Универзитет у Нишу
Филозофски факултет

PHILOLOGIA MEDIANA

година III број 3.

Ниш 2011.

PHILOLOGIA MEDIANA
Годишњак за српску и компаративну књижевност
Филозофског факултета Универзитета у Нишу
Ниш 2011.

година III
број 3.

издавач
Филозофски факултет Универзитета у Нишу

Ниш
Ћирила и Методија 2

уредништво
проф. др Дубравка Срдановић Поповић
проф. др Горан Максимовић
проф. др Наталиа Ниагалова
проф. др Снежана Милосављевић Милић
др Ирена Арсић (главни уредник)
мр Јован Пејчић
мр Јелена Јовановић (секретар)

лектура/коректура
Уредништво

прелом текста
Зоран Миленковић

корице
Дарко Јовановић

штампарија
SCERO PRINT - НИШ

тираж
300

САДРЖАЈ

СТУДИЈЕ И ОГЛЕДИ 17

Јован Пејчић (Ниш)
ЂОРЂЕ ТРИФУНОВИЋ И ПИТАЊЕ КОНТИНУИТЕТА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ 19
Ѓоко Здравески (Скопље)
БОЖИЌНА ТРИЛОГИЈА (Анализа на божиќните празници и нивната поврзаност со словенската митологија).....35
Кристина Митић (Ниш)
ЛИРСКЕ ОБРЕДНЕ ВРСТЕ У АУТЕНТИЧНОМ ОКРУЖЕЊУ 45
Ненад Николић (Београд)
НОВА ТУМАЧЕЊА *ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА* 55
Василије Радикић (Београд)
КАД ЗМАЈ „ЗУМИРА” 71
Наталија Лудошки (Зрењанин)
ЛАЗА КОСТИЋ – ВЕЛИКА ТЕМА МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА.....79
Горан Миленковић (Бор)
ПОДНОЖЈЕ ЛУДИЛА: „ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ“ СИМЕ МАТАВУЉА 107
Маја Д. Стојковић (Ниш)
„ЛЕПОТА МНОГА НИЈЕ ОД БОГА“ ИЛИ: ДРАМА *УРОК* МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА 121
Александар Пејчић (Београд)
ИЗМЕШТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА (*Један разорен ум*: Лазар Комарчић) 129
Марија Станчић (Ниш)
СТАНКОВИЋЕВА ВЕЛИКА БОГИЊА 141
Миливој Ненин (Нови Сад)
У ТРАЖЕЊУ ПРВЕ РЕЧЕНИЦЕ ИЛИ УВОД У ЦРЊАНСКОГ 151
Весна Малбашки-Пуповац (Нови Сад)
ГЛАС ЈУДИТЕ ШАЛГО 159
Валентина Вукмировић-Стефановић (Београд)
СЛИКА ГРАЂАНСКОГ СВЕТА У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА (*Пријатељи, Убиство с предумишљајем, Малајско лудило*).....165
Јелена Јовановић (Ниш)
ПРИПОВЕДАЧ КАО ЗАТОЧЕНИК (Особине казивача у роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића) 181

Славољуб Обрадовић (Ниш)
СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ ПИСЦА ЗА ДЕЦУ СЛОБОДАНА ВУКАНОВИЋА 193
Марија Циндори-Шинковић (Београд)
СРПСКО-МАЂАРСКЕ АНТОЛОГИЈЕ *НОВИЈЕГ* И *НАЈНОВИЈЕГ* ДОБА (1881–1928).....229
Марија Јефтимијевић-Михајловић (Лепосавић)
БРАНКО МИЉКОВИЋ И СТЕФАН МАЛАРМЕ (поетичке сродности и разлике).....237
Дејан Милутиновић (Ниш)
ФЕНОМЕН ФАНДОРИН – АКУЊИНОВ ПРАГМАТИЧНИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ ИЛИ ШОУБИЗНИС У КЊИЖЕВНОСТИ 253
Марјана Ћосовић (Пале)
ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ З*ОВЕМ СЕ ЦРВЕНО* ОРХАНА ПАМУКА.....285
Жељко Милановић, (Нови Сад)
АПОКАЛИПСА КОЈА ТРАЈЕ ИЛИ О ЗАБОРАВЉЕНОМ ВИТОМИЛУ ЗУПАНУ 303
Ана Стишовић-Миловановић (Београд)
КЊИЖЕВНА КРИТИКА ИЗМЕЂУ ПРОИЗВОЉНОГ И АУТЕНТИЧНОГ ТУМАЧЕЊА ДЕЛА.....309
Milena Kostić (Niš)
BOGRANDOVO VIĐENJE DISKURZIVNOG I DEKONSTRUKCIJSKOG PROUČAVANJA JEZIKA.....319
Sonja Miletić, Branimir Stanković (Niš)
STRATEGIJE UBEĐIVANJA U DISKURSU *MULTILEVEL* KOMPANIJA 335
Miloš Babić (Novi Sad)
FOTOGRAFIJA I NJEN JEZIK 343

ИСТРАЖИВАЊА.....357

[Предраг Станојевић] (Београд)
NOTIZIE STORICO-CRITICHE SULLE ANTICHITA, STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI ФРАНЧЕСКА МАРИЈЕ АПЕНДИНИЈА. НОВЕ ЛИЧНОСТИ 359
Тамара Грујић (Кикинда)
ЗМАЈЕВА ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ И УСМЕНА ЕПСКА ПОЕЗИЈА ..389
Жана Пејановић (Нови Сад)
ЉУБАВИ ЛАЗЕ КОСТИЋА 399
Мирјана Станић (Нови Сад)
ШАЛА И САТИРА ИЛИЈЕ ОГЊАНОВИЋА АБУКАЗЕМА 417

Горан Максимовић (Ниш)
КОМЕДИОГРАФСКИ СМИЈЕХ
МИЛАНА ЈОВАНОВИЋА МОРСКОГ 429
Татјана Ивановић (Ниш)
МОТИВ ЉУБАВНОГ ТРОУГЛА У СРПСКОЈ НАРАТИВНОЈ ПРОЗИ
19. И ПРВЕ ДЕЦЕНИЈЕ 20. ВЕКА 441
Снежана Милосављевић-Милић (Ниш)
КЊИЖЕВНИ ПРИЛОЗИ У ЛИСТУ *ЂАЧЕ*
ЗА 1888/89. ГОДИНУ 455
Александра Јанић (Ниш)
КВАНТИТАТИВНО-ФОНОЛОШКА АНАЛИЗА ПЕСМЕ S*ANTA*
M*ARIA DELLA SALUTE Л*АЗЕ КОСТИЋА 465
Борис Булатовић (Нови Сад)
ОДНОС МИРОСЛАВА ЕГЕРИЋА ПРЕМА МАРКУ РИСТИЋУ И
ЗОРАНУ МИШИЋУ: РЕВИЗИЈА ВЛАСТИТЕ ИДЕОЛОШКЕ
ПОЗИЦИЈЕ КАО КЊИЖЕВНОГ ИСТОРИЧАРА 485
Душко Певуља (Бањалука)
СЛОЈЕВИТОСТ СТВАРАЛАЧКЕ ЛИЧНОСТИ
СКИЦА ЗА КРИТИЧАРСКИ ПОРТРЕТ
ПРЕДРАГА ЛАЗАРЕВИЋА 499

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА 513

Ирена Арсић (Ниш)
ДУБРОВАЧКА САТИРА С КРАЈА 19. ВЕКА - *КОМЕДИЈА*
НОВА ПРИД ВРАТИМА ОД РАЈА 515
Данијела Поповић (Ниш)
БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА
О ТИХОМИРУ Р. ЂОРЂЕВИЋУ 529

ПРИКАЗИ 543

Радослав Ераковић (Нови Сад)
ДА ЛИ ЋЕ СРПСКИ АСТРОНАУТИ ЧИТАТИ АНДРИЋА? (*Свети Сава* [приредио Томислав Јовановић]; *Једноставни облици народне књижевности* [приредила Марија Клеут]; *Доситеј Обрадовић* [приредила Мирјана Д. Стефановић]; *Јован Стерија Поповић* [приредио Сава Дамјанов]; *Петар II Петровић Његош* [приредио Миро Вуксановић]; *Борисав Станковић* [приредио Марко Недић]; *Иво Андрић*

I [приредио Славко Гордић]; *Милош Црњански I* [приредио Миливој Ненин]; *Антологија српског песништва* [Миодраг Павловић]; *Поезија Дубровника и Боке Которске* [Злата Бојовић], Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010) 545

Драгиша Бојовић (Ниш)

ЗНАЧАЈНО ДЕЛО О КЊИЖЕВНОСТИ ПРАВОСЛАВНИХ СЛОВЕНА (Александар Наумов, *Старо и ново. Студије о књижевности православних Словена,* Центар за црквене студије, Ниш, 2009) 552

Саша Хаџи Танчић (Ниш)

ПЕСНИЧКИ СВЕТ СРПСКОГ СРЕДЊОВЕКОВЉА (Драгиша Бојовић, *Трпеза Премудрости*, Рашка школа, Центар за црквене студије, Београд – Ниш 2009) 555

Данијела Поповић (Ниш)

ЗАПРЕТАНА БАШТИНА (Зоја Карановић, Јасмина Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији,* Филозофски факултет, Нови Сад, 2009) 560

Ивана Ерић (Пале)

ПЈЕВАЧИЦЕ ВУКА СТЕФ. КАРАЏИЋА (Љубомир Милутиновић: *Пјевачице Вука Стеф. Караџића*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2010) 563

Милан Д. Јовановић (Краљево)

ИЗ КЊИЖЕВНЕ БАШТИНЕ НИША И ЈУЖНЕ СРБИЈЕ (Милан Ђ. Милићевић, *Путничка писма из Ниша у лето 1882. године*, поднаслов „Стара писма из нових крајева", приредили: Горан Максимовић и Јован Младеновић, Графика Галеб, Ниш, 2009) 568

Светлана Милашиновић (Нови Сад)

НОВО ЧИТАЊЕ МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА (Милета Јакшић, *Из моје бележнице*, прир. Зорица Хаџић, Академска књига, Нови Сад 2010) 570

Горан Максимовић (Ниш)

ФОТОТИПСКО ИЗДАЊЕ КОЧИЋЕВОГ *РАЗВИТКА* (*Развитак*, уредник часописа: Петар Кочић, фототипско издање, приредили за штампу: Ранко Рисојевић и Ненад Новаковић, Бесједа – Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Бања Лука, 2010) 574

Марија Станчић (Ниш)

ПРЕПОДОБНИ МЛАДЕН И ЈОВ(АНКА) (Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе* – „*Газда Младен*" *Борисава Станковића,* Институт за књижевност и уметност, Београд 2009).....576

Горан Максимовић (Ниш)

ЈУБИЛАРНИ БРОЈ ГОДИШЊАКА *БОКА* (*Бока*, зборник радова из науке, културе и умјетности, број 30, уредили: Веселин Пестorић и Невенка Митровић, издавач: Градска библиотека и читаоница Херцег-Нови, Херцег-Нови, 2010. YUISSN 0350-7769) 582

Марјана Ћосовић (Пале)
ЗРАЧЕЊА ДАВНИХ РАЗГОВОРА (Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора*, приредио: Јован Пејчић, треће потпуно издање, Admiral Books, Београд, 2010) 585
Мирјана Лукић (Пале)
О КЊИЖЕВНИМ РАЗГОВОРИМА БРАНИМИРА ЋОСИЋА (Јован Пејчић, *Истина и облик живе речи. Књижевни разговори Бранимира Ћосића*, Admiral books, Београд, 2010, 120 стр.) 590
Марјана Ћосовић (Пале)
НОВА ОТКРИЋА, НОВА ТУМАЧЕЊА – ПУТ ДО ОДГОВОРА (*Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, 2010) 594
Биљана Мичић (Лесковац)
О ЧУЛНИМ ФЕНОМЕНИМА У ПОЕЗИЈИ (Ђорђије Вуковић, *Синестезија у поезији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2010) 601
Стојан Ђорђић (Ниш)
АНАЛИЗА ПЕСНИЧКЕ ХЕРМЕТИЧНОСТИ (Радивоје Микић, *Песник тамних ствари*, Службени гласник, Београд, 2010) 604
Јасмина Јовић (Ниш)
КЊИЖЕВНО БОГАТСТВО РУБНИХ ПРОСТОРА (Радослав Ераковић, *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, Службени гласник, Београд, 2009) 608
Татјана Ивановић (Ниш)
БОГАТСТВО СКРИВЕНИХ ТОКОВА ЛИТЕРАТУРЕ (Немања Радуловић, *Подземни ток (езотерично и окултно у српској књижевности),* Службени гласник, Београд, 2009).....613
Александра Ристић (Ниш)
ПОВЕСТ, ПОСТМОДЕРНИЗАМ, ПРИПОВЕДАЊЕ (Адријана Марчетић: *Историја и прича,* Завод за уџбенике, Београд, 2009) ..617
Весна Б. Мићић (Пале)
СТУДИЈА О ПОЕТИЦИ И ПСИХОЛОГИЈИ ГРОТЕСКЕ (Оливера Жижовић, *Поетика и психологија гротеске*, Заужбина Андрејевић, Београд, 2009, 106 стр.).....623
Јасмина Ноцић (Ниш)
ONLINE НАРАТОЛОГИЈА (*Manfred Jahn, Narratology: A Guide to the Theory of Narrative, www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm*) 627
Јелена Максимовић (Ниш)
ПЕДАГОШКИ ПРИСТУП АКАДЕМСКОМ ПИСАЊУ (Миленко Кундачина, Вељко Банђур, *Академско писање*, Учитељски факултет, Ужице, 2009) 630
Радославка Сударушић (Пале)
ЗНАЧАЈАН ПОЈМОВНИК ИЗ ОБЛАСТИ АРХИВИСТИКЕ И ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ (Бојан Ђорђевић, *Архивистички појмовник*, Филолошки факултет, Београд, 2010) 633

CONTENTS

STUDIES.....17

Jovan Pejčić (Niš)
ĐORĐE TRIFUNOVIĆ AND THE QUESTION OF THE CONTINUITY OF SERBIAN LITERATURE 19
Nenad Nikolić (Beograd)
NEW INTERPRETATIONS OF THE *MOUNTAIN WREATH*.....35
Ana Stišović-Milovanović (Beograd)
LITERARY CRITICISM BETWEEN THE ARBITRARY AND AUTHENTIC INTERPRETATION OF A LITERARY WORK ..45
Ćoko Zdraveski (Skoplje)
THE CHRISTMAS TRILOGY 55
Kristina Mitić (Niš)
LYRICAL RITUAL VARIETIES IN AUTHENTIC CONTEXT 71
Vasilije Radikić (Beograd)
WHEN ZMAJ 'ZOOMS IN' 79
Natalija Ludoški (Zrenjanin)
LAZA KOSTIĆ – THE GREAT TOPIC OF MLADEN LESKOVAC ..107
Goran Milenković (Bor)
THE FOOTHILL OF MADNESS: SIMO MATAVULJ`S *HRISTOS VOSKRESE* 121
Maja D. Stojković (Niš)
MUCH OF WHAT IS FINE IS NOT ACTUALLY DIVINE OR *A SPELL*, A PLAY BY MILETA JAKŠIĆ.....129
Aleksandar Pejčić (Beograd)
RELOCATION OF IDENTITY (A destroyed mind: Lazar Komarčić) 141
Marija Stančić (Niš)
STANKOVIĆ'S GREAT GODDESS 151
Vesna Malbaški-Pupovac (Novi Sad)
THE VOICE OF JUDITH SHALGO 159
Valentina Vukmirović-Stefanović (Beograd)
THE IMAGE OF CIVIL SOCIETY IN THE NOVELS OF SLOBODAN SELENIĆ (Prijatelji (Friends), Ubistvo s predumišljajem (Premeditated Murder), Malajsko ludilo (Malayan Madness)) 165
Jelena Jovanović (Niš)
THE NARRATOR AS A PRISONER (The characteristics of the narrator in the novel *Petrijin venac* (*Petrija's Wreath*) by Dragoslav Mihailović) 181
Slavoljub Obradović (Niš)
A SKETCH FOR THE PORTRAIT OF SLOBODAN VUKANOVIĆ, THE CHILDREN'S AUTHOR 193

Marija Cindori-Šinković (Beograd)
SERBIAN-HUNGARIAN ANTHOLOGIES OF THE *MODERN* AND *MOST MODERN* AGE (1881–1928) 229
Marija Jeftimijević-Mihajlović (Leposavić)
BRANKO MILJKOVIĆ AND STEPHAN MALLARME 237
Milivoj Nenin (Novi Sad)
SEEKING THE FIRST SENTENCE OR THE INTRODUCTION TO CRNJANSKI 253
Dejan Milutinović (Niš)
THE FANDORIN – AKUNIN PHENOMENON: PRAGMATIC POSTMODERNISM OR SHOWBUSINESS IN LITERATURE 285
Marjana Ćosović (Pale)
POSTMODERN PROCEDURES IN THE NOVEL *MY NAME IS RED* BY ORHAN PAMUK.....303
Milena Kostić (Niš)
BEAUGRANDE'S VIEW ON DISCURSIVISM AND DECONSTRUCTION 309
Željko Milanović (Novi Sad)
THE NEVER ENDING APOCALYPSE OR ABOUT FORGOTTEN VITOMIL ZUPAN 319
Sonja Miletić, Branimir Stanković (Niš)
PERSUASIVE STRATEGIES IN *MULTILEVEL* COMPANY DISCOURSE 335
Miloš Babić (Novi Sad)
PHOTOGRAPHY AND ITS LANGUAGE 343

RESEARCH ARTICLES 357

[Predrag Stanojević] (Beograd)
NOTIZIE STORICO-CRITICHE SULLE ANTICHITÀ, STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI BY FRANCESCO MARIA APPENDINI. NEW PERSONALITIES 359
Tamara Grujić (Kikinda)
ZMAJ'S POETRY FOR CHILDREN AND ORAL EPIC POETRY 389
Žana Pejanović (Novi Sad)
THE MANY LOVES OF LAZA KOSTIĆ 399
Mirjana Stanić (Novi Sad)
PLAISANTERIE ET SATIRE 417
Goran Maksimović (Niš)
THE COMEDIOGRAPHIC HUMOR OF MILAN JOVANOVIĆ MORSKI 429
Tatjana Ivanović (Niš)
LOVE TRIANGLE IN SERBIAN NARRATIVE PROSE OF THE 19TH AND FIRST DECADE OF THE 20TH CENTURY.....441

Snežana Milosavljević-Milić (Niš)
LITERARY SUPPLEMENTS IN THE CHILDREN'S MAGAZINE *ĐAČE* DURING 1888/89 455
Aleksandra Janić (Niš)
A QUANTITATIVE AND PHONOLOGICAL ANALYSIS OF LAZA KOSTIĆ'S *SANTA MARIA DELLA SALUTE* 465
Boris Bulatović (Novi Sad)
THE ATTITUDE OF MIROSLAV EGERIĆ TO MARKO RISTIĆ AND ZORAN MIŠIĆ: THE REVISION OF HIS OWN IDEOLOGICAL POSITION AS A LITERARY HISTORIAN.....485
Duško Pevulja (Banjaluka)
THE MULTIPLE LAYERS OF A CREATIVE PERSONALITY (A sketch for a critical portrait of Predrag Lazarevic).....499

CONTRIBUTIONS 513

Irena Arsić (Niš)
DUBROVNIK SATIRE FROM THE END OF THE 19TH CENTURY – *A COMEDY BEFORE THE DOORS OF PARADISE* 518
Danijela Popović (Niš)
A BIBLIOGRAPHY OF THE WORKS ON TIHOMIR R. ĐORĐEVIĆ.....529

REVIEWS.....543

Radoslav Eraković (Novi Sad)
WILL SERBIAN ASTRONAUNTS BE READING ANDRIĆ? (*Sveti Sava* [Ed. Tomislav Jovanović]; *Simple forms of fold literature* [Ed. Marija Kleut]; *Dositej Obradović* [Ed. Mirjana D. Stefanović]; *Jovan Sterija Popović* [Ed. Sava Damjanov]; *Petar II Petrović Njegoš* [Ed. Miro Vuksanović]; *Borisav Stanković* [Ed. Marko Nedić]; *Ivo Andrić I* [Ed. Slavko Gordić]; *Miloš Crnjanski I* [Ed. Milivoj Nenin]; *An anthology of Serbian poetry* [Miodrag Pavlović]; *The poetry of Dubrovnik and Boka Kotorska* [Zlata Bojović], The anthology edition of the Ten centuries of Serbian literature, The Publication Center of Matica srpska, Novi Sad, 2010) 545
Dragiša Bojović (Niš)
A SIGNIFICANT WORK ON THE LITERATURE OF ORTHODOX SLAVS (Aleksandar Naumov, *The old and the new. Studies on the literature of orthodox Slavs*, The Center for Church Studies, Niš, 2009). 552

Saša Hadži Tančić (Niš)
THE POETIC WORLD OF MEDIEVAL SERBIA (Dragiša Bojović, *A feast of wisdom*, Raška škola, The Center for Church Studies, Beograd – Niš 2009).....555
Danijela Popović (Niš)
LIMITED HERITAGE (Zoja Karanović, Jasmina Jokić, *The funny and erotic in Serbian national culture and poetry*, The Faculty of Philosophy, Novi Sad, 2009). 560
Ivana Erić (Pale)
THE FEMALE SINGERS OF VUK STEF. KARADŽIĆ (Ljubomir Milutinović: *The female singers of Vuk Stef. Karadžić*, The Faculty of Philosophy, Banja Luka, 2010) 563
Milan D. Jovanović (Kraljevo)
FROM THE LITERARY HERITAGE OF NIŠ AND SOUTHERN SERBIA (Milan Đ. Milićević, *Travel writing from Niš in the summer of 1882*, subtitled "Old letters from new areas", Editors: Goran Maksimović and Jovan Mladenović, Grafika Galeb, Niš, 2009) 568
Svetlana Milašinović (Novi Sad)
NEW READINGS OF MILETA JAKŠIĆ (Mileta Jakšić, *From my notebook*, ed. Zorica Hadžić, Akademska knjiga, Novi Sad 2010) 570
Goran Maksimović (Niš)
THE PHOTOTYPICAL EDITION OF KOČIĆ'S *DEVELOPMENT* (*Development*, Chief Editor: Petar Kočić, phototypical edition, prepared for publishing by: Ranko Risojević and Nenad Novaković, Besjeda – The National and University Library of The Republic of Srpska, Banja Luka, 2010) 574
Marija Stančić (Niš)
THE VENERABLE MLADEN AND JOV(ANKA) (Bojan Čolak, *A novel of patriarchal culture – „Gazda Mladen" by Borisav Stanković*, The Institute for Literature and Art, Beograd 2009).....576
Goran Maksimović (Niš)
THE JUBILEE EDITION OF THE YEARBOOK *BOKA* (*Boka*, a journal for science, culture and art, no. 30, Eds: Veselin Pestorić and Nevenka Mitrović, published by: The City Library of Herceg-Novi, Herceg-Novi, 2010. YUISSN 0350-7769) 582
Marjana Ćosović (Pale)
THE RADIENCE OF ANCIENT CONVERSATIONS (Branimir Ćosić, *Ten authors – ten conversations*, Ed: Jovan Pejčić, third edition, Admiral Books, Beograd, 2010) 585
Mirjana Lukić (Pale)
ON THE LITERARY CONVERSATIONS OF BRANIMIR ĆOSIĆ (Jovan Pejčić, *The truth and shape of the living word. The literary conversations of Branimir Ćosić*, Admiral books, Beograd, 2010, 120 pg.) 590

Marjana Ćosović (Pale)
NEW DISCOVERIES, NEW INTERPRETATIONS, A JOURNEY TOWARDS NEW ANSWERS (*The poetry and literary thought of Miodrag Pavlovic*, Proceedings, The Institute for Literature and Art, the Teacher Training College, Belgrade, 2010).....594
Biljana Mičić (Leskovac)
ON SENSORY PHENOMENA IN POETRY (Đorđije Vuković, *Synesthesia in poetry*, The Publishing House of Zoran Stojanović, Sremski Karlovci / Novi Sad 2010) 601
Stojan Đorđić (Niš)
AN ANALYSIS OF THE HERMETIC NATURE OF POETRY (Radivoje Mikić, *The poet of dark matter*, Official Gazette, Beograd, 2010) 604
Jasmina Jović (Niš)
THE LITERARY WEALTH OF MARGINALIZED SPACES (Radoslav Eraković, *A sketch of marginalized areas in literary heritage*, Official Gazette, Beograd, 2009) 608
Tatjana Ivanović (Niš)
BOGATSTVO SKRIVENIH TOKOVA LITERATURE (Nemanja Radulović, *Podzemni tok (ezoterično i okultno u srpskoj književnosti)*, Official Gazette, Beograd, 2009).....613
Aleksandra Ristić (Niš)
HISTORY, POSTMODERNISM, NARRATION (Adrijana Marčetić: *History and stories*, Zavod za udžbenike, Beograd, 2009) 617
Vesna B. Mićić (Pale)
A STUDY OF THE POETICS AND PSYCHOLOGY OF THE GROTESQUE (Olivera Žižović, *The poetics and psychology of the grotesque*, Andrejević Endowment, Beograd, 2009, 106 str.).....623
Jasmina Nocić (Niš)
ONLINE NARRATOLOGY (*Manfred Jahn, Narratology: A Guide to the Theory of Narrative, www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm*) 627
Jelena Maksimović (Niš)
A PEDAGOGICAL APPROACH TO ACADEMIC WRITING (Milenko Kundačina, Veljko Banđur, *Academic writing*, The Teacher Training College, Užice, 2009).....630
Radoslavka Sudarušić (Pale)
AN IMPORTANT GLOSSARY OF ARCHIVISTICS AND DOCUMENTALISTICS (Bojan Đorđević, *A glossary of archivistics*, The Faculty of Philology, Beograd, 2010) 633

СТУДИЈЕ И ОГЛЕДИ

UDK 821.163.41(O91)

Јован Пејчић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

ЂОРЂЕ ТРИФУНОВИЋ И ПИТАЊЕ КОНТИНУИТЕТА СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Сажетак: У раду се износе, разврставају и књижевноисторијски и теоријски образлажу ставови Ђорђа Трифуновића о облицима и преображајима старе у нову српску књижевност у прелазноме периоду седамнаестога и осамнаестог века. Следи се пут Трифуновићеве мисли и његове аргументације, да би се, контекстуално гледајући унатраг и унапред, осветлила сва далекосежност његових увида и закључака. За непосредан повод овог разматрања узето је објављивање трећег, коначног издања Трифуновићевог капиталног дела *Стара српска књижевност. Основи.*

Кључне речи: Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основи,* српска књижевност – стара / нова, развојни континуитет српске књижевности, историја српског народа, православни контекст

Увод

1. Године 2009. Ђорђе Трифуновић објавио је треће, проширено, по свему коначно издање своје *Старе српске књижевности,* поднаслов *Основи*.[2] Проширење се односи на додато значајно поглавље „Уз један руски средњовековни запис. Поглед на српско-руске књижевне везе у средњем веку“ (стр. 304–335). У односу на ранија издања, остале промене не излазе из домена ситнијих прерада, библиограф-

[1] pejcic@filfak.ni.ac.rs

[2] Поднаслов претходних издања (1994, [2]1995) био је „Основе“. У запису уз најновије издање, аутор овако образлаже промену поднаслова: „У току рада, међутим, постало је јасно да садржина књиге премаша оквире значења тадашњег поднаслова. Именица ’òснова‘ (множина ’основе‘) има више стварно, предметно значење. Израз ’òснов‘ (множина ’основи‘) носи претежно пренесени смисао, као ’оно што је битно, важно у нечему, оно на чему се нешто заснива, темељи; полазни, главни елеменат нечега‘. У таквом кругу значења креће се садашњи поднаслов *Основи*“ (Ђ. Трифуновић, „О овом издању“, *Стара српска књижевност: основи,* Београд [3]2009, 363). – Треба напоменути да су прва два издања истоветна по тексту и формату, али не и графички; за аутора, типографски је ваљано само друго издање књиге (362).

ских допуна и местимичних престилизација. О врсти и обиму захвата на старом тексту аутор оволико каже:

> Садашње, треће издање назвали смо проширено зато што својим обимом увелико надмашује два претходна. Основни постојећи текст врло мало смо мењали или прерађивали. Најчешће смо основни текст проширивали новим сазнањима на основу литературе или средњовековних извора. Нарочито се повећао обим појединих напомена навођењем новијих објављених радова или пропратним белешкама.[3]

Поред већ поменутог огледа о српско-руским књижевним везама у средњем веку, књигу испуњавају поглавља: „Оквири“ (11–47), „Трајање“ (48–74), „Језик“ (75–123), „Вавилонска кула и схватање језика“ (124–156), „Византијско књижевно наслеђе“ (157–219), „Античко наслеђе“ (220–275) и „Између Истока и Запада“ (276–303).[4] Следе „Именик личности“ (339–360) и две забелешке: „О првом издању“ (361–362) и „О овом издању“ (362–363).[5]

О књизи као целини нећу писати, а ни о аутору као истраживачу и писцу.[6] Задовољићу се неколиким најкраћим уводно-информативним напоменама.

2.1. Прва напомена тиче се пријема *Старе српске књижевности* у нашој културној средини. Књига је наишла на опште одобравање научне јавности и оправдано је побрала све саме похвале. Осврти и прикази Соње Петровић,[7] Ђорђа Ј. Јанића,[8] Мирка Магарашевића,[9] Зорице Витић-Недељковић[10] – да наведем најпримећеније – потврђују то у најбољем смислу.

Свечана реч М. Магарашевића на тачну меру своди судове изречене у текстовима поменутих критичара и тумача:

---

[3] „Предговор трећем издању“, 9.

[4] Првобитне верзије наведених поглавља штампане су у *Књижевној историји,* часопису Института за књижевност и уметност у Београду, од 1981. до 1984. године (за прецизне податке вид. „О првом издању“, 361).

[5] Прво и друго издање имала су, што у трећем није случај, још и „Именик дела“. Штета што је овај додатак изостављен.

[6] Најпотпунија сазнања у овом смислу могу се наћи у подробноме разговору који је са Трифуновићем својевремено водила Светлана Јајић (вид. „Радости и невоље истраживања“, *Књижевне новине* /Београд/, XLVI/907, 1995, стр. 1, 5–6), који сматрам најлепшом, и најпоузданијом, пред-речју „Библиографији Ђорђа Трифуновића (1955–2002)“, објављеној у зборнику посвећеном Ђ. Трифуновићу: *Словенско средњовековно наслеђе* (прир. Т. Јовановић / И. Шпадијер), Београд 2002, 9–34.

[7] „Ка синтези старе српске књижевности“, *Књижевна историја* (Београд), XXVII/96 (1995), 295–302.

[8] „Истина о прошлости“, *Гледишта* (Београд), XXXVI/1–6 (1995), 217–225.

[9] „Животно дело“. Реч председника жирија при додели књижевне награде „Исидора Секулић“, *НИН* (Београд), 2320 (16. VI 1995), 40–41.

[10] “Почеци српске књижевност“, *Књижевна реч* (Београд), 454–455 (1995): Сепарат „Критика и књиге ’94“, VI.

> Књига професора Трифуновића *Стара српска књижевност* долази нам као потребна и обновљена светлост која нас пажљиво уводи у заборављене просторе зачетака наше културе и националне духовности, оживљавајући ону драгоцену свест о културно језичким нашим везама и континуитетима са изворима европске културе у античко-византијској цивилизацији.[11]

2.2. Беседа Магарашевићева, опет, на двојак начин отвара простор наредној напомени: дотиче се методолошко-теоријске (генолошке) и образовно-институционалне (духовноисторијске) перспективе средишњега Трифуновићевог дела.

Трифуновићевом повеснокњижевноме полагању основа старе српске књижевности претходи, наиме, један други (по хронологији објављивања и по органском распореду: *први*) велики подухват Ђорђа Трифуновића – *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова.* Речник је штампан најпре у петнаест наставака у часопису *Књижевна историја,*[12] потом и као засебно дело (1974; друго, допуњено издање 1990). Пријем ове књиге у општеславистичком свету најлепше је, приказујући прво издање, сажео пољски медиевист Александар Наумов:

> Посебну радост у круговима зналаца старословеноке књижевности и књижевних теоретичара у Југославији и ван њених граница изазвала је најновија књига Ђорђа Трифуновића – *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*. То је у историји славистичке мисли први покушај да се у целини сакупи теоријска мисао о старословенској књижевности, при чему је посебна пажња посвећена старосрпској књижевности.
>
> Ђ. Трифуновић је био најпозванији да напише овакво дело. […] *Азбучник* је дакле плод дугогодишњих проучавања извора и стручне литературе, резиме једне етапе научног развоја истраживача и преглед стања науке о многим начелним проблемима науке о старословенској књижевности уопште, и њеног српског дела посебно.[13]

2.2.1. С друге стране, упућивањем на „зачетке српске културе“ Магарашевић је апострофирао од самог аутора у предговору првом издању *Старе српске књижевности* најављену другу књигу *Основа.* Текстови који у њу има да уђу заправо ће, вели у предговору Трифуновић, представљати развијену „ненаписану“ осму главу *Основа.* Шта ће ова друга књига донети, њему је познато:

> Дужи или краћи огледи бавили би се следећим темама: узори лепоте и доброте (лепо, укус, вредновање, читаоци и слушаоци, ли-

[11] М. Магарашевић, нав. текст, 40.

[12] Вид. *Књижевна историја,* II/7 (1970) – V/21 (1973).

[13] А. Наумов, „Ђорђе Трифуновић: *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), књ. XXVIII/2 (1980), 197. – На истоме трагу је приказ Драгише Бојовића другог издања *Азбучника:* „Дело многоструке вредности“, *Баштина* (Приштина), I/1 (1991), 271–272.

> ковно и чулно, боје); представе о свету и природи; законитости стварања; радионица преписивача и редактора; трајање и судбина средњовековног текста; стил; начело реторике; поезија, проза, стих; усмена и писана књижевност; ликовне уметности и књижевност; поезија и појање.[14]

Ову другу, овако описану књигу још, на жалост, немамо. Уместо ње, као у извесном *међу-времену,* српска култура добила је дело које у свему припада изворној ауторовој замисли, монументалан спис о коренима без којих је стара српска књижевност напросто незамислива.[15] О том спису Трифуновић овако извештава:

> Могућност настанка осме главе, о чему говоримо у предговору првом издању, сада је само делимично остварена. Преобилна грађа премашала је оквире једног огледа и отварала је путеве ка посебној књизи. На једном од таквих путева издвојила се природна целина, коју смо уобличили у монографију *Ка почецима српске писмености* (2001).[16]

2.2.2. На почетку књиге *Ка почецима српске писмености* Ђорђе Трифуновић присећа се речи Николе Радојчића написаних 1935. године:

> Како ми је било жао гледати где наши историчари често пуштају Немањићку државу да из ничега изникне... Где је, икада, тако моћна држава израсла из ничега?[17]

Мисао Радојчићеву, преносећи се у царство књижевности и српске духовне културе средњега века, Трифуновић славословно продужује:

> Као што држава Немањића није могла да изникне из ничега, тако ни књижевност првих Немањића није могла да се развије из ничега. Где је, икада, књижевност, као што је поезија и проза светога Саве, Стефана Првовенчаног и њихових млађих савременика, израсла из ничега! Где је, икада, превод, као што је *Номоканон* светога Саве, израстао из танке писане традиције! Где је, икада, свештенство, као што су јерарси тек осамостаљене Српске цркве, израсло из незнања давнашњих књига на сопственом језику![18]

---

[14] Ђ. Трифуновић, „Предговор“, *Стара српска књижевност,* Београд 1994, 6.

[15] На овом месту ваља се опоменути и Трифуновићеве књиге *Са светогорских извора* (Београд 2004), која, не случајно, почиње огледом „Свети Јован Златоусти о језику и лепоти“. Разлог да уврсти поменути оглед Трифуновић образлаже у предговору књизи: „У стручној литератури занемарене речи светог Јована Златоустог о јеванђељу на готском језику поставили смо на почетак да бисмо назначили дух слободе народног богослужења у византијском духовном кругу, што је довело, поред осталог, и до стварања старог српског књижевног језика“ (стр.5).

[16] Ђ. Трифуновић, „Предговор трећем издању“, *Стара српска књижевност,* 2009, 9.

[17] Нав. према: Ђ. Трифуновић, „Уводна реч“, *Ка почецима српске писмености,* Београд 2001, 17.

[18] Исто.

Нема сумње, *Ка почецима српске писмености* и *Стара српска књижевност: основи* чине органску целину: нова књига уводи у ранију књигу, редослед њиховога настанка и појављивања губи, дакле, сваки календарски значај.[19]

3. Питање на којем овде, у похвали дефинитивноме издању књиге о основима старе српске књижевности, желим да се задржим – тиче се Трифуновићевога разрешења такорећи вишевековног проблема континуитета, односно јединства у двојезичности, двојезичнога а једнога и истог организма српске књижевности од њених почетака до данас.

„Раздвојеност“ или непрекинут развитак, „загонетка“ краја старе и почетка нове српске књижевности, то јест „дијалектичка нужност“ да нестанак једнога нечег омогућује, условљава појаву другога нечег – ово питање постављено је код нас у његовоме начелном и, такође, у његовом историзованоме, научном облику,[20] још средином деветнаестог века, први пут у Даничићевим лекцијама из историје српске књижевности.[21]

Једанпут постављен, проблем о којем је реч не престаје отад да заокупља литерарне историчаре – колико истраживаче „старе“, толико проучаваоце „нове“ српске књижевности.[22] Навешћу најзнатнија имена међу њима: Стојан Новаковић, Тихомир Остојић, Јован Грчић, Андра Гавриловић, Павле Поповић, Јован Скерлић, Ђорђе Сп. Радојичић, Драгољуб Павловић, Милан Кашанин, Димитрије Богдановић, Милорад Павић, Јован Деретић...[23]

---

[19] Најсажетије се о овоме изразио сâм Трифуновић у интервјуу датом *Политици* (Београд; 21. јун 2001, стр. III; разговор водила Анђелка Цвијић), где, између осталог, наглашава: „Ако за Немањин долазак у Србију узмемо шездесете године XII века, Срби су могли пре тога да имају један дуги период од скоро два века сопствене писмености.“

[20] Опширно о овоме вид. у: Јован Пејчић, „Тестамент без печата“, *Почеци и врхови,* Београд 2010, 13–54.

[21] Вид. посебно: Ђура Даничић, „Почетак српске књижевности“ (1862), *Књига Ђуре Даничића* (прир. В. Ђурић), Београд 1976, 142.

[22] Идеје о целовитости развоја српске културе од њених почетака до наших дана потврђују готово синхроно и све друге духовно-друштвене науке: историја српског народа (више о томе вид. у: Ј. Пејчић, *Почеци и врхови,* 48–49), историја српског језика (*Исто,* 51–53), историја српског школства (*Исто,* 49–51), историја српске уметности (*Исто,* 46–48). Сва ова излагања документована су обимном литературом.

[23] Уп. њихове ставове: Стојан Новаковић, *Историја српске књижевности* (1867), „друго са свим прерађено издање“: Београд 1871, 66 и 194; Тихомир Остојић, *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића,* Сремски Карловци 1905, 2, и Т. Остојић, *Историја српске књижевности* (1910), Београд 1923, 118; Јован Грчић, *Историја српске књижевности* (1903). Друго, преправљено и допуњено издање, Нови Сад 1906, 11; Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности народнога језика,* I, Београд 1910, 4 и 13–58; Павле Поповић, *Преглед српске књижевности* (1909), Сабрана дела, књ. I /прир. М. Пантић/, 1999, и *Југословенска књижевност* (1918), Сабрана дела, књ. IX /прир. Н. Љубинковић/); Јован

И ту је, разуме се, Ђорђе Трифуновић.

Управо Трифуновићево решење сматрам, прво, целовитим и, друго, сада научноисторијски гледано, свеобухватним: утемељењем питања, провером доступне грађе, образложењем изнетих судова.

Трифуновићева елаборација представља, с једне стране, синтезу свих прошлих изучавања овог питања, а с друге – она је резултат његових најнепосреднијих како аналитичких, тако и општетеоријских увида у сродне процесе карактеристичне за све православне књижевности, у првом реду за руску књижевност седамнаестог и осамнаестог столећа.

То су разлози због којих овај сегмент *Старе српске књижевности. Основи* заслужује посебну теоријску реконструкцију. Као такво, становиште Ђорђа Трифуновића захтева један чист повеснички увод.

Историјски контекст

4. У седамнаестом веку српска књижевност није само један стил заменила другим стилом, она је такође прешла из цивилизације у цивилизацију – из византијског, источноевропског културног круга у западноевропски.

Отуда, период прелаза[24] представљао је велику кризу прилагођавања, па и знатних потреса у српском духовном животу.[25] Криза не само што није била лака, она је и дуго трајала; окончала се тек са преласком барока[26] у класицизам и сентименталзам (предромантизам),

---

Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку* (1909), Сабрана дела, књ. 11, Београд 1966, 7, и Ј. Скерлић, *Историја нове српске књижевности* (1914; прир. Ј. Пејчић), Изабрана дела, књ. 1, Београд 1997, 19; Ђорђе Сп. Радојичић, „Развојни лук старе српске књижевности“, *Летопис Матице српске,* 136 : 385/4 (1960), 345; Драгољуб Павловић, „О подели југословенске књижевности на периоде“ (1958), *Старија југословенска књижевност* (прир. М. Пантић), Београд 1971, 3; Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку,* Београд 1975, 492; Димитрије Богдановић, „О периодизацији старе српске књижевности“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик* (Нови Сад), XXII/2, 1974, 5–16, и Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности,* Београд 1980, 114; Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век),* Београд 1970, 81–19, и М. Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983, 7–8; Јован Деретић, *Историја српске књижевности,* треће, проширено издање, Београд 2002, 417–420.

[24] Одређење Тихомира Остојића. У истом значењу употребљава он и израз „прелазно доба“ (вид. *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића,* 2 и даље).

[25] Осим већ навођених аутора, о томе је у новије време подстицајно писао Лаза Чурчић (вид. *Српске књиге и српски писци 18. века,* Нови Сад 1988, посебно стр. 153–155).

[26] У српској науци о књижевности, термин „барок“ у смислу ознаке за књижевно-стилско раздобље први је употребио Тихомир Остојић у својој *Историји српске књижевности,* написаној 1910, штампаној постхумно у Београду 1923 (вид. стр. 107). О бароку код Срба и уопште, у православним земљама, вид.: Драгољуб Павловић, „О проблему барока у југословенској књижевности“ (1958), *Старија југословенска књижевност* (прир. М. Пантић), Београд 1971, 196–204; Андрија Анђал,

откада се „српска књижевност почела у смени стилова понашати мање или више онако као и остале западноевропске књижевности“.[27]

При свему томе, криза о којој је реч није била од једне руке. Проблем је много сложенији и немогуће га је – ма колико апстраховали историјске и политичке чиниоце[28] – свести само на време и само на односе у којима се јавила и развијала нововековна српска култура, то јест на постепено напуштање поствизантијске традиције и прихватање западноевропских књижевних канона и духовних узора. Сама промена друштвеног и културног контекста, условљена сеобом на просторе туђе државе, нипошто није првородни, као што процес културне преоријентације на нове узоре, оне који су важили на Западу, никако није једини узрочник поменуте кризе. У социјалном и духовном животу Срба избила је она читаво једно раздобље раније, одмах по пропасти српске деспотовине 1459. године.

Према томе, криза у којој се, у душевнодуховном и етноисторијском смислу, нашао пресељени српски народ крајем седамнаестога и на почетку осамнаестог века само је још тежи наставак оне прве, изворне и много старије кризе. Смењивали су се услови у којима је она трајала, али смене најчешће нису биле и замене, па су се узроци непрестано гомилали – што значи да се, с временом, криза све више продубљивала – у појединим моментима, као у доба Велике сеобе, чак до степена духовне и етничке неиздржљивости.

5. Раздобље застоја у историјском развитку српске књижевности јасно је одредио већ Стојан Новаковић.[29] Каснија испитивања, периодизације и вредновања углавном су пружала нове и потпуније доказе,

---

„Неколико питања словенског барока“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Београд), XXV/1–2 (1959), 13–26; А. Анђал, „Мађарски и словенски барок“, *Прилози КЛИФ,* XXVII/3–4 (1961), 163–172; А. Анђал, „Данашњи проблеми истраживања барока“, *Задарска ревија* (Задар), XVII/5 (1968), 417–423. О специфичностима *православног* барока вид. посебно у: Д. Лихачев, „Барокко в русской литературе XVII в.“, *Развитие русской литературы X–XVII веков,* Ленинград 1973, 165–214; А. И. Рогов, „Проблемы славянского барокко“, у зборнику: *Славянское барокко,* Москва 1979, 3–12. – Од новијих истраживања издвајам: Александар Наумов, „О ’пошљедњим временима‘ старе српске књижевности“ (1980), *Старо и ново,* Ниш 2009, 169–174; Александра Шкорић, „Барокно раздобље српске штампане књиге“, *Библиотекар* (Београд), XXXIII/1–6 (1981), 25–58; зборник САНУ *Западно-европски барок и византијски свет* (уред. Д. Медаковић), Београд 1991 (нарочито: Бојана Поповић, „Изабрана библиографија о бароку код Срба“, 265–335); Јован Попов, „Барокна епоха у европској и српској књижевности“, у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба,* 2, Београд 2007, 33–58.

[27] М. Павић, *Рађање нове српске књижевности,* 21.

[28] Политичко-историјски чиниоци се, наравно, никако не могу искључити. Историјски фон, овде недовољно осликан због природе материје о којој се расправља, читалац може наћи у књизи Р. Самарџића *Идеје за српску историју* (Београд 1989), пре свега у студијама „Традиција и преображаји Срба“ (7–25) и „Судбина једног народа: Срби од XIV до XX века“ (219–259).

[29] С. Новаковић, *Историја српске књижевности* (1871), 6, 80 и 93.

или предлагала другачије називе, али оцена је, све до данас, остала у суштини иста.

Реч је, генерално посматрано, о шеснаестоме, седамнаестом и осамнаестом веку. У осамнаестом столећу се, штавише, збио и онај „последњи процват“ старе књижевности: настала су дела (житија, црквене песме, беседе, хронике, „описи путовања у свету земљу“) која, у поетичком погледу, настављају традицију средњовековне српске књижевности. У тим истим делима Пајсија Јањевца, Атанасија даскала Србина, Јеврема Јанковића Тетовца, Стефана Раваничанина, Арсенија III Чарнојевића, Кипријана и Јеротеја Рачанина, па грофа Ђорђа Бранковића и Гаврила Стефановића Венцловића – видљиве су, такође, и промене које воде рађању једне друкчије, нове књижевности.[30] И опет, на другој страни, та чињеница не отклања све оне знаке опадања старе књижевности који су видно обележили већ другу половину петнаестог столећа, а који ће се осећати чак и после појаве Доситејевих дела на народном језику.

Важно је на овом месту увести баш Доситеја Обрадовића, утолико пре што први његови радови припадају корпусу старе српске књижевности,[31] додуше онакве каква се, „иако у врло слабој радњи“,[32] од петнаестог века продужила у свима српским крајевима. Ово њено последње развојно доба било је у извесном погледу – да поновим један претерани израз – „доба вегетирања“.[33] Не стварајући, наиме, у поетичком смислу нова дела, српски монаси, књижевници и преписивачи су се, током шеснаестог и у првој половини седамнаестог века, највећма трудили да очувају њен древни карактер, да би је потом, у осамнаестом веку, предали у руке „за реформу одлучније загрејаних, јер ученијих и способнијих лаика“.[34]

Има ли краја, постоји ли почетак

6. Питање краја старе и јављања нове српске књижевности избило је, тако, у први план. Оно је, наравно, досад много пута постављано, као што се, опет, долазило до различитих, на махове и супротних решења. Није више, међутим, довољно рећи да је око средине осам-

[30] Ј. Деретић, *Историја српске књижевности,* 164–170.

[31] Уп. Ђорђе Сп. Радојичић, „Развојни лук старе српске књижевности“, *Летопис Матице српске,* 136 : 385/4 (1960), 345.

[32] Павле Поповић, *Преглед српске књижевности* (1909; прир. М. Пантић), Сабрана дела, књ. I, Београд 1999, 11.

[33] Драгољуб Павловић, „О подели југословенске књижевности на периоде“ (1958), *Старија југословенска књижевност* (прир. М. Пантић), Београд 1971, 3.

[34] Младен Лесковац, „Српска књижевност у Војводини пре Велике сеобе“ (1939), *Баштина,* Београд 1977, 44.

наестог века „развојни лук старе српске књижевности потпуно завршио своје спуштање“ и да она отад „постепено прелази у модерну“.[35]

Уосталом, сам је Ђорђе Сп. Радојичић „кориговао“ то своје одређење у једном доцнијем раду, у којем је заузео став да, у ствари, Доситеј Обрадовић стоји на међи старе и нове српске књижевности, с тим што тек „главним својим делима коначно ствара нову српску књижевност“.[36]

Зато је питање свршетка средњовековне, односно почетка нове српске књижевности требало изнова и другачије формулисати.

6.1. То питање прецизно је поставио Ђорђе Трифуновић, проучавалац историје и поетике старе српске књижевности. Оно гласи:

„Да ли је крај у изумирању и једноставном слабљењу изворног стварања старих писаца или се стара књижевност претапа и утапа у нову? Уколико се утапа или улази у нову књижевност, да ли се то доба може назвати прелазним?“ [37]

У тренутку када је постављено, ово питање је – по обухватности и потпитањима која су се имала извести – у својој основи садржало читав један истраживачки програм најсложеније врсте. Али такав програм у нашој науци још није био остварен па се истовременом посматрању старе и нове српске књижевности и утврђивању њихових међусобних спона могло приступити тек пошто се детаљно проуче, систематизују и у заједнички теоријски оквир ставе склоп културно-историјских прилика у којима су се оне „сусреле“ и специфичности њихових посебних поетика.

6.2. Најкраћи пут до задовољавајућег решења Трифуновић види у опису и дефинисању не сличности, већ разлика између старе и нове српске књижевности. Као полазну премису он узима став да ова друга „представља литературу која има изразито своје, нове, из старије традиције недовољно наслеђене законитости стварања“,[38] да би тој чисто естетској и поетичкој разлици, из које ће извести све друге, као позадину додао темељне научно-техничке и социјално-историјске разлике,[39] оне које ће у корену изменити основицу друштвене и материјалне културе средњег века.

Ту нову културу пресудно је обележило „настајање типографског човека“.[40]

---

[35] Ђ. Сп. Радојичић, нав. текст, 345.

[36] Ђ. Сп. Радојичић, „Преглед развоја и подела старе српске књижевности“, *Књижевност,* Београд, XX/3 (1965), 241.

[37] Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основи* (1981–1984), Београд [3]2009, 51.

[38] *Исто.*

[39] *Индустријска* револуција и рађање *грађанског* друштва.

[40] Израз Маршала Меклуана (вид. његово дело *Гутенбергова галаксија: цивилизација књиге* /прев. Б. Вучићевић/, Београд 1973).

Разлике

7. По Трифуновићу, разлике о којима је реч састоје се у следећем:

а/ Писци старе књижевности стварају по општим начелима средњовековне реторике и поетике, а индивидуално у изразу испољава се кроз лично васпостављање општег; у новој пак књижевности списатељски стил, формално умеће и самосвојност погледа на свет представљају доминантну црту индивидуалне поетике сваког аутора понаособ;

б/ Средњовековни писац не измишља већ истиче да о свему пише или као очевидац или по казивању очевидаца; са појавом нове књижевности на велика врата литерарног стварања улазе силнице ауторске маште, односно способност писца да естетски и психолошки веродостојно уобличује непостојеће светове и фиктивне јунаке;

в/ У старој књижевности се, поред прозних жанрова, негују и особености поезије нестихованог текста, а схватање песништва не везује се за версификацију; у новој књижевности версификаторски артизам иде упоредо с писањем и штампањем поезије у стиху, за чијим се новим облицима непрестано трага;

г/ Стара књижевност не познаје симбиозу више различитих жанрова и врста у једном истом делу (што би, на пример, водило стварању неког новог жанра), него све подређује законима средњовековне теорије и њеној строгој нормативности; у новој књижевности ствари стоје дијаметрално супротно;

д/ Стару књижевност карактерише стандардни облик српскословенског језика, чији се канони доследно и до краја поштују; у новој књижевности, и поред јаке рускословенске основе, више је него очит продор народног језика: писци у дела уносе свој сопствени говорни идиом, па се од почетка могу пратити личне одлике језика и стила;

ђ/ Стара књижевност је литература рукописне књиге, а нова штампаног текста;

е/ У старој књижевности име писца не само да се не исписује на насловној страни, него и не постоји у савременом значењу; у новој књижевности се, напротив, ауторство наглашава већ од богато илустрованих корица и насловних страна, где се редовно појављује име

писца, преводиоца, гравера – што, уз остало, упућује на чињеницу да се сви они већ тада почињу јављати као професионални културни посленици;

ж/ Писци старе књижевности намењују своја дела првенствено слушаоцима; нова књижевност сва је окренута читаоцу, често унапред претпостављеном типу или кругу читалаца;

з/ Стара књижевност настаје, углавном, у манастирима и црквама: као што су је чувале, тако су је духовне заједнице настањене у њима и преносиле; у доба када се ствара и развија нова књижевност, оснивају се часописи, издају алманаси и календари, штампају буквари и речници – читаоцу нису доступна остварења само на његовом језику, он може да прати и страну литературу...[41]

Споне

8. Када се све постојеће књижевнокултурне, типолошке и друге разлике имају у виду, ништа лакше него одустати од тражења сличности. Па ипак Ђорђе Трифуновић долази до извесних „чврстих основа преко којих је могао да се изгради мост између старије и новије књижевности“.[42] По њему, додуше, те основе не почивају на изворном стварању старих српских писаца, јер се оно завршава крајем шеснаестога и у првој половини седамнаестог века,[43] али су зато историјска дела Ђорђа Бранковића, Павла Јулинца, Василија Петровића и Јована Рајића, као једина жива грана те књижевности у изумирању, била у стању да остваре спону или прелаз у нову структуру и друкчије постојање.[44] На другој страни је, опет, Гаврил Стефановић Венцловић саздавао, „својим јасно израженим схватањем о два језика“ у којима се књижевно може радити, не мање поуздане темеље књижевности у настајању.[45]

---

[41] *Исто,* 51–55; за потребе овог рада донекле сам изменио распоред разлика међу старом и новом српском књижевношћу.

[42] *Стара српска књижевност,* 47.

[43] *Исто,* 63.

[44] *Исто,* 60.

[45] *Исто,* 46–47. – Имамо издат избор Венцловићевих текстова написаних на народном језику (*Црни биво у срцу.* Легенде, беседе, песме /избор, предговор и редакција М. Павић/, Београд 1966). Павићев избор, па отуд и његова тумачења и судови, нису, на жалост, произашли „из испитивања изворности чланака свих Венцловићевих зборника“ (Ђ. Трифуновић, *нав. дело,* 67), тако да он као оригиналне означава и Венцловићеве саставе који су „настали као плод преписивачког, редакторског или компилаторског рада“ (*исто*). На примедбе ове врсте, с научнога гледишта нимало безазлене (вид. нпр.: Јован Деретић, „Мистификације око Венцловића и старе поезије“, *Књижевна историја,* XIV/53, 1981, 705–722; Ђ. Трифуновић, „Трајање старе српске књижевности“, *Књижевна историја,* IV/16, 1972, 117–123 /сада у *Старој српској књижевности,* 66–74), Павић никада није одговорио; напротив, остао је при

Тако су се, најзад, стекли услови за ближе одређење такозваног прелазног доба у српској књижевности. За Ђорђа Трифуновића, то је „противуречна епоха изумирања старе традиције и настајања нове“, процес претапања и уливања, који је релативно кратко трајао.[46]

По логици историјских, политичких и културних прилика, и наравно стања српске књижевности тога времена, поменути процес и није могао имати знатније размере. Утолико пре што су се, пред нестанак „старе“ српске књижевности, јавили у њој знаци нове поезије и једне друкчије прозе, који су јасно „наговештавали освит грађанске културе“.[47] Стога се ни о каквом наглом преокрету и прелому у унутрашњем, духовном животу народа, па ни у литерарним збивањима не може говорити.[48] Неопходно је, према томе (а Трифуновић то није учинио), призвати у помоћ суптилнији термин – *преображај*. Када се на проблем веза нове српске књижевности са средњовековном примени критеријум преображаја, досадашње теоријске недоумице на релацији разлика–сличност приказују се у много јаснијем светлу.

Наиме, стара књижевност није била тако затворен систем како се на први поглед чини. Њу је такође одликовала немала „откривеност“ за утицаје других, развијенијих култура, као и способност да те утицаје схвати и да их, сада на националној основи, усвоји и преобрази.

Јединство

9. У нашем случају реч је о утицајима византијске цивилизације. О прелазном добу српске књижевности Ђорђе Трифуновић расправљао је наводећи да се и руска наука о књижевности налази пред истим тешкоћама док разматра односе своје старе и нове литературе, јер проблеми српске књижевности, истиче он, „слични су са осталим словенским православним књижевностима“.[49]

својим првобитним ставовима изложеним у предговору *Црном биволу у срцу,* штавише развивши их у монографији *Гаврил Стефановић Венцловић* (Београд 1972), сажевши у књижевноисторијској синтези *Рађање нове српске књижевности* (Београд 1983), у оба случаја, међутим, потпуно заобилазећи, као да ни не постоје, полемичко-критичке текстове Ј. Деретића и Ђ. Трифуновића.

[46] Ђ. Трифуновић, *нав. дело,* 60–61.

[47] Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку,* Београд 1975, 492. – Кашанин продужује: „Два велика писца, песник Димитрије Кантакузин и прозаист Константин Михаиловић, обележавају два разна пола исте атмосфере. Њени врхови састаће се у осамнаестом веку у делима друга два велика писца, Гаврила Стефановића Венцловића и Захарије Орфелина“ (492–493).

[48] За опис правога стања у којем се српска књижевност налазила током седамнаестога и осамнаестог века Јован Деретић користи Остојићев термин „прелаз“, за који каже да се „збивао постепено“, да је трајао „кроз цео XVIII век, све до појаве Доситеја Обрадовића, од којега стварно почиње нова књижевност“ *(Историја српске књижевности,* 165).

[49] Ђ. Трифуновић, *нав. дело,* 56, нап. 9.

9.1. Трифуновићево становиште у свему је подударно са схватањем Дмитрија Лихачова, најбољег историчара и тумача старе руске књижевности,[50] као и његових ученика и настављача на широком пољу руске медиевистике. Један од њих, Виктор Бичков, историчар византијске и естетике Отаца Цркве, следи мисао управо Д. С. Лихачова када каже да је руска књижевност умела не само да перципира, односно усвоји византијску културу, него и да је преобрази – да би одмах додао како су ти преображаји „у многоме законити и за средњовековне културе Јужних Словена".[51]

Утицаји ове врсте захватају, по природи ствари, све области културе, и погрешно је сводити их на само једну сферу. Преображају којем је била изложена српска књижевност седамнаестога и осамнаестог столећа треба због тога прићи и објаснити га са ширег полазишта.

У питању је општи духовни заснов српске културе и, с тим, књижевности у целини. Отвореност за утицаје са стране не значи у исто време и спремност на одрицање од самобитних форми и циљева националне културе. Смисао постојања једног народа управо се у томе огледа и потврђује. Прилагођавање спољним условима оправдано је само док је у функцији унутрашњих преображаја усмерених не толико на опстанак, преживљавање или просто корачање с осталим светом, колико на исказивање мере и даровитости сопственог учешћа у његовом богаћењу и напретку.

Нема места мишљењу да су се догађаји карактеристични за културни развој српског народа ширили по неком другачијем механизму. У осамнаестом веку Срби у Панонији још су се држали одбојно према новинама и настојали су свим силама да се не осете одвојеним од Срба који су остали у старој постојбини, што их је свакако ојачало у привржености властитим традицијама и припремило их да европске утицаје без веће духовне узнемирености прилагоде својим потребама.[52]

9.2. Прилагођавање је, осим тога, било праћено благовременошћу. У доба пропадања Српске деспотовине, последњи Бранковићи утемељили су на Фрушкој гори ново средиште српске духовности. У

[50] Уп. у овом смислу одговарајућа поглавља у делима Дмитрија С. Лихачова *Поэтика древнерусской литературы* (Ленинград 1967, српски превод Д. Богдановића 1972), *Развитие русской литературы X–XVII веков. Епохи и стили* (Ленинград 1973, нарочито стр. 165–217) и *Великий путь. Становление русской литературы X–XVII веков* (Москва 1987, нарочито стр. 142–240); вид. такође зборник *Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы* (Москва 1977, нарочито стр. 223–330). Уп. сродне доприносе српске медиевалне компаративистике, пре свега студије Радована Лалића „О узајамним везама између старе српске и руске књижевности" (*Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор,* XXXIV/3–4, 1968, 179–202) и Миле Стојнић *Руско-српска књижевна преплитања* (Београд 1994, 4–20).

[51] Виктор В. Бичков, *Византијска естетика* (прев. Д. М. Калезић), Београд 1991, 328.

[52] Р. Самарџић, *Идеје за српску историју,* 15.

Сремској деспотовини, као новој матици културног окупљања Срба-старинаца и Срба расутих по збеговима и у дијаспорама јужне и средње Угарске, оживела је, дакле, крајем петнаестог и почетком шеснаестог столећа, средњовековна „висока“ књижевност.[53] Ту су се, по сликовитим речима Радована Самарџића, „померили извори светлости која је, речју и сликом, обасјавала Србе не само у ширем Подунављу него, продирући кроз тмине, све до Хиландара“.[54] И Самарџић одмах, разлиставајући тему у кашаниновском духу, [55] дописује: „С два краја југоисточне Европе, две звезде водиље укрштале су своју светлост која се благо просипала на пут којим је, посрћући, ишао један мученички народ.“ [56]

Тај пут је, опет, са собом носио измирење владајућих европских идеја с оним традицијама које су Срби у прекосавским и подунавским крајевима наследили из средњег века, и које су настављали да негују као највеће јемство националне свести, као први и последњи завет свога бивствовања на земљи. Те традиције једнако су историјске и духовне, у истоме обиму дотичу се општекултурних принципа, и књижевности као њиховог сегмента.[57]

ЛИТЕРАТУРА:

Ђорђе Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основи* (1994, [2]1995), Београд [3]2009.

Ђорђе Трифуновић, *Ка почецима српске писмености,* Београд 2001.

Ђорђе Трифуновић, „Радости и невоље истраживања“ (разговор водила Светлана Јајић), *Књижевне новине* /Београд/, XLVI/907, 1995: 1, 4–5.

„Библиографија Ђорђа Трифуновића (1955–2002)“, у зборнику посвећеном Ђ. Трифуновићу: *Словенско средњовековно наслеђе* (прир. Т. Јовановић / И. Шпадијер), Београд 2002, 9–34.

Соња Петровић, „Ка синтези старе српске књижевности“, *Књижевна историја* (Београд), XXVII/96 (1995), 295–302.

[53] Р. Самарџић, *Сеобе у српској историји,* Београд 1991, 79.

[54] *Исто.*

[55] Уп. Милан Кашанин, „Трагичност периферије (Јаков Игњатовић)“, *Судбине и људи,* Београд 1968, 101–102.

[56] Р. Самарџић, *Сеобе у српској историји,* 79.

[57] Управо овакву слику васпоставља велика *Историја српског народа* (I–X, Београд 1981–1993), која представља до највишег научног и језичко-стилског степена подигнуту синтезу низа или свих посебних историја које се у таквом оквиру дају (Ј. Пејчић, „Енциклопедија српског постојања и стварања“, *Јединство* /Приштина/, 25. V 1993, 5), које се – уз то – дају у њиховој међусобној повезаности, узајамном подстицању, историјском сазвучју (Ј. Пејчић, „Мит о прекиду. Уз објављивање последњег тома *Историје српског народа*“ /2/, *Дневник,* 15. V 1993, 10).

Ђорђе Ј. Јанић, „Истина о прошлости“, *Гледишта* (Београд), XXXVI/1–6 (1995), 217–225.
Зорица Витић-Недељковић, „Почеци српске књижевност“, *Књижевна реч* (Београд), 454–455 (1995): Сепарат „Критика и књиге ’94“, VI.
Мирко Магарашевић, „Животно дело“, *НИН* (Београд), 2320 (16. VI 1995), 41–42.
Александар Наумов, „О ’пошљедњим временима‘ старе српске књижевности“ (1980), *Старо и ново,* Ниш 2009.
Ђура Даничић, „Почетак српске књижевности“ (1862), *Књига Ђуре Даничића* (прир. В. Ђурић), Београд 1976.
Стојан Новаковић, *Историја српске књижевности* (1867)*,* Београд [2]1871.
Тихомир Остојић, *Српска књижевност од Велике сеобе до Доситеја Обрадовића,* Сремски Карловци 1905.
Јован Грчић, *Историја српске књижевности* (1903), Нови Сад [2]1906.
Андра Гавриловић, *Историја српске и хрватске књижевности народнога језика,* I, Београд 1910.
Павле Поповић, *Преглед српске књижевности* (1909), Сабрана дела, књ. I (прир. М. Пантић), Београд 1999.
Јован Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку* (1909), Сабрана дела, књ. 11, Београд 1966.
Тихомир Остојић, *Историја српске књижевности* (1910), Београд 1923.
Јован Скерлић, *Историја нове српске књижевности* (1914; прир. Ј. Пејчић), Изабрана дела, књ. 1, Београд 1997.
Павле Поповић, *Југословенска књижевност* (1918), Сабрана дела, књ. IX (прир. Н. Љубинковић), Београд 1999.
Ђорђе Сп. Радојичић, *Развојни лук старе српске књижевности,* Нови Сад 1962.
Радован Лалић, „О узајамним везама између старе српске и руске књижевности“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор,* XXXIV/3–4, 1968, 179–202.
Драгољуб Павловић, *Старија југословенска књижевност* (прир. М. Пантић), Београд 1971.
Милан Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку,* Београд 1975.
Милорад Павић, *Историја српске књижевности барокног доба (XVII и XVIII век),* Београд 1970.
Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности,* Београд 1980.
Милорад Павић, *Рађање нове српске књижевности,* Београд 1983.
Јован Деретић, *Историја српске књижевности* (1983), Београд [3]2002.
Јован Пејчић, *Почеци и врхови.* Српска књижевност и њена историографија, Београд 2010.
Виктор В. Бичков, *Византијска естетика* (прев. Д. М. Калезић), Београд 1991.

Дмитрий С. Лихачев, *Поэтика древнерусской литературы* (Ленинград 1967, српски превод Д. Богдановића: *Поетика старе руске књижевности,* Београд 1972).
Дмитрий С. Лихачев, *Развитие русской литературы X–XVII веков. Епохи и стили,* Ленинград 1973.
Дмитрий С. Лихачев, *Великий путь. Становление русской литературы X–XVII веков,* Москва 1987.
Формирование национальных культур в странах Центральной и Юго-Восточной Европы, сборник статей, Москва 1977.
Андрија Анђал, „Неколико питања словенског барока", *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* (Београд), XXV/1–2 (1959), 13–26.
Славянское барокко, сборник статей, Москва 1979.
Јован Попов, „Барокна епоха у европској и српској књижевности", у зборнику: *Теоријско-историјски преглед компаратистичке терминологије код Срба* (уред. Б. Стојановић-Пантовић), 2, Београд 2007, 33–58.
Мирјана Д. Стефановић, *Лексикон српског просветитељства,* Београд 2009.
Ненад Николић, *Меандри просвећености,* Београд 2010.
Историја српског народа (IV/1, IV/2), група аутора (уред. С. Гавриловић), Београд 1986.
Радован Самарџић, *Идеје за српску историју,* Београд 1989.
Радован Самарџић, *Сеобе у српској историји,* Београд 1991.
Лексикон српског средњег века (прир. С. Ћирковић / Р. Михаљчић), Београд 1999.
Сима Ћирковић, *Срби међу европским народима,* Београд 2004.

Jovan Pejčić

ĐORĐE TRIFUNOVIĆ AND THE QUESTION OF THE CONTINUITY OF SERBIAN LITERATURE

Summary

In this paper we present, classify and explain the opinions of Đorđe Trifunović on the forms and transformations of the old Serbian literature into the new one during the transition period from the 17th to the 18th century, both in a literary-historical and theoretical manner. We follow the course of Trifunović's thoughts and his arguments, in order to, contextually looking both to the past and the future, clarify the futuristic nature of his insights and conclusions. The immediate motivation for this study was the publication of the third and final edition of Trifunović's capital work Stara srpska književnost. Osnovi.(Old Serbian Literature. The Basics).

UDK 398.332.41

Ѓоко Здравески[1]
Филолошки факултет „Блаже Конески“ – Скопје
Катедра за македонска книжевност и јужносл. кн.

БОЖИЌНА ТРИЛОГИЈА

(Анализа на божиќните празници и нивната поврзаност со словенската митологија)

Апстракт: Основното прашање што се загатнува во овој текст е односот на христијанскиот пар Бог/Божиќ со словенскиот Сварог/Сварожиќ. Тоа се прави преку анализа на три празника од циклусот зимски календарски празници, и тоа на првите три: Коледе, Бадник и Божиќ. Се заклучува дека овие три христијански празници изобилуваат со елементи од старата паганска религија на Словените и дека, всушност, името на христијанскиот празник Божиќ е изведен по аналогија на словенскиот божествен пар Сварог/Сварожиќ.

Клучни зборови: Коледе, Бадник, Божиќ, Сварог, Сварожиќ, зимски календарски празници.

За што и зошто токму за тоа?

Во овој текст би сакал малку повеќе внимание да им посветам на три празника од циклусот зимски календарски празници, и тоа на првите три – Коледе, Бадник и Божиќ – а за тоа имам главно две причини. Првата се однесува на нивната последователност и целовитост. Имено, овие празници надоврзувајќи се еден на друг формираат една трилогија во циклусот зимски календарски празници. Втората причина, која вушност би требало да биде прва, бидејќи беше иницијалната каписла за да се заинтересирам за овие три празника е односот на христијанскиот Бог со можниот негов претходник во паганската традиција, чиј култ се славел во овој период од годината. Поаѓајќи од оваа причина, Божиќ (најмногу поради името) беше празникот што најмногу го привлече моето внимание. На почетокот сакав да му се посветам само на овој (денес) христијански празник и да се обидам да повлечам паралела со култот на можното словенско божество, но со оглед на тоа дека Божиќ е нераздвојлив од Коледе и Бадник, решив да ги разгледувам заедно.

[1] sto_i_da_e@yahoo.com

Зимски календарски празници

Во циклусот зимски календарски празници, покрај божиќните се вбројуваат уште и: Василица (Стара Нова година), Водокрст, Богојавление/Водици (познат и како Машки Водици) и празникот познат како Собор на св. Јован Крстител или Женски Водици. Целиот овој период, од Божиќ до Водици, се нарекува *некрстени денови, нечисти денови, погани денови,* а некаде и *Ристосови денови* (Китевски, 1997, 22). Иако називот е христијански според својата етимологија, во народните верувања и во обредите што се практикуваат за време на овие денови може да се препознаат реликтите од претхристијанската религија на Словените. Покрај табуата (забрана за работа, одрекување од сексуален однос и сл.) што постојат во овој период, најкарактеристично е верувањето дека во *некрстените денови* по земјата шетаат духовите на умрените, разни сеништа, вештерки, караконџули и секакви други нечисти сили, а новороденчињата што се родени во овој период од годината можат да комуницираат со нив, но можат и да метаморфозираат во некое од нив. Во претхристијанската религија овие верувања се однесуваат на подолг временски период поврзан со зимскиот солстициум, меѓутоа црквата ги сведува овие денови на бројот дванаесет и им дава христијански карактер. Самиот назив *некрстени денови* јасно нè наведува на периодот од раѓањето до крштевката на Исус Христос.

Она што е заедничко за овие празници, а потекнува уште од претхристијанскиот период, е нивната поврзаност со преоѓањето од хаос во нов космос (т.е. умирање на старата година и раѓањето на новата), па според тоа, и јавувањето на бројни обреди поврзани со плодноста и богатството. Друг аспект е поврзаноста со култот на мртвите предци и, воопшто, изразениот хтонски карактер на овие празници. Во обредите поврзани со овие празници се јавуваат и одредени соларни карактеристики, кои на прв поглед збунуваат, но и тие можат лесно да се објаснат ако се има предвид претставата што ја имал примитивниот човек (оваа синтагма не ја користам со пејоративно значење) за патувањето на сонцето[2] и за неговиот двоен карактер. (За ова ќе позборувам малку подолу).

---

[2] Според *Правописот на македонскиот литературен јазик* (Скопје, 1998, стр. 44) именката *сонце* се пишува со голема буква кога се однесува на небеското тело, а со мала кога е употребена како општа именка. Притоа, не е направена јасна граница помеѓу првиот и вториот случај, бидејќи излегува дека именката *сонце* и во случајот *Земјата кружи околу Сонцето*, но и во случајот *заоѓа Сонцето* ќе биде употребена како небеско тело. Сепак, во *Правописот*, токму синтагмата *заоѓа сонцето* претставува пример за користење на мала почетна буква.

Поради оваа нејаснотија, но и поради тоа што моите претходници именката *сонце* во овој контекст ја пишуваат со мала почетна буква, јас одлучив за истата во целиот свој текст да користам мала почетна буква.

Коледе

Коледе е првиот празник од божиќната трилогија – почнува да се слави вечерта на 5 јануари (23 декември според православниот календар) со палењето коледарски огнови, а завршува следното утро со коледувањето.

Името на овој празник се поврзува со старото паганско божество Колед/Коледа, кое пак се поврзува со „сликата на млад коњаник, кој ветува родна година – персонификација на младото сонце.“ (Анастасова-Шкрињариќ, 2004, 184). Анастасова-Шкрињариќ го изедначува ова божество со Сварожиќ (синот Сварогов), младиот бог-сонце и тука ја бара причината за палењето на коледарските огнови. Според тоа, уште кај името на ова божество се сретнуваме со соларниот карактер на овој празник, факт што на прв поглед збунува... Но само на прв поглед.

Ако се земе предвид дека примитивиот човек верува дека сонцето по своето заоѓање оди во *долна земја* и тука добива сосем поинакви (хтонски) карактеристики (од светло станува темно, од младо станува старо), тогаш на планот на целата космичка година во овој период (зимскиот солстициум) сонцето се наоѓа длабоко во *долна земја* и треба да се повика да излезе, т.е. да се роди. Како поинаку би се направило тоа ако не со палење оган? Очигледно, за нашите предци палењето оган (според имитативната магија) претставувал најубав начин да се потпомогне младиот бог-сонце. Се настојувало огновите да бидат што поголеми, да достигнат што поблиску до небото за да го *нахранат* слабото сонце. Интересен е фактот дека и за време на празниците што гравитираат околу летниот солстициум се практикува палење обредни огнови.

Не е случајно ниту тоа што во песните што се пеат за време на овој празник преку гласни извици буквално се повикува божеството да се појави (формата Коледе наликува на вокативна форма). Една од најпознатите песни што се пеат за Коледе гласи:

„Коледе-леде,
паднало греде,
утепало деде.
Деде се мачи,
баба го квачи
со четири јајца,
гускини, шаткини
Ко-ле-де-е-е-е!“ (Попова, 2002, 170)

Во овие стихови во смртта на дедото можеме да го препознаеме умирањето на старата година (хаосот), а во извикот на крајот од песната повикувањето на новата (почетокот на новиот космос).

Посебно внимание на коледарите им посветува Фанија Попова (Попова, 2002, 161-166). Таа нив ги нарекува „посредници“ помеѓу хаосот и космосот, кои слегуваат во *долна земја* и таму се стекнуваат со сила да ги победат разните демони што владеат со горниот свет. Симнувањето во *оној свет* Попова го поврзува со обредот на иницијација, поточно со таканаречената пубертетска иницијација, а главен аргумент за тоа е фактот дека коледарските дружини се составени главно од млади момчиња. Често на чело на овие дружини стои постар човек, најчесто оженет, кој ги води иницијантите низ обредот. Тие своето коледување го започнуваат на полноќ (по палењето на првите огнови), а го завршуваат рано наутро со пеењето на првите петли (период од ноќта кога демонските сили се најактивни). Овој период всушност претставува период на временска изолација за иницијантите, а тоа го докажува и забраната момчињата да го посетуваат сопствениот дом. Ова, уште, покажува дека ритуалот *коледување* подразбира строги правила до кои учесниците мора да се придржуваат. Едно од битните правила е дека коледарите не смеат да влезат во куќа во која има скоро починат, што директно се поврзува со култот кон мртвите предци.

Редоследот по кој се движат коледарите исто така е строго определен. Коледарските дружини секогаш го започнуваат коледувањето од десната страна, верувајќи дека поради тоа сè ќе им оди напред и дека така ќе соберат повеќе храна. Тие влегуваат во куќите и таму ги пеат коледарските песни и притоа на крајот сите гласно извикуваат: Коледеее!! Домаќините ги даруваат со разна храна (најчесто слатки колачиња и овошје), а за возврат коледарчињата ја благословуваат куќата.[3]

Дел од коледарските песни го слават доаѓањето на младиот бог, во христијанскиот контекст тоа е секако Исус Христос (Божиќ), но очигледно тоа е само замена за некое постаро божество (можеби Сварожиќ)[4]. Така, во една од нив се сретнуваат следниве стихови: „Божиќ ми е по са земја, слава му е на небеси“.[5]

Бадник

Бадник се слави на 6 јануари (24 декември), вечерта пред Божиќ. Името на овој празник во *Речникот на народната митологија на Македонците* се поврзува со именката *бдение* (Вражиновски, 2000, 46), која пак, се поврзува со чувањето на огнот да не згасне. Сепак,

[3] Парафразирано откај Вражиновски, Танас, *Речник на народната митологија на Македонците,* стр. 226

[4] За оваа релација ќе позборувам во шестиот дел од текстот.

[5] Цитирано откај Китевски, Марко, *Македонска народна лирика: обредни песни*, стр. 16

мене ми дојде на ум и една поинаква етимологија. Познато е дека светите имиња се табуирани, па според тоа Бадник би можел да се разгледува и како пермутиран Дабник, а сето тоа може да се поврзе со светоста на дабот во словенската претхристијанска религија (бадникот е всушност дабово дрво, кое ја претставува епифанијата на божеството), но, според звучноста, и со паганскиот хтонски Дајбог/ Дабог/ Дабо, кого Чајкановиќ го поврзува со овој празник. Празниците од божиќната трилогија секако се поврзани со врховното словенско божество, а оттука можеби и со словенскиот ues otiosus.

Според народните верувања Бадник е стариот бог, а Божиќ младиот. Токму затоа на Бадник се кани *дедо Боже* и посебна порција при Бадниковата вечера му се дава на *дедо Боже.* Анастасова-Шкрињариќ пишува дека во Гевгелиско стариот бог се замислува како „благ, добродушен старец со бела коса и брада, нагрнат со кожув, на сакато магаре.“ (Анастасова-Шкрињариќ, 2004, 237). Сите овие атрибути недвосмислено ни го претставуваат хтонското божество, а според Чајкановиќ божеството што доаѓа е самото врховно божество, кое според него има хтонски карактер и е поврзано со култот на предците. За тоа дека станува збор за старото врховно божество ни говори и претставата на Бадник како *вечен неуморен патник*, одлика што го краси и германскиот Водан.

Врската со култот на предците ја гледаме и во обичаите што се вршат за време на вечерата. Кај народот постои верување дека за Бадник сите членови на семејството треба да бидат дома, а вечерата треба да биде поставена на земја (хтонски принцип). При кршењето на лепчето (погачата), еден дел се одделува за куќата и со тоа се покажува почит кон мртвите предци. Исто така, постои обичај домаќинот и домаќинката непосредно пред самата вечера да фрлаат ореви (оревот се поврзува со култот на предците) насекаде низ собата и со тоа да ги задоволат покојните предци (Вражиновски, 2000, 47).

Сепак, и покрај доминантиот хтонски карактер, овој празник содржи и одредени реликти од култот кон сонцето. Во тој контекст се споменуваат палењето на бадниковото дрво и тркалезната форма на лепчето. Бадниковото дрво е уште една епифанија на божеството и се верува дека со внесувањето на дрвото во домот, всушност се обезбедува присуството на самото божество (канењето на божеството во домот е повторно остаток од претхристијанската религија). Палењето на бадниковото дрво главно се објаснува на два начина: Чајкановиќ (исто и Попова) во спалувањето го гледа божеството што умира и повторно се раѓа, додека некои други научници сметаат дека овој чин има за цел да му помогне на младото сонце во добата на зимскиот солстициум (Анастасова-Шкрињариќ, 2004, 239). Сепак, овие две теории толку наликуваат една на друга, што може да се рече дека во суштина станува збор за една иста работа.

Соларниот карактер на обредното лепче[6] го посочуваат повеќето истражувачи. Самата тркалезна форма на лепчето ни дозволува да го поврземе со култот кон сонцето. Никос Чаусидис во својата книга *Митските слики на Јужните Словени* посветува цело едно поглавје (Чаусидис, 1994, 257-333) токму на митските слики поврзани со соларното божество и таму ги наведува оние најзначајните: штитот, ореолот, дискот, прстенот и сл.

Сонцето можеме да го видиме и во *вечниот неуморен патник.* Старецот што влегува во домот, всушност можеме да го изедначиме и со старото хтонско сонце, кое наскоро треба повторно да се роди. Со самото тоа што јава на коњ (или на куцо магаре) можеме да го поврземе со соларните божества, кои по правило се коњаници, но и со Тракискиот коњаник, кој, пак, во себе ги содржи сите компоненти на едно хтонско божество.

Божиќ

Божиќните обичаи се само продолжение на коледарските и бадникарските. Единствеността на овие три празника се гледа уште во коледарските песни во кои се споменува и малиот бог Божиќ: „Денеска е Бадник/ утре е Божиќ“ или „Таму има мала Бога, / мала Бога и Божиќа“.[7] Поврзаност со коледарските песни се гледа и во следниот пример: „искршиле кавалите, / запалиле силен оган, / огреале Риста Бога, / Риста Бога малечкаго“. Со вметнувањето на името на Исус Христос добиваме класичен пример на христијанизација на паганскиот обред *коледарски огнови*. Всушност, ова е и една од главните одлики на божиќните песни – христијанизацијата. Мора да се забележи дека црквата му посветила најмногу внимание на овој празник и во песните што се пеат на овој ден сретнуваме многу повеќе христијански елементи отколку паганси. За разлика од коледарските и бадникарските песни, тука за првпат го среќаваме и ликот на Богородица, но и голем број библиски епизоди што се поврзани со раѓањето на Спасителот.

Со последниот пример, всушност, го добиваме соларниот каратактер и на овој празник. Доколку го замениме „Риста Бога“ со *Божиќ* или *Сварожиќ,* повторно ќе дојдеме до магиското потсилување на сонцето. Но, овој празник ги содржи и истите оние хтонски карактеристики што ги содржат и претходните два. Според верувањата што се карактеристични за овој празник доаѓаме повторно до култот кон

[6] Обредните лебови што се поставуваат на трпезата претставуваат супститут за некогашната крвна жртва, која можеби дури во христијанството била заменета со бескрвна.

[7] Исто, стр.18

мртвите предци, но и до контрадикторноста што нè следи низ сите овие празници – според некои верувања богот што се очекува да дојде на овој празник е старец. Оваа контрадикција може да се оправда со временската блискост меѓу празниците, но и со фактот дека според народните верувања во тој период старата година сè уште не е замината (годината почнува малку подоцна со празникот посветен на св. Василиј), па според тоа и стариот бог е сè уште жив.

Сепак, не е случајно што Божиќ доаѓа по Бадник, откако ќе се испрати стариот бог се дочекува новиот, оној што се родил по палењето на бадниковото дрво.

Божиќ е денот кога, според народните верувања, започнуваат *некрстените денови,* кои траат сè до Водици, кога е крстен Исус. Инаку, мора да се спомене дека и во празникот Водици може да се насетат реликти од паганското жртвопринесување, кое во случајот е заменето со фрлање крст во водата. Многу е веројатно дека зад овој христијански обичај се крие стариот култ кон водата, според кој на речното божество му се принесувале човечки жртви, пред сè млади девојки.

Бог/Божиќ и Сварог/Сварожиќ

Во целиот овој текст всушност се обидував да докажам две работи: 1. соларниот и хтонскиот принцип всушност не се контрадикторни, ами само спротивни, тоа се два краја од една иста вертикала, па според тоа може да се разгледуваат во еден ист систем, системот светло-темно, горе-долу, небо-земја; 2. христијанскиот пар Бог/Божиќ е само замена на небесно-соларниот претхристијански родителски пар Сварог/Сварожиќ.

Најголемата забуна настанува токму кај сонцето. Она што ни го привлекува вниманието е помешаноста на *горе* и *долу* во празниците за кои зборував: како може од една страна да се повикува младиот бог-сонце, а од друга страна да се зборува за култот кон предците и за хтонскиот принцип?

Истата забуна настанува и кога го читаме Чајкановиќ. Како може хтонскиот Дајбог да го изедначува со рускиот Дажбог, кога тој е par excellence соларно божество? Чајкановиќ тоа го решава така, што се повикува на старогрчкиот Аполон, кој исто така има одредени хтонски карактеристики. И не греши. Имено, голема е веројатноста Дажбог и Дајбог да претставуваат едно исто соларно божество, само што Дажбог го претставува неговиот соларен принцип, додека Дајбог хтонскиот. Дажбог е светлото, а Дајбог темното сонце.

Како да го ги поврземе Дажбог и Сварожиќ за да стигнеме до она со што сакам да завршам? Поновите истражувачи ги сметаат Даж-

бог и Сварожиќ за браќа (некои дури и ги изедначуваат), синови на големото небесно божество Сварог. Никос Чаусидис во својата студија *Дуалистички слики* прави аналогија помеѓу овој божествен триаголник и еден нему сличен во иранските религиски традиции (Чаусидис, 2003, 152). Доколку му веруваме на Чаусидис дека Сварожиќ е брат на Дажбог, а двајцата се синови Сварогови, тогаш преостанува да се испита уште статусот на Сварог во словенскиот пантеон.

Според повеќето научници, Сварог е врховното небесно божество во словенскиот пантеон, еден вид словенски Уран. Го сметаат за бог на светлото небо, а Сварожиќ, неговиот син, за бог на сонцето. Сварог се смета за претставник на најстарата генерација словенски богови, а со тоа и за ues otiosus, пандан на еврејскиот Јахве и христијанскиот Отец. Подоцна култот на Сварог бил заменет со култовите на помладите божества, пред сè со култот на Перун, богот-громовник. Слична ситуација наоѓаме и во другите митологии.

Според ова, а и според сето она што досега беше кажано, сметам дека може да се направи аналогија помеѓу христијанскиот пар Бог/Божиќ и паганскиот Сварог/Сварожиќ и да се заклучи дека големиот христијански празник е само супститут за словенскиот претхристијански празник што бил поврзан со зимското сонцестоење. Празници со слични одлики се среќаваат и во другите претхристијански религии, а тоа најдобро го покажуваат римските Сатурналии и Календи. Впрочем, кај овие последните би можеле и да ја побараме етимологијата на словенското божество Колед/Коледа, кое, како што видовме е поврзано со христијанскиот празник Коледе.

КОРИСТЕНА ЛИТЕРАТУРА:

Анастасова-Шкрињариќ, Нина, Словенски пантеон*, Скопје, 2004.*
Бѫлгарски народни пѣсни – Фототипно издание, Скопје, 2000.
Васиљев, Спасоје, *Словенска митологија* (електронско издание)
Вражиновски, Танас, *Македонска народна митологија кн.1*, Скопје, 2002.
Вражиновски, Танас, *Народна митологија на Македонците кн.2*, Скопје, Прилеп, 1998.
Вражиновски, Танас, *Речник на народната митологија на Македонците*, Скопје, 2000.
Грејвс, Роберт, *Грчки митови*, Скопје, 2002.
Елијаде, Мирча, *Аспекти на митот*, Скопје, 1992.
Елијаде, Мирча, *Митот за вечното враќање: архетипи и повторување*, Скопје, 2007.
Елијаде, Мирча, *Водич кроз светске религије*, Београд, 1996.
Зечевић, Слободан, *Култ мртвих код Срба*, Београд, 2007.
Зечевић, Слободан, *Митска бића српских предања*, Београд, 2008

Китевски, Марко, *Македонска народна лирика: обредни песни*, Скопје, 1997.
Leže, Luj, *Slovenska mitologija*, Nova Pazova, 2003
Попова, Фанија, *Зборот-збор отворат,* Скопје, 2002.
Словенска митологија: енциклопедијски речник, Београд, 2001 (електронско издание)
Frejzer, Džejms Džordž, *Zlatna grana: proučavanje magije i religije*, Beograd, 2003.
Чајкановић, Веселин, *О врховном богу у старој српској религији*, Београд, 1994.
Чаусидис, Никос, *Дуалистички слики: богомилството во медиумот на сликата*, Скопје, 2003.
Чаусидис, Никос, *Митските слики на Јужните Словени*, Скопје, 1994.

Gjoko Zdraveski

THE CHRISTMAS TRILOGY

Summary

The main issue dwelt upon in this text is the relation between the Christian pair of Bog/Bozik (*Bog* is the Slavic for God, and *Bozik*, which can be translated as the small God, is the Slavic name for Christmas) and the Slavic Svarog/Svarozik. These pairs of figures are compared by means of analysis of three religious winter holidays, which are the first holidays of the year: Kolede, Badnik (Christmas's eve) and Bozik. The conclusion is that pagan elements borrowed from the old pagan religion of the Slavs are abundant in these Christian holidays. The very name of the holiday of Bozik is apparently based on the analogy with the Slavic pair of Svarog/ Svarozik.

UDK 821.163.41/14:398.3

Кристина Митић[1]
Прва нишка гимназија „Стеван Сремац”

ЛИРСКЕ ОБРЕДНЕ ВРСТЕ У АУТЕНТИЧНОМ ОКРУЖЕЊУ

Сажетак: Лирске обредне врсте сежу у најстарије периоде људских заједница. Примарна улога текста пјесме у склопу ритуалне праксе веома се дуго одржала, мада су неминовно све компоненте обреда биле подложне промјенама. Зато су ове пјесничке врсте слојевите, садрже контаминацију паганских и хришћанских представа, синкретичност, колективност и низ архаичних обиљежја својствених цјелокупној традицији. Обредне пјесме су повезане са одређеним светковинама, које прате ритам природних циклуса и смјену годишњих доба. Низ магијских радњи и религијских компонената укључује се у структуру обредног текста, директно или стилизовано.

*Кључне ријечи***:** усмена обредна лирика, етнографија, пагани, хришћани, магија.

Природа је божанство древног човјека, које се непрестано креће и мијења, те осујећује, поспјешује, кочи, подупире његове намјере и жеље и изазива религиозна осјећања.[2] Предмет те религије је природа, њена срж је магија, а лирска обредна поезија је магијска умјетност. Древни човјек има изванредно повјерење у моћ својих жеља.[3] Народни умјетник је творац поруке која извире из физичке и психичке потребе да се појединцу и друштвеној заједници осигура извјесна моћ над околним свијетом, да се оствари укључивање човјека у промјенљиво и несигурно збивање које га окружује.[4]

Ова умјетност није стварана као поезија нити да би била поезија,[5] већ се налазила у служби тежњи које су већим дијелом данас изгубљене. Хипотеза је да су те тежње имале и магичне смјернице.[6] Опходне поворке као да се играју ради сваког благостања у склопу обредне радње и са сталним припјевима који су уређивали поворку, апострофирали божанства и изражавали жељу. По тим припјевима су поворке углавном добијале имена, да би нека од њих касније потиснули хришћански празници за које су везиване. Поворке су изводиле симболичне сцене у којима је обред имитирао свој циљ. Ријечи и

---

[1] ktarailo@yahoo.com
[2] Л. Фојербах, *Предавања о суштини религије*, Београд, 1974, стр. 298.
[3] С. Фројд, *Тотем и табу*, Београд, 1969, стр. 206.
[4] A. Leroi – Gourhan, *Religije prethistorije*, Zagreb, 1968, стр. 80.
[5] Хатица Крњевић, *Лирски источници*, *из историје и поетике лирске народне поезије,* Београд, 1986, стр. 5.
[6] С. Фројд, *наведено дјело*, стр. 213.

радње тог обреда нису могле бити сачуване у облику фосила.[7] До данас се сусрећемо са преживјелим ритуалним поступцима у оквирима народног стваралаштва. Значења детаља „текста", па и пјесничких врста, тешко се могу разумјети без сагледавања најдубљих слојева традиције и без реконструкције словенског пантеона.[8] Да би се пјесме проучавале, потребно је упознати народни живот, путеве стилизације етнографског језгра, чиниоце и исходишта различитих облика магије.

Удио тих старих словенских ритуала и мистерија у стварању одлика националне културе је велики, некад много јачи од каснијих хришћанских утицаја, који су, често, прекидали спонтани развој старих паганских институција.[9] Тек што су Словени примили хришћанство, византијски елементи помијешали су се са народном магијом и старим схватањима. Дух хришћанства је прво само бојио оно што је народ доселио из старе постојбине, а потом је открио читаву ризницу нових мотива.[10] То је поезија обреда који није стигао до култа,[11] јер му је хришћанство измијенило развојни пут. Према мишљењу Д. Бандића[12] природни развој наше народне религије добрим дијелом је прекинут доласком Јужних Словена на Балканско полуострво и снажним процесом христијанизације. Нова званична религија није могла да уништи стара вјеровања и обичаје, али им је увелико ударила свој печат. Сажимањем старог и новог у оквирима система табуа уз пољопривредну производњу створене су бројне паганско-хришћанске, синкретичке творевине. Један од главних циљева различитих обредних поворки био је сакупљање дарова и заузврат магијско изазивање плодности и сваког напретка у домаћинству, док су учесници сматрани недодирљивим бићима.

И за В. Чајкановића[13] хришћанство је нагло прекинуло природни развој словенског паганизма. Хришћанска догматика и морал били су савременији и зато неодољивији, организација Христове цркве јача и процес похришћањивања словенског народа извршен је релативно брзо и без великих потреса. Неким старинским култним обичајима црква је дала своју ауторизацију и благослов, тако да ни „мили Божић" није празник хришћански, него старински словенски. Стихови из којих се види очекивање епифаније (epiphania domini), доласка божанства, редовно се јављају или на почетку пјесама или као рефрен, што доказује да имају ритуални карактер. Паганизам је имао свој развој, од

[7] A. Leroi – Gourhan, *наведено дјело*, стр. 132.
[8] Л. Леже, *Словенска митологија*, Београд, 1984.
[9] В. Матић, *Заборављена божанства*, Београд, 1972, стр. 164.
[10] Р. Петровић, *Есеји и чланци*, Београд, 1974, стр. 289. и 388.
[11] А. Н. Веселовски, *Историјска поетика*, Београд, 2005, стр. 515.
[12] Д. Бандић, *Табу у традиционалној култури Срба,* Београд, 1980.
[13] В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973.

териоморфних богова ка антропоморфним, од страха у односима према тим боговима ка повјерењу.[14]

Обредна поезија је била практично дјелотворна. Цијела природа се огледала у појединцу и он у њој са драмом умирућег и васкрсавајућег божанства иза кулиса које сликају свечаност дочека шумских и пољских духова и њиховог погреба који је схватан као „смрт за живот".[15]

Говорне формуле и пјесме су биле у функцији митске свијести и обредне дјелатности, са евидентним начелом понављања и принципијелном метафоричношћу митског мишљења. Текст магијских и чаробних формула био је тајни и шифровани језик, а кључ су посједовали само посвећени тајни обредне магије.[16] Облици множине у стиховима: *„*Овде *нама* кажу*"* (Вук, СНП I, бр. 161) / *„Ми дођосмо* овде*"* (Вук, СНП I, бр. 166) / *„Ми идемо* преко села*"* (Вук, СНП I, бр. 187) представљају надлични говор који слика заједничко усклађивање са природом. Све пјесме су похвала животу и све је повезано и усмјерено здрављу, берићету, љубави.[17]

Магија је натурализација људских акција, а религија хуманизација природних закона у вријеме када је свијет још био млад. Свака игра дефинише се скупом правила која омогућавају практично неограничен број партија; ритуал који се такође игра личи на повлаштену партију, одабрану међу свим могућностима, јер једино она доводи до успостављања равнотеже између људи и природе.[18] Те пророчке игре или обреди колективне су болести и социјалне хистерије.[19] Формуле су пуне митолошких алузија, које по изговарању ослобађају силе прошлости и преносе их у садашњост.[20] Паралелизми у тексту су поетски облици сталног истраживања свијета и дијалога са њим.[21] Дијалози су различити и у различито доба године, цијела природа је божански персонификована: „Краљу, светли краљу, љељо!" (Вук, СНП I, бр. 159) / „Ој додо ле! / Мој божоле!" (Вук, СНП I, бр. 186) / „Добар вече, коледо! Домаћине, коледо!" (Вук, СНП I, бр. 189) / „Ој, убава мала момо, ладо!" (Вук, АСАНУ, бр. 8552/257, IX, 7/3).

Поезија је прошла пут од исконских крикова преко чарања и молитава (магијских формула) до првих поетских артикулација (пјесама).[22] Мистични ритам, врачања и магија утичу на пјесничко ства-

[14] *Исто*, стр. 191, 220, 228.
[15] Хатиџа Крњевић, *наведено дјело*, стр. 276.
[16] *Исто*, стр. 289.
[17] *Исто*, стр. 292, 304.
[18] К. Леви-Строс, *Дивља мисао*, Београд, 1978, стр. 72.
[19] Р. Петровић, *наведено дјело*, стр. 309.
[20] Б. Малиновски, *Магија, наука и религија*, Београд, 1971, стр. 81.
[21] Хатиџа Крњевић, *Скица за видове композиције*, стр. 138.
[22] Хатиџа Крњевић, *Лирски источници*, стр. 5.

рање. У тој старијој етапи културе стилске фигуре нису умјетнички облици него трајно спајају судбину човјека и природе и то помоћу сликовитог проширивања језиковног и пјесничког израза, природа и људи се узајамно симболизују:

„Заспала *девојка*
Дренку на коренку
Сив је *соко буди*
Међу очи *љуби"* (Вук, АСАНУ, 8552/257, VIII, 45)
„Који *пером* пише
По *орлову крилу,*
Те он *записује*
Очи девојачке
И *лице јуначко*" (Вук, СНП I, бр. 161)
„Испод тебе виле
Дивно коло воде
Пред њима Радиша
Бичем росу тресе" (Вук, СНП I, бр. 183)

Свака година доноси низ сложених, архаичних свечаности које су одбљесци неке врсте пасторалних драма по зеленим ливадама, крај потока и жбунова, гдје старословенска божанства играју своје улоге, лирске и трепераве од весеља. Мистичне игре додола, лазарица, краљица, попут Аристофанових драма, обнављају велику симболику биљног и животињског царства,[23] прерушени и маскирани глумци пјевају: „Шестопер калопер / И рани босиљак" (Вук, СНП I, бр. 162) / „Ови двори паунови, / А пенџери ђинђерови" (Вук, СНП I, бр. 164).

Ове пјесме немају естетску намјену. Оне су сурвивали и то деформисани.[24] Све имају и своје христијанизоване двојнице. Нехришћанска обредна пракса контаминирана је праксом хришћанских празника, али се често јавља и контаминација два нехришћанска празника. Важан је био кодекс знања колектива, мимо ког се није ишло. Лични ставови и осјећања су поклопљени са колективним схватањима. Утврђени су идеали једне заједнице, општи идеали љепоте. Имитативна магија дуго је задржала архаичке облике са каснијим христијанизованим допунама. Пјесме су комплексне и синкретички повезане са другим умјетностима: игра, музика, драма; пјевачи су истовремено и играчи и глумци. Забиљежени текст је изолован или истргнут из аутентичног контекста садржаног у игри – плесу, колу, мелодији, ритуалној радњи, врсти послова итд. Није занемарљива ни категорија извођача – пјевача, активних и пасивних учесника у обреду. Зато је и највјернији запис, у ствари, огољена или непотпуна структура.[25]

[23] Р. Петровић, *наведено дјело*, стр. 310.
[24] И. Ковачевић, *Семиологија ритуала*, Београд, 1985.
[25] Снежана Самарџија, *Увод у усмену књижевност*, Београд, 2007, стр. 98.

Обредне пјесме су календарске, а календар се дијелио на митровски и ђурђевски[26]. Повезиване су са хришћанским празницима, али су у основи задржале паганski карактер. Оне су вербални облици фолклорних манифестација обредних обичаја везаних за годишње промјене у природи, тако да подјела календара може бити пресликана на подјелу пјесама на *митровске и ђурђевске пјесме*.

Коледарске[27] и христијанизоване им двојнице божићне[28] стоје на почетку зимског периода, на почетку нове године. Обред су изводили и пјесме пјевали коледари (лесници, вертепи) или колеђанке – калинарке (према имену биљке). Мушка поворка је обавезно имала реквизиту богова који се везују за сунце (коњ и коњска опрема). Представљали су богатство шуме и носили зооморфне маске (козја кожа са роговима). Један од младића био је снашка у женским хаљинама, један је био коњоводац (често са дрвеним коњем). Мачеви, штапови, клепетуше били су незаобилазни као средство стварања буке којом се истјерују караконџуле. Колеђанке су, пак, окићене гранчицама, а између њих се издвајају невјеста и два старца. Ове пјесме, пјеване од Бадње вечери (6. јануар) до Нове године (14. јануар), представљају, као и већина, изражавање добрих жеља. Текстови коледарских и божићних пјесама имају исти циљ – благосиљају стиховима. Желе: „Све волове витороге / Све коњице путоноге / Све овчице свилоруне „(Вук, СНП I, бр. 189). Бадњак је персонификовани шумски дух (као некакав човјек или бог – према Вуку[29]). Осјећа се присуство оностраног и ишчекује долазак предака са новом годином, новим сунцем, новим младим богом; Божић је деминутив именице бог, мали бог, нови бог. Веома сличне обредне пјесме коледарским/божићним јесу василичарске[30] које су малобројније и пјевају се у истом периоду. Везане су за хришћански празник Свети Василије по Божићу, у народу познат као Мали или Женски Божић. Пјесме водичарске[31] и богојављенске[32] су изгубиле самосталност и прешле у љубавну лирику. Изводили су их маскирани младићи, тзв. водичари који текстовима асоцирају рођење Исусово. С обзиром на присуство игре омладине, све ове пјесме имају уску спрегу са култом плодности. Јованjске[33] пјесме су такође христијанизоване, са елементима магије, сличне осталим зимским календарским пјесмама. Сугеришу благостање као жељену могућност. Вучари су изводили вучарске[34] пјесме сличне водичарским, као врсту прославе послије лова на вукове, који се текстовима пјесама тјерају.

[26] М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд, 1990.
[27] О свим врстама обредних радњи и актера опширније у: М. Недељковић, *наведено дјело*, стр. 115-118.
[28] *Исто*, стр. 33-43.
[29] В. С. Караџић, *Српске народне пјесме* I, Београд 1964, стр. 144.
[30] М. Недељковић, *наведено дјело*, стр. 47-48.
[31] *Исто*, стр. 58.
[32] *Исто*, стр. 30-32.
[33] *Исто*, стр. 112-113.
[34] *Исто*, стр. 60.

На граници зиме и прољећа пјеване су пјесме на ранилу[35], од 2. марта до 7. априла, али и по Божићу. Ове пјесме се преплићу са љубавним и породичним, као и већина опходних пјесама. У основи текста је „магија за плодност": *јеленче* које рогом мути воду, а *очима бистри* (Вук, СНП I, бр. 199) / *брат* који се опрема *у сватове* (Вук, СНП I, бр. 200) и сл.

Пјесме прољећне су лазаричке, марковданске, ђурђевданске, спасовске, краљичке, јеремијске, васкршње и тројичанске. Лазарице слично коледарима благосиљају, али су незадовољне поклонима знале и да „распоју" жељено, а игром сугеришу култ плодности. Непаран број учесника чине дјевојке прерушене у лазара, лазарицу, запевкиње и отпевкиње, у пратњи су и старија жена и мушкарац. Лазарице су по узрасту између додола и краљица, али, такође, сугеришу моменат своје иницијације. Текстови лазаричких[36] пјесама изражавају добре жеље. Христијанизовани су и везани за Лазареву суботу и чудо васкрснућа, те су лакше опстале у народу. Лазаричке пјесме, пјесме на ранилу и јеремијске пјесме су из истог комплекса вјеровања. Описе радњи у тексту имају и ђурђевданске[37] пјесме, које се пјевају на сам дан празника (6. маја) или недељу дана раније. Христијанизоване су повезивањем са хришћанским празником, али најчешће раскалашног садржаја: „Душо моја, и чешће ми дођи, / Нека су ми виши јади мајци!" (Вук, АСАНУ, бр. 8552/257, VIII, 42, бр. 76). Марковданске[38] (8. маја) ријетке су и посвећене апостолу Марку, који је познат као неко ко управља градом, те је њихова улога управо да штите од града усјеве. Јеремијске[39] пјесме пјеване на Јеремијин дан (13. маја) сличне су лазаричким, као и ђурђевданским. И овдје, искићене дјевојке имају предводницу. У сва три типа обредних пјесама и обреда сплетене су сточарско-аграрна и бајаличко-љубавна магијска природа обреда. Још један тип прољећних календарских пјесама су васкршње[40] или велигденске пјесме пјеване на први и други дан Васкрса. Њиховом садржином су изражаване добре жеље „за богато љето": „Ускрсење и шарена јаја, / Ђурђевдане и зелена трава!" (Вук, ГПБЛ, Сербск. F XIV, №, 2/2, л. 148/1, бр. 1). Спасовске[41] су пјеване на Спасовдан и имају чест мотив обасјаног коњаника, који је персонификација васкрслог вегетацијског божанства. Због игре евидентан је и овдје култ плодности. Краљичке[42] или ладарске пјесме су имале поворку сачињену од краља, краљице, дворкиња,

[35] *Исто*, стр. 196.
[36] *Исто*, стр. 133-138.
[37] *Исто*, стр. 72-81.
[38] *Исто*, стр. 149.
[39] *Исто*, стр. 111-112.
[40] *Исто*, стр. 48, 248-253.
[41] *Исто*, стр. 226-229.
[42] *Исто*, стр. 121-125.

барјактара, играча, пјевачица и све су биле дјевојке осим вође. Сличне су ивањским и извођене су око Ивањдана и Духова. Имале су припјев ладо и љељо, што је апострофа божанства, мада постоје и опречна мишљења о улози и значењу припјева. Карактерише их животна радост, како лична тако и породична. Из стихова извиру љепота и њежност. Низ краљичких пјесама добио је нове црте из љубавне лирике; све оне задивљују богатством израза: *калопер – јармови,* / *босиљак – палице,* / *од мака кошуља,* / *сукња од божура...* (Вук, СНП I, бр. 160, 182). И оне попут лазаричких и ђурђевданских знају бити разузданог садржаја:

„Овде нама кажу
Младо и зелено,
Скоро доведено;
С девером се игра,
Прстен изгубила,
Бурму сакрушила.
Свекрва је кара,
Девер оговара:
, Не карај је, мајко!
, Златари ће доћи,
, Прстен саковати,
, Бурму позлатити.'" (Вук, СНП I, бр. 165)

Тројичанске[43] христијанизоване пјесме су малобројне.

Типови обредних пјесама љетњег периода, којих је најмање и по броју врста и текстова, јесу: ивањске, крстоношке, додолске и пјесме за заустављање кише. Ивањске[44] или ладањске пјесме пјеване су на Ивањдан. Давно су прешле у љубавне и сличне су ђурђевданским у области љубавних биљних врачања. Црква их је забрањивала због оргијастичког и инцестуозног карактера, правданог процесом иницијације омладине. Крстоношке[45] пјесме су, заправо, христијанизована верзија додолских са другим актерима. Пјевају се један дан између Васкрса и Петрових поклада. У крстоношким пјесмама паганску садржину прати хришћански припјев. Додоле се још зову пеперуде, пеперуше, пепероне и сл., а пјесме су пјеване четвртком, што је дан бога Перуна. У тексту је присутан опис радњи, њихов ток, као и представа жељених посљедица. Поетске метафоре из времена анимизма заправо су описи божанстава: „Из облака прстен паде, / Ујагми га коловођа!" (Вук, СНП I, бр. 188). Додолске[46] пјесме скоро увјек по-

[43] *Исто*, стр. 244.
[44] *Исто*, стр. 101-104.
[45] *Исто*, стр. 127-130.
[46] М. Недељковић, *наведено дјело*, стр. 69-70.

нављају један те исти мотив – утркивање облака и сеоске поворке – и један те исти припјев. Пјесме за заустављање кише[47] су пјевала дјеца.

Све ове најстарије усмене творевине представљају сјећања на вегетацијско божанство које сваке године умире и васкрсава; оне прате пут сунца и развој вегетације, а обредна кола сугеришу сунце у пуном облику и сјају и богатство природе. Обредна лирика је у основи пјесничког језика. Књижевноумјетничка љепота и вриједност је у колективном поимању живота (кодекс знања – живот заједнице – молитвено пјевање) и у индивидуалној слици природе (годишње промјене). У пјесме су пресликани и пренесени елементи из непосредне обредне праксе, као што су ритам кретања, радње, сцене, костими, улоге, маске. Присутни синкретизам (јединственост, нерашчлањеност, која карактерише првобитно неразвијено стање – првобитну умјетност) жанровски је разлучен у циклусе ових пјесама којима се лирски индиректно изражавају жеље. Етнографско језгро и обредна правила сугерисани су језиком постојаних симбола, а формуле и обрасци су се насљеђивали. Пјесме одсликавају начин мишљења и живљења колектива. Евидентна је најстарија историја човјековог свакодневног живота у анимистичкој заједници, слојеви древне религије и вјеровања, уз митске наслаге. Константе су обред, играње, музика, пјевање са елементима првобитног текста. Имале су особину мање промјенљивости приликом преношења због обредног карактера и нису обнављане, временом су се губиле, међусобно преплитале или приближавале другим лирским врстама (посебно љубавним и обичајним – свадбеним лирским пјесмама).

Ритам и стих пјесме зависили су од мелодије и ритма игре уз коју се пјесма пјевала. Већа разноликост стихова у истој пјесми је изузетна и ријетка. У појединим врстама присутни су редовни припјеви. Рима је понекад остварена или замјењена гласовним понављањима. Највећи број није подијељен у строфе. Персонификације су сликовите и живе, а поређења често врло смјела и заједно са осталим стилским средствима граде изразите слике. У стара времена човјек је мање издвајао себе из свијета, његов свијет је био субјективнији, састав његовог „ја" је био другачији.[48] Представа природе је наивна, синкретична, дата кроз одредбе покорене језиком и вјеровањем – метафорама које су заправо фантазије древног човјека. Није сигурно да ли је хришћанство помогло или успорило развој пјесничке мисли. Читава природа се јавља у текстовима као нешто живо. Језик ове поезије је језик мита измијењен у духу наше психе.[49]

[47] Зоја Карановић, Поговор, „Архајски корени српске усмене лирске поезије" у: *Антологија лирских народних песама*, Београд, 1997.

[48] А. Н. Веселовски, *наведено дјело*, стр. 145.

[49] *Исто*, стр. 507.

Опходне пјесме се са замирањем обредног понашања претварају у љубавне и породичне. У великој групи пјесама које је Вук Караџић назвао *Љубавне и друге различне женске пјесме* има их за које се може претпоставити да су првобитно биле везане за неки обред или обичај, па су се временом одвојиле од односног обреда или обичаја и почеле самостално да живе, тј. почеле су се пјевати и у другим приликама и тако изгубиле изразито обредни или обичајни карактер.[50] Текстови стварани по захтјевима ритуала и магије су застарјели и постали необјашњиви, однос мотива у њима је изгубио ред, те су неке добиле комичан изглед и послужиле за модел народног хумора и занимљивости.[51] Ипак, детаљнија анализа сваког ретка учини да и данас, далеко од ритуала, бљесне љепота умијећа колективног пјесника, који је пажљиво бирао ријечи и градио и објашњавао свијет око себе уз помоћ добрих и злих сила: записиване су пером очи дјевојачке и лице јуначко по орлову крилу (Вук, СНП I, бр. 161) / постојала су гувна златом поплетена, са хрпом бисера (Вук, СНП I, бр. 167) и богати двори сребром покривени са три златне трпезе (Вук, СНП I, бр. 174) / из сна под жутом „неранџом" господар буди своју госпу љубећи јој очи (Вук, СНП I, бр. 169) / душа је мирисала као рани босиљак (Вук, СНП I, бр. 173) / у земљи краљица два су сунца грејала, два ветра вејала, а дијете је било струк босиљка (Вук, СНП I, бр. 176) / виле су играле коло, пред њима је момак росу тресао и нудио некој од њих да у његовом дому танку свилу преде на златно вретено (Вук, СНП I, бр. 183) / из облака у коло прстен је падао (Вук, СНП I, бр. 188) / свети Петар је јахао на јелену златорогу и путоногу (Вук, СНП I, бр. 191) / Божић је врата позлаћивао (Вук, СНП I, бр. 194) / јеленче је очима воду бистрило (Вук, СНП I, бр. 199).

[50] В. Латковић, *Народна књижевност I*, Београд, 1967, стр. 149.
[51] Р. Петровић, *наведено дјело*, стр. 323.

ЛИТЕРАТУРА:

Бандић, Д., *Табу у традиционалној култури Срба,* Београд, 1980.
Веселовски, А. Н., *Историјска поетика*, Београд, 2005.
Карановић, Зоја, Поговор, „Архајски корени српске усмене лирске поезије" у: *Антологија лирских народних песама*, Београд, 1997.
Караџић, В. С., *Српске народне пјесме* I, Београд, 1964.
Ковачевић, И., *Семиологија ритуала*, Београд, 1985.
Крњевић, Хатиџа, *Лирски источници*, *из историје и поетике лирске народне поезије,* Београд, 1986.; „Скица за видове композиције" у: *Поетика књижевности* (зборник радова, уредник Н. Петковић), Београд, 1988.
Латковић, В., *Народна књижевност I*, Београд, 1967.
Леви-Строс, К., *Дивља мисао*, Београд, 1978.
Леже, Л., *Словенска митологија*, Београд, 1984.
Leroi – Gourhan, A., *Religije prethistorije*, Zagreb, 1968.
Малиновски, Б., *Магија, наука и религија*, Београд, 1971.
Матић, В., *Заборављена божанства*, Београд, 1972.
Недељковић, М., *Годишњи обичаји у Срба*, Београд, 1990.
Петровић, Р., *Есеји и чланци*, Београд, 1974.
Самарџија, Снежана, *Увод у усмену књижевност*, Београд, 2007.
Фојербах, Л., *Предавања о суштини религије*, Београд, 1974.
Фројд, С., *Тотем и табу*, Београд, 1969.
Чајкановић, В., *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973.

Kristina Mitic

LYRICAL RITUAL VARIETIES IN AUTHENTIC CONTEC

Summary

The lyrical ritual forms go back to the earliest periods of human communities. The primary role of the lyrics of a song within the ritual practice continued in usage for a very long period of time, although all the components of rituals were inevitably subject to changes. Consequently, these poetic forms are layered, they contain the contamination of pagan and Christian representations, syncretism, collectivity and a series of archaic features characteristic of the entire tradition. Ritual songs are related to certain festivals, which are in accordance with the rhythm of natural cycles and the change of seasons. A series of magical actions and religious components are included in the structure of the ritual text, directly or in terms of style.

UDK 821.163.41.09 Петровић Његош П. II

Ненад Николић[1]
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Одсек за српску књижевност

НОВА ТУМАЧЕЊА *ГОРСКОГ ВИЈЕНЦА*

Предавање[2]

Сажетак: Рад излаже историју најистакнутијих тачака његошологије у двадесетом веку. То чини да би се тумачењем књижевноисторијског приступа Павла Поповића (1923), херменеутичко-историјског Алојза Шмауса (1952), морфолошко-поетичког Јована Деретића (1969) и херменеутичко-постструктуралистичког Мила Ломпара (1998) показала епохална условљеност сваког новог тумачења *Горског вијенца* освојеним новим књижевнотеоријским хоризонтом унутар српске културе. Тиме се успостављају основне црте појма новог тумачења *Горског вијенца*, које претходе сваком тумачењу *Горског вијенца* у нашем времену.

Кључне речи: Књижевна историја, његошологија, позитивизам, постструктурализам, структурализам, херменеутика

О новим тумачењима *Горског вијенца* може се говорити на више начина. Један би начин био да се *Горски вијенац* тумачи од стиха

[1] nenad.nikolic@eunet.rs

[2] Ово је предавање одржано на *Саветовању наставника српског језика и књижевности Србије* (Врњачка Бања, 28 – 30. октобар 2005). С обзиром да сам имао свега два дана да се припремим за предавање – наступио сам као замена за Мила Ломпара, који је био спречен да испуни раније прихваћену обавезу и стога замолио мене да говорим, како наставници српског језика и књижевности не би били ускраћени за предавање о *Горском вијенцу* – оно није било унапред написано, већ је настајало у тренутку у којем је било изговарано. Иако (или баш зато што) више година проучавам његошологију, одлучио сам да одустанем од идеје да за две недеље – колико је времена остављено да се текстови доставе за зборник – покушам да напишем студију о новим тумачењима *Горског вијенца*. Студија би захтевала много више скрупулозности, пажљивијег одмеравања тврдњи, прецизнију научну апаратуру и свакако би премашила простор који имам на располагању. Зато сам решио да предавање које сам изговорио *само ауторизујем* и приложим за зборник. Већ његов говорни стил упозорава читаоца да ће се ту сусрести са ставовима до којих свакако држим, али који су изложени на један, у научном смислу, необавезнији начин, па зато и у фуснотама, иако сам лако могао убацити тачне цитате, само упућујем на места у студијама о којима сам говорио. Оваква одлука је последица жеље да избегнем најгори, хибридни облик текста, између предавања и студије. Зато сам и накнадне примедбе – наравно не све које имам на своје предавање, већ само оне које ми се чине нарочито важним и за које мислим да у значајној мери појашњавају неке од без њих можда недовољно јасних ставова – пласирао у фуснотама, а нисам их укључивао у сам текст предавања. [Зборник о којем је реч никада није штампан, па зато сада љубазан позив колеге Јована Пејчића да нешто приложим за часопис *Philologia Mediana* користим да ово предавање ипак буде објављено, без икаквих измена, дакле онакво какво је требало да се појави пре пет година.]

до стиха, што је немогуће учинити за један час. Уместо тога, можемо да покушамо да анализирамо *историју* нових тумачења *Горског вијенца*, како бисмо дошли до епохалног тренутка у којем се сада налазимо, односно до *услова* новог тумачења *Горског вијенца* у нашем времену. Јасно је да ни та анализа не може бити исцрпна, његошологија је веома обимна и њена би историја захтевала још дуже разматрање него тумачење *Горског вијенца* стих по стих. Ја ћу се, зато, концентрисати на неколико кључних тачака његошологије у двадесетом веку, како бисмо видели на који начин се образује сам *појам новог тумачења Горског вијенца* и како бисмо показали да је ново тумачење Његоша увек било у вези са продором нове књижевно-теоријске и књижевнометодолошке мисли у говор о књижевности код нас.

Најпре, Његош је *класик*. То је нешто око чега се сви можемо сложити. Али, шта заправо значи бити класик? Да ли је довољно имати само вредно књижевно дело да би се постало класик? Постоји много вредних књижевних дела која нису класична. Вредност књижевног дела је свакако битан предуслов да би оно постало класично, али оно класично постаје тек ако га *култура* прихвати и ако *низ нових генерација* у том делу изнова пронађе неке одговоре за себе. Ако дело свакој новој генерацији и даље говори. На тај начин долазимо до парадоксалног одређења класика, које је у својој књизи, баш тако насловљеној, *The Classic*, изнео Френк Кермоуд (Frank Kermode): по њему је парадокс класика у томе што се он увек мења остајући исти[3]. Класично, међутим, није само једно дело, изоловано, већ најчешће постојање једног тако значајног дела као што је *Горски вијенац* доводи до поимања његовог аутора као класика. Класично дело снагу своје културне важности преноси на свог аутора, и зато, захваљујући *Горском вијенцу*, можемо рећи: Његош је класик. Његош је непомерива чињеница наше културе, један од њених темеља. Али *какав* Његош? Да ли увек исти, или пре *исти кроз мењање*? И како се те промене одвијају? Није необично што се наш поглед најчешће – па и на овом саветовању – усмерава према *Горском вијенцу* који је, претпостављам, и централно дело у основним и средњим школама када се говори о Његошу. А Његош је осим *Горског вијенца* написао још два изузетно значајна дела. То су *Луча микрокозма* и *Лажни цар Шћепан Мали*. *Луча микрокозма* је штампана 1845, *Горски вијенац* 1847, а *Лажни цар Шћепан Мали* 1851. године, у врло кратком временском периоду, а написана су ова дела за још краће време, *Лажни цар Шћепан Мали* је завршен у години објављивања *Горског вијенца*. Видећемо после

[3] Уп. Мило Ломпар: „*** (Алојз Шмаус: *Студије о Његошу*, приредио Мирко Кривокапић, ЦИД, Подгорица, 2000)“, *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор*, књ. LXVIII–LXIX, св. 1–4, 2002–2003, Филолошки факултет, Београд 2004, 349.

зашто је важно не заборавити ни *Лучу микрокозма* ни *Лажног цара Шћепана Малог* када говоримо о *Горском вијенцу* који српска култура све до данашњег дана прихвата као најважније дело класичног песника Његоша.

Прво озбиљно бављење Његошевим делом, и то наравно *Горским вијенцем*, потиче од Павла Поповића и могло би се дефинисати као *књижевноисторијска* анализа[4]. Монографију *О Горском виjенцу* Павле Поповић је објавио 1901. године у Мостару, а онда је друго издање изашло 1923. код Геце Кона, и то је издање које се и данас прештампава и које ми читамо[5], пошто је оно лишено превазиђене полемике са Решетаром, обогаћено новијом литературом и већи број теза је прецизније изражен. Павле Поповић, као човек свог времена, позитивистички дух дакле, расправу започиње питањем да ли се то о чему се говори у *Горском вијенцу* заиста догодило: да ли је било истраге потурица, како је она стварно изгледала, јесу ли јунаци који се ту појављују заиста постојали[6]. Тек потом о *Горском вијенцу* говори као *о књижевном делу*, због чега то и јесте први прави књижевно-историјски приступ. Међутим, Павле Поповић ће, иако полази од претпоставке да је *Горски вијенац* можда наше највредније дело, закључити да је његова композиција лоша. Он разазнаје две линије композиције: са једне стране је линија радње, која се тиче истраге потурица, док се са друге стране налази све оно што не припада радњи, дакле слике из црногорског живота. Та двострукост је по Павлу Поповићу оно што је најлошије у Његошевој замисли и због чега композиција *Горског вијенца* трпи, па се он не може појавити као савршено уметничко дело[7]. Из тога даље следи да радња има слабу и лошу мотивацију, да се догађаји не надовезују логично један на други[8]. Говорећи о карактерима, Павле Поповић издваја владику Данила[9] и игумана Стефана[10]. Владици Данилу даје прворазредни значај, мада се код њега још не осветљава природа истакнутог оклевања – а што ће за каснију његошологију постати врло важно – док игумана Стефана, за нас данас сасвим неочекивано, посматра као типичног црногорског калуђера који је доживео дубоку старост и стекао животну мудрост, али који је и одвећ весео, воли мало да попије, па га „не треба сувише озбиљно узимати“ – укратко, он је за Павла Поповића „кочоперан старац“[11], оптимистички настројен. Видећемо да касније нико неће игумана

[4] М. Ломпар: „*** (Алојз Шмаус: *Студије о Његошу*, приредио Мирко Кривокапић, ЦИД, Подгорица 2000)“, 358.

[5] Павле Поповић: *О Горском виjенцу* (²1923), у: *О Његошу* (*Сабрана дела Павла Поповића*, књ. VIII), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000.

[6] П. Поповић: *Исто,* 5–21, 127–130.

[7] П. Поповић: *Исто,* 22–48.

[8] П. Поповић: *Исто,* 49–51.

[9] П. Поповић: *Исто,* 73–75.

[10] П. Поповић: *Исто,* 75–77.

[11] П. Поповић: *Исто,* 76.

Стефана на тај начин посматрати. И на самом крају, Павле Поповић говори, али врло кратко, и о дикцији[12] *Горског вијенца* – утврдивши да се у њему налазе и лирски, и епски, и драмски облици, зачудио се откуда све то ту[13]. То је занимљиво. Павле Поповић се стално *чуди*. Чудно му је како *Горски вијенац* он сам доживљава као наше највредније дело, упркос слабостима уметничке композиције[14]. Чуди се како је дикција тако добро разграната, а онда у томе види и узрок слабости композиције[15]. Павле Поповић је, у ствари, проговорио из културе у којој Његош *већ јесте класик*, у којој је његово дело изузетно високо вредновано и признато као утемељујуће за културу, а које сада треба проценити и са строго књижевне стране. Отуда извесна *двострукост* у монографији *О Горском виjенцу* Павла Поповића: у њој се сустичу његова потреба да артикулише врхунску културну вредност Његошевог дела, са једне стране, и потреба, са друге стране, да остане веран свом позитивистичком методу који не омогућава препознавање врхунске естетске вредности *Горског вијенца*[16].

Алојз Шмаус (Alois Schmaus), врсни познавалац Његошеве уметности, своју је анализу *Луче микрокозма*[17] објавио на српском језику и она је била изузетно значајна и подстицајна за рецепцију овог Његошевог дела, али које је, међутим, у нашој култури увек стајало у сенци *Горског вијенца*. Шмаус јесте писао и о *Горском вијенцу*, али најпре пригодно, у форми предавања за Југословенско-немачко друштво[18], а онда у оквиру свеобухватне студије о Његошу, када је пре-

[12] П. Поповић: *Исто,* 110–125.

[13] П. Поповић: *Исто,* 117.

[14] П. Поповић: *Исто,* 57.

[15] П. Поповић: *Исто,* 117.

[16] Поповићев позитивистички метод толико снажно делује да просто *спречава* дубље увиде, чак и када су они наговештени, рецимо у уверењу да „мени се одиста чини да је Његош хтео нешто сасвим друго да дâ, а не радњу. [*Горски*] *вијенац* није спев са интригом, него некаква нарочита врста спева“ (Павле Поповић: *О Горском виjенцу*, 60). Иако уочава да „појаве у њему не представљају повезану радњу, него свака од њих засебно слика истрагу. Свака износи по једног чиниоца истраге, по једну прилику под којом се она десила, по један њен однос према средини и времену кад се збила“ (Павле Поповић: *Исто,* 60), чиме као да наговештава тумачење композиције *Горског вијенца* какво ће знатно касније дати Јован Деретић, управо та неоствареност наговештаја, немогућност да се књижевном терминологијом опише „нарочита врста спева“, открива превласт позитивистичке, нормативне поетике у стварима књижевним, али и потребу културе из које Павле Поповић говори да *Горски вијенац*, упркос тим мањкавостима, и даље прихвата као класично дело. Отуда, Поповић позитивизам прекорачује у име културе, али у њега сувише верује да би га напустио и као књижевни метод – то је, у најкраћем, позиција која је условила специфичну *двострукост* монографије *О Горском виjенцу*.

[17] А. Шмаус: *Његошева Луча микрокозма. Прилог проучавању Његошевог религиозног песништва* (1927), у: *Студије о Његошу*, приредио Мирко Кривокапић, ЦИД, Подгорица 2000.

[18] А. Шмаус: „Његош као човек и песник. Предавање држано на његошевом вечеру Југословенско–немачког друштва у Београду“ (*Njegoš als Mensch und Dichter. Vortrag auf dem Njegoš–Abend der Jugoslawisch–Deutschen Gesellschaft in Belgrad*, 1935), превео Бранимир Живојиновић, у: *Студије о Његошу.*

водио *Горски вијенац* па му је био потребан предговор[19]. У међувремену је написао и свој најважнији, проблемски текст о *Горском вијенцу* који носи наслов *Проблем ренегата у Горском вијенцу*[20], а који је тек пре пет година постао део српске културе, баш као и друга два текста у којима се Шмаус бави и *Горским вијенцем*. Када данас читамо те расправе, у њима видимо *преокрет* у односу на интерпретативну оптику Павла Поповића. Док се Павле Поповић на почетку своје књиге питао да ли је било истраге потурица и да ли је истрага била таква каквом је представљена, Алојз Шмаус полази од знања да ситуација у Црној Гори није била као у *Горском вијенцу* – где се представља да је народ хтео истрагу коју је владика Данило својом дилемом одлагао – већ да је било обрнуто: народ није хтео истрагу, а владика Данило је, вођен идејом да би црногорска племена требало ујединити у државу, народне главаре заправо на истрагу нагонио[21]. Шмаус поставља важно херменеутичко питање: *зашто* је Његош направио тај потпуни преокрет? Шмаус, дакле, полази од историјске чињенице, оне коју је препознао као најважнију, и о њој се пита да би нешто сазнао о аутономном уметничком свету *Горског вијенца*. Њега не занимају степени подударности између историјских и догађаја приказаних у делу, још мање односи ликова са њиховим евентуалним прототиповима; препознавши преокрет у *логици догађаја*, Шмаус може да посматра *Горски вијенац* као уметничко дело које ствара сопствени свет и у чијем је првом плану проблем ренегатства, односно проблем потурчењаштва[22]. Он га сагледава кроз три различита слоја: прво на нивоу народнога живота, преко слика из живота које приказују традиционалне вредности Црногораца, онда на историјско-политичком плану који је везан за владику Данила и у којем потурице које су се отпадиле од народа добијају свој пуни значај и, коначно, на једном вишем метафизичком плану који се везује за игумана Стефана[23]. Дакле, већ за Шмауса игуман Стефан није „кочоперан старац“, него изражава једну вишу идеју. Шмаус, међутим, у својој тежњи да докаже да је *Горски вијенац* дело складне композиције, а полазећи од

[19] А. Шмаус: „Петар II Петровић Његош: 1813–1851“ (предговор у: Petar Petrović Njegoš: *Der Bergkranz*. Einleitung, Übersetzung und Kommentar, München: Sagner, Belgrad: Prosveta, 1963), превео Бранимир Живојиновић, у: *Студије о Његошу.*

[20] А. Шмаус: „Проблем ренегата у *Горском вијенцу*“ (*Das Renegatenproblem im Gorski Vijenac*, 1952), превео Бранимир Живојиновић, у: *Студије о Његошу.*

[21] А. Шмаус: „Проблем ренегата у *Горском вијенцу*“, 135–136.

[22] Управо чињеница да *Горски вијенац* поседује сопствени, уметнички аутономан свет, омогућава да се у њему до краја испоље особине херојског света, што није био случај у више историјски усмереним ранијим делима Његошевим. Не, дакле, само да аутономност *Горског вијенца* и његова не–верност историји не угрожавају његову позицију у српској култури, него му је управо то, до краја остварена логика херојског света упркос историјским чињеницама на којима израста, омогућило да заузме место класичног дела културе. Јер тек је тако *историјски проблем* потурчењаштва нашао *митско, херојско разрешење*, чија је етика изнад сваке историје и чија је универзалност надмоћнија над било којом историјском контингентношћу, како оном која је била, тако и онима које ће тек бити.

[23] А. Шмаус: „Проблем ренегата у *Горском вијенцу*“, 137–138.

претпоставке да се правила школске поетике на њега не могу примењивати, покушава да у односу та три слоја препозна извесну хармонију. Ту хармонију он види остварену у историјском слоју, дакле у ономе што заступа владика Данило[24]. Шмаус на крају своје студије о ренегатству у *Горском вијенцу* поставља питање, врло важно питање, о односу *Луче микрокозма* и *Горског вијенца*[25]. Он, међутим, однос ова два Његошева дела неће детаљно анализирати, већ ће само рећи да је извесно да постоје врло блиске везе.

Потпуно нова, потпуно другачија, студија *Композиција Горског виленца*[26] Јована Деретића из 1969. године базирана је на *структуралистичком* приступу књижевности. Деретић, међутим, не чини оно што су у то време многи код нас чинили, он не примењује механички формуле структурализма на неку појаву из домаће књижевности или домаћег културног живота. Он од структуралиста као полазне преузима идеје о нужној претпоставци *целовитости дела* и његовог посматрања као *структуре*[27]. Сам почетак његове студије врло лепо се надовезује на завршетак Шмаусовог истраживања о ренегатству, односно на запажање о блискости *Луче микрокозма* и *Горског вијенца*, јер Деретић полази од тога да је *Горски вијенац* првобитно требало да носи наслов *Извиискра*. Тумачећи појам искре – веома важан у Његошевој поезији (песма *Мисао*), у *Лучи микрокозма*, а има га и у *Горском вијенцу*: сећамо се чувених стихова „удар нâђê искру у камену, / без њега би у кам очајала“ (2322-2323) – Деретић хоће да *Горски вијенац* сагледа из перспективе једне *општије Његошеве поетике*[28]. Ту већ почињу да се јављају обриси Његоша као класика у *Лучи микрокозма*, *Горском вијенцу*, па и поезији. *Лажни цар Шћепан Мали* је још увек по страни. У својим *морфолошко-поетичким* проучавањима[29], вођен структуралистичком идејом, Деретић полази од претпоставке да сви елементи дела – управо они о којима је говорио и Павле Поповић, кога Деретић веома често цитира – јесу важни. Али сада више није питање због чега се они не налазе у равнотежи коју је Павле Поповић очекивао у једном делу те вредности, већ Деретић каже нешто сасвим друго: *Горски вијенац* је велико дело, он је целовита структура – ако ми видимо и осећамо да је то велико дело, а знамо да је свако дело једна затворена структура и свет за себе, онда хајде да видимо на који начин ти делови и ти елементи који би нам на први поглед могли изгледати

[24] Уп. М. Ломпар: „*** (Алојз Шмаус: *Студије о Његошу*, приредио Мирко Кривокапић, ЦИД, Подгорица 2000)“, 354–356.
[25] А. Шмаус: „Проблем ренегата у *Горском вијенцу*“, 149–153.
[26] Јован Деретић: *Композиција Горског виленца* (1969), Октоих, Подгорица 1996.
[27] Ј. Деретић: *Исто*, 95–96.
[28] Ј. Деретић: *Исто*, 7–21.
[29] М. Ломпар: „*** (Алојз Шмаус: *Студије о Његошу*, приредио Мирко Кривокапић, ЦИД, Подгорица 2000)“, 358.

као растурени, као хетерогени, као нешто што нема међусобне везе, како они функционишу, чинећи *Горски вијенац* тако великим и важним? У чему заправо ми препознајемо величину *Горског вијенца*, наводи нас он да се запитамо? Да ли је тема довољна, како се још и пре Павла Поповића мислило, па да *Горском вијенцу* опростимо уметничку несавршеност? Деретић истиче важност *теме*, али на један сасвим нов начин: он показује да епизоде не постоје због радње, већ да епизоде постоје као низ тематских преображаја – дакле, тематика је оно што покреће *Горски вијенац*. Теме се понављају, епизоде које понављају теме њих варирају, осим варирања постоје и елементи контрастрирања, а не треба заборавити ни епизоде које ће управо контрастом или подизањем интензитета теме на виши ниво повести радњу ка њеном разрешењу[30]. Дакле, не постоји узрочно-последична веза приче која доводи до истраге потурица. До истраге потурице доводи тематско-мисаони склоп кроз који тече развој радње[31].

Специфичност развоја радње коју је Деретић показао може се довести у везу и са оним о чему је Павле Поповић писао у поглављу „Дикција". Говорећи о основним морфолошким облицима израза у *Горском вијенцу*[32], Деретић посредно показује како сваки од тих облика – а највише они облици који су најкраћи, рецимо гноме – носи исти смисао као и цело дело. То је специфично за *Горски вијенац* као слику херојског света. Херојски свет је по својој природи митски свет, он постоји ван времена – сећамо се како Вук Мићуновић каже Хамзи капетану: „Какву сабљу кажеш и Косово?/ Да л' на њему заједно не бјесмо, / па ја рвâ и тада и сада, / ти издао пријед и послијед" (378–381) – у њему нема времена, и баш као што је искра божанска душа у човеку,

[30] Ј. Деретић: *Композиција Горског вијенца*, 134–156.

[31] Тема је дакле значајна не само зато што је у њој изражена дубина херојског одговора на искушење потурчењаштва – што се интуитивно осећало увек, а Шмаус је то артикулисао анализирајући проблем ренегатства – већ и зато што тема на један нови начин условљава композицију уметничког дела. Специфична ширина основне теме *Горског вијенца* условила је и његову специфичну композицију, па се на тај начин оно што је за Павла Поповића била *мана* композиције сада појављује као њена *врлина*, знак Његошеве способности да потпуно особеном формом на најупечатљивији и најадекватнији начин изрази садржај до којег му је стало. Зато је старо посматрање теме као онога што искупљује уметничку несавршеност *Горског вијенца* сведочанство немоћи да се савршенство препозна – Деретићево истицање теме као *структурног носиоца композиције* условљеног специфичношћу Његошеве песничке замисли потврдило је уметничку савршеност у обликовању садржаја, идеалност односа форме и садржаја, њихову битну међусобну условљеност. За то је било потребно претпоставити да је *Горски вијенац* целовито дело аутономне структурне логике, јер је тек то интерпретацији омогућило да, објашњавајући принципе његове целовитости, препозна савршенство композиције која у себи преко теме обједињује и формално и мисаоно начело: „Ко хоће да схвати композицију *Горског вијенца* треба да прати ток поезије а не ток догађаја" (Јован Деретић: *Композиција Горског вијенца*, 207).

[32] Ј. Деретић: *Исто*, 106–133.

део Бога, као што је и најситнија честица по својој природи иста као најкрупнија честица од које потиче[33], тако и свака гнома, пословица, сентенца… изражава исто осећање света које треба да изрази *Горски вијенац* као целина. Ту је, дакле, Деретић на два нивоа показао комбиновање које Павле Поповић није успео да препозна. Ми бисмо сада из овог искуства могли да поставимо питање због чега Павле Поповић то није успео препознати? Због чега је њему игуман Стефан налик на попа Мића? Да ли је то, можда, због његове радикалне неметафизичности? Због његовог одсуства способности да препозна и прихвати метафизичку основу тог света, због превелике жеље да тај свет историзује, иако се основна драма *Горског вијенца* не одвија само у историји, мада је историја, наравно, за њу изузетно важна? Тиме се поново отвара питање односа *Горског вијенца* и *Луче микрокозма*, које ће на нови начин бити постављено даљим развојем његошологије.

Још једна тачка на којој можемо препознати разлику између Павла Поповића и Деретића, односно разлику између позитивистичког књижевноисторијског и структуралистичког морфолошко-поетичког приступа, била би однос према ликовима: Павле Поповић, тражећи у *Горском вијенцу* ликове који су индивидуализирани, издваја владику Данила и игумана Стефана, док Деретић сматра да су управо они израз колективног искуства[34]. Баш као што у једној сентенци проговара осећање света исто као и кроз читаво дело, тако и најиндивидуализиранији ликови – владика Данило и игуман Стефан – изражавају најдубље колективно искуство. Што је, дакле, лик посебнији, он, управо зато што је лик херојског света, искуство тог света највећма изражава. Ту се онда појављује и увид о односу владике Данила и игумана Стефана: свако ко је читао *Горски вијенац* врло лако ће се сетити да је владика Данило постао много мање присутан на сцени од тренутка када се појавио игуман Стефан. Деретић казује да игуман Стефан долази да разреши дилему владике Данила, да су они по својој природи исти, само што је владика Данило млађи и још није стигао до знања игумана Стефана, који га управо на то и упозорава: „Ја сам прошâ сито и решето“ (2486), а „Ти си млад јошт и невјешт, владико!“ (2495). Деретић се, међутим, у разумевању односа ова два лика до краја задржава на том нивоу њиховог односа, желећи да успостави структуру односа између народа, владике Данила и игумана Стефана као однос теза–антитеза–синтеза[35].

Основни допринос – који је омогућио све даље појединачне увиде – Деретићеве студије *Композиција Горског виленца* састоји се у преласку са нормативне на *дескриптивну поетику*, и то већ није нешто

[33] Ј. Деретић: *Исто*, 11–12.
[34] Ј. Деретић: *Исто*, 187–189.
[35] Ј. Деретић: *Исто*, 176–182.

што би се тицало искључиво *Горског вијенца* или Његоша, већ се то тиче читаве наше *културе*. Не само као питање културе кроз питање рецепције класичног песника, већ као шире питање којим средствима култура располаже да себи објасни своју традицију. Пет година после студије о композицији *Горског вијенца*, Деретић ће користити структуралистички метод и у анализи дела Доситеја Обрадовића, у монографији *Поетика Доситеја Обрадовића*[36]. Дакле, реч је о једном *потпуно новом хоризонту разумевања* који је освојен за нашу културу. То, међутим, није постигнуто простим примењивањем неке схеме на домаће дело – а тога је такође било тих шездесетих и седамдесетих година, и тога је било и више можда него што је требало, само што смо већ те књиге углавном позаборављали – него тумачењем дела специфичног колико то само *Горски вијенац* може бити (за разлику од *Горског вијенца*, Доситејево дело одговара законитостима европске просвећености, његова аутобиографија је репрезентативан пример жанра, што не искључује Деретићев оригиналан допринос њеној интерпретацији). *Горски вијенац* се чак не може жанровски одредити. Не постоји у литератури јединствено мишљење шта би он био, да ли је драмски спев, да ли је драма, да ли је еп у дијалозима, да не набрајам даље све називе које би могли *Горском вијенцу* приписати. Управо због тога је прелазак на дескриптивну поетику показао како се о књижевном делу може плодотворно говорити тек из перспективе која у први план ставља *само дело* и његову структурну организацију. За то су биле важне претпоставке о целовитости дела и нужности прихватања да оно такво какво је поседује свој специфичан смисао, што је значило да у делу све постоји са одређеном намером. Овај преокрет у разумевању књижевности објавио се у српској култури на примеру новог тумачења *Горског вијенца* и то је још једна ствар која Његоша чини класиком: његово дело није само камен темељац културе, већ и пробни камен за нове теорије и књижевне методологије. То заправо показује *зрелост културе* од које смо се можда ми мало и удаљили у овом садашњем тренутку. (Код нас се од пре неког времена чини занимљивим и иновативним – а вероватно је пре свега пробитачно – примењивати нове методе на живе писце, као што је на пример Горан Петровић, да не помињем већ пословичног Милорада Павића. То тешко да ћете срести негде другде. Када су желели да испробају неку нову методу, структуралисти, постструктуралисти по свету, писали су о писцима осамнаестог, деветнаестог века, евентуално о писцима који су отишли са овога света двадесетак, тридесетак година раније. Има смисла

[36] *Поетика Доситеја Обрадовића*, „Вук Караџић“, Београд 1974. (прештампано уз измене као *Поетика просвећивања: Књижевност и наука у делу Доситеја Обрадовића,* Књижевне новине, Београд 1989).

шездесетих година испробати нову методу на Џојсу; дакле, за нашу културу би данас горња граница прихватљивости били Киш и Пекић).

Укратко, *појам новог тумачења Горског вијенца* подразумева пре свега једну нову интерпретативну перспективу, освојен *нови хоризонт говора о књижевности*, који је *општи*. Видимо то на примерима Павла Поповића и Јована Деретића: Поповићев позитивистички хоризонт био је универзалан и управо га је тај универзализам његовог хоризонта спречио да достигне дубље увиде о *Горском вијенцу*, док је са друге стране Деретићев универзални хоризонт њему омогућио да *Горски вијенац* опише у његовој посебности и да истакне његову врхунску естетску вредност. То је, наравно, зависило и од природе самих хоризоната, али видећемо да ни Деретићев хоризонт није исцрпео све могуће говоре о *Горском вијенцу*; и не само о *Горском вијенцу*, већ ни о Његошу као класичном песнику.

Тиме долазимо до последње станице његошологије у двадесетом веку, а што је заправо почетна тачка његошологије овога века. Реч је о *постструктуралистичком* приступу који је Мило Ломпар развио у својој књизи *Његош и модерна*[37]. Књига *Његош и модерна* је специфична најпре зато што је то прва монографија о *Лажном цару Шћепану Малом*. Дакле, нико до 1998. године није написао монографију о *Лажном цару Шћепану Малом*. Питање је због чега? Због чега је то дело увек остајало по страни? То није случајно. У *Лажном цару Шћепану Малом* препознаје се – и то је оно што монографија *Његош и модерна* показује – крајња тачка једног метафизичког духа, који се креће од *Луче микрокозма* као експлицитне објаве метафизике, преко *Горског вијенца* у којем се у иманенцији остварује трансценденција, па све до *Лажног цара Шћепана Малог* у којем се појављује нешто што би се могло назвати *непотпуни нихилизам*. Ломпар своју монографију почиње генеалошким питањем – непотпуни нихилизам је Ничеов појам, генеалогија такође потиче од Ничеа, с тим што су је многи у двадесетом веку радо прихватили, Фуко на пример –; то генеалошко питање је следеће: како се из перспективе *Лажног цара Шћепана Малог*, дакле онога што не чини Његоша класичним песником иако он јесте класичан, како се из те перспективе виде *Горски вијенац* и *Луча микрокозма*[38]?

Иако је *Његош и модерна* монографија о *Лажном цару Шћепану Малом*, у њој постоји неколико одељака посвећених *Лучи микрокозма* и *Горском вијенцу*. У одељцима под насловом „Зашто анђели не говоре гласно да их сви чују?“ и „Ко их раздваја да се не покољу?“ анализира се *питање преобраћења*. Питање преобраћења, које је још Шмаус поставио, сада се поставља мало сложеније. Оно се посматра

[37] Мило Ломпар: *Његош и модерна*, „Филип Вишњић“, Београд 1998.
[38] М. Ломпар: *Исто*, 9–11.

као питање које у *Горски вијенац* долази из *Луче микрокозма*, али које ће имати свој одјек и у преговорима који се одвијају у *Лажном цару Шћепану Малом*[39]. Претпоставка је, ако ћемо следити Павла Поповића, да владика Данило потпуно несхватљиво позива потурице да се врате у „вјеру прађедовску". Подсећам вас да су у том тренутку потурице бројније, снажније, и да су у околини Турци који ће им пружити војну подршку – дакле, такав позив је потпуно бесмислен, нема разлога зашто би се потурице вратиле вери предака. Али да ли их владика Данило на тај повратак позива јер се плаши борбе? У *Лучи микрокозма* Бог позива Сатану на преобраћење. Зашто је Богу тај позив потребан, када зна да ће сигурно победити Сатану? Па зато што Сатана као разлог своје побуне излаже једну сасвим другачију концепцију истине, истине света. По тој концепцији, Бог и Сатана су истога чина, истога достојанства. Једини начин на који Бог може заштитити своју истину је да позове Сатану да сопствену истину порекне. Он га може победити, али остаје метафизички проблем, једна фина метафизичка пукотина у тој победи, јер је Сатана истрајао у својој истини[40]. Исто тако, повратак потурица у „вјеру прађедовску", чини – јер је реч о херојском, дакле свету ван времена – ту веру предака непроблематичном, саме Црногорце чини непроблематичним. Јер, шта су потурице? Браћа по крви, која нису браћа по вери. Они су били браћа у почелу, али нису браћа у садашњости, па зато више не могу бити ни браћа у почелу, јер би то почело сместило у прошлост. Видимо да се овде већ појављује *време*, време које разара херојски свет. Осећа се проток времена, и због тога, да би поништио ток времена, Вук Мићуновић, који је главни идеолог херојског света, и каже Хамзи капетану: „ја рва и тада и сада, / ти издао пријед и послијед". Са потурицама је заправо ипак мало другачије. Сви су они заједно „рвали" на Косову, али у неком тренутку времена од Косова потурице су издале. Дакле, није увек Косово. Није увек Обилић. Та временска разлика одваја садашњост од почела, односно раздваја садашњост од косовског мита који је конститутиван за херојски свет *Горског вијенца*. Позив потурицама да се врате у веру својих предака је покушај да се поврати стабилност херојског света, да се његова метафизичка основа очува. Потурице које одбијају да се врате у „вјеру прађедовску", само тим одбијањем, односно истрајавањем у својој вери и својој истини, могу бити праведно погубљени. Дакле, главни убица у *Горском вијенцу* је, како је то после исцрпних анализа Ломпар показао, *метафизика*[41]. Сада се однос између *Луче микрокозма* и *Горског вијенца* види сасвим јасно и очигледно је да Шмаус није погрешио када је претпоставио њихову блискост.

[39] М. Ломпар: *Исто*, 60–73.
[40] М. Ломпар: *Исто*, 40–52.
[41] М. Ломпар: *Исто*, 52–60.

А какве везе има *Лажни цар Шћепан Мали* са овим? У *Лажном цару* се такође воде неки преговори, такође се нешто размењује, измењују се некакве херојске речи, и управо је то у *Лажном цару Шћепану Малом* врло специфично и интересантно. Када почнете да читате ту драму, прве речи на које наилазите могле би сасвим комотно стајати и у *Горском вијенцу*. Прве речи саме драме, не прве речи предговора, јер предговор најављује проблематичност. Његош ту каже да „Шћепан Мали био је лажа и скитница, али је знамениту епоху у Црној Гори и у околини учинио именујући се руским царем". Како лаж може чинити знаменитост неке епохе? *Лажни цар Шћепан Мали* заправо показује како се херојска реч може употребити у сасвим нехеројске сврхе. Црногорски главари, који манипулишу народом уз помоћ лажног цара Шћепана, и када су постали потпуно свесни да Шћепан није руски цар избављају га из тамнице да би помоћу њега лакше остваривали своје политичке циљеве у народу који жели и тражи цара. Различите драмске могућности – разлистане од модалитета историјске, преко политичке до драме апсурда – на које упозоравају мотивацијске колизије препознате у тумачењу *Лажног цара Шћепана Малог* којим се бави студија *Његош и модерна*, имају реперкусије и на ново тумачење *Горског вијенца*. Најпре, још једном се у историји његошологије мења перспектива и овај је *обрт* најрадикалнији од свих јер уводи у хоризонт расправе *Лажног цара Шћепана Малог* у којем је препознат пулсирајући, *непотпуни нихилизам*, обележје света који није више метафизички свет, али у којем Бог још увек није умро[42]. То је свет који се налази *између* метафизике и смрти Бога, да то кажем тако поједностављено. Тај свет је, међутим, исти онај свет *Горског вијенца*, али у којем се *нешто променило*. У који је Шћепан Мали донео време, лаж, свеопшту маленост… и разорио га. Могло би се зато, даље, поставити следеће питање: ако је свет *Горског вијенца* био врхунац хероизма, врхунско остварење мита у свету, како је уопште било могуће да дође до *Лажног цара Шћепана Малог*? Како је могуће да херојска реч постане лаж? У ком се то тренутку дешава? Да ли је то исти онај тренутак у којем метафизичар постаје будала?

Игуман Стефан је изузетно значајан јунак Ломпарове анализе. Он уопште добија на значају са развојем његошологије. Павле Поповић је мислио да је он „кочоперан старац". Деретић га је видео као разрешење дилеме владике Данила и поседника једног дубљег знања. Сада, анализом његова *два монолога*, Ломпар уноси једну *разлику*, једну *двострукост* унутар лика игумана Стефана[43]. Његова два монолога, оба врло важна, позиционирана су тако да се први монолог налази пре одлуке о истрази, а други монолог после те одлуке.

[42] М. Ломпар: *Исто*, 225–233.
[43] М. Ломпар: *Исто*, 75–80.

Игуман Стефан оба монолога почиње општијим темама, устројством света и човековом судбином, што је врло важно, јер у првом монологу тим путем долази до аргумената којима мотивише Црногорце на истрагу, док се други монолог завршава тамном сликом човекове судбине. У првом монологу је игуман Стефан *есхатолошки оптимиста*, док се у другом монологу јавља као *егзистенцијални песимиста*. Први монолог (2253-2360), то је: „Славно мрите, кад мријет морате!“ (2356), други монолог (2486-2520), то је: „све се човјек брука са човјеком:/ гледа мајмун себе у зрцало!“ (2519-2520). Па да ли би било могуће мотивисати Црногорце да изврше херојски подухват, ако је човек мајмун који се огледа у другом човеку као у мајмуну? Да ли се из мајмунисања могу истражити потурице? Не, истрага је могућа само из уверења да ће се „душе прађедовске“ радовати, да је суђено носити крст „страшне борбе с својим и с туђином!“ (2349). Игуман Стефан поседује знање и о једном и о другом аспекту човекове егзистенције, али тиме што својим знањем управља, он заправо показује и нужност историјског контекстуализовања знања. Његово знање, односно прецизније, шта ће он у ком тренутку рећи, условљено је историјским околностима. Вратимо се поново на Павла Поповића који каже, ето, игуман Стефан је, тако, један калуђер, припрост, животно мудар, али необразован, он чинодејствује под ведрим небом, причешћава кад не би смео, крши каноне… Ако добро погледамо зашто то ради, видећемо да се он на тај начин појављује као гарант једног вишег знања. Једног знања које не припада само хришћанству, које је резултанта целе његове животне филозофије. Свесно одступајући од хришћанских канона, када после истраге позива: „Хајте, браћо, те се причешћујте/ без приправе и без испов’јести, / а ја мичем све на моју душу“ (2619-2621), игуман Стефан себе поставља као гаранта пред Богом за оно што је учињено. Дакле, он својом егзистенцијом гарантује двострукост коју се одлучио да заступа. И то је моменат, каже Ломпар, у којем је *херојски свет најјачи*. Тренутак у којем *мислилац на позорници*, како он назива игумана Стефана, достиже врхунац своје моћи. Јер он зна да је живот и мајмунисање, али ће то рећи тек пошто је помогао да се одлука преломи у складу са историјском нужношћу, што је открило снагу метафизичког налога у свету.

Видимо, дакле, да се херојски свет у *Горском вијенцу* налази на свом врхунцу. Опадање херојског света се дешава у *Лажном цару Шћепану Малом*. Из перспективе тог света који је пао, у којем је херојска реч постала лаж, а „мислилац на позорници“ се у лику патријарха Василија Јовановића Бркића претворио у „велику“ и „епохалну будалу“[44], нужно се поставља питање и о могућности новог разумевања херојства у *Горском вијенцу*. Што је тесно повезано са

[159] М. Ломпар: *Исто*, 86–100.

питањем о класичности *Горског вијенца* и о Његошу као класику. Ако је Павле Поповић писао само о *Горском вијенцу*, ако је Деретић покушао да успостави ширу контекстуалну целину у којој би говорио о композицији *Горског вијенца* полазећи од његове аутономне структуре али с обзиром на општију Његошеву поетику, конкретно говорећи о односу *Луче микрокозма* и централног Његошевог дела, онда Ломпар поставља захтев за целокупним Његошем, за *интегралним Његошем* чија се мисао простире и трансформише од *Луче микрокозма*, преко *Горског вијенца*, до *Лажног цара Шћепана Малог*. Он зато ставља акценат на *Лажног цара Шћепана Малог*, да би из тог непрепознатог момента српске културе, односно момента који је српска култура довољно добро спонтано препознавала и зато га увек од себе одбацивала, поставио нова питања о *Лучи микрокозма* и *Горском вијенцу*. То је, дакле, оно што би било у основи могућности новог тумачења *Горског вијенца* данас. То је, дакле, оно што је завршило његошологију у двадесетом веку; у њој је дошло до обрта када је у први план лика Његоша као интегралног песника извучен *Лажни цар Шћепан Мали* као његово дело које највише може рећи нама, људима модерног доба. Непотпуни нихилизам који се у њему препознаје најављује модерно доба са чијег краја ми читамо Његоша. Тај се обрт зато, осим што је обележио завршетак његошологије у двадесетом веку, уградио и у основу нових тумачења *Горског вијенца* у двадесет првом веку која тек треба да дођу – било да се сагласе, било да се супротставе појединачним анализама Мила Ломпара, она у сваком случају морају рачунати са *Лажним царом Шћепаном Малим* као наговештајем модерног доба и делом у којем се довршава пут метафизичког духа започет у *Лучи микрокозма*, а врхунски остварен у *Горском вијенцу*. Питање о том путу захтевало је нови хоризонт у којем ће се Његошево дело, па и *Горски вијенац*, посматрати. Тај нови хоризонт је – до, разуме се, освајања неког следећег новог хоризонта – претпоставка сваког новог тумачења *Горског вијенца*[45].

[45] Очигледна је *двострукост* овог предавања у којем сам покушао да покажем, са једне стране, како се историјски формирао *појам новог тумачења Горског вијенца* упоредо са освајањем новог интерпретативног хоризонта у нашој науци о књижевности и да изложим, са друге стране, неке од *садржаја* који су се у тим новим тумачењима појављивали као важни, није на исти начин одржана током читавог предавања. Највише садржаја новог тумачења дато је из концепције Мила Ломпара, иако је она по броју страна посвећених *Горском вијенцу* најоскуднија, али је то учињено због њене новости за коју сам претпоставио да није наставницима којима сам држао предавање толико позната колико су им познати ставови Павла Поповића и Јована Деретића (постојао је, такође, и спољашњи разлог за такав поступак: организатори су најавили да ће Мило Ломпар говорити о новим тумачењима *Горског вијенца*, те ми је онда изгледало природно да публици најисцрпније представим концепцију за коју су очекивали да ће је чути из прве руке). У тим ранијим и познатијим интерпретацијама покушао сам да истакнем тачке на којима се могу препознати концептуални преокрети старији од самих тумачења, али који су управо тим тумачењима добили

ЛИТЕРАТУРА:

Павле Поповић: *О Горском вијенцу* (1923), у: *О Његошу* (Сабрана дела Павла Поповића, књ. VIII), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 2000.

Алојз Шмаус: *Студије о Његошу* (1927, 1935, 1952; прир. Мирко Кривокапић), ЦИД, Подгорица, 2000.

своју потврду и постали неспорни хоризонт разумевања књижевности у српској култури. Ова тема је, наравно, толико обимна да се у једном предавању не би могли ни набројати сви њени важни аспекти, па сам зато настојао да покажем како су у тумачењима *Горског вијенца* током читавог двадесетог века постојале неке *чворне тачке* чијим су се различитим посматрањима интерпретације разликовале једна од друге: владика Данило и игуман Стефан, проблем потурчењаштва, композиција дела, као најважније од свих. Уочава се и извесна закономерност промена: Павле Поповић истиче владику Данила науштрб игумана Стефана, Деретић их доводи у равнотежу, а Ломпара више не занима толико владика Данило, али зато у игуману Стефану препознаје до сада неоткривену двоструког; композиција је за Поповића најслабија у Његошевом делу, Деретић показује њену апсолутну усаглашеност са темом, а Ломпара унутар композиције занимају ситне некохеренције којима открива наговештаје модерности унутар *Горског вијенца*; ренегатство је у Ломпаровој поставци такође узрок нестабилности света, знак његове снаге да се самопотврди истрагом, али уз претрајавање метафизичке проблематичности, док је код Деретића саморазумљивост истраге потурица фундаментална претпоставка која се не испитује, а Павла Поповића је, пак, занимала у односу према историјском знању о њој. Коначно, иако је Његош за сву тројицу *класик*, он је за њих то на битно различите начине, и њихова дефиниција Његоша као класика открива и њихов однос према *српској култури*, испољен не само у релацији са Његошем: Павле Поповић не успева никако да измири књижевноестетске критеријуме са критеријумима културе и Његош је за њега истовремено велик и несавршен, што је позиција која ће бити задржана у многим Поповићевим студијама у којима се бавио делима књижевноисторијски и културно значајним, али које са естетске стране није високо вредновао; Деретић, међутим, пише о највећим јунацима српске културе, а и када пише о мањима, Милована Видаковићу рецимо, о којем је писао и Павле Поповић, они пролазе далеко боље него код Поповића, па је зато незамисливо да код Деретића Његош и култура не би били у сагласју, иако је ван тог сагласја остао *Лажни цар Шћепан Мали*; пишући монографију о *Лажном цару Шћепану Малом*, Ломпар у Његошу препознаје оно што је српска култура век и по затомљавала, он врши субверзију, баш као што је у три своје књиге промовисао Црњанског као класичног писца маргине, при чему ту субверзивност не треба разумети као подривање културе и рушење њених темеља, већ напротив, као дубље утемељавање културе прихватањем сопствених темеља у њиховој максималној ширини. Дакле, Павле Поповић је уважио одлуку културе да је Његош класик, али није успео да је усклади са својим књижевним назорима, Деретић је естетску и културну вредност Његошеву усагласио, док је Ломпар тумачењем Његошевих књижевних поступака и њиховог дејства у култури поставио захтев за редефинисањем односа културе и класика, па отуда и саме културе. Ово је, наравно, сувише схематична и са велике висине постављена концепција, али ми се чини да је у основи тачна и да би у том правцу имало смисла размишљати о историји његошологије у двадесетом веку: полазећи од односа класика и културе, условљеног књижевнотеоријским и књижевнометодолошким хоризонтом, који се у том односу верификују, да би се у коначном исходу из низа појединачних другачије сагледаних места која припадају традицији његошологије и увек су предмет интерпретације појавило ново тумачење *Горског вијенца*, оправдано новим интерпретативним хоризонтом, који је његов услов, и новим увидима у само дело, која одговарају на питања важна новим генерацијама читалаца.

Јован Деретић: *Композиција Горског вијенца* (1969), Октоих, Подгорица 1996.

Мило Ломпар: *Његош и модерна*, „Филип Вишњић“, Београд 1998.

Nenad Nikolić

NEW INTERPRETATIONS OF *THE MOUNTAIN WREATH*

Summary

The paper presents a history of the most prominent approaches to Njegoš in the twentieth century. The author analyses the literary-historical approach of Pavle Popović (1923), the historical hermeneutics of Alois Schmaus (1952), morphology and poetics as the bases of Jovan Deretić's approach (1969) and the hermeneutical and poststructuralist perspective of Milo Lompar (1998), in order to reveal that each of these interpretations of *Gorski Vjenac* (*The Mountain Wreath*) is historically conditioned and dependent on the contemporary horizons of current literary theories appropriated by the Serbian culture. The paper, therefore, offers basic contours of the notion of a new interpretation of *Gorski Vjenac*, which precedes every attempt to interpret *Gorski Vjenac* at the present time.

UDK 821.163.41.09/32 Јовановић-Змај Ј.

Василије Радикић[1]
Мегатренд универзитет – Београд
Факултет за културу и медије

КАД ЗМАЈ „ЗУМИРА”

Сажетак: Прича *Оџачар* једно је од ретких Змајевих прозних остварења за децу. Заснована на ауторовим сећањима из детињства, прича је занимљива као литерарна евокација најранијег доба песниковог живота. Иако има аутобиографску, „стварносну” подлогу, прича *Оџачар* се у симболичкој равни везује за алегоријску слику у којој се једва видљива црна тачка на небу претвара у црни облак и неотклоњиву опасност. Значење ове слике је изразито поучно. Иста алегоријска фигура ће се касније јавити и у Змајевом препеву песме *Црна тачка* са мађарског језика. Индикативно је да постоје две варијанте Змајевог препева ове песме. У раду се настоје објаснити мотиви и последице контаминације реалистичког и алегоријског приступа у Змајевом стваралачком поступку.

Кључне речи: прича, књижевност за децу, ‘Невен’, стварност, снови, страх, опасност, црна тачка, техника, кадар, ‘зумирање’ анимирани филм, простор, време, прошлост, будућност, алегорија, хумор, поучно, визуелно, национално.

У календару ***Панчевац*** објавио је Змај 1878. године причу ***Оџачар***, која, свакако, представља једно од његових успелијих приповедних остварења за децу. У њој је песник – ако се занемари приповедачка преопширност – показао неке од литерарних одлика (аутентичност дечјег света, *шалозбиљност*, „миксовање” стварности и снова, хумор, језичка имагинација) које је, по вредности, приближавају његовој поезији за децу. Назнака „спомен из детињства” у поднаслову приче јасно упућује на њен аутобиографски карактер. На завршетку приче Змај налази за сходно да поново посведочи проживљеност испричаног, али сада са знатно више прецизности, наглашавајући да та прича представља „одломак из најдаљега буџака мојег памћења”.[2] Чини се као да завршном напоменом Змај жели да у извесном смислу релативизује назнаку из поднаслова приче. Заиста, с обзиром да испричани догађаји, „гарнирани” с пуно духовитих детаља и дечјих размишљања, припадају најранијој фази песниковог детињства, њихова аутентичност је, свакако, спорна, јер се сећања из тог периода

[1] radikicbg@yahoo.com
[2] Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, Београд, 1935, књига X, стр. 163

живота, према становишту психологије, у каснијој актуелизацији јављају деформисана и фактички се не могу разлучити од фантазија.

С друге стране, наглашена *литерарност* Змајевих сећања у причи ***Оџачар***, упадљиво присуство књижевне конструкције у самој структури испричаних збивања и догађаја упућује, ако не на њихово фантазијско порекло, а оно, свакако, на присуство својеврсног „искривљења", које је, као последица ауторовог огромног литерарног искуства, битно релативизовало границу између сећања и њихове литерарне транспозиције.

Тај уплив литераризације на оживљавање сећања из детињства видан је већ на почетку Змајеве приче:

Кад обрнем поглед на ведро небо мојег детињства, пак се мало већма удубим у то бистро плаветнило, онда приметим да ми ни то небо није потпуно ведро. Таки искрсне и она мутна пегица. Та пегица почне да расте, долази све црња и црња, - из црна трупа помоли се црна глава; десно и лево пруже се црне руке, у исти мах спустиле се већ и ноге; ту је, не сме фалити ни брезова метла, која се у школском дијалекту зове и „фиргаз", - а преко рамена носи дугачке чађаве мердевине. Све је црно, само се очи забеле кад ме оштро погледи; само се зуби забеле кад хоће да ми каже: „Ха, опет си ту! „ – Та ту сам, забога, где ћу да будем? Не могу се и сада, као негда, сакрити под огњиште, али и нема сада више онаквих огњишта као што су негда била, под којима су и дрва стајала и мачка се омацила, и „Бела" се оштенила, па поред свега тога и ја сам довољно места имао да ту нађем уточиште од најстрашније опасности, која је онда грозила данашњим људима.

Оџачар је то био, - не треба ваљда да вам кажем.(...)[3]

Очито, у уводном делу приче Змај упознаје читаоца са својеврсном траумом која је обележила његово рано детињство – реч је о страху од оџачара, који се јавља и у неким његовим песмама за децу. Као што се види, Змај настоји да оџачара ослика из дечје визуре, трудећи се да покаже како дете из сасвим посебног „ракурса" опажа свет и просто га „склапа" из делова онако како они улазе у његово видно поље. Чини се да Змај у свом приповедном поступку користи технику филмског кадрирања, а сукцесија у појављивању детаља и делова, која претходи комплетирању лика, предмета или слике, најближа је вратоломном поигравању физичким законима у савременим анимираним филмовима за децу. Очито је да Змај том „техником" обликује посебну, „инфантилизовану" стварност, тако што посредством дечјег доживљаја релативизује границе између стварног и измишљеног. У причи се, затим, потанко описује суочавање детета са изворoм властитих страхова, при чему су посебно упечатљиве сновне

[3] Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, Београд, 1935, књига X, стр. 151.

сцене у којима се оџачар „преображава“ у својеврсно чудовиште. Иако донекле шифриран у препознатљивом змајјовинском „шалозбиљном коду“, дечји страх од оџачара у причи поприма опсесивну димензију трансформишући се у својеврсну фантазму.

Истовремено са основним током Змајеве приче преплиће се и сентиментални, љубавни сиже о лепој Кати и њеном скривеном удварачу – оџачару, при чему се наивна демонизација једног лика, који у популарној представи означава симбол среће, може тумачити и као пројекција јунаковог подсвесног страха од одвајања – реч је о дадиљи којој је био веома привржен. Наиме, његова „заштитница” лепа Ката ће се на крају приче удати за оџачара. Тако своје трауматично сећање из најранијег периода детињства Змај пластично представља једном литерарном конструкцијом у чијем је средишту слика ведрог неба на коме се појављује „мутна пегица”: она постаје „све црња и црња” да би се, на крају, претворила у обличје „црног чудовишта”.

Сам почетак приче ***Оџачар*** упућује на паралелизам са песмом ***Црна тачка***[4] коју је Змај препевао са мађарског језика (без назнаке аутора): у њој се појављује исти „топос” – трансформација једне једва видљиве тачкице на небеском своду у злокобни „облак” и стварну опасност. Препев те песме Змај ће први пут објавити 1881. године у ***Невену*** (број 20), дакле, три године након што је истоветну наративну формулу употребио у својој причи. О фасцинацији једном реторичком фигуром – безазлена „црна тачка” као метафора варљивог лица безбрижности – сведочи и чињеница да ће исту песму, али у новом препеву, Змај објавити и двадесет година касније такође у ***Невену*** (број 18, 1901-1902). Тај препев ће се затим појавити и у календару ***Рад*** за 1902. годину.

Црна тачка представља једну врсту алегорије, по литерарним одликама најближу жанру параболе, кратке форме у стиху или прози коју је Змај објављивао на страницама свог дечјег листа, настојећи да у поучним алегоријским исказима младим читаоцима на пријемчив начин посредује важне животне поуке. Њен сиже је једноставан: заокупљена ловом на жабе, једна патка није приметила да и њу вреба „ловац”, па је своју неопрезност платила главом завршивши у орловим канџама. Као и већина Змајевих алегорија, и ова садржи једно општије значење, које, можда, најбоље изражава формула „лове а уловљени”, али и низ ужих, педагошких поука и прагматичних начела, које је Чика Јова, иначе, нашироко уносио у своје песништво за децу – од осуде дечје размажености, лењости и немара до проскрибовања себичности, прождрљивости или страшљивости. С друге стране, он осветљава и ону лепшу страну дечјег бића, неуморно указујући на пожељне дечје

[4] Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, Београд, 1935, књига XII, стр. 243.

особине као што су марљивост, отвореност, радозналост, дечја самосвест, љубав, доброта, емпатија, пожртвованост – једном речју „улива" деци универзалне моралне спознаје, уграђујући тако у песме за најмлађе својеврсни „етички императив" понашања и делања у свакодневном животу и одрастању.

Први Змајев препев песме ***Црна тачка*** има 46 стихова, а други 47 – разлика од једног стиха односи се на поенту, која се у првој песми састоји од 6, а у другој од 7 стихова. Почетак и једне и друге песме: *Сеша пата, шаропера/ Живела је близ' језера*,[5] односно *Била једном једна патка/ Ћуди дрске, ума лака*[6] – упућује на бајку. Основни сиже у обема песмама је сасвим подударан: ловећи крај језера жабе, патка примећује неку неразговетну црну тачку на небу, али јој не придаје никакав значај; у међувремену, та удаљена тачка се повећава, и кад патка примети да се сићушна тачка претворила у великог орла, биће већ касно – истог тренутка је постала плен немилосрдног грабљивца.

Очигледно је да се Змај у развијању мотива „црне тачке" служи наративном техником која је најближа ономе што се у филмској уметност означава као ***зумирање***, а што изворно значи „приближавање и удаљавање објекта" помоћу фотоапарата или филмске камере. Заправо, цела песма се, у техничком смислу, развија поступком зумирања „објекта" који се у виду сићушне тачке појавио на небу. У уводној слици основне варијанте песме приказано је како се патка безбрижно шета:

Главу диже горе лако,
И гле, горе у облачку,
Спази неку црну тачку,
Та се тачка и не миче,
Патка вели: „Шта ме с' тиче!"[7]

У следећем „кадру" „објект" је већ ближи:

Црна тачка још је тамо,
На висини,
Само, само
Сад се много већа чини.[8]

Даљим „зумирањем" – „тачка" се мења и почиње да добија свој визуелни идентитет:

Тачка расте; канда с' спушта,
Гле, а сад је птица сушта!
Сад не лети тако споро,
Лети брзо, јер је ор'о.[9]

[5] Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, Београд, 1935, књига XII, стр. 243.
[6] Исто, стр. 245.
[7] Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, Београд, 1935, књига X, стр. 244.
[8] Исто.
[9] Исто.

Недефинисана „црна тачка" претвара се у видљиву опасност која ће се показати у драматичној очевидности посредством „зумирања" слике:

Наша патка још се шуња,
Али ор'о као муња,
Залете се на њу брго,
Већ је шчеп'о и растрг'о.[10]

У каснијем препеву који ће уследити након више од десет година, Змај је задржао у целини основни наративни сиже изворника, али је песму донекле прекомпоновао – сасвим незнатно у нарацијској равни, а нешто израженије у домену стилскојезичких средстава и посебно у прозодијској и ритмичкој фактури исказа.

Дакле, смисао и једне и друге варијанте препева је идентичан; то се разабира и из посебно издвојених поенти, у којима се у форми директног обраћања и пословичким тоном рекапитулира значење кључне фигуре. Иако су им наравоученија донекле другачије интонирана, очито је да се и у једној и у другој песми сугерише неопходност опреза, реалистичности и освешћености као суштинског животног начела.

I верзија завршетка песме

Видите ли кроз ту причу
Наук неки у провезу?
„Ј у н а ч и н о, ј у н а ч и ћ у,
У в е к б у д и н а о п р е з у!
И з н а ј м а њ е п е г е ц р н е
М о ж е п р о п а с т д а н а г р н е." [11]

II верзија завршетка песме

Памтите, опасност
Док је у даљини,
Мала нам се чини;
Ал` онда можемо
Избећи је ласно, -
А кад за врат стигне,
Тада је већ касно.[12]

Песма ***Црна тачка*** свакако је занимљива за истраживање песниковог односа према књижевним остварењима страних аутора,

[10] Исто.
[11] Исто, стр 245.
[12] Сабрана дела Змаја Јована Јовановића, Београд, 1935, књига X, стр. 247.

која су му послужила као предложак за властито стварање, али је у поетичком смислу, свакако, битније питање поетских и поетичких чинилаца, који су утицали да се Змај овој песми два пута враћа намењујући је оба пута најмлађим читаоцима. Може се претпоставити да је Змаја пресудно привукао један изузетно знаковит алегоријски сиже у коме је на ефектан начин читаоцу предочена цена којом се у животу плаћа свака врста немара, небриге и наивности. Намењене младим читаоцима, оне указују на све опасности „олаког", младалачког односа према животу и животним изазовима – недостатак опреза, потцењивање опасности, пренебрегавање реалности и слично.

Сагледана у Змајевом поетичком видокругу, алегоријска слика заснована на техници *зумирања*, за песника се, очито, показала вишеструко подстицајном. Може се рећи да се управо у тој „техници" уметничког посредовања – која је блиска поступку филмског језика – посебно **изоштравају** битне координате Змајевог поетичког система. Очито је да топос „црне тачке" у Змајевом стварању на првом месту упућује на (1) поетичко значење *просторно-временске димензије* у његовом песничком космосу, тако што се одређене појаве у исказу просторно и временски приближавају или удаљавају – чиме се, пре свега, остварује начело очигледности, освешћености, будног односа према стварности, отворености за нове увиде, радозналости, повишене рецептивности – дакле, свега онога што је у дечјем одрастању од битне важности. На делу је један рационалистички и педагошки принцип који је темељно обележио његово песничко стварање – и то не само за децу. То поетичко начело се у Змајевој поезији експлицира, пре свега, снажним присуством визуелних средстава (од поетске сликовности до уношења ликовног говора, спајања текста и цртежа, чиме се приближава авангардним поступцима у књижевности за децу).

Алегоријском фигуром којом се као на неком *екрану* показује нарастање злокобне „црне тачке" и њена трансформација у птицу грабљивицу – преобразбом једног безазленог детаља у слику смртоносне опасности – значење или „порука" песме се напросто визуелизује. Тако једна аспстракција – сликовита, метафоричка представа скривене опасности или неког *битног увида* из наоко безначајног детаља – постаје „прозирна" и крајње знаковита. Очито је да се управо то – *начело очигледности*, материјализација апстракције као што је једна педагошка поука, или визуелизација осећаја као што су страх, зебња, стрепња и слично, који се посредују трансформацијом најопштијег визуелног знака у јасну поруку и крајње конкретизовану и прецизну опажајну представу – за Змаја показало изузетно подстицајним. То потврђује и чињеница да се иста реторичка фигура јавља и у његовој раној, аутобиографски интонираној прози ***Оџачар***. О значењу ове фигуре у Змајевом поетичком видокругу говори и чињеница да се она у његовом стварању за децу појавила релативно рано – 1878. године, дакле, непосредно пре покретања часописа ***Невен*** који означава зенитну тачку у његовом песништву за најмлађе.

С друге стране, поступак *зумирања* снажно доприноси актуелизацији (2) *временске димензије* која је у Змајевим песмама веома истакнута, а до крајњих конзеквенци изведена у ***Светлим гробовима***, у којима се реално и загробно, овострано и оностранo време доводе у исту раван и фактички ревертују. У Змајевој причи ***Оџачар***, као и препевима песме ***Црна тачка***, посебно се подвлачи педагошка и моралистичка парадигма песниковог универзума: нераскидива повезаност, сраслост прошлог, актуелног и будућег времена. Тако се, на пример, у Змајевим дидактички интонираним песмама за децу јавља прилог *зарана* или глагол *памтити* којим се упућује на пресудно значење благовремености у васпитању и свакодневном делању. У ширем смислу у овој алегорији Змај је нашао поетичку потпору за властити ангажман у стварању за децу – са далекосежном идејом да се досезање националних циљева може остварити само ако се благовремено, *зарана*, у младом нараштају усади клица делатног, освешћеног односа према животу, животним обавезама и личном и националном прегнућу.

ЛИТЕРАТУРА:

Јован Јовановић Змај, *Сабрана дела*, Београд, 1933 – 1937.
Пол Азар, *Књиге, дјеца и одрасли*, Загреб, 1970.
Лав Виготски, *Мишљење и говор*, Београд, 1977.
Ново Вуковић, *Увод у књижевност за дјецу и омладину*, Никшић, 1989.
Милован Данојлић, *Онде поток, онде цвет*, Нови Сад, 1973.
Живан Живковић, *Са страница 'Детињства'*, Нови Сад, 1998.
Јован Љуштановић, *Принцеза лута замком*, Нови Сад, 2009.

Vasilije Radikic

WHEN ZMAJ „ZOOMS IN"

Summary

The short story „*Chimney-sweeper*" is one Zmaj'sthe author's memories of his own childhood, this short story is a captivating literary evocation of the poet's earliest time of life. Although it has an autobiographic, „reality- founded" basis, the short story „*Chimney-sweeper*" is based on an allegoric structure that will later appear in Zmaj's poetic translation of the poem „Black point", by an anonymous Hungarian author. The work aims at explaining of motives and consequences of the realistic and allegoric proceeding in Zmaj's creative approach.

UDK 821.163.41.09 Лесковац М.

Наталија Лудошки[1]
Зрењанинска гимназија

ЛАЗА КОСТИЋ – ВЕЛИКА ТЕМА МЛАДЕНА ЛЕСКОВЦА

Сажетак: У раду је описан вишедеценијски рад Младена Лесковца на прикупљању, објављивању и критичком вредновању дуго запостављаног дела Лазе Костића. Место овог ствараоца у српској књижевности, Младен Лесковац, баратајући методолошким принципима историзма и биографизма али, каткад, упуштајући се и у текстуалне анализе, настојао је да реконструише на основу социо-културног контекста у којем је Костић деловао, егзистенцијалних прилика у којима се затицао, као и особених карактерних диспозиција овог, по свему, значајног писца. При том, књижевни историчар Младен Лесковац као да је проничући у Костићеву личност, огледајући се у њему, посредно говорио о себи, разоткривајући у тим есејима и део сопствене стваралачке и људске природе.

Кључне речи: српски романтизам, биографизам, историзам, текстолошка анализа, поступак реконструкције, документ, посредни говор о себи.

Младен Лесковац (1904–1990) дао је значајан допринос историји српске књижевности истрајно се бавећи стваралаштвом двојице песника – Јована Јовановића Змаја (1833–1904) и Лазе Костића (1841–1910). По свему антиподи, они указују и на извесну двојност Лесковчеве природе, а условљено тиме и поетике. С једне стране, дугогодишњи Лесковчеви стваралачки напори усмерени су на глорификацију Змајевог лика, оног што сам дефинише синтагмом homo moralis[2] и везује за појам песничког позвања. Тако, Змај као песник и јавна личност одговара његовом концепту ствараоца – ономе што писац *треба да буде*, а чему је тежио и сам Лесковац. С тог аспекта посматрано Лесковчево интересовање за Змаја усвојено је и преузето од његових претходника сличних идејних и поетичких назора: Тихомира Остојића и Васе Стајића. С друге стране, Костић, homo aestheticus,[3] манифестација је оног ирационалног, затомљеног а титрајућег песничког нерва Лесковчевог, неосвешћеног увида у оно што у својој бити песник *јесте.* Тако се фасцинација Костићевим поетским делом јавља врло рано, почетком 20-их година XX столећа,[4] не као последица усвојених

[1] nludoski@sbb.rs

[2] Младен Лесковац, „Јован Јовановић Змај“, *На нашој постојбини*, Матица српска, Нови Сад 1951, стр. 179.

[3] *Исто*, стр. 223.

[4] Видети: „Први сусрет са песмом ’Santa Maria della Salute’“, *Лаза Костић: огледи и чланци*, Матица српска, Нови Сад 1991.

ставова, него сродности суштинске провенијенције и траје све до краја Лесковчевог века.

У време када Младен Лесковац почиње да се бави стваралаштвом двојице песника, њихов статус не само у науци о књижевности, већ и присутност међу публиком, битно се разликују. Змај, и за живота славан, увелико је заузео место међу класицима српске литературе, а постао је, одавно, и предмет проучавања.[5] Костићево дело ће, све до друге половине XX века, бити маргинализовано, не само изван интереса науке о књижевности већ готово недоступно и публици.[6] У том погледу, Лесковчево интересовање за Костића сасвим је особена, стрма путања, којом се мимо путева историјске критике Павла Поповића и његових следбеника, као и војвођанске књижевне историографије, кренуо овај истраживач. Данас се сума знања о Костићу претпоставља, пре пола века много тога било је непознаница.[7] За оно што се, до тада, о величини Костићевог дела знало, заслужни су искључиво писци (Светислав Стефановић, Слободан Јовановић, Вељко Петровић, Милан Савић, Тодор Манојловић, Исидора Секулић, Аница Савић – Ребац, Милош Црњански). Све што су водећи критичари изрекли, негирајући вредности овог ствараоца, ваљало је преиспитати.

---

[5] Након Костићеве књиге *О Јовану Јовановићу Змају* из 1902, о њему ће 1904. студију објавити Богдан Поповић, а потом, поводом стогодишњице песниковог рођења, Васа Стајић публикује монографију 1933, да наведемо само значајније подухвате у критичкој рецепцији дела Ј. Ј. Змаја.

[6] О томе сведочи и Никша Стипчевић: „Песници имају много живота. И смрти. Што су већи, живот им је животнији, а заборав тамнији. Лазу Костића је морала да стигне таква судбина. Дуго, одвећ дуго, није било читалачког одзива над његовим стихом. А један од узрочника затамњивања Костићеве песничке појаве био је и разложни, друкчије даровити, велики професор овог факултета, Богдан Поповић. Моја генерација, у младости својој, сва се била свила око Лазе Костића, још у гимназијским данима. Лаза Костић нам је био одбрана од ударничког стихотворења, од буке и шума коју је стварала звоњава старовременских рима што су стезале позиве на револуционарне активизме и искупитељски значај физичког рада. Станислав Винавер, који је волео да окупља млађе, жељне сазнања, сав заокупљен, тада, 'заносима и пркосима' Лазе Костића, разлагао нам је тада, често у кафани код 'Мажестика' стих Лазе Костића...“ „Лаза Костић и Младен Лесковац“, реч на отварању „Научног састанка слависта у Вукове дане“, 10. IX 1991, *Научни састанак слависта у Вукове дане* (Београд), 21/ 1, стр. 5.

[7] Винаверова монографија *Zanosi i prkosi Laze Kostića* појавиће се 1964. године, а монографија Богдана А. Поповића 1967. Отприлике у исто време Костићевим делом почињу да се баве Зоран Мишић, Светозар Бркић, Драгиша Живковић. Године 1963, Васо Милинчевић приређује књигу изабраних дела Лазе Костића која, што се пропратне књижевнокритичке грађе тиче, не доноси ништа ново у односу на Лесковчев избор текстова у зборнику о Лази Костићу из 1960. Тематски број *Зборника историје књижевности* посвећен Лази Костићу, објавила је САНУ под уредништвом Војислава Ђурића 1968, а зборник *Књижевно дело Лазе Костића*, уреднице Хатице Крњевић, Института за књижевност и уметност у Београду, штампан је 1982. године. *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, тзв. Лесковчев *Зборник,* додуше у време уредничког мандата Драгише Живковића, неколико тема посвећује Костићевом делу (XXXII/3, XXXVI/2, XXXIX/3).

(Три респектабилна критичара, Костићеви савременици, Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић, о Костићевом делу изричу негативан суд, док га међуратна наука о књижевности, тачније – књижевнокритичарски естаблишмент београдске Катедре, безмало потпуно игнорише.) Иако је, дакле, до средине XX столећа, већ постојао какав-такав корпус грађе о делу Лазе Костића, Младен Лесковац је први књижевни историчар који је увиђао потребу превредновања постојећих судова и предрасуда о Костићу и његовом делу, али предано радио и на откривању онога што је до тада било непознато, о чему је могла говорити само истраживачка интуиција.

Змајевом и Костићевом делу Младен Лесковац је посветио деценије: све што је наумио да уради – није и остварио, а окренутост једном, па другом стваралоцу, могуће је и хронолошки разграничити: Змај представља његову доминантну тему до средине педесетих година, да би се од тада, неочекивано, управо у време обележавања педесетогодишњице Змајеве смрти, окренуо превасходно Костићу.[8]

До 1960. Лесковац се у неколико махова огласио везано за Костићево дело: први пут 1929. преводећи једну његову песму с мађарског језика,[9] потом 1956. пибликује „Два прилога ка познавању Лазе Костића“.[10] Године 1959. борави у Црној Гори трагајући за Костићевим радовима, да би 1960. о томе штампао „Извештај о научно-истраживачком раду на Цетињу августа 1959“.[11] Од тада, из године у годину, Лесковац у есејима и студијама почиње да обзнањује своја сазнања о Костићу, штампа његову преписку, прикупља грађу о рецепцији његовог дела, приређује књиге његове поезије, новинских чланака, позоришних критика, приповедне прозе, мемоаристике, објављује есејистику о њему. Међутим, интересовања Младена Лесковца

[8] Лесковчев списатељски корпус о Јовану Јовановићу Змају чини четрдесетак текстова на преко петстотина страница. Склони смо уверењу да најављивана Лесковчева књига о Змају није настала услед околности на које упућује Живан Милисавац у књизи *Аутопортрети с писама* (Матица српска, Нови Сад 1997). Наиме, Иво Андрић, један од чланова Одбора за обележавање педесетогодишњице од смрти Ј. Ј. Змаја, наложио је Милисавцу да напише монографију о песнику. Милисавац ће, мада верујући да је дошло до забуне и да је задатак ваљало поверити Лесковцу (који се до тада увелико бавио Змајевим делом и обзнанио намеру да напише монографију о њему), књигу са Змајевим именом у наслову штампати у години јубилеја и посветити је Андрићу. Лесковац, личност сложеног карактера („Знам себе: од сорте сам јогуница“, рећи ће за себе у „Белешци у Црвеној свесци“, видети у књизи *На нашој постојбини* , стр. 243), одустаће од рада на књизи о Змају, дистанцирати се од прославе, враћајући се, доцније, спорадично делу овог барда, а доминантно се посвећујући Лази Костићу.

[9] Превод је објављен у *Гласнику историјског друштва*, књ. II, св. 3, стр. 437, унутар текста Риста Ј. Одавића „Из писама дра Лазе Костића“.

[10] *Зборник Матице српске за друштвене науке*, књ. 13–14, 271–282.

[11] *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. 4, 1959. (штампан 1960).

за Лазу Костића датирају из ранијег периода. Поред чињенице да је истраживање Змајевог дела морало наводити на Костића (њихове опусе немогуће је изоловано, независно једно од другог посматрати), постоје трагови и о посвећености искључиво Костићевој поезији. Наиме, ако је судити по једном писму Исидоре Секулић датираном почетком априла 1950. упућеном Младену Лесковцу,[12] он већ тада усмерава своја интересовања на овог песника, желећи да начини избор из његове поезије. Ту књигу, под насловом Лаза Костић, *Песме*, Лесковац је објавио у издању Матице српске 1961. године. У напомени уз избор, „О овој књизи", указује на потребу изучавања запостављеног Костићевог опуса и имплицира сопствене планове у вези с тим: „Јер његово (Костићево, прим. Н. Л.) дело, сасвим поуздано, још увек није оцењивано, најмање објашњавано, у повезаној целини, у сporој поступности а богатом разграњавању свога настанка. Па ако се, срећом, одмах виде богати оквири његових надахнућа и драгоцено смели смерови његових напора, неретко генијално предвидљиви и дефинитивни, извесно је да још немамо ни приближно јасну и прегледну слику, не њиховога 'унутрашњега механизма' и композиционог метода о каквима је сањарио Бодлер (а који ће за нас остати заувек тајна Костићева стварања), него чак ни путева којима је он до својих резултата стизао, а имамо још мање поуздана ослонца за разазнавање у интимним подсрецима којима је бивала условљавана њихова разноликост, обиље и енергично чиста линија њихова идејног развоја (и што ће нам се, једнога дана, можда ипак, ма и делимично, открити). Та слика се данас, међутим, по моме мишљењу, још не може дати: док немамо пред собом целокупно дело Лазе Костића, и док, стога, не можемо прецизније говорити о читавом његовом раду до у сасвим ситне појединости (како скупоцено завештање његове поезије и налаже), ми смо приморани да у тој осетљивој области будемо веома уздржљиви."[13]

Годину дана раније, 1960, публикује неколико радова везаних за Костићеву биографију: о Ленки Дунђерској, Јулчи Паланачкој, део преписке, до тада нештампан рад Лазе Костића о преводу Шекспировог *Кориолана* Светислава Стефановића, као и зборник *Лаза Костић.* Круну Лесковчевог рада да делу Лазе Костића представљају *Сабрана дела* овог писца у издању Матице српске. Од тринаест књига објављених у интервалу од 1989. до 2005. Лесковац је приредио пет томова. И последња Лесковчева књига постхумно објављена 1991. године, насловљена је *Лаза Костић: огледи и чланци*. (Реч је о другом, прошире-

[12] Исидора Секулић, *Писма*, приредио Радован Поповић, *Сабрана дела*, књ. XIV, Stylos, Нови Сад 2004, стр. 545.

[13] Лаза Костић, *Песме*, избор Младена Лесковца, Матица српска, Нови Сад 1961, стр. 97–98.

ном издању већ помињане књиге *О Лази Костићу*). У белешци на њеном крају, датираној 1. децембра 1990, Лесковац, између осталог, казује: „У овој књизи скупљено је скоро све што сам желео и могао рећи о Лази Костићу. Est quadam prodire tenus, si non datur ultra...“[14] Ово „могао“ имплицира спознају неприкосновеног зналца српске књижевне прошлости, Младена Лесковца, о недокучивости личности и дела Лазе Костића. А неколико година раније, средином 80-их, пишући о мемоарској прози Лазе Костића, есеј затвара констатацијом: „Предстоји по који пут већ, озбиљан посао важних исправки на недовршеном лику Лазе Костића. Он је још наша велика, лепа тема.“[15]

Први значајан подухват Младена Лесковца везан за ту *нашу велику, лепу тему*, јесте зборник *Лаза Костић* публикован 1960. Препознатљиве плаве корице *Кола* Српске књижевне задруге, на известан начин указују на приређивачке интенције: књига је намењена широком читалачком кругу, такозваним обичним читаоцима, као што је и њен садржај индикативан за Лесковчев метод. Наиме, самим избором текстова, зборник указује на поетику засновану на историзму и биографизму. Тако се у књизи подељеној на две целине најпре расправља о лику Лазе Костића („Човек“), док други, претежнији део, чине текстови посвећени делу овог стваралаца. Тај биографизам, који доминира као утисак у први мах, показаће се више него оправдан и делотворан. Уместо збирке теоријско-критичких радова о Костићевом опусу, намењене сведеном кругу стручне публике, створена је читљива књига која, у свом колажном делу о песниковом животу, попут романсиране биографије, интригира и лаика – првенствено њега – и неосетно скреће интересовање са особене појаве на разноврсно дело, у целости недовољно репрезентативно да би, само по себи, безрезервно пленило

[14] По претпостављеној логици, та последња Лесковчева књига могла би представљати и врхунац његових истраживачких и стваралачких домета, на шта указује и чињеница да ће 20. децембра, само неколико дана пред смрт – 25. XII 1990, примити Награду Вукове задужбине за свој књижевни и приређивачки рад на издавању Сабраних дела Лазе Костића у издању Матице српске. Лесковац је, том приликом, рекао и следеће: „Радујем се овом признању и стога што оно скреће пажњу на једну у давна времена погрешно процењену књижевну осуду, а сада је омогућено да се цео тај немили случај око Лазе Костића темељно разгледа и свестрано тачније оцени. Тај претрес ће доћи са закашњењем од скоро стотину година, а има нечег тужног у читавом том неспоразуму заснованом најпре на незнању...“ (*Рад Матице српске*, год. 164, бр. 27, 1990, стр. 54). Ако је незнање прва условност, Лесковчева формулација указује да није и једина. Питање је колико је и он сам био спреман да иде до краја у разоткривању чињеница. Видећи Младена Лесковца као једног „од оних историчара који у својим радовима увек понуди више него што то наслов обећава и увек каже мање него што зна,“ Предраг Протић у томе налази једну од поетичких препознатљивост и овог историчара књижевности. (Видети: „Младен Лесковац: *О Лази Костићу*“, *Зборник Матице српске за књижевност и језик,* XXVIII, 1, 1980, стр. 123).

[15] „Мемоарски одломци Лазе Костића“, *Лаза Костић: огледи и чланци*, стр. 332.

пажњу. Садржај казује и да приметно већи број текстова у књизи потписују војвођански аутори,[16] што, опет, не чуди, с обзиром да је једна од одлика Лесковчевог истраживачког правца у историји литературе – интерес за њен војвођански део. Додуше, у овом случају, доминантност текстова војвођанских писаца, условљена је фактом да је Костић рођен и највећи део живота провео на овим просторима, те како, нарочито први део Лесковчевог зборника чине сведочанства савременика о песнику и његовом животу, ствар добија сасвим логично тумачење.

Хронолошким следом у књизи нижу се текстови који аргументују чињеницу да је Костић у већој мери оспораван од рецензената савременика но потоње критике која иде у правцу афирмације. Читалац стиче увид и у то колико су на рецепцију његовог дела утицали фактори нелитерарне природе.[17] Осим тога, зборник открива не само Лесковчево ванредно познавање Костићевог дела и литературе о њему, расуте на страницама многобројних дневника и часописа, већ и шта ваља прећутати, али и како, при том, и то прећуткивање учинити речитим. Тако, истовремено указивање на Светислава Стефановића[18] и његове заслуге за афирмацију дела Лазе Костића, али и прећуткивање пуне мере његовог значаја везаног за ово питање, казују о доброј упућености Младена Лесковца у актуелну политичку климу, о томе, заправо, колика је цена истине у односу на праву истину.[19]

[16] Васа Стајић, Милан Савић, Јован Грчић, Радивој Симоновић, Јован Суботић, Јован Ђорђевић, Гига Гершић и Антоније Хаџић, Миша Димитријевић, Јаков Игњатовић, Михаило Полит – Десанчић, Младен Лесковац. Пореклом или по рођењу Војвођани, али везани за београдске интелектуалне кругове су и: Милан Кашанин, Исидора Секулић, Аница Савић – Ребац, Вељко Петровић, Милош Црњански, Тодор Манојловић, Слободан Јовановић.

[17] Тако, на пример, запис у прози *Итака и коментари* Милоша Црњанског, указује на природу анимозитета креатора културне и књижевне климе доба, браће Поповића, према делу Лазе Костића, и могућу бизарну позадину тог спора.

[18] „...Лазу Костића треба *објаснити*,... А тај задатак, полако, и незаустављиво, врши се већ деценијама,... Ако би притом можда и било неумесно прећутати у почетку сасвим усамљене, упорне иако не увек сасвим и срећно усмерене напоре Светислава Стефановића, мора се захвално истаћи читав низ радова Вељка Петровића...“ Младен Лесковац, „Књига о Лази Костићу“, предговор књизи *Лаза Костић:[1919–1960]*, СКЗ, Београд 1960, стр. 9.

[19] Приређивач зборника о Костићу, без сумње, зна, и то казује у наведеном фрагменту предговора, да је Светислав Стефановић први на прави начин писао о делу овог песника, и да је те његове, „у почетку сасвим усамљене напоре“, неумесно прећутати. Казаће, додуше, и то да Стефановићеви напори нису „увек сасвим срећно“ усмерени. Али, зар и сам Младен Лесковац у истом том предговору не указује на намеру да књигом оствари полемичан тон, упућујући својим избором на дихотомни карактер критичке грађе о Костићевом делу: „...Она (књига) додуше жели да неочекиваним, оштрим супротстављањем баш таквих, знатно или чак и опречних друкчијих судова о Лази Костићу пружи данашњем читаоцу уверљиву и у времену континуирану, умногом збиља и узбудљиву слику неускладљивих и неуједначених гледања наше књижевне и књижевноисторијске критике на Лазу Костића током протеклих сто година... Читалац нека у овој књизи не тражи никакву такозвану

Осим што је први зборник о Лази Костићу, књига Младена Лесковца међу прилозима у напомени доноси и мало познате или заборављене Костићеве текстове програмског и полемичког карактера штампане у часописима као одговор на критичке опаске о његовим делима. Тиме, на известан начин, аутор открива своје планове: прикупити и простудирати најпре постојећу грађу о Костићу, а потом, поступно *откривати и објаснити*[20] мноштво непознаница о животу и опусу овог стваралаца. Тај откривалачки рад води, махом, у два правца: прикупљање и обелодањивање Костићевих писама и сабирање новинских чланака.

Без сумње, Младен Лесковац већ 60-их година, када почиње у јавности да обелодањује свој научни интерес за Костића, слови за респектабилног познаваоца дела овог песника. То потврђује критичка рецепција његовог зборника о Костићу,[21] као и податак да је одредница о Лази Костићу у петој књизи *Енциклопедије Југославије* 1962, потписана једним од Лесковчевих псеудонима (М. Лац). И у едицији „Српска књижевност у сто књига“ редакција и избор из Костићевог дела

’коначну’ слику и оцену рада и тренутног положаја Лазе Костића... јер баш супротно од тога: место у готове схеме о песнику, ова књига вуче у дискусију о њему; место удобне дидактике, у њој ће читалац наћи истакнуте, не ни малобројне ни једноставне, задатке и питања...“ (*Исто*, стр. 7/8). Помиње Младен Лесковац још једном Светислава Стефановића на крају књиге, у напомени везаној за приказ Слободана Јовановића Костићеве поеме *Самсон и Делила* (1931), бележећи: „Неке од идеја Светислава Стефановића о овој балади, изнесене у његовом чланку ’Нешто о лирици Лазе Костића’, *Бранково коло*, 1904 (в. нарочито стр. 282–285), умногом се подударају са неким овде изнесеним пишчевим мислима.“ (*Исто*, стр. 392). Сама хронологија – Стефановић о Костићу пише 1904, Јовановић 1931. године – казује ко се на кога могао позивати. Као што је добро проценио моменат, почетком 50-их, када је било могуће увести Тодора Манојловића у јавни живот и литературу, тако ће и његова обазривост, 60-их година, у вези са делом Светислава Стефановића бити данак времену. У том погледу интересантно је писмо Младена Лесковца Тодору Манојловићу из 1951. године. Уз сугестију да прибележи сећања на књижевни живот у Београду између два рата, Лесковац, између осталог, пише: „ Знам шта можете рећи (у своју одбрану да не пишете, па и у одбрану – не замерите! своје лењости: Не може се данас још о свима личностима рећи пуна истина. Па не може, знам. Не можете пуно и јасно говорити о Црњанском, о М[илану] Богдановићу, итд., итд. Али се што-шта може за сада прећутати. Ја верујем да ћете ускоро моћи наставити, и допунити, и закључити реминисценције и о реченој господи. Главно је да почнете, да кажете за сада онолико колико се може. А већ подоста се данас и може, – треба бити само храбар и поштен“ (Радован Поповић, *Грађанин света*, ГНБ „Жарко Зрењанин“, Зрењанин 2002, стр. 120–121).

[20] Два често употребљавана глагола у Лесковчевим текстовима у којима упућује на потребу истраживања Костићевог дела.

[21] „После књига о Стерији и Држићу добили смо, ево, и књигу – зборник чланака – о Лази Костићу. Српској књижевној задрузи треба захвалити на лепој замисли,... и честитати на срећном избору приређивача... за Л. Костића – на избору проф. Младена Лесковца, једног од изврсних испитивача српске новије књижевности XVIII и XIX века, посебице и нарочито – Лазе Костића.“ Драгиша Живковић, „Тајна и трагика песника – Поводом књиге: *Лаза Костић*, приредио Младен Лесковац“, *Израз*, год. 5, бр. 3, Сарајево 1961, стр. 305.

поверени су Младену Лесковцу. Када 1968. штампа двотомно издање својих огледа *Из српске књижевности*, више од четвртине књиге чиниће текстови о овом ствараоцу,[22] да би се, десет година касније, 1978, појавила књига у целости њему посвећена: *О Лази Костићу*.

„Случај Лазе Костића" Лесковац предано истражује у континуитету од тридесетак година. Стога не изненађује да је једна од првих асоцијација на помен његовог имена – Лаза Костић. Опет, песниково име, доводи се, једнако, у везу са именом Станислава Винавера. Њихово везивање за Костићево дело, збива се приближно у исто доба.[23] Иако Винаверова модернистичка поетска пракса, отпочета још док је савременик последњег и највећег романтичара у нашој књижевности, израста на темељима и Костићевог песничког искуства, критичар Винавер о њему пише тек током последње деценије живота.[24] Његово последње, монументално дело, *Zanosi i prkosi Laze Kostića* (1963), као и читав низ текстова објављених у рубрици „Београдско огледало" од 1950. до 1955. године у листу *Република*, указују на опсесивну тематску везаност за овог песника. И док Винавер у обимној монографској студији, сходно форми, исказује претензију да Костићево дело обухвати у тоталитету, Лесковац своје есеје и чланке, примерено жанру, фокусира на сасвим конкретне, понекад се чини маргиналне детаље везане за Костићев живот и стварање. Дакако, приступ двојице тумача Костићевом делу, није условљен искључиво тим жанровским, у основи, формалним одређењима: обимношћу синтетичне монографске студије, односно, фрагментарношћу аналитичких огледа. Реч је о ствараоцима различите оријентације. С једне стране, уметник, Винавер, „уноси полемичку, чак памфлетску страст у своје текстове", док Лесковац, „есејиста и критичар академског типа",[25] динстанцирано

[22] У књизи *Из српске књижевности II*, Матица српска, Нови Сад 1968. Младен Лесковац публикује девет радова о Лази Костићу: „Из старих девојачких споменица", „О једној затуреној песми младог Лазе Костића", „Лазе Костића 'Беседа'", „Позоришне критике Лазе Костића", „Ленка Дунђерска", „Јулча Паланачка", „О нескладу између тона и ситуације", „Плахи и преки Скерлић", „Хладноков Лаза Костић".

[23] Лесковац је неспорно пажљиви читалац Винаверове књиге *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, коју оцењује као *значајну и занимљиву.* Тумачећи Костићево дело он упућује на Винавера али и полемише са њим (Видети: М. Лесковац, „Позоришне критике Лазе Костића", *Лаза Костић: огледи и чланци*, стр. 89, 92). Уосталом, свакако с разлогом, прво издање своје књиге есеја *О Лази* Костићу, објављене у Нолиту 1978, Младен Лесковац посвећује „Успомени Станислава Винавера".

[24] „Винаверово признање стиже са великим закашњењем, али је прерасло у усхићење у похвалној монографији са патетичним насловом *Заноси и пркоси Лазе Костића* (објављено постхумно 1963. године). Винавер се, што је парадокс своје врсте, тек после Другог светског рата, кад год брани модернизам и модерну поезију уопште, позива на Костића чије песништво и узима за пример модерног." Гојко Тешић „'И све раскујмо што је господ сков'о' (О Антологији Албатрос)", у књизи *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд 1998, стр. 153.

[25] Павле Зорић, „Критичко и есејистичко дело Станислава Винавера", у *Критички радови Станислава Винавера*, грађа „Српска књижевна критика", књ. 15, Институт за књижевност и уметност у Београду, Београд 1975, стр. 24.

анализира чињенице. Колико различитих интелектуално-стваралачких диспозиција, толико су и њихови методи контрастни. И када прикупља детаље о Костићевом животу и стварању, дакле користи инвентар позитивистичког правца, Винавер се учитава у Костићево дело,[26] настојећи да га протумачи као естетски феномен, независно од биографије и средине.[27] Лесковчев однос према документу је другачији.[28] Он, анализирајући факта, чува дистанцу, настојећи да, искористивши све *реалије и темпоралије*[29] сагледа Костићево дело у конкретним историјским и друштвеним околностима. Другим речима, Винавер интерпретира, Лесковац реконструише.[30]

Поступак реконструкције карактеристика је Лесковчевог метода уочљива у текстовима различитог жанровског концепта: есејима у

[26] „Исписујући пркосне, изазовне, полемичне, у одбрани модерног поетског пројекта педесетих година и јеретичке странице, Станислав Винавер, који је у српску књижевност ушао са скерлићевским ожиљком (’млада глава која се пуши’), као да је стварао неку врсту сопствене аутопоетичке аутобиографије. Страсно је сабирао и најситније детаље из Костићеве животне и стваралачке биографије (користећи презрену и мрску му, позитивистичку методологију с максималном озбиљношћу, која у његовој критичкој радионици нема форму уписану у скерлићевско-поповићевској школи!) уткавши их у потку свога рукописа који се у причи о Станиславу Винаверу, сасвим природно, намеће као модел, као текст-узор...“ „Костићев култ је на најбољи, најдубљи и најсвестранији начин уобличио Станислав Винавер. Естетски и филозофски утицај Костићев на Винавера био је најстваралачкији.“ Гојко Тешић, „Уводне напомене“ у књизи *Пркоси и заноси Станислава Винавера,* стр. 9, 51.

[27] „Уобичајени аналитички приступ чува раздаљину између критичара и остварења. Винаверов метод нас, напротив, уводи у његов унутрашњи свет, механизам језика. Када читамо текстове о Гетеу, Шекспиру, Раблеу, Лази Костићу, знамо да се ту не налази потпуна слика о њима. Али, с друге стране, осећамо да смо увучени у вртлог креације, осећамо врелину песничке речи. Винаверова техника непосредног сагледавања дела и стваоца, надахнута не жељом за вредновањем, већ тежњом ка идентификацији, има много додирних тачака са херменеутичким методама савремене критике.“ Павле Зорић: *наведено дело*, стр. 35.

[28] „Лесковац је друкчији човек, трезвенији у љубави од Винавера и ни у једном свом тексту – а има их 13, врло различитих, које је сада скупио у скромно насловљеној књизи *О Лази Костићу* – није дошао у искушење да било шта додаје. Једноставно се придржава чињеница, докумената и Костићевих текстова, и према њима, као човек који зна шта је наука, не само да је гранао своје асоцијације него и брижљиво одмеравао закључке... Проучавање Лазе Костића зашло је с Младеном Лесковцем у своју зрелу фазу.“ Предраг Вукадиновић, „Истраживач у књижевној историји, Младен Лесковац: *О Лази Костићу*. Нолит, Београд 1978“, *Књижевне новине,* 23. март, 1979.

[29] Често употребљавана Лесковчева синтагма.

[30] Те методолошке разлике свестан је и Станислав Винавер који на једном месту у својој монографији изриче похвалу напорима Младена Лесковца који се тичу њихове заједничке велике теме: „Једаред, када и свако најмање слово које је објавио Лаза Костић буде штампано у ’Целокупним списима’ његовим и *када оштроумни и одани књижевни критичар као што је Младен Лесковац* (подвукла Н. Л.) буде изучавао Лазине снове и Лазину стварност, можда ће се решити и питање ’Великог откровења’ које ме је месецима мучило.“ *Zanosi i prkosi Laze Kostića*, Novi Sad, Forum, 1963, стр. 200.

којима дочарава контекстуални оквир који омеђује акције његових „јунака“, у овом случају – Змаја и Костића, портретима, филолошким анализама, белешкама, чланцима. Тако књигу *О Лази Костићу*, објављену 1978. године, започиње есејом „Из старих девојачких споменица“ (написаном 1952, док је још опсесивно окупиран Змајевом фигуром и његовим значајем за српски грађански миље), у ком дијагностификује све битне одлике живота српске заједнице 60-их година XIX века у Будиму, Пешти, Новом Саду. Полазећи од девојачких споменица угледних младих Српкиња, Лесковац указује на претке и порекло тих грађанских фамилија, васпитање и друштвени живот омладине, језичку праксу тог нашег света, политичке прилике, двоструко исходиште српске материјалне и духовне културе, зачетке и национално усмерење омладинског покрета. Стога у овом огледу Драгиша Живковић види парадигму Лесковчевог поступка у ком је осликан методолошки проседе овог писца, односно и практично примењена Лесковчева теза „да је схватање, разумевање и осветљавање епохе и најзначајнијих писаца главни задатак књижевног историчара“.[31] Аутор сам, већ на почетку текста (који, узгред, открива у њему не само зналца епохе и историчара без премца[32] већ – смислом за минуциозну дескрипцију, фино стилизованим рефлексијама, наративним проседеом у који смешта сва историографски битна факта – и песнички његов сензибилитет), указује на циљеве свога путовања у прошлост: „Бавим се Змајем и свим оним што је око њега... И видим: много шта из оних времена неповратно је пропало и већ се никада више неће моћи ни подићи из рушевина ни потпуно разумети. Немогуће је дакле оживети, а можда и не треба насилно оживљавати оно што је једном коначно прохујало, без трага и гласа.“[33] Тај *траг и глас* Лесковац, ипак, настоји, и успева у томе, да оживи из стихова и језика, потписа и бележака похрањених у старинским албумима. И није случајно да управо тим текстом о друштвеној и културној клими у српској пречанској средини аутор отпочиње причу којом лагано уводи свога јунака на сцену. Такав увод, додуше, којим се насловни јунак уводи на мала врата (јер Костић у причи о девојачким споменицама стоји у сенци Змајевог лика), могао је бити, а можда је то и био, и пролегомена за једну другу књигу – књигу о Змају.

---

[31] Драгиша Живковић, „Младен Лесковац као књижевни историчар“, *Летопис Матице српске*, год. 150, књ. 414, св. 4, октобар 1974, стр. 325.

[32] „...не знам да је иједан српски историчар књижевности овако зналачки остваривао своју слику епохе.“ *Исто*, стр. 327.

[33] Младен Лесковац, „Из старих девојачких споменица“, *Сведочанства,* Београд 6. IX 1952/I, бр. 13, 8-10. Наведено према књизи: *Лаза Костић: огледи и чланци,* 1991, стр. 5.

Дакле, иако нецеловита, састављена од есејистичких текстова хетерогене структуре,[34] књига Младена Лесковца о Лази Костићу садржи један елемент који је чини композиционо хомогеном. Та композициона кохезија остварена је сликом доба, епохом коју, између осталог, чине посебном и Змајево и Костићево дело у њој. Међутим, делујући у почетку са позиција историчара, полазећи од културноисторијског оквира, Лесковац се преображава у књижевног критичара и све дубље упушта у прецизне текстуалне анализе.[35] Тако се, ни иза наслова „Костић и Корнелије Станковић“ не налази пуки историографски чланак о односу двојице великана српске уметности. Ни Станковић ни Костић, већ српска грађанска, будимска публика 60-их година XIX столећа, предмет је Лесковчевог истраживања. Претпостављену биографску студију замениће дочаравање миљеа епохе окренуте обликовању елемената националне културе[36] чему ће као предложак послужити и текстуална анализа две мало познате Костићеве песме посвећене великом композитору. Од два иницијална есеја, прецизно документована обиљем фактографског материјала и брижљиво коментарисана, при том написана непретенциозно, са атрибутима више литерарног но научног дискурса, у крупном плану дочараног културноисторијског контекста, Младен Лесковац се, како странице књиге о Костићу одмичу, све више усредсређује на текстолошку проблематику.[37] Полазећи од историографије, у радовима насталим педесетих година, аутор нас уводи на фон литературе. Ипак, његова тумачења

[34] Прво издање својих есеја о Костићу Лесковац објављује под насловом *О Лази Костићу* у издању Нолита у Београду 1978. године. У књизи су штампани огледи: „Из старих девојачких споменица“, „Костић и Корнелије Станковић“, „Лазе Костића ’Беседа’“, „О нескладу између тона и ситуације“, „Плахи и преки Скерлић“, „Хладноков“, „Позоришне критике Лазе Костића“, „Телеграм без речи“, „Костићеве исправке у једном примерку ’Ускокове љубе’“, „Три песмице Лазе Костића“, „Ленка Дунђерска“, „Јулча Паланачка“, „Први сусрет са песмом ’Santa Maria della Salute’“. Друго издање Лесковац је приредио за штампу 1990, а публиковано је постхумно 1991. у издању Матице српске у Новом Саду. То ново издање допуњено је са четири текста: „О двема песмама Лазе Костића“, „Предговор Лазе Костића књизи приповедака и позоришних рецензија“, „Новинар Лаза Костић“ и „Мемоарски одломци Лазе Костића“.

[35] „...у радовима у којима говори о проседеу Змајевих и Костићевих песама Лесковац се необично много приближава интерпретативном методу, у коме редакција текста заузима прво и тако значајно место. И овим се показује како је Лесковац, идући својим сопственим путем, спонтано долазио до неких сасвим модерних методолошких поступака и тиме употпунио свој основни метод неким савременим иновацијама“ (Драгиша Живковић, *наведено дело*, стр. 331).

[36] Поједине странице овог огледа пристајале би и каквој музиколошкој студији, а у овом случају говоре о Младену Лесковцу као интелектуалцу и научнику широке културе и интересовања.

[37] Парадигматични су, у том погледу, огледи: „О нескладу између тона и ситуације“, „Плахи и преки Скерлић“, „Телеграм без речи“, „Костићеве исправке у једном примерку ’Ускокове љубе’“, „Три песмице Лазе Костића“ и „Ленка Дунђерска“.

текста не своде се никада на интерпретацију с претензијама на коначан суд о естетској суштини дела. Чак и онда када је свестан уметничке вредности текста, Лесковац се не упушта у тумачења структура имманентних уметничком делу.

Сведени или обимни, Лесковчеви аналитички огледи своде се већим делом на истраживање историје текста и утврђивање његове аутентичности. Ипак, по правилу дигресивни, они уз мноштво сасвим конкретних налаза из домена текстологије, откривају и обиље „...прецизних података о природи и суштини поетске личности Лазе Костића, о његовим идејама песничким, националним и општељудским, најзад о његовом схватању улоге и дужности песника у јавном животу његова народа.“[38]

Индикативна је, у том смислу, студија из које је преузет навод: „Лазе Костића ’Беседа’“. Иако писана поводом јубилеја, обележена је квалитетима које малокад носе пригодничарски реферати. Лесковац се, наиме, и овом студијом одважно упушта у анализу Костићеве песме чије постојање дотадашња критика пренебрегава.[39] Реконструишући значење песме, доводећи је у везу са побудама и околностима у којима је 1864. године настала, својом детаљном, критички интонираном, у избору теме уникатном студијом, Младен Лесковац прилаже вредан допринос тумачењу Костићеве поетике и његовом схватању уметности, да би на крају поентирао смелим запажањем о месту овог песника у развоју српске лирике: „Када се Лаза Костић појавио у српској књижевности, наша поезија је преживљавала врло дубоку и врло опасну кризу. После 1847, у нас су била могућна свега два начина певања: или онај који ће поћи за аутентичним инспирацијама Бранкове фрушкогорске лирике зачас отанчалих мотива, или онај који ће се, у безобличју ’инсипидних потрагуша’ народној поезији, загубити у недуховности. Костић је то јасно видео, боље него ико од његових савременика. Он је смело, чак дрско загазио у густиш великих литература, унео у нашу поезију дух шекспирски и дах есхилски, и писао је, уверен да је његов пут једини здрав пут развоја и напретка: ’Стара вековита јабука Дријаде народног песништва мора се каламити; што старији каламци, само ако су племенити, тим боље.’ Тај пут он је предлагао стога што је био сигуран да је наш положај у таквом додиру

[38] Младен Лесковац, „Лазе Костића ’Беседа’“, *Лаза Костић: огледи и чланци*, стр. 34.

[39] „...од оног тренутка када је, године 1865, објављена па, ево, све до данашњег дана о њој такорећи нико ни речи проговорио није. У набрајању Костићевих најславнијих или и само најкарактеристичнијих песама њу до сада није навео ни један критичар, и ни један од одушевљених бранилаца његове поезије, а њих је у нас за ових стотину година било доста, није ту песму издвојио ни уздигао; у већини избора и антологија Костићеве поезије ње такође скоро редовно нема,“ *Исто*, стр. 35.

са великим литературама и великим стиловима оправданији и безбеднији него слични путеви било којег нама по заосталости и развоју сличног народа 'који немају тог народног песништва што га ми имамо.' Тај дах и дух осећа се, мислим, и у Костићевој 'Беседи', чак и у 'Беседи'."[40]

По акрибичности сличне тексту у коме анализира значење и смисао „Беседе" су и две следеће студије у Лесковчевој књизи огледа о Костићевом делу: „Позоришне критике Лазе Костића" и „Предговор Лазе Костића књизи приповедака и позоришних рецензија". Следећи своје уверење о указујућем значају маргинализованог дела, у „Беседи" Лесковац ишчитава мноштво детаља битних за разумевање Костићевог стваралаштва, изводећи на крају закључак којим сагледава место овог песника у развоју српске лирике. Колико на тај суд данас рачуна историја књижевности, толико до налаза до којих долази истражујући позоришне критике Лазе Костића, држи историја позоришта. Предано трагајући за Костићевим текстовима објављеним по часописима, Лесковац се посвећује и редакторском послу око прикупљања и утврђивања ауторства Костићевих позоришних критика. Податке до којих ће доћи средином 60-их, обелоданиће у тексту датираном 5. септембра 1966, да би коначну реч о Костићевом доприносу овој области уметничке критике изнео у Предговору књизи Костићевих *Сабраних дела*, у којој су 1989. године објављене све позоришне рецензије овог писца. Но и у својој на осамдесетак страница исписаној поливалентној студији[41] истраживач не остварује искључиво оно што експлицира у уводу текста. Осим што је реализовао намеру да утврди ауторство Костићевих позоришних критика, отишао је и много даље од почетног циља: пружиће елементе „битне за духовну биографију Костићеву",[42] указати на „продорно критичко језгро" тих многобројних, у основи

[40] *Исто*, стр. 58/59. Лесковчева оцена на трагу је суда који поводом трагедије *Максим Црнојевић* о Костићу 1864. изриче Јован Ђорђевић: „Још пре једно двадесет и седам година рекао је Ј. Ђорђевић о овом комаду да ми немамо 'ни једно драмско дело где нам је народни дух тако чврсто спојен са углађеношћу општеевропском као у *Максиму Црнојевићу*; ни један песник наш не смеде још поћи овом уском клизавом путањом којом смеде поћи Костић, следујући генију свом који га је сачувао да не посрне на њој ни лево ни десно, и да се не изметне нити у простог подражавателя народни песама, нити у слепог присталицу и компилатора западњачке драмске школе и њени корифеја." „Лаза Костић, *Максим Црнојевић Лазе Костића*, 1891." Цитирано према књизи: Лаза Костић, *Приповетке. О позоришној уметности, Сабрана дела*, Матица српска, Нови Сад 1989, стр. 557.

[41] Видети: „Позоришне критике Лазе Костића", *Лаза Костић: огледи и чланци*.

[42] „У Костићевим позоришним критикама изненађени читалац наћи ће сваковрсне драгоцене грађе, пре свега битне по духовну биографију Костићеву; баш стога она и јесте важна. Ти подаци, затурени и растурени, углавном су до сада мимоилажени. Не намеравам ни ја овде на све њих указати нити их осветљавати: тај посао, већ по себи замашан, ни иначе не спада амо... јер је главна и средишна личност свих његових позоришних критика он сам, Лаза Костић. „ Младен Лесковац, „Позоришне критике Лазе Костића", *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 165, 168.

дидактичних,[43] рецензија значајних у контексту формирања националног позоришта, али и осликавања културних и друштвених прилика читавог тог доба. Брижљиво истражујући архивску грађу, полазећи од индуктивног метода, маркирајући битне детаље Костићевих рецензија, Лесковац на крају закључује: „Можда бисмо му морали и поверовати да је лепи низ својих позоришних рецензија радио *преко воље* и некако узгред; ипак је њиме дао најбољу збирку позоришних критика коју нам је завештао XIX век, али истовремено и нешто више и значајније од тога: у њима се судар двају књижевних нараштаја оцртава снажније и драматичније, а у дубље сагледаним истинама него у било којем делу те врсте у нас... Лаза Костић се сваком мишљу својих позоришних критика обелодањује као свестран и непреварљив аналитичар духовног стања, јер уметничке дораслости, српског друштва између год. 1870. и 1895, када те своје радове пише. Он је посматрач широких видика, храбар мишљу, упорно и у мукама 'тражећи бездну дно', али све мање хајући како се, и да ли се, истина о лепоти и глад за обема примају или игноришу. Уза све то, међутим, али можда баш и због овог тако људског *укрштаја* моћи и немоћи у њима, његове позоришне критике, у неодвојивом јединству са његовим тако честим размишљањима о суштини драмског, прекорачују, како историјским значајем тако и трајном вредношћу, често ефемерне поводе свога настанка, мамећи у тему сасвим нову а друкчију од ове коју овде закључујемо.“[44] Завршна Лесковчева констатација потврђује најмање две ствари: да овај „истраживач у књижевној историји“[45] и када полази од наизглед небитних литерарних чињеница (јер до својих позоришних рецензија не држи много ни сам Костић)[46] из њих ишчитава мноштво битних детаља, да би их, потом, као грађу приложио фонду

[43] „...њихово уочљиво најважније обележје јесте тенденција педагошка... Имајући пред собом младу глумачку трупу, одушевљену и даровиту али недовољно искусну, Костић у својим критикама најпре упућује и поучава. Био је добронамеран и крајње стрпљив... Али је био строг... као обично, као скоро по правилу, он једва да и говори о комаду, о писцу још мање; из његова приказа не види се чак ни то да је комедија писана у стиховима. Говори претежно о вреви представе, још више о игри глумаца, без жеље да вас очара и да му се дивите... Костић је волео глуму, а у позориште улазио као у светилиште... *Због тога* је о њему писао. Он и не пише о комадима и писцима, или веома ретко, а кратко... он пише о представи, о глумцима. Могао је и он да одужи причу поводом Шекспира, или Шилера, или Скриба, или чак и оне Бирхпфајферице, па није, јер није хтео; чинило му се, а с правом, да је у оном тренутку много важније нешто друго.“ *Исто*, стр. 188/189.

[44] Младен Лесковац, *Лаза Костић: огледи и чланци*, стр. 168/169.

[45] Квалификатив Предрага Вукадиновића. Видети: „Истраживач у књижевној историји – Младен Лесковац: *О Лази Костићу*, Нолит, Београд 1978“, *Књижевне новине*, 23. март 1979.

[46] Костић их помиње само двапут (видети о томе М. Лесковац, а намерава да их прештампа тек притиснут финансијским неприликама („Предговор Лазе Костића књизи приповедака и позоришних рецензија“, стр. 172). Наведено према: „Позоришне критике Лазе Костића“, *Лаза Костић: огледи и чланци*. стр. 88.

за многоврсна истраживања: биографска, књижевноисторијска, театролошка, културноисторијска.

Ова детаљна студија у којој обелодањује своје налазе о Костићу, позоришном рецензенту, настала 1966, биће први пут штампана две године касније у другом тому књиге *Из српске књижевности.* Есенцију овог текста објавиће Лесковац јуна 1967. у новинском чланку под насловом „Лаза Костић позоришни критичар. Свестран и непреварљив аналитичар духовног стања српског друштва пре 100 година“.[47] Тако ће већ насловом упутити на смисао и значај Костићевог рада „у области којом се он бавио на неки само наизглед узгредан и интермистички начин, али са лепом страшћу и строгошћу позориштем омађијаног сладокусца и литерарног зналца.“[48]

Свој истраживачки рад, везано за исту тему, Лесковац наставља током наредних деценија, да би 1984. окончао „Предговор Лазе Костића књизи приповедака и позоришних рецензија“. Књига за коју је „Предговор“ писан, припремана за *Сабрана дела* Лазе Костића, коју Лесковац потписује као редактор, приређивач и рецензент, штампана је тек 1989. године. У књизи је Лесковац сабрао све Костићеве приповетке и чланке о позоришту, али упутио и на указивања својих претходника, Јована Грчића и Милана Савића, на овај део списатељског корпуса Лазе Костића, открио шифре којима Костић потписује своје радове, окарактерисао стилске и идејне основе текстова. Децидирано тврдећи, средином шездесетих година, да је Костић „дао најбољу збирку позоришних критика коју нам је завештао XIX век“,[49] Лесковац, редефинишући сопствену оцену, у тексту „Предговора“ из 1984. бива умеренији, несклон суперлативима. Тако ће упозорити на претераности у појединим оценама квалитета тих рецензија,[50] а колико је

[47] *Политика*, 7. V 1967, LXIV, бр. 19247, 18.

[48] *Исто*, стр. 199.

[49] Младен Лесковац, „Позоришне критике Лазе Костића“*, наведена књига*, стр. 167.

[50] Наводећи виђење Миодрага Поповића у књизи *Историја српске књижевности*, *III*, Београд 1972. („...Костићеве критике, и духом и сигурним позоришним укусом, дижу се изнад свог времена. Не само по обиму, но још више по изврсном књижевном стилу, оне представљају драгоцен прилог српској позоришној критици у XIX веку. До Костића, писани су само критички извештаји и прикази позоришних представа; са њиме почеће права уметничка позоришна критика. Он ће о представама писати исто онако као о песничким делима: на нов, уметнички, песнички начин. Њему, песнику и мислиоцу који иде испред свог времена, као предводнику, зачетнику и оснивачу, припада, између осталог, и место писца који ће одомаћити нове прозне врсте у српској књижевности: уметнички есеј и поетски писану критику“), Лесковац, у наставку, полемише са њим: „Костић је одиста овакав у својим најбољим тренуцима. Али је овако високој похвали потребно додати неколико ограда и друкчијих ознака. Јер, чак и језички и стилски, избегавајући њему присталије сложеније анализе, Костић је, свакако хотимице, у већини тих оцена некако скоро снисходљиво крајње доступан просечном умовању и нивоу лаке прихватљивости. Биће да је своме времену баш тиме ваљао.“ Младен Лесковац, „Предговор Лазе Костића књизи приповедака и позоришних рецензија“, *Лаза Костић: огледи и чланци*, стр. 191.

сам у свему непристрасан, откриће коментаришући проблематични Костићев положај – као драматичара али и рецензента трагедије *Максим Црнојевић.* Само тај један аутопоетички исказ из „Предговора" довољан је доказ Лесковчевог научничког зрења: „Признајем: године 1966. ја сам код те рецензије устукнуо: чинило ми се неприлично приписати је Костићу; још прецизније речено: у оном тренутку, биће да сам пожелео да је није написао он. Данас, међутим, а верујем да са довољно разлога, мислим друкчије. Ако сам се колебао тада, не смем погрешити сада. Врло је могуће да је рецензију о *Максиму Црнојевићу* писао Лаза Костић. Треба само замислити када, у каквим околностима и зашто ју је писао; без тога не можемо разумети ни њу ни њега. Недостаје нужни елеменат смелости ономе ко не покуша да сагледа песника у целини онаквог какав је у одређеном тренутку; претерана склоност наочиглед јасном и само логичном, а поготову моралистичком, акуратно црно-на-белом, кадикад онемогућује прилаз истини: није човек увек за дивљење, нарочито када се превија на мукама..."[51] Коментаришући биографске околности у којима је 1891. настала ова рецензија, уверићe нас аутор да нико колико он, Лесковац, није проникао у карактер песника, скицирајући, на неколико страна (које свакако спадају у врхове не само Лесковчеве биографске есејистике, већ овог жанра уопште у нашој књижевности),[52] портрет песника који је по мало чему припадао својој средини и времену.

Чинећи доступним и тумачећи дело Лазе Костића, Младен Лесковац је редовно полазио од сопствених открића.[53] Њега интересује искључиво оно што није предмет критичких расправа већине истраживача, тачније оно што није уочљиво из прве, антологијско и листом хваљено у Костићевом делу. Дакле, и питање Костићевог новинарског опуса потпуно је Лесковчево истраживачко подручје.[54] Било које теме

---

[51] *Исто*, стр. 192/193.

[52] *Исто*, стр. 193-196.

[53] „Лесковац је годинама, скоро три деценије, писао о Лази Костићу само поводом својих открића..." (Предраг Вукадиновић, „Истраживач у књижевној историји", *Књижевне новине,* 23. март, 1979). Тако ће он, без сумње, и највећи допринос истражујући Костићев рад дати отварајући питања везана за позоришне рецензије и новинарски опус овог писца. „...Сматрало се свакако да је то споредан и мање важан део његовог рада, а донекле је то одиста ако не био, а оно изгледао." (Младен Лесковац, „Предговор Лазе Костића књизи приповедака и позоришних рецензија", *Лаза Костић: огледи и чланци,* Матица српска, Нови Сад 1991, стр. 173). До Лесковчевог обелодањивања Костићевог опуса позоришних рецензија чак ни релевантни позоришни лексикони (као што је, нпр. *Позориште и драма,* Рашка В. Јовановића, „Вук Караџић", Београд 1984) не бележе ову област Костићевог деловања. Тек почетком деведесетих, Радомир Ивановић и Небојша Ромчевић писаће о Костићу као позоришном рецензенту (видети *Зборник радова са Трибине Стеријиног позорја,* Нови Сад 1992).

[54] Још понеки историчар књижевности кренуће трагом Костићеве новинарске делатности. Ипак, нико не истражује у тако широком замаху као Младен Лесковац. Душан Иванић, на пример, усредсређује се на део овог богатог опуса. (Видети: Душан Иванић, „Лаза Костић у црногорској периодици", *Књижевно дело Лазе Костића,* Београд 1982, стр. 141–175).

да се подухвати, о чему било да пише, за Лесковца је фактографска грађа средство које користи да што боље разоткрије личност писца, у овом случају Костића. „Човек је већа тајна но његово дело,"[55] закључни је аксиом и његовог текста „Новинар Лаза Костић", којим, истовремено, ставља тачку и на свој вишедеценијски научноистраживачки рад посвећен овом ствараоцу.[56] Студија је настала 1989. и говори колико о новинарском опусу Костићевом, толико и о драми његове личности.

Насупрот послу позоришног критичара, који је радио „преко воље и некако узгред",[57] „Костић се дуго и радо бавио новинарством".[58] Ипак, открива Лесковац, његов однос према овој врсти професионалног ангажмана варираће у зависности од животних и друштвених прилика, од тога заправо да ли ради из уверења или – морања. Тако ће, каткад, сам Костић, о себи говорити као о журналисти, а не песнику",[59] а понекад, опет, његову приморaност на бављење уредничким послом аутор квалификује као „неугледно сиротињско занимање"[60] Делећи овај део Костићевог рада на три периода: новосадски (1863-1878), београдски (1881-1883) и цетињски (1884-1891), Лесковац настоји да разјасни обиље биографских детаља како би на основу њих разумео и протумачио његову комплексну личност. Стога загледа у Костићеве чланке, писма, историјске студије, скицира психолошке профиле његових савременика, владара, актера политичке стварности. Циљ је не толико анализирати карактер Костићевих новинских састава, колико разоткрити личност која стоји иза њих. Одговорити због чега то, у почетку обећавајуће новинарско перо са годинама губи на снази, зашто искуство не чини Костића бољим, већ све слабијим новинарем. Постоје ли иманентни узроци овоме, или су разлози спољашње природе?

[55] Завршни пасус, у целини, гласи: „Пут који је Костић-новинар прешао, огроман несклад између његових првих и последњих новинарских радова, оцртавају и голему драму која га је за тих година изменила и из основа преобразила. Свестан своје изузетности, он о свому томе никада никоме није рекао ништа. Човек је већа тајна но његово дело." Младен Лесковац, „Новинар Лаза Костић", *Лаза Костић: огледи и чланци*, стр. 316.

[56] Први пут је штампана као предговор четворотомном издању новинских чланака објављених у *Сабраним делима* Лазе Костића 1990.

[57] Младен Лесковац, „Позоришне критике Лазе Костића", *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 168–169.

[58] Овом реченицом Лесковац започиње студију „Новинар Лаза Костић", *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 286.

[59] „У писму Бошковићу, из Беча, 10. јуна 1879, назвао је себе не песником, што је био, него журналистом, што у том тренутку већ био није." *Исто,* стр. 295.

[60] „Код Костића та младићка привлачност новинарству међутим није била само пролазна опсесија и занимљива кавга, него временом и мучно, па и судбоносно (реч није прејака) морање, јер једино уточиште... Он ће, током дугих десет година, пре принудно него са истинским задовољством, уређивати два политичка листа, свакако ниједан од њих онако како би волео и умео, а када му је то било, ипак, једино неугледно сиротињско занимање." *Исто,* стр. 286.

Пишући о најважнијем од тих периода – новосадском, везаном за Костићево бављење у *Застави,* Лесковац указује на његов однос према Милетићу и Политу, његово место у политици и новинарству, стилске одлике његових текстова,[61] да би закључио: „Костић је несумњиво био један од најбољих српских новинара. О његовом књижевном таленту не треба речи трошити; а имао је и великог знања, темељног образовања, пркосне воље и карактера, небаналне снаге израза. Костић је волео новине – није их друкчије ни звао но, скоро им тепајући, *дневна књижевност* –, а већину својих новинарских радова, чак и оне најтривијалније, писао је најчешће са оном истом усредсређеношћу, озбиљношћу и пажњом као ма који свој рад песнички или књижевни...“[62] Ипак, Костићево животно искуство, доказује Лесковац, у диспропорцији је са новинарским дометима.[63] То слабљење списатељских моћи условљено је околностима у којима ради и положајем у ком се налази.У Београд је доспео нагнан силом егзистенцијалних неприлика, а на Цетињу задесио „после низа тешких личних пораза“.[64] У београдским политичким превирањима, као уредник *Српске независности,* није се снашао, а у цетињском *Гласу Црногораца* – потпуно се изгубио.[65]

Као што га Костићеви журналистички састави мање интересују сами по себи, већ су кључ за тумачење Костићевог лика,[66] тако и његов интерес за обимну кореспонденцију овог писца служи истој сврси. Стога ће врхунац Лесковчевог прикупљања и тумачења грађе о Костићу чинити *Сабрана дела* чије је објављивање у Матици српској иницирао налазећи се и на челу редакционог одбора. Потписан је као приређивач на једнотомном издању књиге *Приповетке. О позоришту и уметности* (1989) и четворотомном издању под насловом *О политици*, *о уметности* (1990). У књизи *Преписка I,* штампаној 2005, уз активне приређиваче: Милицу Бујас и Душана Иванића, нотирано је и име Младена Лесковца.

---

[61] *Исто,* стр. 290/291.

[62] *Исто,* стр. 291.

[63] Тек, много доцније, почетком XX века, неоптерећен приликама и ослобођен политичке острашћености, Костић ће написати своје најбоље саставе. Видети, с тим у вези, „Последњи разговор са Младеном Лесковцем: песник у лику научника“ (*НИН* /Београд/, 15. фебруар 1991, бр. 2094, стр. 40/41) у ком Лесковац Костићеве чланке о убиству краљице Драге и краља Александра Обреновића објављене 1903. у париском *Le Figaro* оцењује „као пример сјајног новинарског рада.“

[64] Младен Лесковац, „Новинар Лаза Костић“, *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 301.

[65]„Костић-новинар изменио се на Цетињу из основа. Једном је, у приватном писму, 1902, написао: ’Сваки човек има часова кад није *он*’. Ово је тај тренутак у њега. Потрајао је седам година.“ *Исто*, стр. 307.

[66] Већ наслови Лесковчевих збирки огледа: *О Лази Костићу* (1978), и *Лаза Костић: огледи и чланци*, (1991), указују на фокусирање пажње на личност, не толико на дело.

Као епистолофил, од 1960. Лесковац почиње да обелодањује Костићеву преписку,[67] у почетку, чини се, без дефинисане намере да у том послу истраје до краја.[68] Однос према документу и овде је осо-бен, лесковчевски. Као што то чини на више различитих места у својим списима, и у коментарима уз поједине сегменте Костићеве преписке, свој истраживачки постулат он и образлаже: „То су, дакле, та писма – само случајан и успутан захват у многа њима слична, још непозната или необјављена – која је Исидора Секулић, са љутњом што постоје и презривом спремношћу да о њима не води много рачуна, назвала једном 'некаква писма'. Па ипак, ми их морамо знати (јер их не смемо незнати) и морамо за њима трагати, а по њима такође пра-тити путеве песника, чак и онда када је више него поуздано да су писана у сасвим неурачунљивим тренуцима беса, очајања и клонуло-сти. Кадикад, а баш стога, она нису лепа, него су заиста 'некаква'. Само, треба их умети читати, издвојити у њима истину од позе, апсурдно разметљиву претњу од могућнога и стварно догођенога..."[69]

Већ први сегмент те преписке, „Писма Лазе Костића његовој жени", објављен у фебруарској свесци *Летописа* 1960, пропратиће, у следећој, мартовској свесци, есејистичким текстом „Јулча Паланачка", у коме, опет, указује на смисао свог трагања за, чиниће се понекад, безвредним документом, као и циљ свог епистолографског подухвата: „...ова документа, као и сва документа сличне врсте, не само да говоре неповезано па самим тим и непотпуно, него упорно ћуте баш онде где бисмо највише волели да их чујемо, а говоре издашно и брбљиво о стварима потпуно споредним па и непотребним. Зато, не улазећи до краја и у њихову иначе тако привлачну интерпретацију, ја овде друго и не желим него да, спустивши претходно у архивску фасциклу све заиста непотребно, упозорим на оно што сам као вредно памћења у тим документима ипак нашао и баш стога овде издвојио. Документа ваља обуздати, писао сам једном; ни данас не умем рећи ништа

[67] У години када се обележава педесетогодишњица смрти Лазе Костића, свакако не пуког јубилеја ради, Младен Лесковац ће у *Летопису* објавити неколико сегмената кореспонденције из Костићеве оставштине: „Писма Лазе Костића његовој жени", 136, књ. 385, св. 2 (фебруар), 130–135, „Дванаест писама Лазе Костића", год. 136, књ. 386, св. 4 (април), 351–364, „Писма Лазе Костића Симу Матавуљу", год. 136, књ. 386, св. 6 (децембар), 464–502.

[68] У напомени уз „Дванаест писама Лазе Костића", у априлском броју *Летописа Матице српске,* Лесковац бележи: „Онај ко се буде подухватио да његов рад прикаже у повезаној целини и унутрашњем континуитету разумеће то најбоље, и умеће објаснити. Ја то овде не могу чинити." Одлука да се подухвати континуираног истраживања Костићевог опуса, и то оног најмање познатог његовог дела где спада и преписка, сазреће свакакао већ до краја те године. У децембарској свесци *Летописа*, у уводној белешци уз писма Матавуљу, рећи ће да два, том приликом изостављена писма, намерава да штампа у издању целокупних Костићевих дела.

[69] „Писма Лазе Костића Симу Матавуљу", *Летопис Матице српске,* год. 136, књ. 386, св. 6, стр. 351.

прикладније. Међутим, оно што документа казују није много; у сваком случају, није доста, а нипошто није све...“[70]

Да и писма чита и „прибира са неком... строгом и уздржаном, скоро видовитом осетљивошћу, са надахнутим досећањима и човечно увиђавном обзирношћу при тумачењу“,[71] Лесковац показује и есејом заснованим претежно на преписци између Костића и његове жене. Увек дискретан тумач, остављајући одређене ствари (у вези са брачном интимом супружника, нпр.) недореченим, есејом „Јулча Паланачка“ аутор упућује на Костићева писма и указује на значај кореспонденције као особеног штива које се до краја и сасвим не да дешифровати, јер истине које она казује „ваља тумачити у себи.“[72]

А да је неприкосновени зналац и тумач живота и карактера Лазе Костића, Младен Лесковац је показао приредивши и књигу Костићеве мемоарске прозе. Објављена 1988. под насловом *Из мога живота* у Нолитовој едицији „Српска књижевност. Мемоари, дневници, аутобиографије“, књига, осим разноврсних Костићевих састава, доноси на месту поговора Лесковчев есеј „Мемоарски одломци Лазе Костића“ настао две године раније. У првој реченици приређивач децидирано казује: „Лаза Костић своје мемоаре написао није...“[73] Међутим, ванредно упућен у сваки детаљ Костићевих текстова, без обзира на сву објективност, критичку дистанцу, па чак и строгост у оцењивању, каткад готово да се идентификује с Костићем бирајући оне странице из његових огледа, новинских текстова, књиге о Змају, писама, мемоарских одломака, које говоре о личном и друштвеном песниковом животу. Стога се чини као да ови Костићеви мемоарски фрагменти и нису накнадно прикупљани туђом, приређивачком руком, већ да их је сам песник сложио у целину.

Посебну вредност књизи дају Лесковчеви детаљни коментари (на осамдесетак страница) у којима се открива његова ерудиција и приређивачка педантност. Тако, он редовно читаоце упућује на извор, историјске и политичке околности битне за разумевање садржине

[70] „Јулча Паланачка“ цитирано према књизи *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 257.

[71] *Исто,* стр. 257.

[72] Једним другим поводом, наводећи садржај Костићевог писма упућеног Матавуљу, а у вези са боравком у Црној Гори и односом према кнезу Николи, Лесковац ће, мислећи на садржај епистоле рећи: „Разјашњена, сва и потпуна, нису за свакога и нису увек за јавност ни за свако врема; у његовим списима има доста намерно недореченог.“ („Мемоарски одломци Лазе Костића“, *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 320). Други пут пише: „Документа су страшна. И писма су страшна, такође. У сваком писму су три дебеле лажи, а она главна, четврта, која најпре личи на истину, лаж је понајвећа, јер по свему судећи мораћеш јој веровати, а баш с њом никако није у реду, – јасно је то одмах.“ „Белешка у Црвеној свесци“, *На нашој постојбини,* стр. 245.

[73] *Исто,* стр. 317.

Костићевог текста, његова познанства, биографске чињенице. И када се учини да је овај подухват један од доказа пренаглашеног биографизма у методу Младена Лесковца, приређивач, у Коментарима ове књиге, упућује на сопствено уверење да су биографски подаци само нужан елемент базичног проучавања литературе а да, свакако, књижевноисторијска истраживања подразумевају и друге и другачије приступе. Не упуштајући се у методолошке расправе, он једном узгредном, али за ово питање битном примедбом у Коментарима, оцењујући Кашанинов чланак „Дневник Лазе Костића“ као „најзначајнији рад који је досад о њему написан“, наводи и следеће: „При читању овог Костићевог дневника и његовог пренаглашеног везивања за познату песму упућујем ипак читаоца на важну примедбу Миодрага Павловића о овом случају.“[74] Даље, Лесковац наводи књигу овог аутора *Поезија и култура* (1974) и странице на којима је та „важна примедба“ штампана. У најкраћем, она се своди на Павловићеву истраживачку скепсу, чак аверзију, према могућности тумачења уметничког текста на основу ауторских, често аутобиографских бележака. Све то упућује на њега као критичара и тумача са сасвим другачијим истраживачким приступом од, у доброј мери историографског и биографског, Лесковчевог. Но, Лесковац уважава и те друге методе, иако нам се он сам, неретко, открива као научник кога интересује најпре стваралачка личност,[75] а тек потом дело. Уосталом, Младен Лесковац најчешће у својим есејима и студијама и полази од текста (новинског чланка, позоришне рецензије, писма или песме), истражује његову историју, социјални миље, утврђује ауторство, прати генезу, ... али своје анализе не своди на пуке текстолошке, стилистичке, версификаторске анализе, већ настоји да разоткрије психолошку, карактеролошку бит, људску суштину, политичко и поетско биће Костићево. Он као да носи свест да се на многа питања мора претходно одговорити, како би се отворио пут и створио основ за прецизно тумачење дела и доношење вредносних судова о њему.

Понекад, он казује само сопствену импресију, као у огледу „Први сусрет са песмом ’Santa Maria della Salute’“. Наравно, није случајно да управо тим текстом аутор закључује своју књигу о Ко-

[74] Лаза Костић, *Из мога живота*, приредио и поговор написао Младен Лесковац, Нолит, Београд 1988, стр. 439.

[75] И његове студије: „Михаило Витковић“, „Јован Пачић“, „Јован Јовановић Змај“,... указују на потребу да најпре разоткрије и разуме човека, стваралачку личност не би ли тако створио услове за прецизна тумачења самог дела, конкретног текста. Каткад, међутим, наслов сведен на лично име може да упути на криви траг и сугестију о биографском методу. Ипак, често се иза њега (као у случају есеја „Ленка Дунђерска“, „Костић и Корнелије Станковић“...) не скрива портрет, те и биографизму нема места, већ је реч о сасвим другачијем (често текстолошком) приступу и методу.

стићу. То је граница до које ће он хтети да иде, свестан да обавља тек почетне радове не би ли потоњи истраживачи имали бољу проходност за продубљене аналитичке студије. Даље се не упушта у теоријско-естетске анализе. Реконструисао је, не интерпретира. Обавио је неопходне претходне радове својствене књижевноисторијској критици, те посао препушта књижевној критици,[76] интерпретаторима. Да је тек отворио пут за темељније, критичке интерпретације, Лесковац је дубоко свестан.[77] То му је, уосталом, била и намера, а о томе казује и већ наведена његова констатација, када после деценија рада на *костићологији*, 80-их година казује: „Он је још увек наша велика, лепа тема.“ Уз исту тврдњу, везану за песников лик, Младен Лесковац изриче и индикативан, готово пророчански, поуздано костићевски квалификатив – *недокончан*.

У контексту изреченог намеће се питање: због чега се овај ванредни зналац Змајевог и Костићевог стваралаштва није упустио у приређивање критичких издања њихових дела? Још 1959, у тексту „За критичка издања новијих српских писаца“, он имплицира потребу студиозног приступа и опусу Лазе Костића.[78] Упитаност је тим већа

[76] Терминолошку дистинкцију на књижевноисторијску и књижевну критику чини Младен Лесковац, који се иначе готово никад не упушта у теоријска питања науке о књижевности, у предговору публикованом под насловом „Књига о Лази Костићу“ у зборнику *Лаза Костић* из 1960. (стр. 7). Под књижевноисторијском критиком Лесковац подразумева, верујемо, школу историјске критике биографског правца којој је и сам припадао, а књижевна критика односила би се на савременију, иманентну критику, окренуту интерпретацији самог дела.

[77] „...читајте ви метричке студије Светозара Петровића, о тој строфи у 'Santa Maria della Salute'. То је наука, а ово што сам ја писао, то је, можда, тако, занимљиво, али није за дивљење.“ Цитирано према тексту „Песник у лику научника“ (*НИН,* Београд 15. фебруар, бр. 2094, стр. 40-41), чији наднаслов гласи „Последњи разговор са Младеном Лесковцем“. Јосип Бабел, аутор разговора, публиковао га је претходно, у нешто другачијој редакцији, под насловом „Научник са душом песника“ у *Политици* од 25. новембра (1989, год. 86, бр. 27350, стр. 21).

[78] У тексту „За критичка издања новијих српских писаца“ из 1959, наводећи ауторе чија је дела потребно приредити на овај начин, Младен Лесковац пише: „Други мој пример је Лаза Костић; о мало речи изложићу ствар којом се бавим годинама. Хтео сам да поближе проучим прилично затурене прозне радове Костићеве. Почело је то безазлено; стао сам их одмах и преписивати, један по један, не слутећи шта ме ту вреба. Јер како сам дубље улазио у то читање, па трагање, па испитивање и поређење, и био захваћен тим примамљивим послом као зупчаником, рад се разграњавао, неочекивано, а од њега се отети било је немогуће. Шта се догађало? Откривао сам, и баш тако, један за другим, све нове и нове, то јест давно старе а затурене, заборављене и непознате радове Костићеве, прво оне потписане, па онда оне непотписане, па онда оне само шифром (и разним шифрама) обележене, најзад оне најскривеније непотписане, и које сам, после толиког рада, око овог писца, распознавао лако и сигурно. Мој испочетка узгредни рад све се више компликовао, преписани радови расли су до неочекиваног обима, и данас – ево већ две године како је тај посао завршен – ја у своме писаћем столу имам знатно више од 200 Костићевих студија, огледа, расправа, чланака, предавања, рецензија, позоришних и књижевних приказа, новинских чланака, полемика и фељтона, у ненаданом обиму од преко 100 ауторских табака, а од којих је, колико је мени познато, у нашој књижевности и у

што се Лесковац годинама налазио на челу Одбора за критичка издања САНУ. Као приређивач Костићевих *Сабраних дела*, Лесковац је остварио максимум. Ипак, ни овај подухват није у потпуности окончан.[79]

Пред крај свог стваралачког века, у једној личној исповести, Младен Лесковац казује да је својеврстан оквир његовом раду постављало и доба у ком је живео: „Мислим да имам доста јасан и не много одушевљен суд о ономе што сам урадио, јер време у којем живимо, нарочито последњих четрдесет година, није било строго време: и наука и књижевност развијали су се више у ширину него у дубину, па такво стање није могло не оставити трага ни на ономе што сам ја радио.“[80]

Дакле, и истраживачки афинитети, колико и потреба за литаризацијом узрокована списатељским талентом, али и детерминишуће околности времена у ком је стварао, учиниће да, без обзира на свест о потреби темељног приступа делима великих писаца, и у вези са Костићевим опусом, Лесковчев рад буде лимитиран на приређивање његових *Сабраних дела,* а не критичко издање, о неопходности чега је писао још концем педесетих година XX века.

Опредељујући се, као приређивач, за сабрана дела Лазе Костића и одабрана дела Јована Јовановића Змаја, Младен Лесковац се

нашем знању о Лази Костићу присутно данас у најбољем случају нешто више од половине, а можда ни толико (међутим, још нисам стигао да утврдим обим и карактер његове сарадње у савременој бечкој и руској штампи). Све остало је потпуно непознато, дакле, ново, и ја смем тврдити: када једном цео тај материјал буде објављен и омогућено његово проучавање, појавиће се један Лаза Костић неочекивано друкчији, изненађујуће нов а присније разумљив и потреснији од онога каквог га данас углавном знамо и наслућујемо.“ *Из српске књижевности I,* стр. 298/299.

[79] У поменутом „Последњем разговору са Младеном Лесковцем“, вођеном поводом изласка из штампе Костићевих *Сабраних дела,* Бабелов саговорник казује и следеће: „Надајмо се да ћемо тај посао и завршити, до Костићевог јубилеја, 150-годишњице рођења, и биће, колико ја видим, 15 или 16 књига Лазе Костића, можда и свих 18. Посао је тај веома тежак, компликован, јер је писац такав. То неће бити целокупна дела Л. Костића, неће бити ни њихово критичко издање, него оно и онолико колико ми у овом тренутку можемо да пружимо нашем свету. На пример, његова сарадња у страним листовима: руским, немачким, чешким – није истражена. Тај посао је веома заметан и скуп, а и резултати који се могу очекивати били би мршави, па смо од овога одустали. Из Лазине преписке сазнали смо да су Руси његове дописе, извештаје са фронта, из босанскохерцеговачких устанака, скраћивали. Он је тиме био врло незадовољан. Изгледа да је сличних ствари било и са његовим чланцима у немачким новинама. Но, за тим не треба жалити, јер је оно што је прикупљено и утврђено као аутентично његово, веома значајно и из тога се материјала може сагледати личност Лазе Костића.“ Наведено према запису разговора који је с Лесковцем водио Јосиф Бабел, објављеном у *Политици* 25. новембра 1989. под насловом „Научник са душом песника“.

[80] Радован Поповић, „Зналац и личност, 80 година Младена Лесковца“, *Гомилица тајни,* „Милан Ракић“, Ваљево 1987, стр. 21. У вези са критичким издањем дела Лазе Костића Младен Лесковац ће рећи: „До критичког издања ће једном доћи, али ја не знам када ће то бити. Ми данас немамо услова за то.“

посредно одређивао према двојици писаца, односно наговештавао и вредносни суд о њиховом делу. О првом од њих, 1986. године, и после деценија истраживачког рада, рећи ће да је дао тек торзо.[81] За другог ће писати, већ 1950, као о складној и јединственој уметничкој физиономији, фигури сливеној из једног комада.[82] Непрестано, размишљајући о њима као о антиподима, тумачећи дело једног, имаће на уму оног другог. Својеврсне паралеле изводи Лесковац нарочито у есејима „Јован Јовановић Змај“ и „Белешка у црвеној свесци.“[83]

„Белешка“ је свакако један од најпознатијих есеја Младена Лесковца, до ког је и сам аутор веома држао,[84] верујемо не само због неспорних књижевних атрибута. Пажљивим читањем, тај текст се указује као ванредан аутопоетички документ. Већ самом формом „Белешка“ упућује на одређена изворишта Лесковчевог есејистичког умећа. Тај дијалогизам[85] могао би се довести у везу са костићевским

---

[81] „Костићеви мемоарски фрагменти јесу и остају торзо, као и он сам уосталом. У њима се добро виде тек понеки одсеци његова бурног и свакојаким наглим променама пребогатог живота, а други, не мање важни његови напори или неуспеси прећутани су. Мало ко је свој јавни живот започео под тако срећном звездом као он, мало ко завршио у толикој запостављености и дугом забораву. Никада није успео да постане народни човек, оно што је у младости обећавао и желео, па у једном тренутку скоро већ и био; то је постигао пре његов главни такмац у књижевности, Змај. Костић је надживео своју славу, како стоји у *Ричарду III.* Мијазме и распутице политике трошиле су га и тровале опакије но Змаја. Прихватио је Сомбор, тај низак облик среће, очекујући историјску почаст регистрације. Јер ипак, морао је знати да је оргуљска мелодија његове песме нешто друго но Змајева популарност: дубоко је осећао – види се то на стотину места – да политички тријумфализам те популарности суштину његове поезије не угрожава. Зар му то није морало бити довољно?...“ Младен Лесковац, „Мемоарски одломци Лазе Костића“, *Лаза Костић: огледи и чланци,* стр. 331/ 332.

[82] „Посматрана у целини, Змајева уметничка физиогномија се чини складна и јединствена, доследна и својим негативним и својим највишим артистичким особинама: сливен као од једног комада – силна стена, надалеко видљива. Његове особине одједном бивају још јасније ако се аналишу напоредо са појавом Лазе Костића...“ (Младен Лесковац, „Јован Јовановић Змај“, *На нашој постојбини,* стр. 215).

[83] Говорећи о Змајевој наглашеној, целисходно применљивој разборитости у поезији, о њему као песнику здравља и енергије, живахности и свежине, о његовој класично уравнотеженој хармонији, о одсуству фаустовске тежње за бескрајним, о његовом неприхватању анархије романтике и њеног култа егоцентризма, о детерминисаности његовог дела не естетским доктринама но животним потребама свога народа, о исповедању неромантичног уметничког морала: „да је часније бити и безлично националан него индивидуалан по сваку цену“, Лесковац чак и на страницама где експлицитно не доводи у везу двојицу песника, дефинишући Змајеву личност и стваралаштво, асоцијативно, другим антитетичним полом, призива Костића и његово дело. (*Исто,* стр. 176–177).

[84] Видети о томе писма Младена Лесковца Тодору Манојловићу датирана почетком 1951. године у књизи Радована Поповића *Грађанин света* (стр. 111–113).

[85] И антологијски Лесковчев есеј „Вук и Мушицки“ писан је на основу својеврсног двогласја, али латентно дијалогизирање подразумевају и огледи о Орфелину (расправа са Николом Радојчићем) и Сремцу (аргументација супротна Скерлићевој), на пример.

дијалошким дискурсом у коме је писана књига о Змају, као и мноштво његових других есеја и критика. (Опет, ако је есеј Младена Лесковца произашао из Исидорине школе[86] аргумент за ту тврдњу могао би се тражити и у чињеници да се и у њеном опусу може пронаћи есеј-дијалог као облик специфичног диспута.)

Говорећи о другима, Младен Лесковац разоткривао је себе, упућивао на сопствене ставове и стваралачка начела.[87] И сама тежња да је писао искључиво о темама које су га интересовале, поткрепљује тезу о Лесковцу истраживачу који се на својеврстан начин учитава у дела „својих" писаца, одн. говорећи о другима, говори, заправо (и) о себи. Тај посредни говор о себи присутан је у његовој критичкој есејистици у чијем су фокусу, готово без изузетка, личности са којима је био и у личним пријатељским везама (Вељко Петровић, Исидора Секулић, Жарко Васиљевић, Бошко Петровић, и други). Али, исти поступак, препознатљив је и у његовим књижевноисторијским портретима. Тако, на пример, портретишући Тихомира Остојића или Лукијана Мушицког, као да предствља свој карактер, менталитетске црте и стваралачке постулате. Слично је и када је реч о Јовану Јовановићу Змају и Лази Костићу.

О две остварене могућности српског романтизма, о амбивалентности сопственог стваралачког бића, Лесковац указује опсесивним истраживачким опредељењем за двојицу дијаметрално различитих песника. У знаменитом есеју „Белешка у Црвеној свесци", Младен Лесковац, сањарећи о сопственој књизи о Змају, обелодањује: „Та књига за мене није више само Змај: све је више, и све више ће бивати и ја, и ја. И део мене биће у њој."[88]

Мада сличне намере не исповеда у вези с Костићевим ликом, у есејистици о овом ствараоцу препознајемо Лесковчев одраз. Пишући о њему, у појединим пасажима, као да чини неку врсту интроспективних увида: „Интелектуалац разорно видовит, стоок, аналитичар хладан и вазда неугодно присебан, било да говори о себи било о другима, Костић остаје непрестано један те исти и када ради песму, и када редигује неко важно писмо, и када смишља новински чланак. Као сви хипотоничари (јер он је то), и код њега никад и ништа није казано одједном и у првом налету, него све полако, опрезно, са непрекидним сумњичавим загледањем одасвуд у сваку клету реч... Разјашњења, сва

[86] „Није Лесковац изишао само из предратне школе наше књижевне историографије, изишао је и из есејистичке школе Исидорине: немамо другог есејисту који би јој по духу и по уметничком домету био ближи." Петар Милосављевић, „'Ситнице' Младена Лесковца", *Летопис Матице српске*, год. 145, књ. 405, св. 5 (мај), 1970, стр. 563.

[87] Видети: Радомир Константиновић, „Младен Лесковац", *Биће и језик*, IV, Просвета / Рад / Матица српска, Београд / Нови Сад 1983, стр. 359.

[88] „Белешка у Црвеној свесци", *На нашој постојбини*, стр. 254.

и потпуна, нису за свакога и нису увек за јавност ни за свако време; у његовим списима има доста намерно недореченог.“[89] Или, када пише о прилично смелим, неумесним Костићевим коментарима, Младен Лесковац констатује: „Они су у изненађујућем нескладу са Костићевом сумњичавом уздржаношћу (у њега је одувек било нечега од тихог песимизма и скепсе научника)...“[90] Уосталом, о томе колико му је Костић присан, колико га разуме, Лесковац сведочи још 1950. обелодањујући одлуку да напише књигу о Змају: „Кашто дакле слутим да га знам. (Каткад ми се чини да једино још Лазу Костића разумем и осећам боље, некако волуминозније, хармоничније.)“[91]

ЛИТЕРАТУРА:

Младен Лесковац, *На нашој постојбини*, Матица Српска, Нови Сад 1951.
Младен Лесковац, *Лаза Костић: огледи и чланци*, Матица српска, Нови Сад 1991.
Лаза Костић: [1919–1960], зборник, приредио Младен Лесковац, Српска књижевна задруга, Београд 1960.
Јосиф Бабел, „Научник са душом песника. Разговор са Младеном Лесковцем“, *Политика*, год. 86, бр. 27350, 25. XI 1989.
Станислав Винавер, *Заноси и пркоси Лазе Костића*, Форум, Нови Сад 1963.
Предраг Вукадиновић, „Истраживач у књижевној историји, Младен Лесковац: *О Лази Костићу*, Нолит, Београд 1978“, *Књижевне новине*, 23. 3. 1979.
Драгиша Живковић, „Младен Лесковац као књижевни историчар“, *Летопис Матице српске*, год. 150, књ. 414, св. 4, октобар 1974.
Павле Зорић, *Критички радови Станислава Винавера*, Српска књижевна критика, књ. 15, Институт за књижевност и уметност у Београду / Матица српска, Београд / Нови Сад 1975.
Петар Милосављевић, „’Ситнице’ Младена Лесковца“, *Летопис Матице српске*, год. 145, књ. 405, св. 5, мај 1970.
Радован Поповић, „Зналац и личност, 80 година Младена Лесковца“, *Гомилица тајни*, „Милан Ракић“, Ваљево 1987.
Радован Поповић, *Грађанин света: живот Тодора Манојловића*, Градска народна библиотека „Жарко Зрењанин“, Зрењанин 2002.
Исидора Секулић, *Писма*, приредио Радован Поповић, *Сабрана дела*, књ. 14, Stylos, Нови Сад 2004.

[89] „Мемоарски одломци Лазе Костића“, *Лаза Костић:огледи и чланци*, стр. 320/321.
[90] *Исто,* стр. 324.
[91] Младен Лесковац, „Белешка у Црвеној свесци“, *На нашој постојбини,* стр. 249.

Никша Стипчевић, „Лаза Костић и Младен Лесковац“, *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 21/1, Београд 1991.
Гојко Тешић, *Пркоси и заноси Станислава Винавера*, Просвета, Београд 1998.

Natalija Ludoški

LAZA KOSTIĆ – THE GREAT TOPIC OF MLADEN LESKOVAC

Summary

Researching for decades the works of Laza Kostić, the literary historian Mladen Leskovac significantly contributed to the adequate evaluation of one of the most impressive collections in our literature and culture. At the same time, striving to comprehend Kostić's personality, balancing between science and essayism, Leskovac also pointed at the certain characteristics of his own creative and human nature.

UDK 821.163.41.09-32 Матавуљ С.

Горан Миленковић[1]
Народна библиотека Бор

ПОДНОЖЈЕ ЛУДИЛА: „ХРИСТОС ВОСКРЕСЕ“ СИМЕ МАТАВУЉА

Сажетак: У мање познатој Матавуљевој београдској приповеци „Христос Воскресе“ (1905) приказан је механизам производњења лудила деловањем друштвене присиле и изазивањем дубоких ломова и великих страхова у људима. Матавуљев наратор коментарисао је плод такве принуде пригодно и сентиментално. Међутим, сам опис принуде пластичан је и носи одређену етичку вредност. У тексту се утврђују чињенице такве удвојености и размишља се о утицајима нараторске раслојености и неубедљивости на естетску вредност приповетке.

Кључне речи: Симо Матавуљ, српски реализам, приповетка, лудило.

У једној од тринаест живописних епизода Матавуљеве бокељске новеле „Ђуро Кокот“ (1891), оној у којој је предочен лик с ума сишавшег Петра Суме, дат је језгровит попис разлога који изазивају људско лудило: жртве „болеснога мозга“ постају таквима из „великога страха, несреће, или порока“.[2] Потоња два повода обрађена су кроз наратив генезе лудила – лик Паве из приповетке „Павина симфонија“, пандан лудој Велинки из Веселиновићеве приповетке насловљене по имену јунакиње, жртва је несреће проистекле из погрешних и трагичних одлука, а лудило Петра Суме плод је порока коцкања, рулетања. Производњу лудила деловањем друштвених закона и изазивањем дубоких ломова и великих страхова Матавуљ је приказао у мање познатој причи о ускршњем поздраву који пред размаженом београдском милионерком изговара чета глувонеме деце. Носећи квалитет непосредности, једновремености и једнозначности којима је осликан чин те производње, Матавуљева прича пружа аутентичну слику механизама који су управљали животом српског друштва, као и више или мање јасне пишчеве одговоре на њихову насилну и противљудску природу. Ови одговори бивају негде између опоре фотографичности, танке аналитике, сентименталности и комодитета, између пишчеве верности сопственим морално-поетичким ставовима и обазривости према при-

[1] korsicki@gmail.com

[2] Симо Матавуљ, „Ђуро Кокот“, *Бокељске новеле. О Боки Которској* (прир. Горан Максимовић), Добрица књига, Србиње / Нови Сад, 2001, стр. 37.

зиваним друштвено-интелектуалним одговорностима, између умешности приповедања и злоупотребе књижевности у пригодне сврхе. Иза њих остају огорченост, равнодушност, задовољство – што због исцрпљивања књижевности и њеног непотребног понижавања, што због присуства више Матавуља у једном тексту што би претходило његовој неухватљивости и неубедљивости, што због постојања једне мале изванредне егзистенцијалне сцене.

Кратку приповетку „Христос Воскресе“[3] објавио је писац 1905. године у календару „Просвјета“. Уз још неколико прича („Шематизам“, „Последње наздравље“, „Кандидат“…) из тзв. београдског круга, она је остављена на маргинама Матавуљевог књижевног света и није уврштена у збирке приповедака објављених за време пишчевог живота: зато што је и она „фељтонска, ни тад увек не забавна, ни занимљива“, тврдио је Милан Кашанин, приповетку је писац оставио ван њих.[4] Утисак „фељтонизма“, који је наводно оптеретио приче и прикрио занимљивију страну њиховог садржаја, заснован је пре свега на одсуству обраде и сувопарном бележењу површних и опскурних утисака из стварности. Неуспех овог текста, међутим, додатно је потпомогнут двама граничним детаљима, једним са његовог почетка, другим са његовог краја: приповетка „Христос Воскресе“ почиње плашљивим оправдавањем сопственог постојања, а завршава у тону разговарања са седељки пертинентних госпођа ондашњег маловарошког Београда. Чињеница да је Матавуљ дуго радио на својим књижевним текстовима, критички их вредновао, преправљао их, стилизовао и интересовао се за утисак који они стварају при читању, као и то да је размишљао над садржајима и саставом својих будућих књига, олакшала је суђење књижевне критике. Уколико је сам аутор сматрао да приповетка није добра, утолико се мишљење критичара лакше слагало са његовим мњењем. Матавуљ је, дакле, приповетку оставио да живи свој скрајнути живот у календару. Тек толико колико наводим помиње је сам Кашанин, док Станко Кораћ изговара и коју реченицу више, описујући садржај приче и дајући основне коментаре[5]. Душан Иванић ће скренути пажњу на ову приповетку у оквиру одређења једне од особености Матавуљевих београдских прича – да су садржаји неких од њих везани за околности, односно пригоду њиховог настанка, „нерijетко по наруџбини и поводом главних хришћанских празника“ (такве су, поред „Христос Воскресе“, још прозе: „Намијени“, „Божит-

[3] Simo Matavulj, „Hristos Voskrese“, *Beogradske priče* (prir. Vidosav Stevanović), Rad, Beograd, 1977, str. 147–151.

[4] Милан Кашанин, „Ускок *(Симо Матавуљ)*“, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Просвета, Београд, 1968, стр. 199.

[5] Станко Кораћ, *Књижевно дјело Симе Матавуља*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982, стр. 213.

ње јутро“, „Гоба Мара“ и неке друге).[6] Заједнички закључак критичара који су јој посветили пажњу, што отворен, што прикривен, овакав је: приповетка заиста ни по чему није посебно вредна и једино што је битно јесте то да буде евидентирана, да буду описани њен садржај и њена најосновнија значења. Тек касније редакције и прештампавања Матавуљевих приповедачких текстова, рецимо оно Видосава Стевановића (1977), који је на темељу стилско-поетичког афинитета („стварносна проза“ са својим ослобођеним језиком, маргиналним ликовима са периферије урбаних средина и осенченим просторима живљења) изабирао „најбоље и најкарактеристичније“ од београдских прича, враћају из књижевне периодике ову приповетку у групу доступних и релевантних пишчевих књижевних текстова.

Када је о карактеристичности реч, већ је запажено и то да ова Матавуљева приповетка „подсећа на средњовјековни роман о *Варлааму и Јоасафу*“ (Станко Корać)[7]. Као и у причи о младом царевићу Јоасафу од којег отац, цар Авенир, поучен упозоравајућим гласом звездочатца, скрива тамне стране света, Матавуљева млада милионерка Наталија бива склоњена од ружних слика и утисака живота богатом, сјајном и безбедном илузијом постојања. Требало би, међутим, будући да тек подсећају један на други, запазити и одређене разлике међу овим двама текстовима. У *Житију Варлаама и Јоасафа* млади царевић, вођен радозналошћу, прво среће болесне, губаве и слепе људе, потом и ослабелог, крезубог, погуреног старога човека. Јоасаф се од тога „разболи у срцу“. Али, из једног другог текста, источњачке легенде о малом Буди, која је присно повезана са причом о Јоасафу, сазнајемо да је и млади принц Сидарта, који је оженио две принцезе и водио безбрижан живот у родитељској палати, у својим тајним изласцима наишао на патњу, старост и смрт. Оно што Сидарту коначно наводи на мир који доноси просјачка аскеза нису, међутим, као за Јоасафа, туга и болно сазнање о пролазности и смрти, већ престрављеност. „Пробудивши се једном усред ноћи научио је још једну лекцију о пролазности света, коју су му пружила млитава, попут лешева, тела његових уснулих конкубина.“[8] За младог Сидарту пресудно постаје бити не испред и према, него унутар смрти, не у њеној близини, већ на варљивој и узнемирујућој граници њеног надирања. Сличан тренутак престрављености постоји у Матавуљевој приповеци. Надодредни тон који Матавуљ даје тексту заиста умногоме подсећа на

[6] Душан Иванић, „Основни модели приповиједања у београдским приповеткама Симе Матавуља“, *Модели књижевног говора: из историје и поетике српске књижевности*, Нолит, Београд, 1990, стр. 257–258.

[7] *Исто*.

[8] Мирча Елијаде, „Будизам“, *Водич кроз светске религије* (прев. Анђелка Цвијић), Народна књига – Алфа, Београд, 1996, стр. 41.

причу о духовној љубави младог царевића и хришћанског духовника, с том разликом што сузе младе милионерке не указују на јоасафско одрицање од благостања и на верност божијим законима, већ на ноту универзалне људскости. Плачљиву верзију јоасафске туге и сажаљење у срце Матавуљевој јунакињи након тренутака ужаса и преко престрављености ставља раслабљено нараторско ја, можда ван сваке логике и ван сваке истине. Стога растојање између утиснутог сажаљења и објективизиране престрављености, представља најбитнију тачку од које ћу се кретати у читању приче. Но, пре свега треба се упознати са приповетком.

Вреди да ти испричам причу о веселом ускршњем поздраву, рећи ће Матавуљев наратор на почетку, зато што актери који га изговарају јесу „необични створови“ и налазе се у „необичној прилици“. У ускршњу зору, наратор се налази на топчидерском друму, надомак „ојађеле куће“, завода за умоболне. Ту случајем среће породицу београдског милионера А-вића. Средишња фигура следећих дешавања је Наталија, каприциозни „тип размаженог српског богаташког детета“, коју наратор назива Идолићем.

“То мало, љепушкасто, слабуњаво дјевојче бјеше у исти мах ћудљиво и самовласно без краја; непрестано кађено и обожавано од родитеља, од боне, од собарице, од лакеја, кочијаша, родбине и од небројених улагивача, оно бјеше постало прави живи Идолић, чији прохтјеви кадгод окретаху све тумбе у кући, кадгод доношаху добру зараду продавцима и шваљама, кадгод загорчаваху живот млађима. Њена ‚боца‘ окупљаше најбоље љекаре пријестоничке; њена тренутна, нервозна веселост даваше повода понјекад раскошнијем пировањима. Разумије се да се од Идолића крило све што је неугодно, све немиле појаве живота, цијело наличје његово, кудикамо богатије садржином неголи лице које је Идолића ради непрекидно уљепшавано било…“[9]

Мамзелка Наталија случајно је чула причу својих укућана о долазећем празнику, па је пожелела да присуствује ускршењем јутарњем обреду у цркви. Како то није било могуће због гужве, породица бива затечена у јарку где је дете наредило да се бере цвеће. Следећа и изненадна жеља Идолића је да се породица врати кући. Међутим, девојчицу и њену породицу тренутно задржи долазак чете глувонеме деце, која наилази однекуд с Врачара. Следећи наредбу пратилаца, деца пред милионером и његовом породицом „строховитим збором дивљих гласова“ изговоре ускршњи поздрав. Идолић врисне и заплаче. Кочије се удаљавају. Наратор сузе Идолића схвата као прво сажаљење, те као прелазак из бића блаженог незнања у људско биће свесно света у којем се налази (то би људско ускрсавање, изнова рађање, требало да буде дар посебног светог дана у којем се дешава).

[9] С. Матавуљ, „Христос Воскресе“, стр. 148.

Наратор причу завршава исказом: „Ето то је тај васкршњи поздрав који нећу никада заборавити и који ће, надам се, и богата данашња удавача цијелог свога вијека памтити.“

И да прићем корак ближе Наталијиној престрављености: жеља детета, као што је напоменуто, у једном тренутку бива неуслишена доласком чете ђака. Група је представљена као „четица униформисаних дјечака. Иђаху два и два, предњаци малени, остали све виши, па виши, сви под шајкачама, у закопчаним гуњевима од сурог сукна“. За дечацима „иђаше поворка дјевојчица у вишњикастим, једноставним хаљинама“. Као пратња наилазе затим два господина и једна жена, исти као и ћутљива, суморна, озбиљна, укочена, „без израза у очима и лицима“ деца испред њих. Питање Наталијино гласи: „Коа? Ке с ке се ке сла: глухо-нијема дјеца!?“ Сама идеја глувонемости код Идолића изазива смех. Међутим, чета се зауставља.

“Старији учитељ рече нјешто млађему, а овај дотрча, стаде преда дјецу, даде им нјеки знак, на што мушкарци поскидаше капе, а дјевојчице климнуше главама, гледајући нас већма плашљиво него испитљиво. […] Учитељ диже руке (онако као што чини хоровођа кад пјевачима даје знак да започну), отвори уста и стаде их кривити, а на то глухонијема чета разјапи уста, те, тобоже по темпу, према кретању његових руку, заурла несложно, страховитим збором дивљих гласова, што отприлике испаде овако:

- Ха-ррр-ис-тос-во-ос-кре-се!

То је било као глас каквог дива, више звјера него човјека, који би из какве јечне пећине плашио пролазнике.

Наталија врисну и сакри се иза матере на колима.“[10]

Ради лакшег оцртавања кодова који руководе приповетком, отићи ћу на самом почетку тридесетак корака даље, у 1935. годину. У то време, београдски социјални сликар Ђурђе Теодоровић ствара слику „Вечерња шетња“ (изложена је на Седмој пролећној изложби у Београду, поменуте године).[11] На слици је, према сликаревим речима, приказан „предео према Дедињу“, један вечерњи мотив.[12] Док је шетао, Теодоровић је видео следећи призор: путем пролази кавалкада – богати мушкарци, жене и деца на коњима – док крај пута неколико простих радника туцају камен. У том тренутку, управо док пролазе поред суморних, измучених људи, преко којих је навучен огртач прашине, једна од жена каже: „Ах како је лепо вече!“. Контраст је узнемирио сликара и он га је представио на платну: два туцача у првом плану седе, двојица у другом плану стоје уз десну ивицу слике; свој

[10] Исто, стр 150.

[11] Ова временска раздаљина не треба да чуди – српска ликовна уметност с почетка 20. века, крећући се кроз пејзаже неискварене природе, идеализовану слику историје, готово у целини у заобилажењу резиденцијалних градских простора, у многим сегментима каснила је за оним што је раније запосела српска књижевност.

[12] Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2008, стр. 71.

четворици погнуте су главе; изнад њих, подно горње границе слике, мушкарац и жена, на коњима, уздигнутих глава које се јасно виде на позадини предвечерњег неба, уживају у опуштеној конверзацији. Природу и вече као простор и време за предах и уживање користе они који имају жељу и могућност да проводе свој живот у доколици. Други који немају моћ на маргини су остварења жеље.

Двема „сликама“, Матавуљевој и Теодоровићевој, заједничка је чињеница двају њима припадајућих, сигнификативних исказа. Француски исказ мале милионерке Наталије, као и блага еудемонистичка одушевљеност непознате жене на коњу, уносе исти немир и узнемиреност због егзистенцијалне неравнотеже међу раздвојеним групама субјеката. Заједнички је и простор: треба га схватити као критеријум идеолошког подвајања. На слици је ово подвајање апстрактно дато као супротност горе/доле и кретање/стајање, док је у Матавуљевој приповеци још постала битна геометријска правилност/неправилност, осликана уређеним, строгим обликом који образују контролисана дечија тела наспрам хаотичног положаја чланова породице београдског милионера. Уздигнуте главе и покрет ка горе, као и неспутана могућност кретања и самовољност у положају дате су као фигура слободе која доминира над принудом. Такође, није нимало неважно што се слика свемоћи идеолошког опредмећења слободног времена једних, у односу на слику потчињености других у виду насилне, пројектоване друштвене контроле, обликује истовремено, у истом простору, који је пролазећи простор, пут. Простор постоји као аутентично људски простор – у њему ће се распасти два света, један идеалан, немогућ, порозан, небрањив свет без патње, други идеалистички замишљен, једнак за све, у којем је могуће укинути сваку разлику, неистоветност, другост, који је као такав такође немогућ.

Разлика између односа светова приказаних на слици и односа светова у приповеци је у додиривању. Слика приказује експлоатацију радника, разлику међу егзистенцијалним просторима, маргиналност појединих од судионика, али пре свега – обим и обиље разлике, удаљеност крајности које она обухвата, најудаљеније тачке раздвојености. Други, далеки свет, свет без милости и солидарности, и Теодоровићев празан, пуст и безосећајан простор који се пружа на једној другој сликаревој слици, „Одмору“ (1939), исте су природе, а готово згрчено лице уморног радника који лежи у првом плану посредан је али и одговарајући одраз унутрашњег стања туцачâ камена из „Вечерње шетње“, њихових интимних перспектива. У приповеци се пак два супротстављена света додирују – додир је успостављен и то претпоставља одређену последицу. Последица која обележава Матавуљеву причу описивана је следећом формулом: присилна и немогућа негација инфирмитета (обогаљености, слабости, нејакости, болешљи-

вости, то јест глувонемости), прераста у својеврсну ужасну наказност (овде лишену топлим смехом обележене Матавуљеве медитеранске комике). Негација инфирмитета могућа је само као укидање – као дело светачког чуда, лечења вером, или специјалистичког знања, лечења и оздрављења које пружа медицина. Када чудо или знање замени жеља ограничене силе и моћи, онда је могућа само делимична надградња обогаљености, прелазак у њену комбинацију са супстанцом жеље. Ако комбинација досегне одређени квалитет (као што је прекорачење класификација – *дворо*д*ност* као мешање људи и животиња, или *двополност* као хермафродитност), друштво реагује идеолошки, правно или на неки други репресиван начин. Врисак Идолића тако нема само аудитивно-психолошку страну, то није тек глас изазван страхом, него је и идеолошко-правни одговор на прекорачење.[13] Ипак, кôд који ће претходећи прожети поменуто додиривање је кôд уједначавања, тежња друштва да једноликошћу и униформношћу обезбеди логику и простор разликовања. Парадокс је, али тек на месту видљиве и институционализоване тежње ка стабилном моралном, политичком или идеолошком систему, друштво се раслојава кроз разлику. Инфирмитет који би требало да се сломи, немост која би требало да проговори, пада под снагом принуде – један свет би морао да се поклони пред другим. Последица тог поклањања јесте рађање звери, један ужасан скок преко природних класификација, закона и планова природе – глас као глас дива, „више звијера него човјека“, али и звери и човека у исто време. Глувонеми су поређани у принудну, друштвеним назором обликовану структуру, оформљени су као геометријско-правна целина, истоветним ознакама уобличени (закопчаним гуњевима од сурог сукна). Испред њих се налази – као диригент у име друштвене присиле – учитељ, трансформатор инфирмитетне истине. Њему је нешто речено – он добија налог с врха хијерархије. Он отвара уста и криви их, покреће руке, ствара ритам – деца гледају говор руку и лица, и рађа се глас звери. О чему говори лице диригента деформатора? Искривљено лице учитеља хоровође, које прелази пут од суморности до гримасе, то је искривљено лице друштва, и централна и најбитнија слика Матавуљеве приповетке. (Нажалост, несачуван је Матавуљев текст под називом „О телесним покретима као изразима мишљења и осећања“, из којег би се могло дознати какво је о томе било теоријско знање Матавуља писца). Присила се не ствара ни из чега, она се, заправо, репродукује, она је одражена, умножена као слика, она се одашиље, лепећи се за туђа тела. Лудило у друштву постоји пре лудила оних којима је придодато. Друштвена сила која подразумева недвосмислено чист језик, јасну

[13] Мишел Фуко, *Ненормални. Предавања на Колеж де Франсу: година 1974–1975*, (прев. Милица Козић), Светови, Нови Сад, 2002, стр. 83–87.

хијерархију, етикецију, од инфирмитета може да добије само његову додатну деформисаност, мешавину стања ненормалног и присиле нормалног, искидан језик, урлик који криви и повређује лице људског бића. Друштвеном омчом омогућено стање наказности деце, дивљих звери под капама и у вишњикастим хаљинама, престравиће Матавуљеву мамзелку Наталију (као што је илузија прекорачења граница смрти преплашила младог принца Сидарту). Тачније, ако погледам пажљиво причу приметићу да породица милионера жели да се склони, да нестане из иницијацијске ситуације која би укинула фиктивни свет, али сав покрет задржава каприц девојчице, због које тај свет заправо и постоји. Други свет, свет инфирмитета, не мора да се поклони пред жељом породице да јој се неко клања, већ то излази из функционалне хијерархије моћи. Наталија је престрављена наказношћу, коју узрокује и производи принуда, једна од сила којом заправо несвесно располаже њена сопстена моћ. Склањањем милионерове кочије са места дефор-митета нестаје и сам наратор, који се потом усмерава не ка истини поменуте деформације, него ка фикционализовању Идолићевог мо-ралног света. Остаје наказна чета деце, и то не остаје било где, него тамо где се и појавила, у подножју институције за ментално оболеле. Не пиљарница, дућан, парк, трговина, трг, брежуљак, не било који део Београда преко којег се креће поглед, већ лудница која обележава сенком читаву своју околину. Да ли је Матавуљ мислио на подножје тадашње београдске Душевне болнице (налазила се на међи западног Врачара, у преправљеној бившој Докторовој кули), или је то тек чи-њеница неког могућег света, то са аспекта логике књижевног текста, коју је често умео да брани и сам Матавуљ, није битно.[14] Матавуљева глувонема деца су, за друге, деца-звери, по чињеници понашања и говора. Но, оно што је посебно важно је то да су, по месту којим су осенчена, ова деца – лудаци. То је изгледа вишак у односу на Мата-вуљево омиљено, анималном перифрастиком описано стање лудила (поменути Петар Сума, иначе не само обузет гротескним, кловновским лудилом, већ и тип промућурне луде, јесте „вепарскога образа“, образа обраслих у црној густој длаци, стрмог чела, огромних уста и малих ситних и збијених зуба, а при својим умоболним јавним представама креће се „каскајући на једној нози“, „пожапке“, клања се и „урличе“, потом стара Смиља из приповетке „Оне ноћи…“, махнита због страха за сина капетана, риче „као рањена лавица“ и меша се са пратиоцима

[14] У чланку „Реализам“ Матавуљ пише: „Човек уметник посматра истините догађаје, па пошто му се они угнезде у машти, пренесе их одатле и сљуби их како му се свиди у своје дело; у своме раду он не рукује са стварима и догађајима, него са њиховим приликама сличности; зато се и каже да уметник ствара, а научник открива. Дакле, није свеједно: уметничка истина и обична или научна истина.“ Вид. у: Симо Матавуљ, *Приповетке. О књижевности*, Матица српска / Српска књижевна задруга, Нови Сад / Београд, 1969, стр. 435–436.

у масу која изгледа „као свет побегли из стотине лудница“[15]), као и на својеврсну укоченост, грч којим се јављају у Матавуља ликови болесног ума (укочена и преплашена глувонема деца, згрчена Пава над клавиром, Петар Сума који чека на улици гледајући „црнијем, усијанијем очима“). Ово подножје је гола тачка друштвеног поретка – ту више немају реч поједини погрешни кораци усамљених јунака, већ се у име грешке коју природа, с намером или не, чини међу људима, друштво успоставља као сурови регулатор својега изгледа и својега идентитета. Изнад грешака, нејакости иде сличност, препознавање, разлика, спутавање и кажњавање.

Док стања освојена присилом Наталија (које она ствара, којима се подаје и ужива у њима) препознаје у њиховом просторном, звучном или неком другом, осистемљеном виду, и док стабилни језик ових стања бива препознатљив када је укључен у нормативне стварносне синтагме (будући да се свет окреће око жеље и да се страх и корист постављају између породице милионера и њој потчињених, ове синтагме никада не клизе), каприциозна принуда над природом, мешање у законе природе, у њене слабости, у њена омекшања, производи грозну варијанту препознатљивости, озвучену језиком звери. Није у праву Станко Кораћ када препознатљивост аутоматизованих слика удаљује од свести (слике невидљиве у својој учесталости и обичности), а непрепознатљивост звука проглашава идеалним елементом чулног укључивања у свет.[16] Идолић се непознатом (то јест глувонемости) смеје и чуди, али је појава познатог на погрешном месту ужасавајућа. Језик звери остаје језик савршеног, доброг, света илузија, само ако није утиснут прекорачењем у страшно место: у спутана грла Идолићевих вршњака, заправо у исто оно што је она сама. Пукотину између ове препознатљивости и сажаљења којим је наводно хуманизована мамзелка Наталија, наратор је могао да створи само измишљањем осећања. Сам Матавуљ се тако налази у двострукој ситуацији, у описивању механизма који ствара лудило, и избегавању и напуштању одговорности према свету лудила, конструисаног с тежњом да се у причу утисне подношљив, то јест за друштво прихватљив и пригодан смисао. Матавуљ остаје, како би Сартр рекао, „у ваздуху“[17], надносећи се над средином коју би хтео да опише. У томе је он делом сентименталан (а о сентименталности ће он, иначе, говорити као о „дегенерацији карактера“[18]), а делом груб.

---

[15] Simo Matavulj, „One noći“, *Beogradske priče*, str. 173.

[16] Вид: *нав. дело*, стр. 213.

[17] Žan Pol Sartr, „Angažovana književnost“, *O književnosti i piscima* (prir. Sreten Marić), Kultura, Beograd, 1962, str. 3.

[18] Симо Матавуљ, „О уметној приповеци“, *Приповетке. О књижевности,* стр. 8.

Колико је, по линији ангажованости, приповетка „Христос Воскресе“ у ваздуху, толико је, размотрим ли као један од могућих примера идеализовано размишљање Владимира Велмар-Јанковића о Београду и „београдском човеку“ пре Првог светског рата, очигледна каткад сурова реалистичност Матавуљевог пера.[19] Рецимо, сетно-поносна Велмар-Јанковићева тврдња да је београдски сноб или богаташ деловањем „опште мисли београдске“ милом или силом брзо сводио свој презир и уображеност на праву, „допуштену меру“, те да је „београдско унутрашње стремљење“ и у просторном смислу дало одговарајући паралелан „органски израз“ архитектури града, може да буде брзо релативизовано под утисцима испричаване „приличне охолости“ милионера А-вића, настале због богатства, познанстава са двором и страним дипломатским круговима, и пред сликом допуштења једне невероватне и неговане размажености, према којима је као контраст постављена патња, окованост, контролисаност и лудило. Разумљиво, студија о београдском човеку, говорећи уопштено о комшијском патриотизму с почетка века, могла је да дозволи или да пренебрегне чињеницу своје мањкавости, то јест претераности у тренутку када тог човека увелико, како каже Велмар-Јанковић, мењају људи од ренте, фамилијарни људи, станари, људи од „форме и од времена“, котијерског интереса, лакта и подвале – када од тог човека у најбољем случају остају само корени, па те корене некако треба увити у шарени папир и сачувати. Напор ретроспективне протоантрополошке пројекције да се прочита и учврсти концепт стварности с почетка двадесетог века, умирен је и чињеница постојања механизма производњења лудила са реском, непосредном универзалношћу узноси се над фикцијом сваког накнадног меког есејизма о истини једног времена и судбини људи у њему. У томе је, у тој сазнајној корекцији, ако не у голој и непорецивој усмерености ка именовању друштвеног зла, и ако не у вредности приповетке као књижевног текста, једна од вредности Матавуљеве приче о ускршњем поздраву.

Друго, читање ове приповетке може да буде својеврсни испит када је реч о питањима етичности приповедања и начинима стварања значења текста. Чињеница постојања унутрашњег читања од стране самог наратора (тумачи оно што види, али и оно што ми видимо његовим сведочењем), којим ће бити фикционализована и надопуњена, можда би најбоље било рећи „христијанизована“ последица друштвеног фабриковања лудила, упозорава на опасност од слепог поверења у наратив и његовог носиоца. Док се наратор налази у нивоу прозаичне београдске ведуте (топчидерски пут „који се бјеласа кроз прољетњу

[19] Владимир Велмар-Јанковић, *Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку*, Библиотека града Београда, 1992, стр. 29–33. Оглед је објављен 1938. године.

прошарицу“, са колима, коњаницима, пешацима и звуком звона у зору ускршњег дана, управо је то, обичан и свакидашњи), и док његово присуство управо у том простом тренутку делује као запажање и бележење необичности – налазим се као читалац у оцртавању и изградњи етичног. Етично ту пак није могуће из разлога необичности описаног, већ из разлога битности описаног, из чињенице избора онога што ће уопште бити описано. Тек потом, када после описа дође тумачење необичног и битног од стране маловарошког наратора, јавља се расипање етичног, његова деформација, чак и његова злоупотреба. Може се мислити како је Матавуљ овде злоупотребио самога себе, у овом смислу – како је сам себе превише слушао: „страховити“ су описи Чеховљевих луда („Павиљон број 6“), каже на једном месту, зато што се „уметна трагичност“ разликује од свакидашње тиме што она „не само поражава и ужасава него и дира до суза и утиче на гледаоца и слушаоца да постаје милосрднији, правичнији, а код Чеховљевих описа остаје хладан.“[20] Пошто је, вероватно, у пажљивим читањима самога себе открио да овде „сузама“ није дао „нагодбу осећајности са разложењем“ и да је „корисност“ његовога „генијалнога умотвора“ сумњива, Матавуљ је приповетку оставио са стране.[21] То се већ слагало са њим самим – умео је, готово истовремено са писањем приповетке „Христос Воскресе“, да у овде управо дотакнутом некрологу Чехову, из 1904. године, руског писца критикује овако: „Кривица је његова што у целокупном издању није изоставио слабије приче“.[22] Матавуљ изабира сузе и јоасафску тугу, не и чеховљевску хладну слику и самодовољност Сидартине пристрављености. И бојећи се да не дâ само чеховљевску „скицу“ која нема довољно људске мере, он даје коментар нечему чему коментар није потребан, као што је добро постављеном питању, у којем је уједно садржан и одговор на њега, сувишно давати наставак. Када ни таква редукција не постигне довољну вредност, прича остаје напуштена у календару.

Приповетка „Христос Воскресе“, као што сам нагласио, требало би да буде помињана пре свега због своје централне сцене. У једној другој својој приповеци, „Циганском укопу“, изнео је писац на видело своју страст ка необичним визуелним догађајима, у којима стварност својом повременом невероватношћу бива предмет достојан приповедне обраде:

“Помислих: да неки сликар овај призор пренесе из живота на платно, доиста би многи тврдили да је то нескладна измишљотина – толико је реалност понекад невероватна! Чудна заиста слика! Човек упрћен мртвачким

[20] Симо Матавуљ, „А. П. Чехов: некролог“, *Приповетке. О књижевности,* стр. 469–470.

[21] „О уметној приповеци“, стр. 11.

[22] „А. П. Чехов: некоролог“, стр. 468.

ковчегом узјахао на столицу, у једној руци држи крстачу, у другој стакло ракије, а у залеђини пијани људи и свирачи!“[23]

Једна необична „слика“, човека са мртвачким ковчегом на леђима у башти периферијске кафане, представља и исходиште и уходиште приче – после ње ништа се ново не дешава у значењском смислу и она са својим мртвачким сандуком, свирачима, пијанцима и смехом као обједињеним супротностима које леже на леђима једног човека, служи као метонимијска репрезентативна илустрација непропадљивих особина и нетипичног живота једне „расе“, као иронична кафанска жанр-сцена у којој је дата визија српске „гробљанске демократије“ која носи једнакост за све, и као потпора ставу о „филаделфичности“ модерне београдске чаршије. И у причи о ускршњем поздраву једна сцена представља тачку у којој се стичу најбитнија значења приче: суморни човек у улози хоровође криви лице, отвара уста, мрда рукама у ритму, чета ђака, која га гледа уплашено, здушно производи зверски глас, испред њих једна девојчица са букетом у руци вришти, у позадини болница за умоболне, кочијаш у ливреји са цилиндером, ускршња звона, радосни усклици. Само, Матавуљева приповетка „Христос Воскресе“ нема претежно дескриптивну функцију, какву има „Цигански укоп“. У потоњем су дате чињенице, као што је у причи речено, непропадљивости и животног шаренила једне „расе“, дат је живот града, и кроз слику једне наглашена безбројна шароликост многих његових лица, појава у њему и његових особина. Насупрот томе, у причи о ускршњем поздраву дата је анатомија једне универзалне принуде. Друштво врши присилу над онима који то друштво чине. Када слабост и обогаљеност једних роди немоћ да проговоре гласом којим друштво утемељује само себе, та присила показује своје ужасно лице – она обележава, раздваја, класификује, кажњава. О намерама наратора који је изнутра тумачио причу већ сам говорио. Његов глас који је утиснуо сажаљење у јунакињу није могао да уклони престрављеност из централне слике, и конструисање лудила избачено је у једном трену као срж поменутог анатомизма. Уметнички опис механизма произвођења лудила у тој равни, неоптерећеној свакојаким обзирима и назорима аутора текста, представља једну од најбољих ауторових приповедачких минијатура. На домаку лудила, у наговештају његовом, у самој унутрашњости његовог стварања, види се једно од лица Београда с почетка двадесетог века. Али, то може бити лице сваког великог града и свакога људског друштва – у тој тачки ова прича задобија своју универзалну вредност и своје право на живот.

[23] Simo Matavulj, „Ciganski ukop“, *Beogradske priče*, str. 44.

ЛИТЕРАТУРА:

Варлаам и Јоасаф (прир. и прев. Томислав Јовановић), Просвета / Српска књижевна задруга, Београд, 2005.
Simo Matavulj, *Beogradske priče* (prir. Vidosav Stevanović), Rad, Beograd, 1977.
Симо Матавуљ, *Бокељске новеле. О Боки Которској* (прир. Горан Максимовић), Добрица књига, Србиње / Нови Сад, 2001.
Симо Матавуљ, *Приповетке. О књижевности*, Матица српска / Српска књижевна задруга, Нови Сад / Београд, 1969.
Душан Иванић, *Модели књижевног говора: из историје и поетике српске књижевности*, Нолит, Београд, 1990.
Милан Кашанин, *Судбине и људи: огледи о српским писцима*, Просвета, Београд, 1968.
Станко Корać, *Књижевно дјело Симе Матавуља*, Српска књижевна задруга, Београд, 1982.
Владимир Велмар-Јанковић, *Поглед с Калемегдана: оглед о београдском човеку*, Библиотека града Београда, Београд, 1992
Žan Pol Sartr, *O književnosti i piscima* (prir. Sreten Marić), Kultura, Beograd, 1962.
Мирча Елијаде, *Водич кроз светске религије* (прев. Анђелка Цвијић), Народна књига – Алфа, Београд, 1996.
Мишел Фуко, *Ненормални. Предавања на Колеж де Франсу: година 1974–1975*, (прев. Милица Козић), Светови, Нови Сад, 2002.
Симона Чупић, *Теме и идеје модерног: српско сликарство 1900–1941*, Галерија Матице српске, Нови Сад, 2008.

Goran Milenkovic

FOOTHILL OF MADNESS: SIMO MATAVULJ`S „HRISTOS VOSKRESE"

Summary

The lesser-known Matavulj`s story „Hristos Voskrese" (1905) presents a mechanism of developing madness in an individual or group, by a social enforcement that causes great fears and deep mental crashes. The narrator's comments on the result of such enforcement carries a sentimental tone of social conformism. However, the description of the enforcement itself is extraordinarily sophisticated, plastic and carries an ethical value. The article establishes this duality, expressed as the narrator's undeciseveness, and examines its effects onto the aesthetic value of the story. Connections are established between the story „Hristos Voskrese" and the medieval novel *Varlaam and Joasaf*, the oriental legend of the little Buddha and the works of art of the Belgrade painter Djurdje Teodorovic.

UDK 821.163.41.09/2 Јакшић М.

Маја Д. Стојковић[1]
Докторант Филолошког факултета Универзитета у Београду

„ЛЕПОТА МНОГА НИЈЕ ОД БОГА“ ИЛИ: ДРАМА *УРОК* МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА

Сажетак: Рад има за циљ да представи рецепцију драме *Урок* Милете Јакшића, да укаже на постојећа сагледавања дела и да представи нове могуће аспекте у тумачењу. С једне стране, извршен је покушај истицања тематско-сижејне нити дела која омогућава расветљавање књижевно-теоријске контекстуализације, а са друге стране посебна је пажња посвећена издвајању симболичког плана без чијег се правилног тумачења не може јасно осветлити семантичка линија драмског текста. Паралелно са оваквом анализом указано је на све постојеће недоумице у погледу хронологије настанка дела објављеног у фрагментима у *Летопису Матице српске*, на утицај народног дискурса у обликовању драмског текста, као и на преплитање елемената фолклорне фантастике са збиљом, где доминацију, у коначној инстанци, заузима реално, а фантастична подлога омогућава измештање из постојеће стварности.

Кључне речи: Лирско-фантастична драма, фолклорна фантастика, фатум, религијски контекст, одисејевски тип, карактеризација, народна поезија, пренатална кривица, колективна свест, социјални механизми.

Милета Јакшић (1869-1935), познат у књижевној критици пре свега као лирски песник специфичног сензибилитета, те као приповедач, бавио се и драмским стваралаштвом, у мањој мери, али не неуспешно. Његов песнички и приповедачки рад, који је знатно више истражен (Љубомир Недић, Иванка Јовановић, Радомир Константиновић, Светлана Велмар-Јанковић, Миодраг Јуришевић, Миливој Ненин, Милица Томовић…), представља тек подстрек за истраживаче овог неоправдано занемареног књижевника. Његово драмско стваралаштво, невелико обимом – дечја игра *Сунчаница* и драма *Урок* – више од пола века налази се на литерарној маргини, непотпуно или недовољно прецизно сагледавано и од стране оних за које се не би могло рећи да су се само узгред и спорадично бавили књижевном заоставштином Милете Јакшића. Један од разлога што је драма *Урок* остала незапажена огледа се у чињеници да је штампана у фрагментима и

[1] maja.d.stojkovic@gmail.com

нехронолошки, па се до 2010. године[2] веровало да представља незавршен драмски текст, а притом се није ни прибегло озбиљнијем покушају реконструкције овога дела. То је учинило двоје младих истраживача, Зорица Хаџић и Срђан Радаковић.

Драма *Урок* штампана је у одломцима у *Летопису Матице српске* 1927, 1928, 1929. и 1932. године. Хронологија у објављивању дела није постојала и веровало се, на основу напомене уредништва, да је 1938, три године по смрти аутора, објављена целовита драма. Због поузданости података о настанку драме важно је нагласити да су тада објављене само две сцене (прва и последња) последњег чина, али не комплетан чин. Ова ће грешка бити исправљена тек 2010. године, када је – први пут целовито – прегледана укупна рукописна заоставштина писца и тиме последњи чин допуњен првобитно превиђеним сценама.[3]

Жанровски је ово дело већ поднасловом одредио сâм Милета Јакшић, означивши га као „фантастичну драму" – која би се, међутим, могла још ближе окарактерисати као *лирско-фантастична* драма. Писана је као либрето за оперу, отуда се може објаснити специфичност ритмичко-мелодијске организованости текста, написаног у стиху са сразмерним смењивањем парне и обгрљене риме.

Драмски текст М. Јакшића нуди широку лепезу могућих значења у праћењу драматуршких поступака, а затим и тематских и идејних својстава, која су до сада најчешће остајала на нивоу претпоставки.

Окосницу драме Иванка Јовановић видела је „на улози Урока, на развијању његовог лика у проширеним оковима власти злих сила, којих помоћнике представљају вештице и врачаре".[4] Демантујући овакав став, Зорица Хаџић износи уверење да је „тежиште драме… на промишљању реалног и нереалног кроз лик Вукосава", да би закључила да је „тематизација драме […] заснована на сујеверју, страху и несрећи које оно носи, [а] Урок је само отелотворење тог страха".[5] Оба ова става могу се, са различитих аналитичких пресупозиција, посматрати као валидна, како на плану тематско-сижејне уређености

[2] Тада се први пут појављује целовита драма настала прикупљањем објављених фрагмената у *Летопису Матице српске* и необјављених сегмената, сачуваних у рукопису. Систематизацију и синтезу извршили су приређивачи Зорица Хаџић и Срђан Радаковић, који су издање, уз предговор З. Хаџић, пропратили и „Додатком" (са објашњењем појмова из фолклорне традиције), „Напоменом приређивача", белешком „О писцу" и регистром имена.

[3] Видети опширније о хронологији настанка и објављивања у „Предговору, књизи М. Јакшића, *Урок – фантастична драма*, Алтера, Београд, 2010, стр. 7-29.

[4] Нав. према: Зорица Хаџић, „Драма *Урок* Милете Јакшића", предговор у: М. Јакшић, *Урок – Фантастична драма* (прир. З. Хаџић и Срђан Радаковић), Алтера, Београд, 2010, стр. 15.

[5] Исто.

дела тако и према доминацији тачно одређених типова драмских карактера. Вукосав заиста заузима најпривилегованију позицију; међутим, ако сагледамо симболичко-семантички план, који је М. Јакшићу, чини се, био важнији, већ самим издвајањем Урока и његовим стављањем у наслов драме, Уроку као књижевном лику неспорно припада најзначајније место.

Пишући драму *Урок*, Милети Јакшићу је као претекст послужила народна песма „Женидба Милића барјактара“, у неким сегментима и песма „Женидба Максима Црнојевића”, односно драма Лазе Костића са истом тематиком. Ово указује на удаљавање од владајућих релистичких драмских поступака и повратак на историјско-романтичарски поетизам. Коришћење народне песме као општепознатог мотива омогућава драмском писцу да оствари интерактивни процес – од онога што је израз колективне свести ствара се сингуларан простор који почива на индивидуалној подсвести, и обратно: драмска лица својим уздизањем на ниво универзалног симбола обезбеђују излажење из оквира личног. Као посед свих људи, народна песма пружа ауторовом тексту упориште и подршку јер су у њој присутна исконска искуства којима област несвесног тежи, да би била афирмисана.[6]

С обзиром на то да „између драмског Ја и песме влада однос аналогије, а не идентификације“,[7] фолклорно-фантастична традиција омогућава тематско преношење текста на алегоријски план, али је исто тако уочљив и покушај заснивања и утемељења драме на реалном оквиру.

У првој сцени појављује се Вукосав са мајком Иконијом, где јој правда своје неодлучивање на женидбу. Већ у овом првом чину приказан је сукоб божанског и људског, небеског и земаљског плана. За досезањем небеског идеала тежи Вукосав, који превиђа Бога као Сведржитеља и указује да он сâм може бити господар земаљског, јер је Бог себи наменио небеско царство. Та тежња ка божанском нужно узрокује и одређену казну. Вукосав трага за невиђеном, ванредном и смртоносном лепотом – лепотом која је људима дата тек у виду недостижног сна јер, као таква, толика лепота не може опстати („Лепота многа није од Бога“),[8] и у томе се распознаје зачетак његове трагичне кривице, која ће даље бити развијена кроз негирање судбинске предодређености: „Што сам удробим оно и кусам“,[9] које ће прерасти у тезу „судба је од нас јача“,[10] али и кроз антиципацију идеје о пренаталној, наслеђеној кривици због греха своје мајке. По узору на античке траге-

[6] Фолкер Клоц, *Затворена и отворена форма у драми* (прев. Дринка Гојковић), Лапис, Београд, 1995, стр. 155–164.
[7] *Исто,* стр. 161.
[8] Милета Јакшић, *нав. дело*, стр. 117.
[9] *Исто,* стр. 42.
[10] *Исто*, стр. 121.

дије, људским поступцима влада нека виша сила (божанство) и на тај начин, упркос многим напорима да оствари постављену идеју о себи као творцу сопствене судбине, Вукосав страда, доказујући тезу о неумитности фатума и немогућности достизања надљудске лепоте.

И поред посредног присуства божанског плана, чије се постојање не може довести у питање, суштински се све своди на земаљску меру. Ликови постају оптерећени неком страшћу или опсесијом, и то их води у свесни суноврат, ка самоуништењу.

Грозничаво узбуђење које се јавља у Вукосаву после разговора са врачаром, које прераста у наслућивање могућег, изазива појаву прве препреке. Да се послужим Дивињоовим речима: „Облик у коме се та препрека јавља јасно показује колика је принуда које појединац својим свесним чином треба да се ослободи како би његова воља могла у пуној мери да се испољи.“[11] Све ово изазива одређени степен преступа, који се даље манифестује као одложено самоубиство. Воља за остварењем циља постаје предимензионирана и неспутана ма каквим друштвеним, верским или моралним ограничењима, и управо таква необуздана воља, размахана до неконтролисаног, добија даље трагичне размере.

Аутор кажњава свог јунака пре свега зато што се супротставио социјалним принудама у покушају да прекорачи границу владајућег идеала, и тиме попушта пред конвенцијама очекујући да се кроз тумачење развије полемички карактер драмског текста као израз супротстављања предрасудама свести обичних људи. Тај се механизам неминовно намеће у свим видовима драмског стваралаштва – јунак страда зато што га је осудила колективна свест претпостављених читалаца, и то је оправдано речју *судбина*.

Сваки је човеков напор несрећан и узалудан пред величином божанског, па Вукосав постаје оваплоћење људске немоћи и ограничености, али и носилац одисејевске идеје о вечном лутању, поистовећеном са тражењем – остварења циља нема као што ни повратак није могућ, јер за разлику од народне песме, где само Лепосава скончава живот у гори, овде обоје умиру „ни код мога, ни код твога двора“.[12] Платоновско тражење свог другог дела, без ког остајемо непотпуни, не може се достићи.

Насупрот лику витеза Вукосава, и као идејни и као функционални опонент, појављује се лик Урока. Као саставни део фантазмагоричне приче, његов лик се продубљује и индивидуализује причом о отпалом божјем анђелу, кога је *ветар* наружио, а затим му је супарник

---

[11] Жан Дивињо, *Социологија позоришта – колективне сенке* (прев. Бранко и Јелена Јелић), Београдски издавачко-графички завод, Београд, 1978, стр. 292.

[12] *Мили боже, чуда великога*, Избор из усмене књижевности, ИТП „Змај“, Нови Сад, 1997, стр. 40.

преотео невесту (прву од девет сестара, којима се из огорчености свети). На плану остварености карактера, овај лик се испољава као целовит; међутим, поред овог дословног читања лика, неопходно је указати и на његову симболичку семантику. У словенској митологији „Урок је магијска опсена која настаје погледом злих или урокљивих очију, затим речима уз изненађење, чуђење, и хвалисањем некога или нечега. Урицање може бити непосредно и посредно, из пакости и милости".[13]

Урок у драми М. Јакшића на једном месту наглашава: „Од свију жена којима владам."[14] У складу са јасно издвојеним начелом да се од Урока морају пазити они који истовремено поседују младост и лепоту, нуди се и закључак да уз ове две врлине нужно, као опозиција, стоје завист и злоћа. То потврђују стихови: „Урок је лаком, завист је слепа / А она беше одвише лепа".[15] Епитет *лаком* уз лик Урока не издваја њега као сувереног владаоца већ открива да неко њиме манипулише. У наставку стиха даје се и могући узрок – *завист*. Утолико, власт коју Урок има над вештицама и врачарама (женама!) намеће се као способност, као моћ подвлашћивања. Дакле, на овој инстанци може се поставити кључно питање неопходно за разумевање симболике читаве драме, питање које се односи на стварну егзистенцију Урока.

Чињеница да је Вукосав на крају драме једини способан да види Урока утемељује оправданост овог питања, али не треба занемарити ни развој драмског тока у целини, нарочито сцену са пастирима и пастирицама – чија би се функционалност, без њеног сагледавања у овом контексту, могла довести у питање.

Једна од пастирица појављује се са тврдњом да је видела Урока, што још интензивније увећава страх који је и до тог момента већ овладао присутнима. Ако бисмо ово окарактерисали као привиђење, морали бисмо мотивисаност потражити управо у осећању страха чије отелотворење Урок и постаје. До потпуног разобличења мистификације везане за постојање Урока довешће нас здраворазумско резоновање старца Паука:

Шта? Ја Урока да се бојим
Са годинама својим?
Та мене старост од њега штити:
Ја могу урок Уроку бити...[16]

[13] Шпиро Кулишић, Петар Ж. Петровић, Никола Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970, стр. 291.
[14] Милета Јакшић, *нав. дело,* стр. 87.
[15] *Исто*, стр.116.
[16] *Исто,* стр. 67.

На основу онога што у драми следи, може се закључити: Урок не постоји, он је средство које се користи за застрашивање деце; одсуство страха јесте повластица коју старост пружа, али то све не значи и потпуно ишчезнуће његово у свести старца Паука: „Бојим се само Бога!“[17] Овим се можемо вратити на полазну тезу о религијском контексту и доминацији божанске промисли.

Некохерентност драмског текста обично се приписује недовољној мотивисаности ликова или појединих њихових поступака. Две су ситуације репрезентативне у овом смислу: нејасно је како Вукосав, иако истиче да врачарама не верује јер је већ много новца потрошио на њих, беспоговорно креће за старицом која се представља као видовита. Врачара се појављује у моменту кад Вукосав почиње да тумачи знаковне одразе стварности, затим се јасно указује на вештину којом она успева да га приволи да је саслуша, а даље се, чак, истичу и неке њене врлине (скромност, на пример). Све ово разликовање од других видовитих жена са којима се сусретао, утиче на Вукосава да помисли како њена посета мора имати већи значај од оног приказаног.

Друга ситуација односи се на мајку девојке Лепосаве, која своју кћер чува заточену у двору, а даје је првом женику који се појављује (што на читаоца/гледаоца може деловати као порука да је мора дати првом просцу који затражи њену руку). Овој сцени претходи епизода која је објашњава, а која се односи на сусрет будућих младенаца. Вукосав ће том приликом рећи девојци:

Што мајка да те не да,
Витез сам од угледа...[18]

Вукосав је истакнути јунак и то мајку теши јер је, као такав, може одбранити од нечастивих сила.

С овим у вези, ваља указивати на симболику броја девет, који се фреквентно јавља кроз читав драмски текст (девет кћери, девет брава...). Како је овај број последњи у низу једноцифрених бројева, он представља границу преласка на нови ниво; при томе, општепознато је да дете пре рођења проведе девет месеци у утроби мајке, па тако овај број указује на *преобраћање*, *прелаз*, *промену*.[19] Оваква симболична представа, опет, поткрепљује уверење ликова да трагична судбина осам сестара неће бити и судбина девете лепотице.

---

[17] *Исто,* стр. 67.
[18] *Исто,* стр. 98.
[19] Ален Гербран / Жан Шевалије: *Речник симбола* (група прев.), Стилос, Нови Сад, 2004, стр. 154–157; Љубинко Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета / Балканолошки институт САНУ, Ниш / Београд, 1996, стр. 339.

Атмосфера у којој се одиграва драмска радња врло је специфична. Преовлађује просторна тама, која по свему има и „драматуршку и карактеришућу функцију“.[20] У драми *Урок* остварене су обе ове функције кроз исти аспект – мрачна гора делује као топос који у ликовима изазива страх чим му се приближе. На тај начин, спољашњи, физички простор рефлектује се на унутрашњи план ликова, па њихове реакције постају више производ сила несвесног него очекиваног рефлексивног устројства. Тако јунаков подухват бива усмераван слутњом и осећањем, а не вољом за извесношћу и разумом.

Суштинска порука коју драма оваплоћује показује да нема безгрешних – тако сви бивају осуђени на страдање, и још је важније показати да је божански удео ту занемарљиво мали јер грешници страдају вођени руком нечастивих сила, истих оних којима су дозволили превласт у унутрашњој сфери бића. У зависности од тежине њихове кривице, Милета Јакшић ће, међутим, што је у духу хришћанске традиције, „увести“ у драму идеју о спасењу човекове душе у животу после смрти, чиме заправо ступа у особен дијалог с извесним значајним делима светске књижевне баштине (са *Фаустом* Ј. В. Гетеа, на пример): Водац води Иконију да бере лековито биље док је не доведе до понора у који она пада, али је ту прихвата анђео.

Хришћанско и паганско, стварно и фантастично, могуће и ирационално смењују се и прожимају читаво дело, узајамно се допуњују и једно другом омогућавају постојање. Ни сâм Урок, иако именитељ мржње и нељудског, не представља апсолут у њиховој антиципацији, већ оставља отворену могућност да се негирањем његовог постојања, или и самим Уроковим колебањем у доследној примени рушилачког, отвори могућност јављања и победе добра над злом – без обзира што се Урок супротставља свакој искри неодлучности у спровођењу зла: „Ти задрхтати нећеш о, руко.“[21] Према томе, оно што се у драми Милете Јакшића јавља као *другост* није негација здраворазумског већ његова афирмација. Кроз окултно долазимо до видљивог, верујући сазнајемо. Вера постаје полазиште и исходиште и намеће свест о цикличном смењивању појава. Иако вера искључује сваку сумњу, у драми управо из сумње и колебљивости почиње да се рађа веровање.

Крајња порука драме *Урок* по свему је оптимистична: упркос видном страдању – нема потпуног зла, нема надмоћи зла над добрим.

[20] Фолкер Клоц, *нав. дело,* стр. 109.
[21] Милета Јакшић, *нав. дело*, стр. 104.

ЛИТЕРАТУРА:

I

Јакшић, Милета: *Урок* (прир. Зорица Хаџић и Срђан Радаковић), Алтера, Београд 2010.

II

Волк, Петар: ***Писци националног театра.*** *Позоришни живот у Србији 1835–1994,* Београд 1995.
Вучковић, Радован: *Модерна драма,* Веселин Маслеша, Сарајево 1982.
Гербран, Ален / Шевалије, Жан: *Речник симбола* (група прев.), Стилос, Нови Сад 2004.
Дивињо, Жан: *Социологија позоришта – колективне сенке* (прев. Бранко и Јелена Јелић), БИГЗ, Београд 1978.
Клоц, Фолкер: *Затворена и отворена форма у драми* (прев. Дринка Гојковић), Лапис, Београд 1995.
Кулишић, Шпиро / Петровић, Петар Ж. / Пантелић, Никола: *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд 1970.
Мили боже, чуда великога. Избор из усмене књижевности, (прир. Драгутин Огњановић), ИТП „Змај“, Нови Сад 1997.
Раденковић, Љубинко: *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Просвета / Балканолошки институт САНУ, Ниш / Београд 1996.
Фрајнд, Марта : *Историја у драми – драма у историји,* Нови Сад 1996.
Хаџић, Зорица: „Драма *Урок* Милете Јакшића“, предговор у: М. Јакшић, *Урок,* Алтера, Београд, 2010.

Maja D. Stojkovic

MUCH OF WHAT IS FINE IS NOT ACTUALLY DIVINE OR SPELL, A PLAY BY MILETA JAKŠIĆ

Summary

This paper is aimed at presenting the reception of the play *Spell* by Mileta Jakšić, at pointing at the existing interpretations of the work, as well as at offering new possible aspects of its appreciation. The author attempts to point out the play's thematic thread that allows the literary-theoretical contextualization to be unravelled, and on the other hand, special attention is given to the play's symbolic side, whose proper understanding is vital in order to clearly highlight the semantic line of the text. While conducting the analysis of the play the author also draws attention to the confusion regarding the chronology of its origin, since it was published in fragments in the *Matica Srpska Chronicle*. She also points out the influence of folk discourse in shaping the text, as well as the play's mixture of folklore fiction and reality, in which the real is dominant and the fictional allows the story to be removed from the existing reality. The ambiguity of the allegorical picture being discovered, its meaning is revealed and then perceived as a mechanism for constructing the semantic message.

UDK 821.163.41.09-31 Комарчић Л.

Александар Пејчић[1]
ОШ Влада Аксентијевић–Београд

ИЗМЕШТАЊЕ ИДЕНТИТЕТА (*Један разорен ум*: Лазар Комарчић)

Сажетак: У раду се проблем измештања идентитета истражује у односу на приповедне стратегије. Пажња се посвећује хронотопима пута, шетње, вожње, сусрета као структурно-семантичким чиниоцима за наративизацију и измештање идентитета. Проблем угрожавања и измештања идентитета биће осветљен и имаголошким приступом кроз анализу фигуре дошљака као иманенције другости.

Кључне речи: идентитет, хронотоп, дошљак, двојник, мотивација, роман, Комарчић

1. Из тематско-мотивског комплекса романа *Један разорен ум* издвајају се новина теме (историја психичког растројства) и за нарацију, али и проблем идентитета кључни мотив двојништва[2]. У литератури је давно указано на комплексност идентитета (А. Смит, 1998: 15) и на динамику његовог развоја[3]. Наравно, испитивању идентитета књижевних ликова не може се (не би требало) прилазити са онтолошких позиција иако им је неминовно приписан одређени (условни) онтолошки статус – „статус неостварених могућности“ (Љ. Долежел, 2008: 28). Премда јединке фиктивног света, књижевни ликови посредују своју карактеролошку карту и идентитетску позицију у датом свету. Конципирање, угрожавање, измештање идентитета књижевних ликова условљено је њиховим релацијама, догађајима, ситуацијама, али и извесним ауторским интенцијама на које увек треба рачунати (П. Абот: 2009).

У овом Комарчићевом роману техника и семантика приповедања у тесном су корелативном односу. Приповедање контролише приповедач-лик, односно приповедач сведок/учесник. Међутим, унутар нарације јављају се распуклине које посредно указују на дистанцираност имплицитног аутора и приповедача-лика. Индикативни су

---

[1] sasa.pejcic@yahoo.com

[2] Из невеликог броја радова о овом роману и Комарчићевом опусу уопште свакако се издваја студија Божура Хајдуковића штампана као поговор Нолитовом издању романа, које ће бити коришћено приликом навођења. (Лазар Комарчић: *Један разорени ум*, Београд, 1981).

[3] Идентитет није по себи дата категорија, већ представља збир свеукупности карактеристика личности које су су сталном, активном развојном процесу.

делови описа пејзажа током путовања где се на основу дискурса (формално – стилски одговара путопису) може поставити питање чији је то говор, односно ко опажа и говори. Следствено томе указује се да приповедач као надређена инстанца приче повремено излази из датих оквира перспективе лика-јунака. Наравно, то што поједини дескриптивни пасажи стилски одударју од нарације, говора приповедача-лика, може се приписати ауторској невештини. С обзиром на (не)поузданост приповедача, треба указати и на конфронтативни однос лирског *ја*, које се сећа и епског *ја*, које приповеда и води рачуна о причи (Д. Иванић/Д.Вукићевић, 2008: 253), па се отуда и јавља динамички однос имеђу аналепсе и пролепсе. Код Комарићевог аутодијегетичког приповедача (Женет) честа су стапања и раздвајања лирског и епског *ја*, с тим што епско *ја* не успева да контролише знање које се из ретроспективне позиције стално подрива.

Стева као лик-приповедач непосредно фокализује (сценична нарација) догађаје, ситуације којима је био сведок, док у другим случајевима (време које је провео у постељи) преноси оно што су други чули, видели, доживели. Поетика гласова (Иванић, 2002) овде је подређена преносу кључних информација које су део мотивацијског комплекса (сведочење газдарице Јеле о Вељиним „несвакидашњим“ иступима) али и креирању атмосфере света.

2.0. За семантику радње, концепцију идентитета ликова и нарочито за измештање идентитета важну улогу имају хронотопи (пута, шетње, вожње, сусрета) поред мотивског стожера – двојништва. Наиме, кретање ликова у простору и времену укључује и психичке процесе, што утиче и на измештање идентитета. Ликови се често крећу, нису физички статични. Ако се кретање непосредно не наративизује, онда се о њему извештава било путем приповедног коментара било преношењем гласова (најчешће о Вељином кретању ка местима лечења). Хронотоп као структурни чинилац нарације важан је јер колерира и са Кантовом филозофијом. Бахтин је, као што је и сам истакао, у теоријском успостављању хронотопа пошао и од Кантових запажања (1989:194)[4]. Вељине интелектуалне фасцинације, медитације о значају времена и простора за конструкцију света, испитивање проблема вечитог кретања, гравитације, имплицирају не само хронотопичност романа, већ што је пресудније, транзитност идентитета. С кретањем ликова (хронотопи пута, шетње), сусретањем, упознавањем, стицањем нових искустава, долази и до идентитетског уписивања, богаћења, премештања и измештања. Случајно (судбинско) упознавање Стеве и Веље у полицијској станици, потом приповедачев долазак у Љубовиђу (село) представља наративну подлогу за конструкцију

[4] Бахтин за разлику од Канта категорије простора и времена не схвата трансцендентално, већ као облике реалне стварности.

љубавног заплета. Оно што се мора одмах истаћи јесте да се Стева (приповедач) утапа (не баш својевољно, али се и не опире јасно) у *другог* постепено заузимајући његову/Вељину позицију у породици, родбини, кругу пријатеља и у Роксином срцу што ће бити пресудно по заплет. С појавом Стеве у његовом свету Веља се постепено измешта из свог сопства у непознато, у сферу не-идентитета, празнине која се од стране приповедача вербализује као опака душевна болест (лудило). Манија гоњења (параноја) од које пати Веља има своје симболичко извориште у наративном свету. На семантичко-структурном плану гони га приповедач (Стева) који преузима његове позиције. Отуда је важна и фигура *дошљака*. Вељина и Стевина позиција дошљака у Београдској средини се не проблематизује (наративизује се само у ситуацији кад отац Дака саветује како се треба владати у туђини, великом граду), али се активира у релацијама варошица – село, односно Љубовија – Љубовиђа. Стева нехотице попуњава фигуру агресивног, шармантног дошљака који на први поглед осваја нову непознату средину. Ненаметљивост аутодијегетичког приповедача нарочито је упадљива у приповедном дискурсу. Као искључиви разлог прихватања од стране Вељине породице, поред тога што га је непосредно спасао „срамоте“, наводи се упадљива, физичка сличност док се, рецимо, вербални и гестуални чинови прећуткују. Међутим, о тим идентитетским чиниоцима сазнаје се из перспективе других ликова (путем писама, нпр. вештина којом је примирио коња). Првобитно испуњавајући (заузимајући) фигуру агресивно-шармантног дошљака Стева током (ретроспективне) радње романа из Вељине перспективе недвосмислено испуњава сродну фигуру *другог*. Сад се ради о инверзији перс пектива – *други* је *не-ја* које не учествује у идентитетском (само)по тврђивању, већ подрива идентитет истоветном различитошћу (Веља). С друге стране и Веља ће из Стевине перспективе касније испунити својом трагичном идентитетском измештеношћу фигуру *другог*. У овом случају *другост* није претећа (изузму ли се агресивне тенденције) колико је проблематична, укидајућа, злослутна, упозоравајућа.

2.1. Хронотопи градске шетње[5] и пута структуирају основне чиниоце приче. Хронотоп шетње треба шире схватити, као кретање ликова унутар града (улице), што укључује и вожњу (кола). Време је одређено обично доколицом, али у Комарчићевом роману она је строго подређена циљу шетње/вожње. Шета се у поподневним или раним јутарњим часовима. И хронотоп шетње отворен је према могућностима необичних сусрета, догађаја. Управо хронотоп градске шетње, усисавајући хронотоп сусрета као подређени, затвара радњу романа

[5] О овом хронотопу писао сам у раду са научног скупа посвећеном Сими Матавуљу (2009): *Матавуљев(и) београдски свет(ови)*: Књижевно дело Симе Матавуља, зборник радова, Филолошки факултет, Београд, 2010.

(шеталиште од Лондона, преко Војне академије до Кнежеве пивнице) након чега следи епилошки коментар.

Шетња, наративизована преко персонализованог приповедача, уједно динамизује дескрипцију (уз коментар) простора, градског живота. Хронотоп градске шетње, вожње уоквирује нарацију о Вељи. У првом случају изостаје дескрипција градског простора – елипсом је означен прелаз из једног неодређеног (ретроактивно ће се сазнати да се ради о простору испред газда Милове куће) у други, полицијски простор. Преко симболичке вредности мотива пасоша (пут, промена) семантизована је судбинска повезаност ликова. *„(...) Е, богами, да није било твога пасоша, она би ти двојица прошли као Јанко на Косову. О свему се опет бог стара – рече управитељ доста тронуто и зазвони. (...)“*[6] Чак и наизглед бесциљна шетња у Комарчићевом роману добија одговарајућу семантичку вредност у изненадним сусретима, сведочењима ликова о Вељи (лепа комшиница Пеладија прва преноси Баба-Сојкину сумњу/говор).

У другом случају хронотоп градске шетње/вожње такође има циљ – обилазак луднице и наративизовање „засебног света“. С том разликом што овом приликом аутодијегетички приповедач дескриптивним путем гради атмосферу језе и мистике упадљиво посежући за контрасним сликама. На једној страни веселе песме пијаних људи по кафанама, на другој ноћни, мистички ехо, лупа врата и прозора, кукњава мајке за преминулим сином уз прецизну маршуту кретања (познате београдске улице и локације). Тиме је уоквирена прича о Вељиној судбини, од младог бунџије, патриоте до младића изгубљеног у метафизичким спекулацијама (душевне распуклине), које су биле повод, маска да се најпре скрене поглед са животне реалности (Вељa као студент права постаје љубитељ филозофије – ту треба тражити и мотив животне промашености, неусклађености, неприлагођености). Осећај угрожености идентитета такође је био један од окидача нервног и душевног растројства лика.

Други, хронотоп пута окупља ликове на релацији Београд – Љубовија – Љубовића, односно на симболичкој релацији град – варошица, варошица – село. Најпре Стева долази у полицијску станицу и случајно доприноси Вељином ослобађању од оптужбе и казне, потом такође пре њега долази његовој кући, онда Стеви у госте у Београд долази Вељa и остаје да с њим станује. Овде не треба заобићи чињеницу да се нарација заснива на уланчавању случајности. Најпре је Стева заборавио да извади пасош, па га је непосредно пред кретање на пут газда Миле на то подсетио, па тек онда одлазе у полицију. У другом, завршном делу романа (граница није формалне, већ семанти-

[6] Исто, стр. 14.

чке природе – од тренутка Вељиног идентитетског измештања у непознато) преовладава просторно-временска релација Смедерево – Београд (Рокса и Стева).

Ипак чинилац који окупља све хронотопе и радњу уосталом јесте податак (ретроактивно се открива) да је Стевин зет (Марко Перовић ћумургџија) у то доба добио премештај у Љубовију, што иницира радњу романа. Циљ пута (посета сестри током распуста) преобликује се у случајно укрштање путева и судбина ликова. Док за једног пут отвара могућности стицања нових искустава (заљубљивање, стварање пријатељстава, необична ситуација двојништва, емотивни и физички болови, превладавање кризних животних ситуација и на крају напредак – судски секретар), за другог се метафоричка вредност пута отвара као пут кошмара и пропадања (огледалско удвајање, сумње, идентитетска преиспитивања, страх од животне реалности, бег у метафизику, обољевање од агресивне параноје).

3. 0. Имплицитни аутор ће идентитетски проблем засновати на упадљивој сличности (мотив двојништва) која иде до детаља (исти белег на челу), и делимично се пресликава на карактере (психологију). Имплицитни аутор настоји да свом персонализованом приповедачу обезбеди ауторитет поузданог сведока, преносника приче тако што препушта другим ликовима/сведоцима да фокализују тзв. сијамску сличност. Интерполирана епистоларна форма преносник је кључних наративних информација. Писмима се уводи непосредни дискурс ликова (драмско *ја*, блиско, што је и одлика писма, живом говору), те и тиме персонализовани приповедач настоји да себи обезбеди легитиметет објективног сведока. Писма се могу разврстати најпре на она која дају импулс радњи заплета. На једној страни Вељина писма имплицитно сведоче о идентитетској угрожености и подвојености што води настајању и развитку болести, душевног раздора. Нешто конкретнији подаци о зачетку поремећаја дају се у приповедном коментару као једином гаранту истинитости (сведочење о искривљеном, развученом, конфузном Вељином рукопису). Прво (благо) оптуживање Стеве да му је *„у кући много места отео"*[7] уследило је након поновног сусрета у Београду. Касније ће у писмима оне бити учесталије, непосредније с примесама параноје (сви су се уротили против њега, чак и Стева). Епилошке делове писама одликује умањена временска дистанаца између оног што се дешава (изненадна провала параноичних мисли, деформација свести) и самог писања[8]. Епско *ја* се повлачи пред навалом драмског *ја* које постаје јасни индикатор идентитетске угрожености. Драмско *ја* потом уступа лирском *ја*, *ја* окренутом себи

[7] Исто, стр. 51.

[8] Овај поступак ће касније усавршити Матавуљ у постхумно објављеној приповеци *Београдска деца* (Д. Вукићевић, 2003)

(надирући непријатељски *други*, непознати), које укида чин писања и гради драмску напетост измештајући се у засебан доживљајни свет. *„(...) О овоме само ником ништа... Пст!... Ево их. Чујем им кораке!... Е, нећеш, погана веро!... Још бих ти нешто писао; али и сâм видиш да сам опкољен... (...)“*[9] На другој страни су писма којима се уводе други фокализатори и тиме преносе информације о прескоченом времену (време док је Стева био у несвести) и писма која се тичу више епизодних радњи него радњи кључних по заплет. Мада, може се говорити о неиспричаној епизоди, времену које је Стева провео код завађене браће што ће имати извесног удела за непосредно осветљавање развоја Вељиног идентитетског подвајања, болести. Одатле се Стевин недолазак у Љубовићу јавља као можда иницијални чин болести. У том периоду Вења пише писма у којима непосредније оптужује и сумњичи Стеву као једног од заверника јер се сви интересују за њега, чак и „она“ црвени кад се спомене Стевино име – управо је у том елиптичном времену угроженост идентитета на свом врхунцу.

Честе идентитетске замене прате ликове током радње (углавном Стеву замењују са Вељом), па ће у једном тренутку имати и комички учинак (ситуација када су варошани од Стеве помислили да се луди Вења отргао и побегао чуварима). Тек након сведочења других (зет, стриц, Кића, отац, мајка, на крају и сам Вења) и приповедач потврђује сличност – тренутак када су се одмеравали пред огледалом.

3.1. Наговештај двојништва препознаје се у делимично осамостаљеној субјективној перспективизацији пејзажа током пута (ово је место поводом кога се може говорити о дистинкцији приповедача и лика Стеве, односно имплицитног аутора и приповедача-лика). Дескрипција упадљиво тежи симболизацији и антиципацији (људска прилика која шири руке и моли се, два готово идентична брда).

Док околина у позицији фокализатора доприноси идентитетском поистовећивању, дотле је Вења полако перцепира као атак на своју личност иако је у почетку радо говорио о двојништву. Касније ће и београдски комшилук констатовати упадљиву сличност (неки мисле и да су браћа), али ће се у београдској средини провлачити и други, судбински вид сличности (газдарица цитира баба-Стојку која доводи у везу Вељин мутан поглед са њеним покојним психички оболелим мужем). За психолошку мотивацију важно је не губити из вида да је Вења јединац; родитељи су га касно добили, па се извесни степен размажености јавља као природна последица. Да се Вења изгуби, све би његово имање наследио Стева – често је запажање које потенцира чича Степан. Приповедач се не опире тој констатацији најпре јер, иако то не изриче, прећутно рачуна на привилеговану ситуацију двојниш-

[9] Исто, стр. 85

тва, која му даје наде у успех у удварању Рокси. С овом чича Степановом злослутном констатацијом (Вељa се заиста „изгубио у свету“ – свом спекулативном свету) у тесној су вези благосиљајући коментари (Стеву је сам Бог послао да спасе Вељу). Није тешко запазити иронизацију ових коментара у односу на сижејни исход. Идентитетско преклапање припрема услове за измештање, па што се Стева просторно приближава кући Смиљанића, то су аналогије јаче истакнуте преко симболизације и мистификације. Две слике портрета се пореде да би се из перспективе Вељине мајке преклопиле стопивши се у једну што представља највиши степен двојништва. *(...) – Моје слатке очи, косо моја, моје вите коврџе; моје паметно чело! ... сине мој! ... И ти познајеш Вељу мога?! – топила се ова старица у некаквој веселој тузи. (...)*[10]

Приповедач најпре посредством сценичне нарације сведочи о Вељином преиспитивању, и убеђености да међу њима мора бити и „душевне сличности“. *(...) – Не може бити да тамо где стоји сличност у лицу, у очима, у коси, у стасу – нема и сличности душевне... А зна се да се симпатије јављају узајамно. Антипатије исто тако. (...)*[11] Међутим, касније ће фокализовати Вељин разговор са самим собом где увиђа да у персоналности, карактеру искрсавају знатне разлике. Ови подаци се свакако морају узети у обзир као чиниоци депресије, растројства (самопотцењивање) и социолошко-психолошке мотивације. Одатле се карактеризација заснива на опозитним паровима особина где су наглашене Стевине вредности, врлине, атрибути који наилазе на Роксин позитиван емотивни одговор (живе очи, мушка стаситост, смеон осмех наспрам Вељине сметености). Индикативно је да ће касније Стева у шетњи Кошутњаком са Роксом пребацити себи да је „сметењак“ (приповедано време: *„ Сад сам тек видео како сам божји сметењак“*[12], тј. у тренутку/времену шетње). Ово је и добар пример доминације лирског *ја*.

Инсистира се на физичкој сличности (појавна страна двојништва) да би се јаче истакла унутрашња, психолошка, карактерна разлика иако се и овде наизглед читалац заводи елементима двојништва. Да се на унутрашњем плану ради о псеудодвојништву (сличност у интелектуалном капацитету, интересовањима, осетљивости), јасно је ако се погледа судбина двају ликова. Једна од ситуација које су иницирале озбиљан душевни потрес код Веље била је она када је посумњао да ће остати без Роксе, односно да ће му је Стева преотети. С друге стране, у сличној, можда и тежој ситуацији (глас о Роксиној удаји), Стева, иако ју је тешко поднео (шест недеља у постељи), сачувао је психичку

[10] *Један разорен ум*, 1981, стр. 36.
[11] Исто, стр. 59.
[12] Исто, стр. 124.

стабилност чак и кад је неколико година касније угледао Роксу са њеном породицом у пивници.

3.2. Техником антиципације граде се морфолошка тежишта, оквири у које се смешта радња. Једно од таквих места је наговештај физичког обрачуна, потенцијалне Вељине агресије (поглед гладног вука, непријатељски искорак) из перспективе Стеве (крај седме главе). Потом, пошто су се јавили видљиви знаци поремећаја (самоизолованост у соби), Веља се на тренутак прибере кад спази придошлог Стеву. Ово је важан приповедни знак јер је идентитетско одређење условљено појавношћу као знаком, референцом. Нападајући Стеву Веља у ствари индиректно напада самог себе (пројектована аутоагресија) јер у Стеви види себе (огледалско удвајање) какав није и (не) може да буде, а желео би. Проблем амбиваленције, наглашен преко поетике гласова (никог не пушта к себи, само Стеву помиње), укида се са потпуним Вељиним идентитетским измештањем. Распламсавању унутрашњег конфликта насталог на амбивалентном односу према Стеви свакако доприноси често инсистирање на сличности лика/лица (очи, усне, обрве, белег), као испражњеном знаку/знацима. Док се у светској књижевности фигура двојника углавном наративизује преко пројекције лика (нпр. *Двојник* Достојевског), код Комарчића се двојништво заснива на семиотичком уговору који контролише семантику наизглед тривијалне радње (љубавни заплет). У судару, близини два слична идентитета, под притиском спољашњих чинилаца (потенцирање физичке сличности, уједно и дивљење околине тој необичној околности и напослетку заљубљеност у исту девојку) унутрашњност, оно што и чини суштину идентитета, измешта се у „међупростор", лудило. *„(...) Обручи здравог суђења попуцали су. И оне сад јуре у незнан! (...)*[13] Ова ситуација припада категорији *прага* о којој је Бахтин писао као о хронотопу кризе и „животног преокрета". „Хронотоп прага у књижевности је увек метафоричан и симболичан, понекад у отвореној, али чешће у имплицитној форми" (1989: 378). Ситуација се удвојила, поновила приликом следећег и уједно последњег сусрета у лудници када је Вељино стање зашло у најкритичнију фазу. Изненадни и (не)очекивани повратак здраворазумске свести када „се угледао" (сусрео са удвојеном својом појавношћу – Стевом), брзо укида агресија, јер га одраз још јаче доводи до свести о изгубљеној (угроженој) аутентичности (А. Маринковић, 1983: 68).

3.3. Љубавни заплет као стожер нарације нема свој очекивани сентиментални/идилички расплет. Пошто је симболички, делом и статусно заузео Вељину позицију код Роксе до љубавног односа није дошло иако су се створили услови укидањем љубавног троугла – не-

[13] Исто, стр. 86.

станак моралних обзира карактеристичних за патријархалну заједницу (Рокса и Вења нису били верени ни званично у вези, све је било на нивоу симпатије). Два су узрока томе. Најпре, појавни, површински – Роксина разочараност у Стеву јер је на основу његове амбиције (школовање у Паризу) помислила и закључила да му је на првом месту каријера, а не она. Други разлог, до љубавног односа не долази (повређена сујета је само повод) јер је Стева нехотице ступио на место измештености, празнине. Стевина појавност реферира ка другом, неприсутном и неприступачном (физички и психички), измештеном у сферу метафизике, спекулације, испражњеном идентитету (Вењи). Стевино измештање у правцу сумплементног идентитета активира игру удвајања, асоцирања на измештени идентитет на *друго-ја*. Митска уклетост о сличности која мора да се укине – да један умре, овде се наративизује као појавна, спољашња, али не и суштинска сличност. Због тога митска уклетост сличности ликова своју семиотичку пуноћу добија утицајем на нутрину ликова, њихове иденитете које у основи љуља, потом и измешта, што води трагичком исходу. Измештен идентитет имплицира питање *Ко је САД то?* (*Ко сам Ја? Ко је САД Вења?*) – „Кант нашег доба“[14] како га именује, идентитетски преозначава доктор.

Овде треба поставити и питање зашто Стева ниједном за две године није посетио Вењу у лудници? Избегавајући сусрет и он је избегавао сучељавање са собом. Добрим делом нарација иде у смеру приповедачевог самооправдања зашто није Вењу посетио и зашто се удварао Рокси кад је знао да му Вења више не може бити супарник. Међутим, не треба заобићи очите разлоге, односно психолошку мотивацију – страх да га Вења опет не повреди и туга због неминовног губитка пријатеља. Стога Стева није желео, пошто се опоравио од последица напада, ни да сврати кући Смиљанића.

4. 0. У опозитном су односу и ситуације у којима се Вења затиче на почетку и на крају радње романа. У оба случаја лишен је слободе, притворен. Најпре му прети бруталана казна (25 батина) што доживљава као смртну срамоту. Међутим, другу „срамоту“ на крају романа није успео да тако случајно избегне. Патријархални свет најбоље одређује однос према сфери емотивног и нарочито психичког (лудило), које се категоризује као страшна, смртна срамота. *„(...) Бити ћорав, бити слеп, бити глув, нем; бити богаљ – то је све ружно; али изнети за кога да је померио памећу, то је ... страшно!... И зар да ја то за Вењу први изнесем? Не. То не могу. (...)“*[15] Од те усвојене перспективе не ослобађа се ни Стева као еманциповани, култивисани

[14] Ово је био првобитни наслов романа.
[15] Исто, стр. 86.

студент, али само условно јер Стева привидно присваја етичку перспективу колектива, света коме припада и ком је требало да саопшти (знатно раније) зачетак болке, поремећаја.

Симболичка је вредност места упознавања/сусрета и растанка (полицијска станица – лудница). Ради се о затвореним репресивним просторима (просторима не-слободе), с том разликом што лудница поред нехуманих услова у патријархалном свету овог романа упућује на посебан тип социјалне изопштености, изопштености која је трајна и бесповратна чак и да се особа врати излечена.

ЛИТЕРАТУРА:

Абот, Х.Портер: *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд, 2009.

Бахтин, Михаил: *О роману*, Нолит, Београд, 1989.

Вукићевић, Драгана: *Мотив прељубе у приповеткама Симе Матавуља – „Учини као Страхињић“ и „Београдска деца“*, у: Огледи о српском реализму, Повеља, Краљево, 2003.

Гвозден, Владимир: *Хронотоп – седамдесет година касније* у: ТЕОРИЈА ЕСТЕТИКА ПОЕТИКА, Зборник радова у част проф. др Милосава Шутића, ИКУМ, Београд, 2008.

Долежел, Лубомир: *Хетерокосмика*, Службени гласник, Београд, 2008.

Зборник радова: *Лазар Комарчић у свом и нашем времену*, Прибој, 1986.

Иванић, Душан: *Поетика гласова*, Књижевна историја, бр. 116-117, Београд, 2002.

Иванић, Душан: *Свијет и прича*, Народна књига, Београд, 2002.

Иванић, Душан/Вукићевић, Драгана: *Ка поетици српског реализма*, Завод за уџбенике, Београд, 2007.

Јеротић, Владета: *„Двојник“ Достојевског и тежња ка моћи*, Градац, бр. 51/52, Чачак, 1983.

Јовић, Бојан: *Путовање, феномен временске дилатације и порекло хронотопа* у: ТЕОРИЈА ЕСТЕТИКА ПОЕТИКА, ИКУМ, Зборник радова у част проф. др Милосава Шутића, ИКУМ, Београд, 2008.

Кандић, Драгана: *Двојник и његове метаморфозе*, Градац, бр.51/52, Чачак, 1983.

Маринковић, Антоније: *Двојник у светској књижевности*, Градац, бр.51/52, Чачак, 1983.

Марчетић, Адријана: *Фигуре приповедања*, Народна књига, Београд, 2003.

Мојсиева-Гушева, Јасмина: *У потрази за самим собом*, Панчево, Свеске, бр.91, март, 2009.

Римон-Кенан, Шломит: *Наративна проза*, Народна књига, Београд, 2007.

Рот, Клаус: *Слике у главама*, Чигоја штампа, Београд, 2000.

Савић, Милан: *Један разорен ум – написао Лазар Комарчић*, ЛМС, књ.188, св.2, Нови Сад, 1894.

Саџак, С. Младенко: *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*, Чигоја штампа, 2001.
Смит, Антони: *Национални идентитет*, Чигоја штампа, Београд, 1998.
Тодоров, Цветан: *Ми и други*, Универзитетска библиотека „Светозар Марковић“, Београд, 2002.
Хајдуковић, Божур: *Поговор* у: Један разорен ум, Нолит, Београд, 1981.

Извори:
Лазар Комарчић: *Један разорен ум*, Нолит, Београд, 1981.

Aleksandar Pejčić

RELOCATION OF IDENTITY
(One destroyed mind: Lazar Komarčić)

Summary

Semantics chronotope Komarčićevom shown in the novel as a narrative pivot. Perspectivism world dinamizovana the figure of the stranger. Definition of identity is inseparable from the definition of „otherness" as „not-me". Mental illness character (Vela) can be simplified interpreted as mental disorder (paranoia), but in the fictional text / novel that refers to the problem of identity. On the symbolic level it is a path from one character to another, displaced non-identity.

UDK 821.163.41.09-31 Станковић Б.

Марија Станчић[1]
Ниш

СТАНКОВИЋЕВА ВЕЛИКА БОГИЊА

Сажетак: Интерпретативно-аналитичким поступком приказана су два Станковићева романа (*Газда Младен* и *Нечиста крв*) са тематиком врањског патријархалног живота, а затим и указано на деструктивну моћ патријархалног васпитања услед ког се јавља животна атрофија и разарање јувенилитета. Иако је акценат стављен на женске судбине у Станковићевим романима, што је предочено у самом наслову, у раду ће се отворити питање и новонастале теорије маскулинитета, тј. Мушког идентитета, али само у контексту замене мушког и женског идентитета.

Кључне речи: хеденофобија, замена идентитета, анимус, анима, Трострука богиња, симболизација.

Као лирски визионар, Станковић је написао најлепше странице српске књижевности о жени. Нико као он није тако дубоко заронио у дубине људске природе, чак толико дубоко да је досегао до дна бића, до примордијаног дела човека.Све трансформације човековог микро и макро космоса и разоткривање јаства представља начин пишчевог виђења постојања. Српска књижевност је са Станковићем добила први пут вишедимензионалан лик жене и он је истовремено и песник и продоран аналитичар телесне лепоте и чулних грозница телесног бића, који осветљава мрачне дубине нејасних чежњи, слутњи и снова. Станковић је насликао врањске лепотице и њихове мучне животе у опскурним и суровим околностима, под владавином очева, тј. Мушкараца. Његов вишедимензионални лик жене можемо повезати са архетипом **Троструке Богиње**, познатом као и Велика или Бела Богиња, која се јавља у разним митологијама. У старим индоевропским митологијама разне богиње или полубогиње јављају се као тријада или као три одвојена бића, која се увек приказују као група или као једно божанство описивано у три аспекта. Тед Хјуз у свом делу *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*[2] каже да уобичајене манифестације троструког аспекта Велике Богиње јесу: света невеста, жена мајка и краљица подземља, тј. Вештица. Овај термин Троструке Богиње био је

[1] Marija81s@gmail.com
[2] Ted Hughes, *Shakespeare and the Goddess of Complete Being*, Faber and Faber, 1992.

популаризован код песника Ричарда Грејвса који је веровао да се овај архетип провлачи кроз целу индоевропску митологију. Овај енглески писац и преводилац из XIX века у свом делу *The White Goddess*[3] каже да је Трострука Богиња универзални образац који се може применити на све митологије и говори о обожавању исте као прототипа у религији. Све то објашњава и анализира кроз књижевно дело. Не сме се заборавити да је такозвана Трострука Богиња персонификација примитивне жене која се испољава у два вида: као жена стваралац и жена уништитељ које су вечити антиподи попут Ероса и Танатоса са којима их можемо поредити[4]. Тај троструки лик жене са свим њеним менама може се идентификовати у делима Борисава Станковића.

Велика Богиња је подељена у две контрастне фигуре: богиња блажене љубави и богиња подземља, а доброћудни аспект се даље дели у мајку и свету невесту. Циљ овога рада је да покаже како се у Станковићевим романима *Нечиста крв*, *Газда Младен* и *Певци* може применити иста типологија, дакле све три визуре такозване Троструке Богиње: девојка, мајка и старица; што би помогло у осветљавању женских судбина.

Света невеста представља прву фазу кроз коју жена пролази и она симболише и садржи у себи детињство, девичанство, храброст и независност. Тип свете невесте имамо у првом делу романа *Нечиста крв* (Софка као девојка), *Газда Младен* (Јованка као девојка, па и сам Младен који поседује женске одлике – што ће се из даље анализе видети) и *Певци* (Софка као девојка). Све три протагонисткиње у том стадијуму живе у сањарењу и маштању. Улога мајке представља други принцип Троструке Богиње који, као што и сам назив каже, симболише мајчинство, плодност, остварење кроз децу, а управо такве јунакиње јављају се отелотворене у лику Стојанове мајке, Младенове, па и Софкине. Последњи вид Велике Богиње представља лик вештице, тип старице или страшне мајке која у себи носи дерогативну конотацију и чије остварење није било мајчинство већ нека друга тежња са деструктивним значењем. Ова последња мена симболише старост, мудрост, промену, деструкцију и смрт – Танатос. Управо такав тип старице имамо и роману *Газда Младен* уобличене у лику баба Стане која се несвесно претвара у „вештицу“, као и што се и Цона, Софкина прабаба, претвара у страшну мајку. У роману *Нечиста крв* главна јунакиња пролази кроз све три фазе: девојаштво, мајчинство и зрелост.

Прва фаза представља Софку, у сањарењу, жудњи и независности. Њена свадбена ломача најављује следеће две фазе – мајку и вештицу. Њено венчање у цркви запахњују загушљиви мириси тамјана

[3] Robert Graves, *The White Goddess*, Faber and Faber, 1961.
[4] Robert Graves, *The White Goddess*, Faber and Faber, 1961, pp. 386.

и воска, а дивљачко урликање Маркових сељака потпирује ватру, од које ће остати пепео. У том пепелу Софка ће „вештичарити“ и тиме остварити последњу фазу свога живота.

Неискоришћена Муза

„Он зна само за жену, и то
жену под страшћу... „[5]

У *Нечистој крви*, која се може сматрати и друштвеним породичним романом и романом лика, а највише психолошким и лирским модернизованим, можемо применити и прихватити реченицу његовог јунака из романа *Газда Младен* „Умрећу рањав и жељан“, која је гесло за скоро све јунаке, а нарочито женске ликове. У женскости свих мена Велике Богиње, које Софка доживљава, исказује се њена природа, мистична и мрачна што ствара амбивалентну слику света владавине осећања. У њој је сахрањена Софкина чежња да учини, промени и доживи нешто сјајно, смислено и управо знање да је судбински написано продубљује жудњу за лепотом и смислом. Јунакиња романа заточена је са својом бујном лепотом и страстима у одајама старог хаџијском дома, увек у ономе што је недостижно, а затим постаје жртва породичне несреће и окрутног очевог налога. Немоћним и детињскм плачем у хамаму Софка престаје да постоји као личност. Постајући свесна величине своје жртве она тада губи посебност.

Суморни епилог романа приказује рекрудесцентну Софку крај огњишта које је хладно, а она црта по пепелу. У томе се огледа трагика женског бића које је опевао Борисав Станковић. Тада видимо Софку у последњем аспекту Велике Троструке Богиње, а њен промашени живот и шарање по пепелу показују јунакињино претварање од мајке у „вештицу“.

Софка припада хистриоличном типу личности, а то је модел претеране емоционалности и тражења пажње. Такви људи драматизују себе, заводљиви су, манипулалтивни, егзибиционистичких склоности и захтевни. Софка ужива у потврђивању своје посебности, смело се суочава са мушким погледима; отац и мајка јој стално тепају. Код ње је, такође, присутна психестетична пропорција (Кречмеров термин), који обухвата однос хиперстетичких или претерано осетљивих и анестетичких елемената у личности. Софка је тако у појединим моментима претерано сензитивна, а у појединим претерано хладна, као у сцени Софкиног искушења са Ванком – она прво заслепљена

[5] Бранко Лазаревић, *Огледи – Борисав Станковић*, СКЗ, Београд, 1937, Стр. 84.

страстима, на своје груди ставља Ванкову руку, а затим је одбацује са гађењем.

Софкино понашање је условљено њеним односом према породици и тиме је и мотивисан њен лик. Њена веза са породицом потиснула је љубавна осећања. Такво потискивање се мотивише очевим ауторитетом и његовим односом према њој који је био потврда да је она виша од свих и да нико није достојан ње. Док су газда Младен и Стојан мушкарци са женском цртом, Софка носи мушку душу, јер она није попут тадашње смерне девојке која се лако може покорити. Она се и својим понашањем издваја од осталих девојака тога доба, која по ондашњим мерилима нису ни помишљале на многе ствари које је она учинила. И док многи мушкарци тада нису били спремни ни на какву побуну и агонизам, она је изашла и рекла оцу: „Ја не могу и нећу“[6]. Тада она изражава „женски“ идентитет и супротставља се патријархалним законима у име свих тадашњих жена. Без обзира што она није остала доследна својој одлуци, Софка је самим изласком пред оца и побуном исказала феминистичку црту. Тим поступком она се испољила као феминистички супериорна фигура борца за женска права. Код ње се јавља револт против понижавајуће продаје, а покорава се тек када види да мора бити жртва очевог и породичног угледа. Међутим, њено нећу и није значило одбијање послушности, већ истинску немоћ пред суровом стварношћу.

Младост која вене и старост која влада

„Она воћка што рано сазре,
рано пада.”[7]

Психолошки роман лика *Газда Младен* представља слику изоштреног пишчевог чула који има ту моћ да испита ретроградно дејство унутрашњих забрана у личности која ће се од детињства затворити у чауру из које никада неће имати храбрости да изађе. У недовршеном делу, Станковић је дао два лика: баба Стану и њеног унука Младена. У претходним поглављима било је речи о женским судбинама, али судбинама девојке и жене-мајке. Међутим, у овом роману дата нам је још једна позиција жене, додуше атипична за тадашњу патријархалну жену, а то је жена-муж. Истина, многе жене тог патријахалног света и јесу биле јаки стубови породица, али је све било прекривено велом тајне. Станковић је открио и лице и наличје тог света и дао слику жене старешине. Диктатуру такве једне старице Станковић је упознао на

[6] Исто, стр. 98.

[7] Борисав Станковић, *Газда Младен,* Сабрана дела – I књига, Просвета, Београд, 1956, стр. 325.

своме примеру, те је стога са лакоћом изградио лик баба Стане по узору на своју баба Злату. Баба Стана је такозвани лик балканске мајке и она је по смрти мужа, по неписаном закону наследила старешинство и попут владара из сенке заузела трон домаћинства. Станковић је дао портрет јаке, виталне старице, чији је животни циљ очување и проширење газдинства. Свесна патријархалног и позиције жене у њему, њој је потребно да покаже како заправо њену кућу води мушка глава иако она ту мушку главу покреће као марионету.

Наратор нам већ на почетку романа открива хијерархију газда Младенове породице: „...Баба је била у кући све и сва; сви су се ње највише бојали и поштовали...Прва је увек била баба, па онда отац, па Младен, па тек онда мати и млађи брат“[8]. Баба Стана је, заправо, била тип жене аутократе, а Станковић нам ретроспективним казивањем открива да је она мушке црте показивала још у браку са покојним мужем. Она је та која се мушки борила и спасла кућу у најкритичнијем моменту, када је прерушена у мушкарца продала имање и зауставила пропадање. Страх од губитка имања и угледа, у баба Стани се развија до те мере да је она код Младена успела да га преувелича и тиме му потпуно уништила живот. Мушку црту показује и у тренутку када је изгубила сина, жалећи га мушки – уздржано. Несвесно страхујући од пропадања, од понављања мушких грешака у прошлости, она навлачи маску мушкарца. Своје страхове ова очеличена старица хиперболисано преноси на Младена: страх од промене, од поремећаја хармоније, устаљеног реда, страх да нешто (жена, брак, деца) не буде за Младена важније од куће и дућана. Она у њему уноси страх од сваког ужитка, страх од живота . Код Младена се уочава облик јаког потискивања. Он се лишава љубави према Јованки али исто тако пригушује осећања и еротске нагоне. Сузбијање својих осећања учио је већ од раног детињства, а губљење осећаја и отупелост чула почиње од очеве смрти, када се јунак, прузевши очеву улогу, мења. Мотив богаћења и осиромашења јавља се како у *Нечистој крви* тако и у *Газда Младену*. Осиромашени рођак, или пријатељ, продавао је газда Младену њиве по нижим ценама само да би се то нагло губљење богатства прикрило пред светом. Међутим, Младен се и тада ништа не пита, јер се продавац о свему договара са бабом, а њен унук је само ту да се пред светом покаже како њихову кућу ипак води мушка глава. Младеновом вољом управља ова стара удовица првенствено због тадашшњих обичаја и норми које обоје поштују.

Због тога читалац романа са антипатијом доживљава лик баба Стане и стиче утисак да је она себична и патолошка личност која из свог притајеног страха уништава унука и не дозвољава му да се раз-

[8] Борисав Станковић, *Газда Младен,* Сабрана дела – I књига, Просвета, Београд, 1956, стр. 247.

вије као човек и мушкарац. Чини се као да се баба на неки психо-патолошки начин такмичи са својим унуком уживајући у свом аутократизму, чак се у њеном понашању назире и Јокаста комплекс. Знала је за Младенову истинску љубав према Јованки, девојци из суседства, која је због њеног индиректног неприхватања остала као Младенова неостварена жеља: „...Знао је за све то Младен. Знао је како ће то бити лепо кад се поруши зид па обе куће постану једно... А она, Јованка, њих све двориће, слушати... Знао је како ће све то бити лепо кад је узме...“[9]

Међутим, онога дана када јој је постало јасно да је њен унук превазишао њена очекивања, када се, издржавши све (одрицање од љубави и свих животних радости) одрекао и дућана, схватила је да је изгубила битку и да је направила од Младена оно што није желела. Она је себично и несвесно, у жељи за бољим, упропастила живот свога унука, који је под будним оком своје бабе губио мушку црту. Тиме је остварено деструктивно значење трећег аспекта Велике Богиње. Иако је успела да до краја разори и промени праву природу Младеновог бића, резултат који је уследио био је разочаравајући, те је она увидевши своју грешку покушала да се искупи. Свезнајући приповедач нам открива тајну да је она искупљење „греха“ тражила код, чак и за то време, неконвенционалних ауторитета. Тек тада она признаје али не пред Богом нити људима већ самој себи да „...Истина је. Зар ми је знао за детињство, младост, игру, весеље? Ништа му не дадох. А оно чедо моје, да ја не бих била крива, види да ја не дам па и само неће, само ми се одрицал, мучило, патило!“[10] Младеново аскетско и свештеничко понашање изазивало је гнев баба Стане и у директној супротности је са њеним нечасним напорима да га начини обичним „смртником“ и тиме искупи свој грех. Не успевши да поправи своју грешку убрзо умире потпуно поражена. Закључно са својом смрћу баба Станин лик доследно прати последњу етапу Велике Богиње – злу старицу или „вештицу“ са свим својим разарајућим и дерогативним конотацијама.

Када су женске судбине у питању треба истаћи још два женска лика присутна у овом роману – Младенову мајку Кату и Јованку. Ката је, као и Стојанова, типичан модел патријархалне мајке, увек слушкиња а никада господарица куће. Односи између ње и Младена су хладни, за разлику од односа који има са млађим сином. Са њим је „смела“ (опет по неписаном правилу) да се односи нежно, као мајка. Њена спутаност се огледа у томе како је она свог малог сина могла да милује једино у осами, скривена од погледа надређених укућана.

[9] Исто, стр. 289.
[10] Исто, стр. 325.

Попут Пасе из приповетке *Увела ружа* и Јованкина судбина је такође типична, развијена кроз мотив неостварене љубави из суседства. Јованка је, за разлику од Младена, борац. Она је чак два пута у роману показала да је спремна и одлучна; први пут када је индиректно преко родитеља тражила од Младена пристанак за удају и други пут када је желела да напусти свог мужа. Између Софке и Антигоне стоји низ скривених аналогија (Едип комплекс, бунт). Софка и Јованка из романа *Газда Младен* поседују Антигонину јачину, смелост и бунт, само што их са пута остварења циља мушкарци (Мита и Младен) бесповратно враћају. Након првог покушаја бунта, оне се мире са горком судбином и свака могућност за поновни покушај побуне бива уништена. Судбина ће Антигону казнити смрћу, што је блажа осуда у односу на Борине јунакиње којима додељује живот.

Младен се од вредног и прерано сазрелог дечака претворио у богобојажљиву и уплашену женску природу. По Јунгу, у сваком човеку постоји мушки, односно женски део личности, што значи да жене имају анимуса, а мушкарци аниму[11]. Ти делови личности треба да буду међусобно усклађени, што код Младена, а донекле и код баба Стане није случај. Газда Младеном доминира анима, те отуда и његовој судбини можемо приступити као судбини жене.

Атипичан газда, Младен, далеко је од патријархалног. Он је попут тадашњих жена везан за огњиште и осуђен на жртву и забране. У његовом интровертном постојању видимо судбину девице која ће до краја свог живота остати рањива и жељна. Он потврђује једну од основних идеја модерне теорије идентитета, тачније идеје о неостварености идентитета. Гледано из патријархалне перспективе сви они умиру као недовршене личности. Међутим, док су тадашњи патријархални мушкарци утеху проналазили и бол лечили препуштајући се алкохолу и телесном уживању далеко од својих кућа, Младен је остао вечити аскета, осуђен на одрицање сваког овоземаљског ужитка, у изолацији свог ојкоса и субмисије.

Баба Стана бди над унуком, али она ништа не захтева од њега, нити му наређује. Она навлачи маску незаинтересованог лика иза које се крије сушта супротност, помоћу које прикрива да унуку намеће своју вољу. Под таквим притиском Младен ће задобити атрофију јувенилитета и шизоидни поремећај личности. На крају, Младен у својој осами схвата да ништа није вредно када се одрекао и дућана и бабе и Јованке и живота. Он се попут лика драме апсурда уклапа у модел човека незаинтересованог за социјалне односе, ограниченог распона емоционалног изражавања и онемогућеног да контактира са другима

[11] Карл Густав Јунг, *Човјек и његови симболи*, Младинска књига, Љубљана, 1973, стр. 177.

на садржајан начин што га води социјалној изолацији. На крају романа видимо један од видова изоловане личности коју америчка психијатријска школа назива чудацима. Код њега је такође присутна емоционална амбиваленција, тј. немогућност одлучивања и управо због тога ће он до краја свог живота остати „...рањав и жељан."[12] Предраг Костић у свом делу каже да се Младен „нашао пред мучном и болном дилемом: или да се ожени сиромашном и вољеном девојком, те тиме понизи себе у очима чаршије и своје бабе, или да настави свој дотадашњи пут под покровитељством бабе"[13]. Младеново одрицање остварења љубави са Јованком и сам писац у име овог јунака правда страхом од пропадања и сталешким препрекама. Истина, он и када машта о животу са Јованком, прво на шта помисли јесте спајање двеју кућа, међутим, то није прави узрок неодлучивања на брак. Прави и једини узрок јест управо страх од традиције оличене у лику бабе која је не говором, већ својим понашањем наговестила да он не може да се ожени Јованком, јер би тиме заборавио на своје дужности према њој, кући и укућанима.

Када је лик газда Младена у питању Станковић је симболичком карактеризацијом открио Младенову душу, а лексичко значење његовог имена крије симболички смисао и алузију на чежњу и жељу за младошћу, што он на неки начин само и једино својим именом спроводи у дело – остаје вечито жељан, нејак и неостварен попут младог мушкарца. Последњом реченицом романа Младен постхумно негира постојање које је творевина баба Стане и потписује се не као газда, већ само и једноставно Младен. У смрти је добио ослобођење које за живота није имао. Тиме је потврдио идеју о неостварености идентитета, јер он, без обзира што успева да своју намеру (да остане вечити аскета) спроведе у дело, умире као „недовршена" личност.

Женске судбине

Станковић је иновирао српску прозу, а у романима илустровао трагичне судбине својих јунака. У потрази за јаством они постају антихероји, људи слабе воље који се мире са судбином. Његово будно око психолога уочавало је и пописивало многе психопатолошке поремећаје и фобије. Отуда можемо лако уочити да Младен пати од гамофобије[14], Стојан од гинофобије[15], Софка, као и Младен, од пенифобије[16], а све њих повезује хедонофобија[17]. Било да су аполонски или

[12] Исто, стр. 350
[13] Предраг Костић, *Бора Станковић*, Нолит, Београд, 1956, стр. 89.
[14] Страх од брака.
[15] Страх од жена.
[16] Страх од губитка богатства и имовине.
[17] Страх од осећања задовољства.

дионизијски карактери сви ликови су стављени у хамлетовску позицију и растрзани између колективног и личног, акције и пасивности. У немиру усамљеника и странца који је, својим рођењем и тлом на коме живи, осуђен да остане вечити заточеник патријархалне тамнице Станковићев лик постаје усамљени меланхолик који на дну душе потискује горку истину о вечној немоћи човека пред терором реалности и патријархалног реда. Софка, газда Младен, Јованка – сви они су усамљени бродо-ломници и сви носе трагичан печат сурове стварности. Сваки лик има свог двојника или бар друго лице – оно које сме да испољи – и управо то испољено хоће да убије оно дубоко скривено у самом појединцу. У јунаку се јавља сукоб дионизијског начела уживања и заноса, са аполонским начелом етике и мере. Сукцесија тог зла у Станковићевим делима, уништени и промашени животи, угушена осећања, саможртвовања, страхови, изопачености, похотне куповине и немилосрдне продаје – све се то крунише једним негативним принципом филозофије патријархалне заједнице. Унутрашња борба појединих ликова само писцу и читаоцу доступна открива смисао човека унакаженог и пораженог устројством једног таквог света. Станковић је био сведок трпљења и покоравања које једино може дати смисао таквом животу, а тиме и апсурд постојања. Под таквим околностима његов јунак је трајно оштећен и унакажен. Онда када бива побеђен он више и не живи. То лагано умирање и пропадање жене, ничим никада спречено, Станковић је верно предочио читаоцу. Оне не могу пронаћи излаз из тог мрака укорењеног хиљадама година, из психо-емотивног метафоричног лавиринта, из тамног вилајета у коме су заувек заробљене. Његови јунаци доживљавају малигне метаморфозе (одају се алкохолу, одлазе у аскетизам, одричу се свога ја) а управо те трансформације можемо схватити као пасивни отпор појединца пред терором масе. Истанчаним чулом модерног писца Станковић је у центар ставио унутрашњи монолог, ретроспективну нарацију, простор учинио средишњом идејом и тиме започео модерну мисао која се на књижевном плану почела остваривати на нов начин. Модерни описи откривају пресек женинога бића, а феномен времена (укрштање хронолошког и субјективног), индивидуализација и субјективизација лика, мешање жанрова улазе у фундус Станковићевог књижевног дела. Он је наговестио нову стазу српског реализма уносећи психолошке, лирске и импресионистичке елементе. Том стазом је означен пут женских судбина у романима Борисава Станковића.

ЛИТЕРАТУРА:

Graves Robert, *The White Goddess,* Faber and Faber 1961.
Деретић Јован, *Историја српске књижевности,* Нолит 1983.

Елиот Т.С., *Изабрани текстови*, превела Милица Михајловић, Београд 1963.
Јовичић Владимир, *Нечиста крв Бора Станковић,* Завод за уџбенике и наставна средства 1986.
Јовичић Владимир, *Уметност Борисава Станковића,* СКЗ, Београд 1976.
Јунг Карл Густав, *Човијек и његови симболи,* Младеинска књига 1973.
Костић Предраг, *Бора Станковић,* Нолит, Београд 1956.
Палавестра Предраг, *Историја модерне српске књижевности,* I I издање, Српска књижевна задруга, Београд 1995.
Пантић Владислав, *Психоанализа Нечисте крви,* Београд – Загреб 1986.
Петковић Новица, *Два српска романа,* Народна књига, Београд, 1988.
Станковић Борисав, *Газда Младен*, Сабрана дела – I књига, Просвета, Београд 1956.
Станковић Борисав, *Нечиста крв,* Сабрана дела I, Просвета, Београд, 1956.
Hughes Ted, *Shakespeare and The Goddess of Complete Being,* Faber and Faber 1992.

Marija Stancic

STANKOVIC'S GREAT GODDESS

Summary

In this article, through an analytically interpretational process, the author presents two Stankovic's novels (*Master Mladen* and *Impure Blood*) that carry a theme of life in patriarchal Vranje and then expounds on the destructive power of patriarchal upbringing which causes atrophy of life and devastation of juvenility. Although the accent in Stankovic's novels is primarily placed on the destinies of female characters – as suggested in the title – the article raises the question of the newly posed theory of masculinity, i.e. the male identity, but only in the context of the conversion between the female and male identities. The article emphasizes that all characters, whether Dionysian or Apollonian, are placed in a Hamlet-type position and are torn between the instinct of honoring the collective and honoring the individual, between taking action and being passive. The author explains how Stankovic depicts ruined lives, stifled emotions, self-sacrifice, fears, depravity and perversion with the purpose to portray the negative principles of patriarchal community and relates the multidimensional personalities of Stankovic's female characters with the archetype of the Triple Goddess.

UDK 821.163.41.09 Црњански М.

Миливој Ненин
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет,
Одсек за српску књижевност

У ТРАЖЕЊУ ПРВЕ РЕЧЕНИЦЕ ИЛИ УВОД У ЦРЊАНСКОГ

Сажетак: У овом раду тражи се тренутак када Милош Црњански постаје најважнији српски писац.
Кључне речи: Милош Црњански, Мило Ломпар, Добрица Ћосић, увод, путопис

Милош Црњански као личност, није то никакво откриће, сметао је сопственом делу. Заправо, час његове смрти означава почетак његовог успона, показао је то Мило Ломпар у уводу *Књиге о Црњанском.*[1]

Описао је Ломпар тренутак када је Црњански – на стогодишњицу свога рођења – заузео место најистакнутијег српског писца. (Испричао нам је Ломпар причу о једној несталој полуреченици – која је ишчезла на путу од говора у *Политици* до објављивања у *Летопису Матице српске*.) Црњански као освајач, који има свест о сопственој вредности (самосвест да је највећи!), стиже на врх. (Ломпар ће поменути почасно место.) Наравно, тај успон ка врху би подразумевао праћење рецепције његовог дела од првих критичких текстова са изразито негативним судом до зборника који су били посвећени његовом делу.[2]

Али, овде најпре тражимо уводну реченицу о писцу који се доследно, читавог живота, борио против литературе – литературом. (Парадокс који је толико очигледан да се и не види.) Светлана Велмар

[1] *Књига о Црњанском* (прир. Мило Ломпар), Београд 2005, стр. VII–XIV.

[2] Наравно, уз зборнике који су били посвећени Црњанском (1972 и 1996), не сме се заборавити ни нулти број часописа *Итака* (Београд 1993, уредио Гојко Тешић) већим делом посвећен Црњанском. Исто тако не сме се заборавити ни тематобјављен у београдском *Делу* 1983, а теми објављени у дневним новинама готово се не могу ни пописати. Као круна тог повишеног интересовања за Црњанског је и антологијски избор текстова о њему, од којег смо и почели ову причу. Довољно је видети претходну белешку.

Јанковић ће то видети као „аутентичан додир са постојањем“, као „некакав скок у трајање“.[3]

Да ли ту уводну реченицу потражити код оних који су га и прихватили, али и живог сахранили? Делимично ћу парафразирати Марка Ристића тако што ћу оно што је писао о *Сеобама* 1929. године,[4] оставити испред читавог дела Милоша Црњанског. Дакле, несумњива, апсолутна и тајанствена присутност поезије избија из целокупног дела Црњанског. И ту би се сада прича о поезији у делу Црњанског гранала на две стране: на схватање поезије, из угла Марка Ристића, као јединог стварног говора човека (а поезију је налазио и у прози, и у свакодневном животу, изван песништва) и на оно како је Црњански разликовао поезију од прозе. (Да текст не би био проза мора да има, каже Црњански, „ма као паучину танку, мрежу веза и екстазе“.)[5] А управо везе (суматраизам као осећање свеопште повезаности) и екстаза обележавају дело Црњанског.

Но, није то реченица којом може да почне прича о најистакнутијем српском писцу – не само XX века.

Описала је Иванка Удовички[6] сусрет Милоша Црњанског са романом *Новембар* Гистава Флобера; заправо цитирала је Црњанског: „Никада се у XIX веку није овако осетило да је гола душа оно што је најдрагоценије у књижевности“.[7] Ту реченицу којој претходи опис тешких пешачења, тамновања, понижења, глади, дугих страшних киша и блата, најпре блата,[8] забележио је Црњански после Првог светског рата, 1920. године. Исто то, али на другој страни света забележио је Светислав Стефановић, онај који је међу првима најдубље и разумео и осећао Црњанског. Говорећи о настанку своје књиге *Погледи и покушаји* Стефановић је забележио: „Многе од ових мисли и сугестија постале су у доба најтежих болова тела и душе. Неке од најважнијих постале су, непосредно, у доба када се, у дану, тело давило у блату, а у вече се душа ширила до небеса и ослушкивала нему хармонију бескрајности; у дане када су изгубљени били и земља и кућа и све што се имало, и када се, као једино благо, пронашла само

[3] Светлана Велмар Јанковић, „Песник тренутка који нестаје“, предговор *Сабраним песмама* Милоша Црњанског, Београд 1978, стр. V–XXXV. Цитат је са VI стране.

[4] Марко Ристић, *Сеобе, Политика* (Београд), XXVII/7528 (15. април 1929), стр. 8.

[5] Милош Црњански, „*Откровење* Растка Петровића“, *Српски књижевни гласник*, н. с. (Београд), књ. VIII/5 (1923).

[6] Иванка Удовички, „Есеји Милоша Црњанског“, у зборнику *Књижевно дело Милоша Црњанског* (уред. Предраг Палавестра / Светлана Радуловић), Београд 1972, стр. 313–340.

[7] Милош Црњански, „Гистав Флобер“, предговор уз књигу *Новембар*, Београд 1920, стр. 7–16.

[8] Блато као симбол понижења, мучења, беде... обележава читав низ ратних дела.

сопствена усамљена душа...“[9] (Проговорио је Стефановић и о генерацији која је кренула у рат у име нације – а открила је човека!)

То је оно „благо“ које је Црњански тражио у литератури или, прецизније – литературом. Да ли је то она нит паучине која се пење у небо, а коју је наслутила Горана Раичевић док је писала о есејима Милоша Црњанског.[10]

Тачно је да је рат убрзао нека сазревања, нека пак успорио... Тачно је да је рат обликовао Црњанског као писца. Али, у исто време пишем и потирем оно што сам написао: не може се све ратом тумачити. Исти тај рат на другој страни стиже и Андрића...[11] Проговорио је о томе Михајло Пантић више узгред, у загради, али прецизно. „Изразити се значило је исто што и очистити се од историје, доживети духовну катарзу“.[12] И док код Андрића после Првог светског рата дела постају жанровски стабилна, код Црњанског као да је рат све заљуљао – као да имамо писање на ивици жанра...

Тешко је доћи до оног што је специфично његово. Отварам насумице путописе из Италије и тражим све оне боје које само на једној страници помиње Црњански.[13] Умбријски мрко, сиво и пепељасто, плаво, бело, љубичасто и мрко као бронза, жуто, љубичасторужичасто, црвена и вишњева боја, кармин – и да не набрајам више (а нисам

---

[9] Светислав Стефановић, *Погледи и покушаји*, Београд 1919, стр. 6.

[10] Вид. у књизи Горане Раичевић *Есеји Милоша Црњанског*, Нови Сад / Сремски Карловци 2005. Есеји и критике, најшире мисао Милоша Црњанског о књижевности, у српској књижевности као да су у другом плану. Међутим, субјективности Црњанског (извесном саморазумевању) морамо додати и одговорност националног радника. Као представник готово треће генерације, на пример, није пропустио да напише некролог и укаже на оно што је књижевно вредно у делу Милана Савића, човека који је још за живота литерарно сахрањен... Да и не помињемо оно што је Црњански писао о Васи Живковићу и читавом низу заборављених, а занимљивих писаца. А писао је и о онима који су тек долазили: Иви Андрићу, Растку Петровићу...

Мада, да се вратимо на ту „нит паучине“ која води у небо, заправо на причу да поезија мора бити одуховљена... Смисао и утеха се траже и налазе, показала је то Горана Раичевић у већ поменутој књизи, „у једном за човека невидљивом ткању повезаности свега живог и неживог“. Вид. поглавље: „Стражиловски комплекс“, стр. 107–142.

Једноставније речено – оно што је Црњански писао о литератури, тесно је повезано, односно срасло је, са његовим литерарним делом. (Ако таква реченица уопште може да се напише.)

[11] Драгиша Витошевић у већ поменутом зборнику о Црњанском (вид. белешку број 6), у тексту „Послератна авангарда и Милош Црњански“ (стр. 5–53), пише о рату као о преломном догађају у животу младих људи „без обзира са које зараћене стране су се налазили, и да ли су били у рову или позадини, они су се осетили нагло отрежњени и разочарани“. И даље: „Вера у Европу, разумност, науку и човека – била је уздрмана или уништена.“

[12] Михајло Пантић, „...И друга проза Милоша Црњанског“, *Модернистичка приповедања*, Београд 1999. У *Књизи о Црњанском* (вид. белешку број 1), тај текст се налази на стр. 191–224.

[13] Узимам последње издање путописа *Љубав у Тоскани*, Подгорица 2008 (прир. Мило Ломпар) и отварам 200. страницу.

испратио ни читаву страницу) – уз инсистирање Црњанског на мутности боја. Али, шта даје та мешавина боја? Даје измаглицу, сфумато, оно што заправо држи слику.

Пишући о роману *Сеобе* Велимир Живојиновић Massuka уочава: „Нема овај роман нигде оштар потез у цртању, нигде танку линију у потезу, нигде бистру оштрину контура“.[14] Дакле, слике које гледамо као да гледамо у полутами, или још прецизније, сфумато Црњанског као да не мирује – као да се понекад налази испред слике.

Црњански слика широким потезима, мутним, разливеним бојама, јер он тражи атмосферу. (Атмосфера је главни јунак у *Сеобама*, на пример.) Јесте Црњански први увео ваздух у српску књижевност и ту меланхоличну прозрачност,[15] но, негде је ваздух код њега и тежак (видим да сам на једном месту прибележио: дебели ваздух).

Али, не само што имамо мутне слике, већ имамо и нешто што је лелујање те слике. Написаће Ана Гвозденовић леп текст о покретним песничким сликама у путописима Милоша Црњанског.[16] Но, те покретне слике, да заоштримо, нису покретне само напред-назад, лево-десно, већ имамо нешто што је вртоглавица. Све је заљуљано, укрштено, испреплетено – опија. Нико од српских писаца није толико сугестиван – потребно је само препустити му се. Наравно, показала је то Ана Гвозденовић, тешко је писати о Црњанском а задржати се само на једном жанру, конкретно на путописима. И сада се поново враћамо на ту жанровску нестабилност о којој је убедљиво писао Михајло Пантић.[17]

Природно је да говоримо о нестабилности жанра код писца који је покидао (готово пред нашим очима) узрочно-последични низ.[18] Али, после анализа Михајла Пантића намеће се и питање и из ког (или од ког) дела тумачити Црњанског. Где је центар радијације? (Јер, ако неко у српској књижевности зрачи, онда је то Црњански.) Михајло Пантић центар зрачења види у *Коментарима* уз *Лирику Итаке*. На тренутак

---

[14] Велимир Живојиновић Massuka, „*Сеобе* Милоша Црњанског“, *Мисао* (Београд), књ. XXIX/7–8 (1929).

[15] О томе вид. код Новице Петковића у књизи *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд 1996.

[16] Ана Гвозденовић, „Покретне песничке слике у путописима Милоша Црњанског“, *Поља* (Нови Сад), LIV/458 (2009), стр. 112–124.

[17] Вид. белешку број 12.

[18] Пишући о *Дневнику о Чарнојевићу* Драгољуб С. Игњатовић је истакао да *Дневник* није ни новела, ни роман, ни поема, ни монодрама: „То је просто, текст, лирски текст, тзв. модерне уметничке технологије, модерног поступка, и духом и начином. Одсуство сваке композиције јесте сама композиција; принцип расипања утисака, мисли, слика, расипања грађе јесте пут до постизања унутрашње логике казивања. Ништа се ту, тако рећи, ни са чим не подудара и не повезује, а целина ипак одржава саму себе. Узрочно-последичне везе су сасвим покидане...“ Видети у зборнику *Књижевно дело Милоша Црњанског*, Београд 1972, стр. 75–94.

ми се учини да би то могла бити *Лирика Итаке* – ту је сав Црњански. (Онај између окамењеног и бестежинског стања.)

Међутим, одмах после тога ми се учини да је центар зрачења у *Дневнику о Чарнојевићу*. Можда је ипак најпрецизније рећи да је свако појединачно дело (изузимам, природно, прве литерарне покушаје за које не можемо бити сигурни колико су у потпуности његови)[19] „радиоактивно", и чини језгро, да тако, помало неспретно кажемо, те радиоактивности.

*

* *

Нисам сигуран да сам дошао до уводне реченице, коју сам наговештавао. Можда је боље, уместо трагања за уводном реченицом, до које очито не могу да дођем, кренути у потрагу за „полуреченицом" – која је очигледно постојала – а која је нестала на путу од *Политике* до *Летописа Матице српске* и на чије нам је постојање скренуо пажњу Мило Ломпар.

Узимам поново у руке текст Мила Ломпара „Модерни класик" и тражим оно преко чега сам у први мах прелетео. Наиме, Мило Ломпар тражи тренутак „када је престала, из више жаришта подстицана, запитаност о томе да ли је он [Црњански] уопште велики писац". Даље, Ломпар тражи и тренутак када настаје *јавна свест* о Црњанском као најистакнутијем српском писцу. И до те *јавне свести* Ломпар долази на помало неочекиван начин. Наиме, прати судбину једног говора и то преко промена које су се догодиле у том говору. Да поједноставимо: у говору је изречена полуреченица о томе како Црњански није „мисаоно продубљен писац". *Политика* је тај говор, са том полуреченицом пренела. Када је *Летопис Матице српске* тај говор прештампао, каже Ломпар, те полуреченице није било! Помислио сам у први мах да је за настанак *јавне свести* битније шта је *Политика* забележила, а не *Летопис Матице српске.* Међутим, пажљиво читање даје Ломпару за право. *Политика* је само извештавала – донела је говор непосредно пошто га је председник Одбора за прославу стогодишњице рођења Црњанског изрекао. А *јавна свест* је после тога извршила корекције и говор је од *Политике* до *Летописа Матице српске* доживео промене...

Али, требало би све то видети и упоредити. Шта знам о говору? Немам наслов. Али не знам много више ни о говорнику. Знам само да био председник већ поменутог Одбора и да је и сам писац... Открива

[19] У књизи *Млади Црњански* (Београд 2004) Недељко Јешић је убедљиво показао да је прва песма Милоша Црњанског „Судба", која је објављена у сомборском *Голубу*, заправо превод једне Љермонтовљеве песме. При том се не зна колико је редакција ту песму дотеривала (вид. поглавље „О сарадњи Црњанског у листу *Голуб* и о његовој песми 'Судба'", стр. 7–24).

нам Мило Ломпар и да је та личност „конвенционални дух“ – или је боље рећи „конвенционалног духа“. (Цитираћу Ломпара: „Јер, мора бити нечег у култури што макар невидљиво охрабрује један конвенционални дух да учини такав прекршај.“) А прекршај је управо та полуреченица коју пратимо – од појављивања до нестанка.

Једноставније ми је да тај текст неименованог говорника тражим прво у *Летопису Матице српске*, јер знам годину, а имам испред себе и ту полуреченицу!

Дакле, узимам свеске *Летописа Матице српске* објављене после стотог рођендана Милоша Црњанског. И с лакоћом налазим говор у децембарској свесци. Имам осећај, у том тренутку, да су због мене ставили напомену испод текста: „Поздравна реч на свечаној седници Одбора за обележавање стогодишњице рођења Милоша Црњанског, 26. октобра 1993. године у Београду у Народној библиотеци Србије“.

Свестан сам да ту не могу тражити реченицу која је изостављена, да ми недостаје *Политика*, али ипак читам – ред по ред. И наилазим на реченицу која ме збуњује. (Збуњује ме, јер јој ту није место.) Цитирам: „Он је песник људског трагизма БЕЗ ВЕЋЕ МИСАОНЕ ДУБИНЕ И ОРИГИНАЛНОСТИ, али са изузетном лирско-емотивном енергијом и самосвојним стилом“ (*Летопис Матице српске*, 731. страна; реченица почиње од 6 реда од доле. Бележим и ред уколико неко буде желео да проверава...) Шта ова реченица конкретно значи? Да ју је Мило Ломпар превидео? Или је у питању мистификација? Или, пак, да је та реченица у *Политици* донета у страшнијој варијанти по Црњанског...

Долазим некако и до *Политике* (среда, 27. октобар, бр. 28753, стр. 17). Под насловом „Читајте Црњанског“, извештач, Рада Саратлић, доноси скраћени говор, или изводе из говора, председника Одбора са Свечане седнице за обележавање године Црњанског. Да не дужим: идентична реченица се налази и у *Политици* – идентична са оном у *Летопису Матице српске*! И овде је Црњански без „веће мисаоне дубине и оригиналности“...

Да ли је ово тренутак да прекинем текст? Или је тренутак да откријем име писца? Дакле, у питању је Добрица Ћосић, а текст у *Летопису Матице српске* објављен је под насловом „Црњански нас опомиње“.

Вратимо се Милу Ломпару. *Књига о Црњанском*, за коју је писао предговор, појавила се 2005. године. То значи да ћу још једном читати текст Добрице Ћосића. Али, сада у књизи *Писци мога века* из 2002. године. (Опет под другим насловом. Сада је наслов: „Милош Црњански, велики сеобник“) Но, сада је пред нама и нови текст. Прича нам Ћосић о свом литерарном сусрету са Црњанским, као и заним-

љиву епизоду о објављивању дела Црњанског после рата... Оно што нас интересује јесте говор из 1993. године, који је Ћосић прештампао у оквиру (н)овог текста. Ћосић ће написати: „Тај говор гласи“. (Дакле, по свему би морао бити идентичан говор оном у *Летопису Матице српске*!) Но, проверавам и то!

У првом пасусу, у књизи, дописана је реченица: „По календару, данас Милош Црњански навршава сто година свог постојања“.

И долазим, коначно, до реченице на 124. страни: „Он је песник људског трагизма са изузетном лирско-емотивном енергијом и самосвојним стилом.“ Дакле, тек ту Ћосић избацује ону полуреченицу. Текст је, ако је веровати датуму, довршен 9. јула 2001. године.

Говор је измењен: једну реченицу информативног карактера (коју смо већ цитирали) Ћосић је убацио. Даље, две речи је дописао: пре „самообманутог народа“ дописао је „расељавајућег“; а „пакосништво јаке таштине“ раздвојено је речју „човек“ – па имамо „пакосништво човека јаке таштине“... Једна реч је замењена: Црњански више није писац „велике ерудиције“, као у *Летопису Матице српске*, већ је сада писац „свестране ерудиције“... И избачена је та, дуго тражена, реченица.[20]

Запамтио је Ломпар то – јер је то и требало запамтити – једино је превладао оптимизам Мила Ломпара да је *јавна свест* извршила корекцију после само два-три месеца... А била је, видели смо, потребна готово деценија...

ЛИТЕРАТУРА:

Милош Црњански, „*Откровење* Растка Петровића“, *Српски књижевни гласник*, н. С. (Београд), књ. VIII/5 (1923).
Милош Црњански, „Гистав Флобер“, предговор уз књигу *Новембар*, Београд 1920.
Књижевно дело Милоша Црњанског (уред. Предраг Палавестра / Светлана Радуловић), Београд 1972.
Књига о Црњанском (прир. Мило Ломпар), Београд 2005.
Велимир Живојиновић Massuka, „*Сеобе* Милоша Црњанског“, *Мисао* (Београд), књ. XXIX/7–8 (1929).
Светислав Стефановић, *Погледи и покушаји*, Београд 1919.
Марко Ристић, *Сеобе, Политика* (Београд), XXVII/7528 (15. април 1929).

[20] Наравно да Ћосићу не пада на памет да о тој „корекцији“ обавести читаоце. Имам толико снаге да не коментаришем Ћосићев текст. Али, имам и толико смисла за хумор да скренем пажњу читаоцима на још једну Ћосићеву полуреченицу... Реч је о томе да је живот Црњанског „условљен више његовим карактером но идеологијом“.

Светлана Велмар Јанковић, „Песник тренутка који нестаје“, предговор у: Милош Црњански, *Сабране песме* (Прир. С. Велмар-Јанковић), Београд 1978.
Новица Петковић, *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд 1996.
Добрица Ћосић, *Писци мога века,* Београд 2002.
Недељко Јешић, *Млади Црњански,* Београд 2004.
Горана Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Нови Сад / Сремски Карловци 2005.
Ана Гвозденовић, *Облаци, шкољке и траве,* Краљево 2009.

Milivoj Nenin

SEEKING AFTER THE FIRST SENTENCE OR THE INTRODUCTION TO CRNJANSKI

Summary

This work is about a missed sentence and about its destiny.

UDK 821.163.41.09 Шалго Ј.

Весна Малбашки-Пуповац[1]
Нови Сад

ГЛАС ЈУДИТЕ ШАЛГО

*Сажетак***:** О Јудити Шалго, једној од најзначајнијих представница женског писма у XX веку, истовремено, једноставно је и компликовано говорити. У првом случају, бескрајан низ разнородних мотива пружа нам широк спектар могућности избора, док у другом случају, бесконачне игре истих тих могућности могу нас довести у недоумицу – који од понуђених елемената Јудитиног чудесног опуса форме и језика издвојити; којем доделити почасно место..? Мноштво путовања, лутања, хистерије и судбина; толико социјалне патологије, укрштања, смрти и рађања, обала и женских континената, трагова кочења и бројања минута, све наглас. Свој положај у књижевности Јудита Шалго описала је *седећи*, *стојећи*, *ходајући* и *чучећи* – једној другој Јудити (о)ставила је у посед живот на столу (лежећи на истом!); разломке и ноте, новинске слике и питања – и још шест својих минута, онако, успут. У овом раду покушаћемо да расветлимо *резонанцу* Јудитиног гласа, тај звучни сигнал јасан, одсечан; високи артизам њеног писма, провокативност мисли и глобалне метафоре, које се јављају у њеним поетским и прозним остварењима..

Кључне речи: хистерија, женски континент, женски код, лутање, утопија, језгро неурозе, језик, тело, раздвајање.

1.

Писати о књигама, бележи Вујица Решин Туцић, значи стварати (и *рађати*? – надовезали бисмо се кратким питањем, уместо Шалгове) мале митове, причати причу, чак читав низ њих, који ће, једног дана бити заустављени пред апсолутном тишином света.[2]

Писати о књигама/ликовима/језику Јудите Шалго, закључили бисмо у складу с наведеном тврдњом, значи посматрати мале митове који промичу, пратити њихов развој, декодирање, откидање и, најзад, умирање унутар оквира сопствених функција и кодова. Јер, Шалго је управо то имала на уму: мит као живот – живот као мит; језик који опонаша живот – живот уместо језика; тело које се супротставаља језику – језик који одбацује тело. Унутар те целине (какофоније, само наизглед – заправо, строго уређеног система противуречности) господари *задихани језик,* који упркос напорима упорне ауторке, ипак односи победу, тријумф над унапред припремљеним *језичким умирањем*.[3]

Раздвајање (готово сурово, али неизбежно!) језика и тела означава *[...]долазак неизвесног времена у којем, да би постојао свет, тело*

---

[1] vesna.etaba@gmail.com

[2] Вујица Решин Туцић, *Тело и хартија* **(у књизи:)** *Хладно чело,* Матица српска, Нови Сад, 1983, стр. 135.

[3] Нав. дело, стр. 137.

и језик не морају бити сијамски близанци који омогућују постојање.[4] Успостављањем овакве измењене, померене логике, Шалго заправо потврђује нашу (засад, још увек само) хипотезу из претходног пасуса: да противуречности унутар те језичко – телесне целине стоје у савршеној хармонији...

Тело и језик, дакле, раздвајају се. Парадоксално је, међутим, то што се међусобно не искључују, нити су условљени једно другим. И тако све до момента, док Јудита Шалго, одлазећи заувек, не однесе са собом и тело, остављајући само језик. Због тога, читајући њену поезију (и прозу), слушајући њен *глас*, принуђени смо да користимо своје тело,[5] тренирајући га да препознаје тај језик, универзалну шифру одсуства постојања на уобичајени начин.

Језик као медијум,[6] тело као медијум; стварност као објекат[7], имагинација као потврда стварности; разоткривање језичких облика у својој *[...]апстрактној непокретности и лажној представи стварног.*[8] Ослушкивање, загледање језика, продирање у његове дубље слојеве и механизме, одвајање од језика (јер, језик се овде доживљава као слабост!), али и од свакодневног, изванлитерарног живота, процеси су којима се Јудита Шалго враћа, увек и изнова. Фиксирањем проблема релације речи и стварности, бележи Васа Павковић,[9] сталним кашњењем писма за стварношћу, ауторка нас суочава с проблемом губљења субјекта –

да ли смо заиста поштеђени живота?
Колико смо отуђени, опустошени..?
Може ли се смисао натегнути..?
Да ли је порицање услов споразумевања, а потврђивање – безусловни неспоразум..?[10]

2.

Ликови рођени из уметничке утробе неке друге *Јудите,* оне која *рађа*, *пораћа* и *бива рођена,* без изузетка, задојени су извесним језгром неурозе. Ту је, пре свега, реч о посебној врсти немира, о вечитом и бесомучном трагању за непознатим, далеким, али несумњиво бољим простором, идентитетом, утопијом. За читање романа Јудите Шалго,

[4] Нав. дело, стр. 135.
[5] На тело надовезују се и чула.
[6] Васа Павковић, *Задовољство у сенци* **(у књизи:)** *Дух модернизма,* Народна књига-Алфа, Београд, 2000, стр. 191.
[7] Нав. дело, стр. 191.
[8] Нав. дело, стр. 192.
[9] Нав. дело, стр. 197.
[10] Синтагме из песничке збирке Јудите Шалго *Живот на столу,* Нолит, Београд, 1986.

Пут у Битобицан и *Траг кочења,* потребна је посебна женска лозинка, тај код помоћу којег је могуће дубље заћи у процесе несвесног, лебдећег. Глас Шалгове је чекање на чудо, које *[...]потврђује свет и његову игру опирања, у исто време га сили да се испреде из хаоса; писање преноси то испредање које се никад не оконча.*[11]

Потрага за Женским континентом и чување тајне о његовом постојању, хистерија и страх од хистерије; болест, лудило, снови, лутања; покушаји да се простор освоји, немогућност да се простор освоји. Тело које путује преваљујући широка пространства, материца која путује, покушавајући да оствари свој циљ, непознат свести главне јунакиње, Берте Папенхајм. *Празна материца лута тражећи испуњење.*[12]

Владислава Гордић Петковић забележиће: *Романи Јудите Шалго* ***Траг кочења*** *(1987) и* ***Пут у Биробицан*** *(1997) поетички се развијају у паралелне студије несвесног. Несвесно се појављује као могућност читања живота, читања историје. Притом, несвесно није тек оно што се чита, већ читалац, субјект разумевања; не-свесно, штавише, пише исти тај живот и исту ту историју која се чита. Несвесно и ствара и чита, креће се, трагајући за одгонетком [...].*[13]

Конкретни циљеви постављени насупрот *слободно лебдећој интелигенцији,*[14] тело начето сифилисом и туберкулозом насупрот слободно-лебдећем-интелигентном телу. Лутање, освајање и месијанство у опозицији са страхом од остављања трага, чак и најмањег. Митска земља, Биробицан, с једне стране; с друге стране књижара попуњена *фаличним полицама.*[15] Напослету, Шалго признаје да се све претворило у *слободно-лебдећу причу, невелико магличасто тело* – и баш ту, на месту где завршава свој први роман, несвесно (али, можда и не?), начиниће *Трагове кочења*, и наставити да их вуче целом дужином *Пута* који води *у Биробицан.*

Повест усвојитеља снова Шандора Манхајма прометнуће се, у роману ***Пут у Биробицан*** *и у случају његове главне јунакиње Берте Папенхајм, у причу о лутању за идентитетом. Шандор Ман****хајм*** *и Берта Папен****хајм*** *трагају – ко у месту, ко у покрету – за домом:* ***das Heim****, кућа, дом, завичај, на крају је њиховог имена и њиховог пута.*[16]

---

[11] Владислава Гордић, *Јудита Шалго: прича о т(е)лу* **(у књизи:)** *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе,* СКЦ, Нови Сад, 2000, стр. 121.

[12] Јудита Шалго, *Пут у Биробицан,* Стубови културе, Београд, 1997, стр. 114.

[13] Владислава Гордић, *Јудита Шалго: прича о т(е)лу* **(у књизи:)** *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе,* СКЦ, Нови Сад, 2000, стр. 113-114.

[14] Јудита Шалго, *Траг кочења,* Књижевна заједница Новог Сад, Нови Сад, 1987, стр. 28.

[15] Нав. дело, стр. 7.

[16] Владислава Гордић, *Јудита Шалго: прича о т(е)лу* **(у књизи:)** *Кореспонденција: токови и ликови постмодерне прозе,* СКЦ, Нови Сад, 2000, стр. 115.

3.

Глас Јудите Шалго створио је мит, утопију крајње изолације, одрицање од позитивне утопије. Да ли је случајно то што је ове речи записала управо пред сам крај свог живота..? Може ли се повући линија од поетских почетака Шалгове, све до њеног *последњег путовања*..? Успоставља ли она нову логику *лутања у месту*..?

Захтевајући своје *право на неуравнотежени говор*,[17] Јудита Шалго своје књижевно-уметничко стваралаштво одбија да дефинише – уместо тога додељује им *[...]погрдне ознаке*: *поетско-прозни, хибридни, плакатски, све у свему модерни(стички) – брзо се троше [...]*.[18]

Проза и поезија Шалгове захтевају (и *тренирају*[19]) нов начин читања истовремено захтевајући и новог читаоца. У поговору свог последњег романа Милорад Павић забележио је да писац никада неће моћи да чује како читаоци изводе његово дело. И био је у праву. Јер, Јудита Шалго никада неће моћи да ослушне то треперење, које ми, занесена публика, изводимо из нота најузбудљивије од свих мелодија – вишегласјем.

У тој хистеричној путањи настављају се линије, наговештаји започети у равни „реалног, очигледног“ путовања, заокружују, задобијају интегрални смисао појаве, детаљи који иначе нису довољно јасни или немају значаја, погодују хистеричком тумачењу света. У хистеричкој равни призор се наставља, долази до ***разрешења, експлозије***.[20]

[17] Јудита Шалго, *67 минута, наглас,* Матица српска, Нови Сад, 1980, стр. 61.

[18] Нав. дело, стр. 63.

[19] О томе да нова проза захтева и нов начин читања писао је Милорад Павић у поговору свог последњег романа *Вештачки младеж,* Матица српска, Нови Сад, стр. 158.

[20] Јудита Шалго, *Пут у Биробиџан,* Стубови културе, Београд, 1997, стр. 155.

ЛИТЕРАТУРА:

1. ГОРДИЋ ПЕТКОВИЋ, Владислава, *Јудита Шалго: прича о т(е)лу* (у књизи: *Коресподенција: токови и ликови постмодерне прозе,* СКЦ, Нови Сад, 2000.
2. ПАВКОВИЋ, Васа, *Задовољство у сенци* (у књизи: *Дух модернизма,* Народна књига-Алфа, Београд, 2000.
3. ПАВИЋ, Милорад, *Вештачки младеж,* Матица српска, Нови Сад, 2009.
4. РЕШИН ТУЦИЋ, Вујица, *Тело и хартија* (у књизи: *Хладно чело,* Матица српска, Нови Сад, 1983.
5. ШАЛГО, Јудита, *67 минута, наглас,* Матица српска, Нови Сад, 1980.
6. ШАЛГО, Јудита, *Живот на столу,* Нолит, Београд, 1986.
7. ШАЛГО, Јудита, *Пут у Биробиџан,* Стубови културе, Београд, 1997.
ШАЛГО, Јудита, *Траг кочења,* Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1987.

Vesna Malbaski-Pupovac

THE VOICE OF JUDITH SHALGO

Summary

It is both simple and, at the same time, difficult to talk about Judith Shalgo, one of the most important representatives of 20th century women authors. In the case of the former (simple), the endless line of various style motifs gives us a wide spectrum of possibilities, while in the case of the latter (difficult) the endless combinations of these same possibilities can create ambiguity – which part of the offered elements of Judith's wonderful works of forms and language should be singled out, to which part should we give honors...? Quite a number of travels, wanderings, hysterics and lives; So many social pathology cases, combinations, deaths and births, coastlines and female continents, brake marks and counting of minutes, all out loud. Judith has described her own standing in literature '*sitting, standing, walking and crouching*' – to another Judith she left life on the table (while she was lying on it at the same time); fractions and notes, newspaper photographs and questions – and her six minutes, just like that, as an afterthought.

We shall try to shed some light on the *resonance* of Judith's voice, that sound signal which is clear and curt; the high artistic quality of her writing, provocative thinking and global metaphors, which appear both in her poetic and prose writings.

UDK 821.163.41.09-31 Селенић С.

Валентина Вукмировић-Стефановић[1]
Београд

СЛИКА ГРАЂАНСКОГ СВЕТА У РОМАНИМА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА (*Пријатељи, Убиство с предумишљајем, Малајско лудило*)[2]

Сажетак: Тема грађанског света је доминантна у стваралаштву Слободана Селенића. У центру пажње је декаденција, пре свега српске грађанске класе после Другог светског рата, судбине њених представника и покушај очувања идентитета. Селенић прати генезу грађанског света у Србији двадесетог века, његове основне културолошке и историјске компоненте.

Кључне речи: грађански свет, идентитет, тема, генеза, декаденција

Своје стваралаштво Слободан Селенић је започео као романописац у другој половини двадесетог века. Тематика његових романа је често историјска и политичка. Описивао је прилике у српској и југословенској историји с краја деветнаестог и током двадесетог века (формирање, развој и пропадање грађанског света, деловање Комунистичке партије у Краљевини Југославији, Други светски рат, сукоб четника и партизана, комунистичка победа, резолуција Информбироа, српскохрватски односи у деветнаестом и двадесетом веку). Због тематике коју је обрађивао у својим романима Предраг Палавестра је у *Послератној српској књижевности* поред Драгослава Михаиловића и Живојина Павловића сврстао Слободана Селенића у представнике критичке књижевности старије генерације, док је у представнике млађе генерације убројио Видосава Станковића и Милисава Савића.

Критичка књижевност се јавила као негација социјалистичког реализма, партијског једноумља у епохи распадања комунистичког света. За поетику критичке књижевности од велике је важности однос према такозваним табу–темама. Нове табуе у социјалистичким земљама са собом је донела револуција у периоду Другог светског рата због чега је дошло до сужавања тематског простора. Рушећи табуе, писци

[1] valentinavukmirovic@gmail.com

[2] Иако је слика грађанског света присутна у већини Селенићевих раомана, посебно важно и занимљиво место има управо у романима *Пријатељи, Убиство с предумишљајем* и *Малајско лудило*.

су доживљавали разне прогоне, изопштења из јавног живота и немогућност објављивања књига.

Најупадљивију карактеристику овог контекста несумњиво налазимо у изразито субверзивном и, тако рећи, опозиционом односу према актуелним политичким збивањима и многобројним идеолошким забранама, тзв. табу- темама, у широком распону од еротске сфере до историјске и политичке тематике.[3]

Као представник критичке књижевности, Слободан Селенић у својим делима разобличава разне наметнуте табу-теме. И пре него што је и сам постао романописац, 1963. године, Селенић се борио за слободу уметничког стварања:

Остварити своју уметничку слободу за уметника данас код нас значи свесно превазилазити друштвена и историјска ограничења тренутка стварности у којој живи критикујући и афирмишући оно што се показује као потентно осећање у будућности.[4]

Тачније, после изласка Михаиловићевог романа *Кад су цветале тикве*, 1968. године, Селенић је изнео став у коме је тражио да се *савременој књижевности врати право да уђе у политичке догађаје и осветли историјске личности.*[5] Своје ставове о критичкој књижевности изнео је Селенић и на тематској конференцији организованој у Српској академији наука и уметности, 1988. године, под називом *Новија српска књижевност и критика идеологије*:

Октроисана идеологија неслободе ушла је у нашу литературу заједно са животом у чију смо важност изнова поверовали...Савремени српски роман је опседнут интелектуалним основама тоталитарних идеологија и облицима њиховог испољавања таман у мери у којој је идеологија, неприродно и погубно, постала човекова судбина....Опседа ме слика човек мог доба и поднебља изложен је политици као голишави купач немилосрдном суницу на недогледном песковитом жалу. Нигде хлада. Октроисана идеологија покрива сваки педаљ његове животне територије....[6]

Сви Селенићеви романи су садржавали актуелну конотацију. У свом првом роману *Мемоари Пере Богаља* (1968) Селенић је критички анализирао морал нове комунистичке класе која је била створена у револуцији за време Другог светског рата, а која се убрзо после тога искварила.

У другом роману *Писмо глава* (првобитан наслов *Дечија посла*) Селенић је писао о табу-теми Коминформа и Голог отока. Зато је на-

---

[3] Љубиша Јеремић, „Лукава недоследност Селенићевог романескног писма: историја, идеологија, политика као узалудан говор“, *Споменица Слободана Селенића*: *поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд, 2004, стр. 21.

[4] Ђорђе Димитријевић, „Чињенице из живота“ *НИН*, 3.11.1995, стр. 33.

[5] Предраг Палавестра, „Гробље на капији утопије“ *Некрополе: биографски есеји*, Откровење, Београд, 2003, стр. 181.

[6] Исто, 193–194.

ведени роман (1972) десет година био забрањен. Те године је био предат на штампање, а затим растурен у слогу и забрањен. Књига је тек 1982. године добила дозволу званично непостојећег цензора.

У романима *Пријатељи (*1980), *Писмо глава* (1982), *Очеви и оци* (1985), *Убиство с предумишљајем* (1993) као и у постхумно објављеном *Малајском лудилу* (2003) Селенић се бавио такође табу-темом затирања грађанске класе после Другог светског рата. Тема грађанског света заузима веома значајно место у његовом опусу. Рађање српског грађанског слоја, као и модерне приватности код Срба догодио се у осамнаестом веку у Хабзбуршкој монархији и у деветнаестом веку у Србији (*Пријатељи, Очеви и оци*). Крах грађанског слоја, а са њим и стечених одлика приватности збио се непосредно после Другог светског рата. Процес урушавања приватног живота грађанске породице, који је започео у рату, настављен је револуционарним мерама по његовом завршетку. После победе у рату и револуцији револуционари (комунисти), као основну тежњу истакли су стварање новог друштва и новог човека (*Пријатељи, Писмо глава, Убиство с предумишљајем, Малајско лудило) Ново је грађено на радикалном раскиду са старим грађанским друштвом.*[7] Због тога Војин Димитријевић констатује да је код Селенића *најупадљивија тема....облици југословенске верзије социјалистичке револуције, преузимање власти од стране нове класе после победе партизана, комуниста или званично Народноослободилачког покрета.*[8] Слободан Селенић је изнео своје размишљање о теми грађанског света и о томе како се десило да она постане једна од доминантнијих у његовом стваралаштву:

Пре бих рекао да тема бира писца, да она потом, усмерава радњу и предодређује карактере. Мене су призори из живота београдске грађанске класе вероватно изабрали не зато што сам у формативним својим годинама живео са и међу представницима грађанске класе Београда, већ зато што сам људе сличних навика, начина мишљења, приоритета, али и заблуда и мањкавости, посисао заједно са ваздухом који сам дисао, и не знајући током тог процеса да учим и опажам. Касније долази поређење са другима и друкчијима.... Ја, наиме, никада нисам донео одлуку да пишем о грађанској класи, она је без куцања, као у своју кућу, ушла у моје романе заједно са својим комунистичким окружењем.[9]

Такође је у својим интервјуима говорио и о карактеристикама српске грађанске класе:

[7] *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (приредио Милан Ристовић), Clio, Београд, 2007, стр. 444.

[8] Војин Димитријевић, „Слободан Селенић – индивидуална траума и друштвени покрети“, *Споменица Слободана Селенића: поводом седамдесетогодишњице рођења*, Београд, 2004, стр. 1.

[9] Слободан Селенић, *Искорак у стварност*, Просвета, Београд, 1995, стр. 166-167.

Грађанска класа је почела да се формира на нешто широј основи између два рата, али није заправо до краја стасала. Наше грађанско друштво је започело да ствара своје институције, да одређује стандарде понашања, мишљења, али то није ухватило дубљег корена. Грађани којих има доста у мојим књигама, углавном живе у окружењу једног неграђанског света који је ступио на на историјску позорницу – да кажемо то бираним марксистичким речима. Увек ми се чини да та два света међусобно се објашњавају, баш због тога што су толико различита и што се налазе у стварном или привидном сукобу.[10]

Насупрот критичкој обради теме грађанског света у другој половини двадесетог века (поред Селенића наведену тему обрађивали су и Борислав Пекић *Ходочашћа Арсенија Његована* (1970) и Светлана Велмар-Јанковић *Лагум* (1990)), у време социјалистичког реализма, комунистички победници су на својим партијским конгресима одређивали теме и начин писања послератних писаца. Тако је и Радован Зоговић 1945. године одређујући задатке писцима, поручио на који начин грађанска класа треба да буде представљена у књижевности:

Све њих, искоријењене, хистеричне, осуђене на пропаст – а одвратне, трагикомичне, смијешне, јер тако изгледају сви они које је историја осудила и који не признају суд историје, а неће да разумију сопствени матерњи језик којим им он говори.[11]

Темом српско-хрватских односа кроз векове бавио се Слободан Селенић у романима *Timor mortis* (1989), *Убиство с предумишљајем* и *Малајско лудило*. Српско- хрватски односи су се у наведеним романима праћени од друге половине деветнаестог века до самог краја двадесетог, обухватајући светске ратове, али и последњи грађански рат деведесетих година двадесетог века који је проузроковао распад Социјалистичке Федеративне Републике Југославије. Селенић је распад бивше Југославије метафорично назвао *малајским лудилом,* алудирајући на ирационалне сукобе два народа на овим просторима, које подсећају на необјашњиве провале беса код малајских урођеника. Реакције су уследиле после Селенићеве обраде теме српско–хрватских односа. На скупу писаца бивше Југославије у Бечу 1993. године, Селенић је оптужен да је писањем књиге *Timor mortis* допринео *српском фашизму*.[12]

[10] Исто, стр. 35-36.

[11] Петар Џаџић, „Слободан Селенић реч на Помен-скупу у САНУ“ *Књижевност*, 1996, св. 3-4.

[12] Слободан Селенић, *Искорак у стварност*, Просвета, Београд, 1995, стр. 58.

Оснивачи грађанских породица (успешни, способни мушкараци)

У роману *Пријатељи* Славко Јовановић, зачетник лозе Хаџиславковића, приказан је као савестан, несебичан и пожртвован јунак који се борио на хришћанској страни (на страни Аустрије) при освајању турске тврђаве. У наведеном роману историјски контекст смештен је на крај осамнаестог и почетак деветнаестог века. За разлику од наведеног романа, у *Убиство с предумишљајем* зачетник породице Аранђеловић, Ставра приказан је у времену с краја деветнаестог, и прве половине двадесетог века. Сеоског порекла, Ставра се уз рад и школовао, а великим трудом и залагањем постао најбогатији човек у Србији пред Други светски рат. О Ставриној способности и предузимљивости сазнаје се из биографије коју пише његова пасторка, која тим поступком покушава да га избави из комунистичког послератног затвора. Поступак биографије истоветан је и за роман *Малајско лудило,* једино што у случају наведеног романа, потомци Предраг Петровић и Тереза Амброз желе да оставе писани траг о оснивачима породице. Ђенерал Манојло Белимарковић стекао је каријеру захваљујући војничком образовању, док се барон Амброз Винчић прославио уз помоћ успешне трговине која се касније ширила и на страна тржишта.

Учесници важних друштвено-политичких покрета и сарадници знаменитих историјских личности

Ликови који представљају зачетнике грађанског слоја у наведена три романа били су сведоци и учесници важних историјских догађаја тадашње српске, односно хрватске историје. У роману *Пријатељи* Владанови преци, Славко Јовановић и његов син Милић, представљени су као важни сарадници и потпоре вођа Првог и Другог српског устанка, Карађорђа Петровића и Милоша Обреновића. Славко Јовановић је приказан као морално исправан лик (организација Првог српског устанка), док по усменом предању његов син Милић то није био. Извршавао је по Милошевим наредбама разна убиства, да би чак био и присутан када је Карађорђева глава требало да буде послата у Цариград. Ипак, трагичан крај није могао да мимоиђе прва два Хаџиславковића, назначивши тако судбину читавог породичног стабла. Зачетник лозе, Славко Јовановић одбија да напусти Србију по слому Првог српског устанка доводећи тако у опасност целу породицу, због чега га син и убија.

Лик Ставре Аранђеловића, најбогатијег Србина уочи Другог светског рата, приказан је у роману *Убиство с предумишљајем.* О његовом друштвеном и политичком ангажману сазнаје се из записника

Суда за суђење против српске националне части. Из наведених изјава сведока може се говорити о његовом односу према Немцима, четницима и Милану Стојадиновићу, тадашњем председнику Владе. Оптужба га је теретила не само за професионалну сарадњу већ и за приватне контакте са Немцима, четницима и тадашњом Владом. Ставра је у свом исказу демантовао сарадњу са Немцима, док ниједног тренутка свој однос са четницима није скривао, јер је то сматрао правим начином борбе против окупатора.

Близина историјски знаменитим људима деветнаестог и двадесетог века особеност је и ликова романа *Малајско лудило*. Активности ђенерала Манојла Белимарковића одвијала су се у сенци највећег српског политичара епохе Илије Гарашанина и његових подухвата чији је и сам био део (*Начертаније*, Светоандрејска скупштина), док је делатност барона Амброза Винчића била повезанаа са ликом Људевита Гаја, Илирским покретом и културно-политичким деловањем друге половине деветнаестог века у Хрватској.

Стицање материјалних добара (кућа – симбол моћи)

Представници грађанског света стицали су богатство, углед и поштовање вишедеценијским радом. Поседовање имовине, односно богатство носило је са собом у грађанском друштву уважавање и сигурност.[13] У међуратном периоду грађанске породице (трговци, индустријалци, интелектуалци) биле су симбол пословног успеха и уважавања. Установљење грађанског света везано је за његово материјално јачање и за потребу да се изградњом куће укорене на једном месту.

У роману *Пријатељи* идеја за укорењењем јавила се већ код оснивача породице. За учешће у освајању београдске тврђаве Славко је тражио кућу од Аустријанаца. Ту идеју је реализовао његов син Милић. И поред свих приказаних негативних карактеристика, Милић је имао једну заслугу – изградио је кућу за своје потомке. Кућа симболизује моћ и преко ње се може утврдити материјални и друштвени статус власника (кнез-Милошев конак је најскупљи, затим Милићев, а потом и свих осталих становника у београдској вароши). Трагичан крај га је спречио да види завршену кућу. Наредна генерација Хаџиславковића дочекала је ослобођење од Турака као веома богата породица. Због гранања породичног стабла уследиле су породичне деобе и поделе које су биле праћене и политичким сукобима. Кућа је и тада представљала симбол успеха и моћи, јер ко се налазио у политичкој милости тадашње власти, тај је био и њен становник. *По томе ко је у*

[13] Драган Ђорђевић, *Ожиљци и опомене*, Београд, 1994, стр. 11-22.

кући, знало се ко трпи, а ко се свети.[14] Сава Бабић сматра да је најуспелији део романа управо (...) *историјска линија градње куће и нова линија испуњавања куће новим станарима, придошлицама с разних страна света.*[15]

У роману *Убиство с предумишљајем* приказане су две грађанске породице – Аранђеловић и Неранџић. Богатство грађанских породица омогућило је њиховим члановима луксузно одрастање (француска забавишта, дадиље, медицинске сестре), школовање по светским универзитетима као и путовања по монденским местима. Док је грађански свет са почетка двадесетог века приказан у својој материјалној и интелектуалној моћи, у другој половини двадесетог века он доживљава свој крах са доласком комуниста на власт (конфискација кућа, фабрика).

У роману *Малајско лудило* приказана је грађанска породица ђенерала Манојла Белимарковића који је у време своје највеће моћи саградио две куће за своје потомке на Косанчићевом венцу и у улици Андре Николића. Историја се поиграла са оба здања – једно је сравњено са земљом у бомбардовању 1941. године, док је друго конфисковано после 1945. године са доласком нове револуционарне власти.

Представници грађанског света (носиоци културе и образовања)

Грађански свет је поседовао одређене форме грађанске културе, одређеног начина задовољења културних потреба и специфичног стила живота. Грађански свет је поседовао образовање и блискост са светом културе и уметности. Реч је о значају културног капитала који је Пјер Бурдије дефинисао као образовање, језик и манире, познавање верских и других обичаја, а који се преноси у породицама виших слојева друштва с генерације на генерацију.[16]

За разлику од губитка економског капитала, што се десило грађанству после Другог светског рата, једном усвојени културни капитал грађанској породици нико није могао да одузме.

У роману *Пријатељи* приказан је последњи изданак породице Хаџиславковић – Владан. Из записа се сазнаје да је у питању префињени интелектуалац школован на Оксфорду, који се бавио енглеском буржоаском револуцијом седамнаестог века, као и животом и радом Оливера Кромвела. Без обзира на дугогодишњи рад и труд, Владан је објавио само једну студију, а рат је прекинуо израду књиге *Кромвел и сликарство*.

[14] Слободан Селенић, *Пријатељи*, Матица српска, Нови Сад, 1982, стр. 85.

[15] Сава Бабић, *Конструкција провирује*, Летопис Матице српске март – април 1981, Нови Сад, година 157, књ. 427, св.3-4, стр. 228.

[16] *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (приредио Милан Ристовић), Clio, Београд, 2007. стр. 473.

У роману *Убиство с предумишљајем* представници грађанског света приказани су на истоветан начин као и у роману *Пријатељи.* Из разговора доктора Којовића и Јелене Панић сазнају се карактеристике Јовановог и Јелениног лика. Говорећи о Јовану, Којовић инсистира на његовој образованости (наклоњен уметности, пише поезију, упознат је са свим пљачкама уметничких добара, зна јапански језик), али и бескорисности и неупотребљивости стеченог знања. Добре материјалне прилике грађанског света створиле су од њихових потомака снобове и људе којима је појам сврхе био стран и непознат. Јелена је попут Јована такође склона уметности, преводила је са енглеског и француског језика песнике романтизма и симболизма. Из пронађених докумената, које је пописао Богдан Билогорац, сазнаје се за њена студијска путовања у Лондон и Париз на којима се научно бавила стваралаштвом Шекспира и Попа. Из наведених чињеница може се закључити да је декадентност једна од главних особина нестајуће класе.

У последњем Селенићевом роману *Малајско лудило* представљен је, попут романа *Пријатељи*, последњи изданак грађанске породице, Белимарковић – Предраг Петровић. Велико образовање (завршен Правни факултет) својствено је и овом представнику грађанског света. Ипак, захваљујући породичном наслеђу, никада се није бавио својом професијом, већ је живео од рентирања кућа. Тетка Дана Белимарковић пренела је на њега велику жеђ за знањем. И овде је однос грађанског света према образовању приказан на истоветан начин са свим претходним Селенићевим романима и видљив је из тетка-Даниног размишљања:

Образовање не стиче како би га могла корисно употребити, још мање хвалисаво показати, већ из чисте страсти сазнавања, која са факултетским предметима, испитима и дипломама није у виртуелној вези.[17]

Поред образованости, представници грађанског света били су специфични и по свом начину комуникације – *углађеност, конвенције у понашању, учтивост и конвенционална љубазност*.[18] Све наведене карактеристике (склад и умереност у говору и облачењу, изражавање без подразумевања, етикеција, манири) својствене су за представнике грађанског света у романима Слободана Селенића (Владан Хаџиславковић, Јелена и Јован, доктор Којовић, Предраг Петровић, тетка Дана Белимарковић).

[17] Слободан Селенић, *Малајско лудило*, Просвета, Београд, 2004, стр. 33.

[18] Борислав Пекић, *Године које су појели скакавци III,* БИГЗ, Београд, 1990, стр. 420.

Трагичне судбине породица грађанског света (опадање снаге и моћи, декаденција)

Већ при формирању лозе Хаџиславковића, у роману *Пријатељи,* приказан је трагични сукоб између оца и сина (оцеубиство) због дилеме остати или отићи из Србије после слома Првог српског устанка. Опадање моралних начела оличено је већ у лику наредног потомка породице – Милића (извршава злочине по наредбама кнеза Милоша), који и сам тргично завршава (смрт испред Милошевог конака на Топчидеру). Наредне генерације Хаџиславковића су биле у сукобу због политичких начела (нетрпељивост је кулминирала отмицом рођака), док је Владанов отац Миодраг приказан као неко ко је незаинтересован за своју породицу и сина. Владан ишчезава без потомства, а себе види као жртву природног закона и неминовне смрти болесног породичног организма. Доста простора у роману посвећено је његовој сексуалности (хомосексуалност).

У роману *Убиство с предумишљајем* приказан је оснивач породице, Ставра Аранђеловић као и његови биолошки и усвојени потомци – Јован и Јелена. После предузимљивог лика Ставре, већ наредни потомак Јован показује елементе декадентности и дегенерације (нарколепсија, недовољна жеља за спавањем, неурозе, психозе...). Разрешење љубавног троугла, који је окосница приче из 1945. године (Јован – Јелена – Крсман) бива окончано више него трагично – Крсмановим убиством и Јовановим самоубиством. Овим догађајима ланац несрећа није окончан, већ као да је тек покренут. Трагичне судбине доживели су и потомци: Јеленина смрт у санаторијуму, погибија Богдана Билогорца, Јелениног момка у грађанском рату деведесетих година двадесетог века.

Трагична дешавања нису мимоишла ни грађанску породицу Белимарковић-Петровић из романа *Малајско лудило* која је због историјских околности (Други светски рат, револуција) изгубила много представника. И начин васпитања (*филозофија избегавања*) и психолошки моменат (незаинтересованост и усамљеност) довели су до тога да је Предраг Петровић био последњи потомак грађанске породице без икакве жеље за стварањем потомства.

И хрватска представница грађанског слоја, иако поносна на своје баронско порекло, у основи је трагичан лик (неоствареност на љубавном и породичном плану). Због потребе да унизи њено величање сопственог порекла, Мухарем је предузео истраживања која су показала да су животи њених предака такође били несрећни, аморални, проблематични (ванбрачна деца, алкохолизам).

Павле Зорић пише да су већина Селенићевих јунака (...) *бића предодређена за неуспех, људи трагедије а не тријумфа. Сам Слободан Селенић их је назвао савршено тачном речју: они су били затрти људи.*[19]

[19] Павле Зорић, „Сликар београдске средине“, *Књижевне новине*, 15.11.1995. године, бр. 918, стр. 5.

Материјално пропадање представника грађанског света са доласком нове комунистичке класе (феномен *заједничког стана)*[20]

Урушавање грађанске породице започето је у Другом светском рату, а настављено је револуционарним мерама после рата. Након победе у рату, револуционарне снаге предвођене комунистима као основну тежњу истакле су стварање новог друштва и новог човека....У њему није било места за грађанство и његове идеале, виђења и погледе, његов начин живота. Приватни живот грађанства је трајно изгубљен на начин на који је некад постојао, било да је реч о материјалном положају, породичним односима, дружењима, обичајима или образовању.[21]

Насупрот вредности грађанског света (приватне својине и поседовања имовине), револуцинарна власт је истицала државно власништво као највишу вредност.

Власт је низом мера, као што су конфискација, секвестар, национализација, аграрна реформа, одузимање ратне добити, спровела развлашћивање грађанства, променила систем својинских односа и изменила положај припадника грађанства.[22] Све то је довело до тешког материјалног положаја припадника грађанског света након Другог светског рата. Конфискација имовине представника грађанског слоја, довела је до систематског насељавања становништва из сеоских крајева бивше Југославије у градове. Власт је у предратне куће и станове грађанског света, који су и даље у њима живели, насељавала по две или више породица (феномен *заједничког стана*). Између нових и старих станара тада су настајали сукоби због скучености простора, али и тога што су нови станари били припадници и симпатизери револуције, док су стари доживљавани као припадници реакције.

У романима *Убиство с предумишљајем* и *Малајско лудило* материјално пропадање представника грађанског света је приказано кроз процес конфискације (одузимања имовине) након Другог светског рата, судске процесе који су због тога вођени и покушаје повратка одузете имовине осамдесетих, деведесетих година двадесетог века (правни акти и судски записници). У наведеним романима није разрађена тема заједничког стана. Она је централна само у роману *Пријатељи* и са њом су у свет романа уведени ликови који представљају нови свет – комунистичку класу. Владан и његов штићеник Истреф живели су само у малом делу Милићевог здања. Остали делови куће

[20] *Приватни живот код Срба у двадесетом веку* (приредио Милан Ристовић), Clio, Београд, 2007, стр. 452.
[21] *Исто,* стр. 445.
[22] *Исто,* стр. 446.

су после рата конфисковани и свакодневно су се пунили новим станарима из свих крајева тадашње Југославије.

Наравно, његово и Владаново краљевство тих дана се није протезало на целу површину и запремину Милићевог здања. Лишивши се главног улаза, кухиње, доксата, оџаклије и смешних асиметричних ходника, одсекавши заправо тело, Владан је задржао бедро и ногу куће – споредни улаз, девојачку собу, мајка-Велинкину спаваћу собу и њено купатило, али таквом поделом сачувао је нешто много драгоцење: потпуну независност.[23]

Сећајући се времена када је и сам био станар куће на Косанчићевом венцу, Истреф, по пријему Владановог писма, почиње да размишља и пребројава све станаре који су живели поред њих двојице у великој кући.

Живело се на Косанчићевом венцу брзо, гласно, јавно и масовно. Истреф не може баш тачно да се сети којим су редом током две или три године по његовом преласку код Владана, са уредним налогом Државне управе народних добара (чији је улични повереник био Мирчетић) у кућу усељавали све нови и нови станари (...) када је ко отишао, и ко се на његово место и у коју собу и са ким убацио, али се живости и сталнога комешања под Милићевим кровом сећа као крунског доказа о мобилизму и динамизму овог доба..[24]

Истреф се са носталгијом сећа тога времена и доноси закључак да се живело срећно и весело уз муке прилагођавања, усаглашавања и борбе за основне животне потребе (храну, одећу, простор и престиж). Слику заједничког стана употпуњује сећањем на коришћење једног, а затим и градњом осталих нужника у дворишту. Прво је сломљен Владанов отпор и његов тоалет је постао опште добро, да би после тога у дворишту нови станари ископали једну рупу изнад које су подигли два клозета. И без обзира на то, ујутро је нарочито било проблема око коришћења, што је доводило до разних размирица и сукоба. Слике о новијем времену реализоване су уз помоћ иронije, сатире и хумора.

Владан је у заједници станара на Косанчићевом венцу заузимао посебно место. Није се мешао са новопридошлим становништвом, јер никада међу њима и није могла да постоји било каква суштинска комуникација због непремостивости два света чији су били делови. Он је за њих био неразумљив сустанар и блесави класни непријатељ кога се нису ни на један начин плашили. Ипак, неки вид нелагоде су осећали, питајући се да ли је једноставно шашав или исувише образован за њих. По Истрефовом мишљењу, неки вид чудне симпатије, Мирчетић, као стожер колектива имао је за Владана, јер због својих доушничких задатака, могао је било шта да учини против њега, а ипак није.

[23] Слободан Селенић, *Пријатељи*, Матица српска, Нови Сад, 1982, стр. 127-128.
[24] Исто, стр. 283-287.

Славе
(покушај очувања идентитета грађанског света)

Идентитет грађанских породица био је урушен после револуционарних промена. Ипак, дух грађанског света је опстајао кроз начин комуникације (етикеција, конвенције) као и кроз слављење крсне славе. Прослава славе се у грађанским круговима схватала као део традиције и вид очувања идентитета и отпора новим вредностима. То су биле једине прилике када се грађански слој ритуално окупљао после доласка на власт комуниста 1945. године.

У романима *Пријатељи* и *Малајско лудило* описане су славе грађанског света. Сами представници грађанског света, Владан Хаџиславковић и Предраг Петровић, описују прославе и своје рођаке – свечаре. Код обојице се јавља заједнички осећај мржње према самим прославама (*црна ниска зимских светаца, славска траума, неподношљив ритуал, архангелске муке, пошаст*). Они су расли без примарне породице (обојицу је одгајила тетка), што је изазивало код шире родбине сажаљење и неразумевање. И Владан и Предраг имају амбивалентан став према својој фамилији (љубав према тетки која их је одгајила и васпитала, мржња према широј породици). Приказујући славске дане у роману *Пријатељи,* Владан цитира мисао Андреа Жида, као мото своје приче: *Породице, ја вас мрзим*.

У роману *Пријатељи* описана је прослава Светог Николе, а у *Малајском лудилу* Светоархангелска окупљања. Оба лика-наратора описују славе у време када су сами били деца (предратно време) и када су постали одрасли људи (послератно време). Време за представнике грађанског света као да је и стало. Предраг приповеда из перспективе одраслог човека (наративно ја), сећајући се периода када је био дете (доживљајно ја). Дечија перспектива, којом се стиче утисак да се рођаци уопште не разилазе, врло је необична, али веома тачно приказује константу суштине грађанског света. Припадници грађанског света приказани су као људи чије је поимање правог живота престало са временом после Другог светског рата. Они су остали да живе у предратном добу које је за њих једино и постојало. Рођаци се и даље сећају старих времена и даље су задржали старе критеријуме и теме за разговор (цене виршли и пива пре Другог светског рата, предратно господство – кнез Михаило, стари ђенерал Белимарковић, аустроугарски посланик Бењамин Калај, амбасадори и песници Дучић и Ракић, Слободан Јовановић, принц Павле):

Теме архангелских сусрета су увек исте, те сам ја, још као сасвим мали дечак, стекао утисак да се рођаци (бивши велетрговци и рентијери, предузетници и виши саветници, друштвено запуштени, беспризорни, у својој полувековној потиснутости чак и са маргина комунистичког Београда, у

који гледају са огромном мржњом и још већим страхом и неразумевањем) и не разилазе после нашег одласка, већ да су код деда Јована стално, и да се са њим и баба Ангелином непрестано споре споре о томе колоко је пре рата код Смејкала коштао пар виршли и пиво како падне, или једногласно руже сурунтије партизанске, гегуле комунистиче, које су Београд, митски Београд, предратни Београд претворили у бољшевичку шталу.[25]

Ипак, Владан прави некакву разлику између слава пре и након Другог светског рата (перспектива некад – сад) дајући предност, наравно, времену пре револуционарних промена:

Док бејах дете, још слава породична и неког сјаја друштвенога, некога мириса елите српске имађаше, али сада је она, Истрефе, аветан и мрачан догађај постала, јер је у праву лакрдију некаквог примитивног влашког парастоса прерасла (...) наш паганski ритуал у славу кућног лара, одавно се излизао и испражњена форма постала.[26]

Владан наводи и места (београдске улице) где су се одигравале његове славске муке *(осамнаест кућа на Светог Николу, осамнаест слава расутих између Жупана Властимира на Топчидерском брду и Риге од Фере подно Калемегдана).*[27] Простор у коме су се одвијали свечани ручкови била је трпезарија која је била препуна намештаја и људи (...) *препуној гломазног предратног намештаја и изанђалих предратних људи у мољчавим предратним оделима, са којима ће, јамачно, бити сахрањени у њихове предратне гробнице на предратном Новом гробљу.*[28] Атрибут који најчешће употребљен у опису просторије је предратни (предратни намештај**,** предратни људи, предратна одела, предратне гробнице, предратно Ново гробље). Измештеност рођака из времена, простора и дешавања сугеришу и придеви (гломазни предратни намештај, изанђали предратни људи, мољчава предратна одела). Описујући људе на овај начин, користећи одредницу која је својствена за ствари (*изанђалост*, а касније у делу и синтагма *мољчави рођаци*) Предраг сугерише њихову опредмећеност, неживотност и устајалост условљену великим друштвеним променама у које нису стигли, ни могли да се уклопе.

Представници грађанског света нису приказани индивидуализовано, већ су дати као колективни јунаци. И ако је долазило до некаквог вида индивидуализације ликова, за све њих Владан и Предраг имају истоветне емоције – мржњу и презир. У роману *Пријатељи* набројане су само породице које су Владан и тетка обилазили у славско време (Хаџиславковићи, Којадиновићи, Арсићи, Филиповићи, Митићи, Гавриловићи, Гарашанинови, Симићи), док у роману *Малајско лудило* Предраг набраја њихова занимања и послове које су некада

[25] Слободан Селенић, *Малајско лудило*, Просвета, Београд, 2004, стр. 35-37.
[26] Слободан Селенић, *Пријатељи*, Матица српска, Нови Сад, 1982, стр. 153.
[27] Исто, стр. 152.
[28] Слободан Селенић, *Малајско лудило*, Просвета, Београд, 2004, стр. 35.

обављали (*бивши велетрговци и рентијери, предузетници и виши саветници)* или их, пак, назива заједничким појмовима (*рођаци, наши мољчави рођаци, мали и гласни људи, рођачка камарила)*.

У својим романима Слободан Селенић је описивао историјска дешавања и политичке прилике крајем деветнаестог и током двадесетог века у Србији и Југославији. Као представник критичке књижевности борио се за слободу уметничког стварања, као и за разобличавање табу-тема (затирање грађанске класе, морал представника комунистичког света, српско-хрватски односи, Информбиро...) које је са собом донео Други светски рат и револуција. Тема грађанског света је доминантна у његовом стваралаштву. У романима *Пријатељи*, *Убиство с предумишљајем* и *Малајско лудило* видљиве су заједничке карактеристике представника грађанског света. Оснивачи грађанских породица су приказани као успешни и способни мушкарци који су били учесници важних друштвено-политичких покрета, као и сарадници знаменитих историјских личности. Стицали су богатство, углед и поштовање вишедеценијским радом. Поред тога поседовали су и образовање и били блиски свету културе и уметности. Ипак породице грађанског света су доживљавале трагичне судбине. Код потомака оснивача породица запажа се опадање снаге и моћи (декадентност). Далекосежне последице на грађанску класу оставио је Други светски рат. То је био драматичан и трагичан тренутак за грађанску културу и њене вредности. Са доласком комуниста на власт грађански слој доживљава свој крах (конфискација имовине и феномен заједничког стана). Свој идентитет покушавали су да очувају славећи крсну славу и на тај начин су се опирали новим комунистичким вредностима. Селенић тиме покушава да заокружи развој грађанског света, приказујући га од настанка, успона до момента очувања његових остатака.

ЛИТЕРАТУРА:

I Примарна литература
1. Селенић, Слободан, *Малајско лудило*, Просвета, Београд, 2004.
2. Селенић, Слободан, *Пријатељи*, Матица српска, Нови Сад, 1982.
4. Селенић, Слободан, *Убиство с предумишљајем*, Просвета, Београд, 1995.

II Секундарна литература
Ђорђевић, Драган, *Ожиљци и опомене* I, Београд, 1994.
Палавестра, Предраг, *Некропоље: биографски есеји*, Београд, Откровење, 2003.
Пекић, Борислав, *Године које су појели скакавци III*, БИГЗ, Београд, 1990.
Приватни живот код Срба у двадесетом веку (приредио Милан Ристовић), Clio, Београд, 2007.
Селенић, Слободан, *Искорак у стварност*, Просвета., Београд, 1995.
Споменица Слободана Селенића Поводом седамдесетогодишњице рођења, Српска академија наука и иметности, Београд, 2004.

III Терцијарна литература
Бабић, Сава, *Конструкција провирује*, Летопис Матице српске март – април 1981, Нови Сад, година 157, књ. 427, св. 3-4.
Димитријевић, Ђорђе, *Чињенице из живота*, НИН, 3.11.1995.
Зорић, Павле, *Сликар београдске средине*, Књижевне новине, 15. новембар 1995, год. XLVI, бр. 918.
Џаџић, Петар, *Слободан Селенић реч на Помен-скупу у САНУ*, 21. 12. 1995. Књижевност, 1996, св. 3- 4.

Valentina Vukmirovic-Stefanovic

THE IMAGE OF CIVIL SOCIETY IN THE NOVELS OF SLOBODAN SELENIĆ
(Prijatelji (Friends), Ubistvo s predumišljajem (Premeditated Murder), Malajsko ludilo (Malayan Madness))

Summary

The theme of a civil society is dominant in the work of Slobodan Selenić. The focus is primarily on the decadence of the Serbian civil society after the Second World War, the destiny of its representatives and their attempt to preserve their identity. Selenić follows the genesis of the civil society in Serbia of the XX century, its basic cultural and historical components.

UDK 821.163.41.09-31 Михаиловић Д.

Јелена Јовановић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

ПРИПОВЕДАЧ КАО ЗАТОЧЕНИК (Особине казивача у роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића)

Сажетак: Осврнућемо се на причалачку вештину приповедача у роману *Петријин венац* Драгослава Михаиловића. Петријин задатак није нимало лак. Она треба да исприча причу о себи и то на начин који ће што дуже одржати пажњу слушаоца. Први задатак неће до краја испунити, јер никоме није дат толики дар да може тачно представити себе. Приликом представљања књижевних аутопортрета постоји „пристрасност сваког портретисте који је врста заточеника своје тачке гледишта, својих предрасуда, својих наклоности".[2] Жан Русе наводи различите варијације у вези са природом аутопортрета, желећи да укаже на њихову велику комплексност. Она лежи у начину на који приповедач слика себе, као и у истинитости добијене слике. С друге стране, Петрија се показује као веома успешан приповедач који успева да одржи пажњу свог слушаоца захваљујући неким карактеристикама свог причања.

Кључне речи: казивач, слушалац, Петрија, говор, време, простор

Петрија себе представља онаквом каква замишља да јесте, из простог разлога што јој је немогуће да види себе онаквом каква заита јесте. „Овде се појављује плодотворна тема илузија које свако одржава о себи, због страсти чија је играчка; 'навикнутост' на себе требало би, како се чини, да допринесе тачном познавању једног тако блиског предмета; она је међутим узрок заслепљености.[...] Из тога произилази да нико не може да каже истину о себи."[3] Овакав став у потпуности је применљив у случају Петријиног аутопортрета.

Друга карактеристика њене приче односи се на способност да што дуже задржи пажњу онога ко је слуша. Да бисмо показали колико је вешта у томе навешћемо неке особине њеног говора.

Петријин говор је најпре посебан због косовско – ресавског дијалекта којим је прича, без изузетка испричана. Чак и кад наводи

---

[1] beba@filfak.ni.ac.rs

[2] Жан Русе, *Нарцис романописац (оглед о првом лицу у роману)*, превод с француског: Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995, стр. 48.

[3] Исто, стр. 49, 50.

туђе речи, она их репродукује у духу свог матерњег језика. Речи београдског високог официра у њеној интерпретацији изгледају овако: „ ‘Е’, вели он, ‘то у државну и јес. Није далеко одавде, идите там. [...] Ако га [...] баш не нађете ни тамо, дођите опет, па ћемо зајно да га потражимо. Нашће се он, не може жив човек тек тако да се изгуби.’“ Овакав говор мами и слушаоца и читаоца својом новином, егзотичношћу, али и животношћу. Разлог пишчевог опредељења за овај говор у вези је са владајућом сумњом „нових прозаиста“ у литерарни поступак. Индикативне су речи Љубише Јеремића о једностраности и идеологији коју носи сваки канонизовани приповедачки говор те прети да уруши првобитну уметничку замисао. Он је недовољно чист да би могао да пренесе стварну слику света. У различитим варијантама живог говора та „деформишућа сила“ много је мање присутна, те је неизбрушени језик погодније средство у литератури. „У другачијем, пак, реду мисли“, наставља Љубиша Јеремић, „овакав став мора се схватити као израз изузетно јаког осећања за језик, за његову ‘стварносну снагу’. Основна преокупација помињаних прозаиста не налази се више у оквиру важећег језичког канона и такозваног књижевног језика, него, напротив, у областима некоришћених могућности различитих говорних средина, дијалеката, аргоа. [...]

Отуд и начелна важност преовлађујуће склоности нових прозаиста ка приповедању у првом лицу, вођеном од неког фиктивног лица изразите дијалекатске припадности, односно важност преовлађујуће оријентације већине нових приповедачких текстова према ванкњижевним, историјски одређеним варијантама функционалних стилова, који теже да наглашено одударају од производа књижевне писмености.“[4]

Особеност Петријиног говора чине и нове речи које улазе у њен вокабулар, а које она изговара онако као их је чула. Зато кроз дијагнозу доктора Ћоровића, коју се труди да дословно цитира, опет осећамо њен глас, или, прецизније, туђи говор.

„А ни раматиза, Петријо, није. Слимак би то показао. Кад ти имаш раматизу, онда ти зглобови овако натекну. То би се на слику видело, не би ми промакло. Раматизу старци добивају, ти си још млада.“[5]

Петрија у свом говору углавном користи садашње време глагола. За превагу садашњости везују се две последице. Прво, обухватање осећања и афективних кретања у њиховим тренутним треп-тајима, што омогућава стварање непосредности и спонтаности. С друге

[4] Љубиша Јеремић, „Казивања Драгослава Михаиловића о патњи и милости“, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978, стр. 153, 154.

[5] Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, БИГЗ, СКЗ, Просвета, Београд, 1984, стр. 265.

стране, овај временски положај, који приповедача чини савременником онога што прича, тежи да претвори нарацију у саму радњу; уместо да прича о догађају, приповест представља догађај.

У каквом односу стоје време о коме се приповеда и време у коме се приповеда? Прошлост се доживљава искључиво посматрана кроз актуелни тренутак у коме се прича. Садашњост је извор рада меморије у коме ће се оваплоћивати сегменти протеклог живота. Зато је веома важно одредити месну и временску тачку са које наратор говори. У конкретном случају то је забачено, готово пусто село Србије средином двадесетог века у коме наратор проводи своје старачке, усамљеничке дане. Причом о отуђености и самоћи направљен је одличан оквир за исповест. Удаљена од света јунакиња ретроспективном нарацијом посматра један активни, али прохујали живот. У забити у којој животари, јер је све око ње лишено догађања, она има времена на претек да се враћа и до детаља преиспитује све што је прошло. Иако се садашњи живот Петрије ретко укључује у приповест, његово присуство осећа се посредно, кроз супротност у односу на живот о коме приповеда, а који је испуњен и догађајима и њиховим интензивним проживљавањима. На тај начин садашњост је укључена у ретроспективну нарацију, а сећања су везана за прошлост о којој се прича; све проживљено налази се на одстојању, али никако није заборављено. Повременим увлачењем садашњости у причу о прошлом остварује се ближа веза с реципијентом.

Управо због временске дистанце са које прича, Петријин говор звучи разборито, помирљиво, сталожено. Постоје неки сегменти који ће и после много година уздрмати унутрашњи мир. Када се сећа своје умрле деце Петрија не може да утре сузе бола. Време је излечило готово све ране, али увек свеже остају оне које је сећају на смрт тек рођеног сина и трагичан крај мале Милане. Међутим, ни тада прича не губи на квалитету. Петрија чак не жели да призна своју слабост, јер таквим односом према слушаоцу свесна је да га брзо може изгубити. Она мора да непрекидно јасно, живописно и занимљиво прича. То је задатак који себи поставља кад год добије новог саговорника, и у коме временом почиње и сама да ужива, јер осећа своју надмоћ. Њен говор је посебно формиран, осим упечатљивим дијалектом, честом променом интонације, само њој својственим узречицама, мимиком и гестикулацијом. Петрија врло често употребљава ономатопејске речи, како би слушаоцу омогућила да се што више уживи и што боље доживи оно што му представља. Неретко код ње срећемо речи: „Ду! Ду! Ду!“, „пу, пу пу“, „брррум“, „вр-вр-вр“, „врке, врке“, „трес, трес“, „цак“, „туц-муц“, „Пффф! Пффффф!“, „Мау!Мауууу!“, „цап“. Карактеристику њеног говора чине и чести узвици, којим емоционално боји причу: „охо-хо!“, „јао“, „леле“, „куку, куку“, „о“, „јој“, „ej“. Кад жели да дра-

матизује радњу и да је динамизује у стању је да по неколико пута заредом понови исту реч : „ 'Мисо!' вичем 'Мисо!'"[6], „ 'Петријо', вичу, 'буди се, Петријо! Кам си пошла, Петријо, ди си се нашла! Шта ћеш там, Петријо! Прибери се, Петријо, овде ти је место'" (51), „Па зло, па зло, па све горе! Јао, не могу, јао, не могу." (140), „Па мало певају, мало гушу подмазују: здрав си, живели, здрав си, живели." (326), „Вр-вр-врррр! Вр-врррррр! Врр-врррр-врррррр!" (338), „Ајд ја одовуд, полако, полако, полако, прићем до сам авто." (227)

Сва поређења која наратор користи из корпуса су сопствених знања и сопственог окружења. Кад једном навикнемо на њих, при сваком поновном појављивању дају нам сигнал да је са нама још увек исти казивач и да није изгубио ништа од карактеристика које његов говор чине другачијим, и који је управо због тога егзотичан. У Петријином говору наиван човек изгледа „кај бркати сом", доктор оперишући „кај да заклану свињу дере", онесвешћена жена изгледа „кај заклано пиле", болестан човек је „кај трула клада" – небројено много је таквих примера у књизи.

Као посебна карактеристика служе питања која приповедач упућује слушаоцу. Неким од њих се читаоцима обелодањује постојање саговорника, како дело не би доживели као декламацију, с једне, или усамљенички солилоквиј, с друге стране. То су питања типа: „А не плачем. Је л видиш? Је л тако?" (11), „Овдена сад све жене пију, па неку попијем и ја. [...] Што да не пију?" (10), „Је л пушиш? [...] Које су ти то цигаре?" (155), „Шта је после било?" (34)[7], „Је л ти знаш ди је Полексијина кућа?" (71)

Највећи број питања упућених слушаоцу тражи потврду за испричано, чиме наратор само жели да провери да ли слушалац и даље активно и са несмањеним инересовањем слуша шта му се говори. Ако су му мисли случајно одлутале, питања имају задатак да га врате на колосек Петријине исповести. Најчешће се та питања налазе у синтаксичком облику: „Па је л тако?" (27), „Је л тако?" (52), „Је л видиш ти то, бога ти? Је л видиш колки је то зликовац жена била?" (63), „Је л видиш, бога ти, шта је могло да испадне?" (88)...

Некада се њима заиста тражи потврда за изречени став или учињено дело. Приповедач осећа да једна визура није довољна да пресуди на прави начин. Међутим, читаоци остају ускраћени за став фиктивног слушаоца. Њима је остављена могућност да одговоре на постављено питање и да активно учествују у комплетирању значењских слојева приче.

---

[6] Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, нав. дело, стр. 48. (С обзиром на то да је у низу цитирано више сегмната из наведеног дела, ради боље прегледности на крају сваког цитата биће означен број стране са које је он преузет.)

[7] Ово је питање слушаоца које, због одсуства његовог гласа, чујемо у Петријиној репродукцији.

Врло често су питања у функцији драматизације приче са задатком коју има пролепса. Њима се наговештава да следи занимљива прича или расплет, те да слушалац треба да усмери сву пажњу на оно што следи. Када Петрија прича о томе како Полексија убија дете у Милијаниној утроби и тиме је доводи до готово безизлазне ситуације, јер жртва не сме ником да се повери, појавиће се питање: „Ал шта сад може да уради?“(79)[8], које је заправо пролог приче која треба да уследи. Оваква антиципација овде је могућа зато што *приповедачко ја* располаже информацијама које *доживљајном ја* ни слушаоцу још нису доступне, јер тренутак нарације је много каснији у односу на збивања која се предочавају. Слушалац је мотивисан да саслуша епилог приче. Исту функцију имају и формулације типа: „До јучер се он од ту исту Милијану разводио – то ти још нисам испричала, ал испричаћу ти...“ (107) Догађај је само најављен и биће испричан кад за то дође време. Ова типична репетитивна пролепса је кратка, али има веома важну улогу у заплету и иницирању слушаочеве пажње. Тренутно понашање јунака последица је нечега што се десило раније, а што још увек није испричано. Зато читалац мора обратити пажњу на све сегменте приче како би му се отворили сви њени аспекти и како би на крају добио комплетнију слику и извео меродавне закључке. После извесног времена Петрија ће рећи: „Ал још ти нисам испричала шта је оно пре било.“ (111) Оно што следи након ове реченице је ретроспекција која попуњава оно што је пропуштено у причи о Полексији, Витомиру и Милијани. Приповедач испуњава обећање, а сећање на зле вра̨бине Полексијине отвара једну велику аналепсу, која се протеже и заузима готово половину поглавља „Велика опаснос и вешта одбрана од вештице“. И унутар приче која следи наилазимо на различита темпорална одступања, али она не отежавају успостављање хронолошког реда догађаја, што опет говори о великим причалачким моћима приповедача. У шеснаестој глави наведеног поглавља слушаоцу се резимира детаљно већ испричана прича о замало тргичном епилогу Милијанине трудноће: „Тад, једва два – три месеца од оно како ју био најурио, у исто време валда кад и Љиљу у Ш., и Милијану овде задеси друго стање. Ал ова, море бит, то тако удесила, не мож да биде друкше. Жена то, човече, не знаш ти са шта све она за њеног човека неће да се бори. Надала се да ће сас то да га задржи. То тако онда испаде онај калабалук с доктори. То сам ти причала.“ (132, 133) Овим одломком

[8] Исту функцију има питање које следи после приче о компликацијама на које наилазе родитељи девојке која хоће да се уда за већ ожењеног човека: „Шта ће сад јадни Алакса и Полексија?“ Приповедач зна наставак приче, али он је непознат слушаоцу. Њиме Петрија прави паузу у излагању градећи везу са актуелним тренутком. Након тога следи реченица: „А како овамо живе Витомир и Милијана?“ Она је, као и претходна, само наведена у упитној форми, а заправо значи: Испричаћу ти шта се догодило...

приповедач експлицитно упућује на збивања о којима је већ извештавао. Он не попуњава празнину у приповедању, већ се враћа на раније испричан сегмент нарације репризирајући збивање о коме је већ говорио. Њиме се догађају о коме тренутно говори додају нова значења, која имају важност и која се уклапају у даљи ток приче. Сва наведена временска одступања у оквиру приче која су могућа због удвојене наративне перспективе утичу на динамичност и аутентичност дела.

Необавезна причалачка ситуација, чију илузију жели да оствари писац, подразумева честе временске анахроније – одступања од сижејног псеудовремена приче. Петрија ређа догађаје, не онако као су се хронолошки догодили, већ асоцијативно, онако како искрсавају у њеној свести. У оквиру појединих тематских целина, које су већ по себи анахроничне у односу на логично време приче, налазе се, опет, многобројна одступања. У такву врсту темпоралних фигура улазе и дигресије. Готово да не постоји глава у којој оне нису део казивања. Ту спадају: опис смрти бабе Лепосаве, прича о бабици Лени Улмановој, о старцима које Полексија избацује из куће, потом прича о псима испричана у четвртом одељку. Дигресије се појављују и у последњем делу романа као приче о поповима и лекарима, о инжењеру Марковићу, Радовану, Жики Курјаку. Све оне теку спонтано и природно уливајући се готово неприметно у основну романескну причу.

Задржимо се још кратко на временском поретку дијегезе. Конвенционални романи постижу уметнички ефекат заплетом, јединством радње и личности. Они почињу уводом који својим мотивима служи као полазна тачка за развој теме, иду према средишњем делу и радњу одатле воде хронолошки све до разрешења. Тога у *Петријином венцу* нема. То је зато што централно место заузима унутрашњи, психички процес личности. Недостатак конвенционалног заплета решен је овде јединством времена, места и личности. Свака прича у оквиру посебне целине испричана је у једном дану, на једном месту и од стране јединственог наратора. Ипак, то јединство је у извесном смислу само привид. Док приповедач прича о ономе што окупира његову психу, време обухвата широки распон: од периода пред сам Други светски рат до почетка седамдесетих година двадесетог века. Са неке временске тачке он осећа потребу да се врати претходном или да крене много напред. Неке догађаје напоменуће само успут, а неке ће развити до танчина. И место радње често се мења. Петријине мисли и успомене путују од Вишњевице до Брегова, Добре Среће, Окна, Београда... Поред главне личности романа постоји још цео низ споредних. Рушење јединства на унутардијегетичком нивоу израз је нараторовог тока свести. Писац је морао наћи одређено решење да на најбољи начин прикаже то стално кривудање и струјање свести у времену и простору. У ту сврху он користи начело слободних асоцијација на основу којих се нижу догађаји у делу. Читалац ће у роману наићи и на

приче које на први поглед немају никаквог логичког оправдања. Али он мора знати да се оно налази у Петријиној свести и да ће на решење наићи у даљем току текста. Да би ствар била јаснија навешћемо конкретан пример. Када Петрија прича како је после вести о Мисиној несрећи кренула да га тражи, за псе који је испраћају завијањем рећи ће да „Скалмичу који да им неки ноге пребио“ (182). Ван контекста ово поређење било би потпуно неважно, али у склопу целине поређење са пребијеним ногама, које Петрија користи из перспективе *доживљеног ја*, директно је повезано са њеном свешћу која је преокупирана сећањем на Мисину изгубљену ногу о чему управо почиње да прича. Када се ово схвати, дело добија свој поредак и јединство, који се на први поглед не могу уочити.

У *Петријином венцу* ритам приповедања, као израз специфичног сентибилитета и индивидуалног приповедачког талента, можда је чак важнији од анахроничности дијегезе. Његовом променом наратор уводи временску категорију у простор линеарног и статичног наративног текста. У Петријином приповедању могу се издвојити сва четири типа ритмичког кретања – елипса, дескриптивна пауза, сцена и сажет преглед. Доминантно место, међутим, има сцена, која је у складу с пишчевом намером да прикаже. Она у конкретном случају увек има форму дијалога, што знатно утиче на веродостојност испричаног. Све подстиче на утисак да се време приче и псеудовреме приповедања потпуно подударају. Сцена такође утиче на максимално уживљавање приповедача у причу коју презентује, тако да на известан начин преноси емоцију актуализованог догађаја. Петрија, оживљавајући сценом поједине сегменте живота, надраста улогу обичног наратора, она постаје врхунски глумац способан да дочара постојање свих елемената који ће догађај учинити реалним. Када прича о нечему изузетном (у смислу неочекиваности), Петрија убрзава темпо приче. Реченице постају краће, спрегнуте, набијене емоцијом. Њих прати мноштво узвика, питања, ономатопејских речи. Захваљујући оваквом казивању читалац доживљава представу о протицању времена у причи, оживљавајући медијум реално лишен темпоралности.[9]

[9] Сличног је мишљења Петар Пијановић у вези са романом *Кад су цветале тикве*, који примећује да се оваквим приповедањем „не репродукује, него изнова живи (приказује) једно искуство забележено сећањем (причом). Процес његова обнављања јесте процес уосећавања, дакле поновног динамизовања оних импулса који су сачувани у искуству, испод површине речи. Отуд се он сасвим непосредно и обраћа фиктивном слушаоцу не би ли свом говору и формално дао драмске назнаке. [...] У њој [прозној структури] нема наративних јединица које би биле резултат логике случаја нити других произвољности, већ она функционише као приказивачки (драмски) механизам чији је покретач и творац јунак-наратор. О њему се не прича, јер је прича он сам: управо захваљујући тој околности читалац је у позицији да гледа кроз његове физичке очи, односно да своју сазнајнодоживљајну перспективу помера према средишту драме-приче...“(Петар Пијановић, „Непоуздано приповедање Драгослава Михаиловића“, *Књижевност*, Београд, г. XXXIX , књ. LXXIV , св. 10, 1982, стр. 1474)

Поменућемо још неке особености приповедне технике коришћене у *Петријином венцу*. Да најпре употпунимо причу о питањима која су посебна каректеристика јунака-наратора. Стали смо до момента када постављена питања заиста захтевају одговор. Причајући о Милијанином случају, кад Петрија покушава да јој спаси живот лажући доктора Јешића и увлачећи га у ризик да робија, у тренутку кад креће да обелодани причу, она застаје и саопштава: „Ала сам оног Јешића, мислим се, увалила. Ал надам се овако у себе, валда неће да му буде ништа. Он, човек, тео да помогне. Је л тако? Да није он оно урадео, жена би можда досад умрела. Има то тако, рачуњам, доктору Ћоровићу да испричам и он ће, сматрам, одма све да свати. Не знам што не би. Па је л тако?“ (97) Петрија није сигурна у исправност свог поступка, као ни у поступање доктора Јешића – обоје су се упустили у противзакониту радњу која је жртву могла коштати живота. Петрија то ради да би заштитила жену од осуде средине, а лекар да би придобио материјалну корист. Зато је приповедачу сада потребна помоћ и ангажовање слушаоца, јер је свесна недостатка који носи једнострано посматрање ствари и слика добијена из једног угла. Сличну пресуду тражи и кад се љути на доктора Ћоровића, јер је оптужује да измишља да је боли рука, те јој преписује лажну терапију, која треба да има само психолошко дејство.

„И толико сам се на њега наљутила и увредила да више нисам тела ни да му идем.

Е па, што је млого, млого. Па ја сам њега, онако, стварно млого поштовала, ал немо, брате, ни ти баш толико да претераш. Знам валда нешто и ја. Ако имаш ти главу, и с њу си твоје школе учио и у твоје године народ умеш да лечиш и подучајеш, имам туна валда нешто и ја. Па је л тако? Па је л се ти не би увредио?“ (257)

Касније сазнајемо да је доктор био у праву, јер је осећај бола у руци последица гриже савести због преваре мужа. Кад год затаји моћ приповедача да пресуђује, он у помоћ зове слушаоца/наратера, потпуно свестан да свака прича има и своју другу страну и да се због тога треба чувати привида као непријатеља објективности. Наратер, на основу онога што је чуо, треба да изнесе свој став. Ипак, изгледа да он одговара у складу са оним што Петрија жели да чује, јер нема њених накнадних објашњења, правдања, негодовања, што би сигурно изродила реплика коју приповедач не очекује.

У специфичност Петријиног говора треба уврстити и учестало дозивање бога, које указује на велико поштовање и страх од виших сила које владају светом. Готово да нема странице где није поменуто име бога или неког свеца. И добро и зло Патрија види кроз деловање тајних, обично ненаклоњених сила. Оне се у њеној причи јављају као вештице, врачеви, преки свеци. Због тога књига обилује магијом и

предсказањима. Понекад Петрија својом сујеверицом свесно прикрива ствари којима зна прави узрок. Када превари мужа, она истину скрива заклањајући се иза приче о сагрешењу према светом Врачу. То је зато што се у њеној свести иза таквог признања крије мања грешка, него иза признања да је преварила мужа. Интересантно запажање о „етнолошком слоју“[10] Петријине исповести дао је Владета Јанковић истичући да је он мешавина православља и паганизма вековима присутна у веровању Срба.

Када говоримо о Петрији увек говоримо о сказу који за последицу има усмереност на усмени говор, а њега нема без гестикулације и мимике која га мора пратити. Читалац не види Петрију, али је засигурно види фиктивни слушалац. Зато, обраћајући се њему, она може показати да Окнанцима не верује „Ни оволико“(137), да су Полексијине руке „оволичке“(73), да њена свекрва на самрти „овако склопи руке“(65), да се чинија „овако“ (313) поломила на четири дела...

Даље можемо указивати на хумор који проистиче из специфичности њеног језика, али и из различитих ситуација и коментара; затим на иронију, на филозофичност, гномичност и универзалност сегмената њеног говора. Откривање етимолошког порекла имена осветлило би читаво богатство значења. Питање поузданости приповедача такође отвара многе могућности тумачења дела.

Овде се задовољавамо анализом оног аспекта приповедне технике који је, надамо се, показао умеће писца да до танчина оствари привид усмерености на туђи говор из чега проистиче и стварање илузије усменог говора. Особине приповедача свакако су фактор којим се лик Петрије издвојио од осталих у богатом опусу Драгослава Михаиловића. И сам писац једном приликом признао је своју посебну наклоност према овој књизи. „Петријин венац можда није моја најбоља књига, али је моја најомиљенија књига. Такође, осећам у тим речима један пев, тужну музику коју сам осећео као дете у својој Ћуприји, тим језиком причале су старије жене које су имале удела у мом животу. Књига је посвећена мојој давно умрлој баби, мојој умрлој тетки која ме је подигла, свим мојим женским љубавима из те рођачке близине у којима сам са њима бивао. Вероватно више никада нећу успети да напишем такву књигу коју ћу моћи толико да волим као што је Петрија.“[11]

[10] Владета Јанковић, *Петријин венац Драгослава Михаиловића*, ЗУНС, Београд, 1985, стр. 31.

[11] „Скупо плаћена превара“, *Интервју*, разговор с писцем водила Душица Милановић, 26. октобар 1990, стр. 41.

ЛИТЕРАТУРА:

Мике Бал, *Наратологија*, превод: Растислава Мирковић, Народна књига, 2000.
Ролан Барт, *Књижевност. Митологија. Семилогија*, превод: Иван Чоловић, Нолит, Београд, 1979.
Михаил Бахтин, *О роману*, певод: Александар Бадњаревић, Нолит, Београд, 1989.
Вејн Бут, *Реторика прозе*, превео Бранко Вучићевић, Нолит, Београд, 1976.
Станиша Величковић, *Документ и прича*, Градина, Ниш, 1998.
Јован Делић, „Бахтинова теорија дијалога и питања поетике сказа“, *Књижевна историја*, XXVIII, 100, 1996, стр. 627 – 647.
Борис Ејхенбаум, „Илузија приповедања“ у зборнику: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.
Борис Ејхенбаум, „Како је направљен Гогољев ‘Шињел’“ у зборнику: *Поетика руског формализма*, приредио Александар Петров, Просвета, Београд, 1970.
Душан Иванић, „Хронотоп причања“, *Свијет и прича*, Народна књига, Београд, 2002.
Роман Јакобсон, *Огледи из поетике*, првела Љубица Дошен и др., Просвета, Београд, 1978.
Владета Јанковић, *Петријин венац Драгослава Михаиловића*, ЗУНС, Београд, 1985.
Љубиша Јеремић, *Проза новог стила*, Просвета, Београд, 1978.
Владета Јеротић, „Петријин ореол/Једна импресија“, *Савременик*, Београд, г. XXIV, књ. XLVII, св. 2, 1978.
Божо Копривица, „Један животопис испуњен страдањем и патњом (Драгослав Михаиловић, *Петријин венац*, СКЗ, 1975)“, *Књижевна критика*, Београд, г. VII, бр. 2, 1976.
Адријана Марчетић, *Фигуре приповедања*, Народна књига, Београд, 2003.
Мухарем Первић, „Прича Петрије Ђорђевић“, *Приповедање и мишљење*, СКЗ, Београд, 1978.
Миодраг Перишић, „Повратак сврgнутог краља/ Скица за групни портрет књижевних ликова Драгослава Михаиловића“, *Савременик*, Београд, г. XXIV, књ. XLVII, св. 2, 1978.
Новица Петковић, „О типовима приповедања“, *Огледи из српске поетике*, ЗУНС, Београд, 2006.
Петар Пијановић, „Непоуздано приповедање Драгослава Михаиловића“, *Књижевност*, Београд, г. XXXIX , књ. LXXIV , св. 10, 1982, стр. 1458 – 1482.

Владислава Рибникар, *Могућности приповедања*, БИГЗ, Београд, 1987.
Жан Русе, *Нарцис романописац (оглед о првом лицу у роману)*, превод с француског: Јелена Новаковић, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1995.
Модерна теорија романа, зборник, приредио Миливој Солар, Нолит, Београд, 1979.
Цветан Тодоров, *Поетика*, превод: Бранко Јелић, Милош Константиновић, Завод за издавачку делатност „Филип Вишњић", Београд, 1986.
Борис Андрејевич Успенски, *Поетика композиције. Семиотика иконе*, превод измењених и допуњених текстова: Новица Петковић, Нолит, Београд, 1979.
Käte Hamburger, „Pripovjetka u prvom licu", *Logika književnosti*, prevod: Slobodan Grubačić, Nolit, Beograd, 1976.
Петар Џаџић, „Нови талас", *Критике и огледи*, СКЗ, Београд, 1973.
Петар Џаџић, „Фрагменти о Драгославу Михаиловићу", *Из дана у дан III*, ЗУНС; Београд, 1996.

Jelena Jovanović

THE NARRATOR AS A PRISONER (The characteristics of the narrator in the novel Petrijin venac (Petrija's Wreath) by Dragoslav Mihailović)

Summary

Evaluating the role of the narrator, the paper is an attempt to answer the question which of the characteristics of narration are used to win over and maintain the attention of the narrator. Petrija's speech is primarily significant for its Kosovo-Resavic dialect in which the entire story is told. The idiosyncratic nature consists of the new words which enter her vocabulary in a deformed shape. Due to the time distance from which the past events are narrated, Petrija's speech sounds clear, accepting, calm. It was created for a special purpose (except for the noticeable dialect) and abounds in frequent changes in intonation, personal comments characteristic only to her, mimicry and gestures. Petrija asks many questions, most of which require confirmation for what has been narrated, and are used to check whether the listener is still actively and with unaffected interest listening to what he is being told. Sometimes they are requests for confirmation for the stated attitude or performed act. Quite often the questions are in function of the dramatization of the story. What should be classified as a special feature of her speech are the frequent appeals to God, as an indication of the great respect for and fear of higher powers which rule the world. The casual narrative situation, the illusion of which the author wishes to create, necessitates frequent temporal anachronies. In the book Petrijin venac the rhythm of the narration is an expression of the specific sensibility and individual talent of the narrator.

UDK 821.163.41.09 Вукановић С.

Славољуб Обрадовић
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

СКИЦА ЗА ПОРТРЕТ ПИСЦА ЗА ДЕЦУ СЛОБОДАНА ВУКАНОВИЋА

Сажетак: Основно тежиште теме којом се бавимо у овом раду јесте мотивска и тематска структура књижевног дела за децу Слободана Вукановића. Посебно се задржавамо на компарацији естетских вредности поезије и драмских текстова, елементима бајке, мотивима који су преузети из фолклора, сценским ефектима у драмским текстовима, као и имагинацијом и ономиком у садржају кратких драмских једночинки.

Кључне речи: теме, мотиви, драмски ефекти, бајка, имагинација, онорика, естетске вредности.

Слободан Вукановић је рођен 1944. године у Витомирици код Пећи. Студирао је на Филозофском факултету у Приштини. Уређивао је „Побједу за дјецу“. Објавио је више збирки песама за одрасле: *Љубичице* (1973), *Звездано перје* (1975), *Снимци касете бродског дневника* (1978), *Свемирска деоба Монтенегро* (1984), *Куда ћемо* (1988), и друге. За децу је објавио књиге песама, прозе и драмских текстова: *Тако хоћемо*, песме и приче (1989), *Бал лутака*, драма (1988), *Алиса и Аркадије*, драма (1992), *Милена од Котора*, три драме (1996), *Девет ајкула у Монтенегро граду,* приче, песме, игрокази (2001) и две књиге драмских текстова за децу у којима су заступљени писци који пишу игроказе, драмске текстове у прози и стиховима, под насловом *Скозориште* (2003). Књижевно дело овог писца превођено је на руски, енглески, француски, италијански, белоруски, мађарски, словеначки, албански и бугарски језик, а песмама је заступљен у уџбеницима и у лектири „Како то може“ и у „Избору из савремене црногорске поезије за дјецу“.

Прва књига Слободана Вукановића, намењена деци, има четири целине. Прве три су циклуси песама: *Како смо играли представу*, *Припремите се* и *Водимо џуре на тенис,* а у четвртом циклусу, *Искључи учитеља*, су приче, укупно шест прича. Вукановић у поезији не доноси ништа ново када је реч о мотивима и темама, али не искорачује из просека савремене поезије за децу у смислу обраћања деци као равноправним саговорницима. Једноставност и отвореност, уједно и маштовитост су оно што приближава деци песника и песме у којима

препознају део свог света и своје свакодневице. Детињство је за Вукановића права позорница, а на тој позорници нема завесе ни посебно прављених кулиса, јер све је већ унапред постављено од природе и довољно је да деца, глумци, маштари и сањари, истрче на позорницу и да представа почне. У тим дечјим представама најчешће нема главних ликова, мада се деца труде да избију у први план и да освоје симпатије публике коју чине њихови другови и другарице. Свакако, песник такође учествује у дечјим представама, али он није редитељ, а и кад се учини да једним делом режира и усмерава игру, онда је то спонтаност која не ремети хармонију дечије игре и дечије маште, посебно што у тој режији нема приморавања и наметања своје воље. То је само један од разлога да деца песника и не доживљавају као неког ко је главни, већ као сигридруга који се труди да чини оно што и она чине. Те дечије игре су толико занимљиве да се дуго памте, а памти их и песник и враћа им се у часовима самоће, сећа се њихове привлачности, изнова открива оно што су прекриле магле прохујалих година и савременој деци прича о себи и својим друговима, о представама које су их држале на окупу у њиховој улици, у њиховом стамбеном блоку (*Улица дјетињства*): „У другом стамбеном блоку/ Играмо се бајки снова/ И будућих сусрета/ Са нашим будућим ликовима.// Заказивали смо вријеме/ Али ову најобавезнију обавезу/ Нисмо испуњавали/ Стално смо у другом стамбеном блоку/ Никад не долазимо/ Никад се не враћамо/ Стално смо у Другом стамбеном блоку/ Тако хоћемо/ Тако желимо/ У Другом стамбеном блоку/ Нико не стари/ Ништа се више не дешава/ Све се десило/ Мики велики се потуко са Микијем малим/ Тони је боље свирао виолину од Шимија/ Бајар је најбољи/ Јумбо је био стручњак за кликере/ Рошки за скијање и падове/ Милија и Агим за бјежање са часова/ Библија је шампион незнања из математике// Где год да идемо/ За собом носимо Други стамбени блок/ Употребимо га пре за вријеме и после путовања/ Дозу свако одређује према потреби// У Другом стамбеном блоку/ Нико не стари/ Ништа се више не дешава/ Све се десило“.

Слободан Вукановић доживљава себе, као писца за децу, али и друге који се обраћају деци, као ликове који долазе из неке бајке и у том смислу исказује, имплицитно, само један сегменат своје поетике. И деца често доживљавају писце као неке ликове из бајке, посебно ако имамо на уму да деца читају књиге, али она се не срећу са многим писцима чије књиге читају. Што је дело намењено деци занимљивије, маштовитије и отвореније, како по тематици тако и по динамичности, авантуризму и слично, то је и писац тајанственији, бајковитији. Јасно је да не постоји образац, а нема ни чаробног штапића којим би писац могао да „омађија“ реципијенте и да их задиви. Песма је добра тек онда када успе да веже пажњу детета чак и онда, а тако је углавном,

када оно не види писце, јер потпуно је другачија ситуација када се писци директно обраћају деци на неком од сусрета са њима. У директном обраћању има и позе и глуме, има естраде, те тако и лоша песма може некако да се провуче, јер деца из куртоазије аплаудирају и несвесна да је песма лоша. Додуше, не мора да је увек тако, али јасно је да је писани текст оно што треба да траје, а трајаће уколико је уметнички вредан (*Писац из бајке*): „Он је као жонглер, / мађионичар, / час је у нашем, / час је у неком другом, / нестварном свијету.// На бијелом папиру истреса своје снове, / искачу из њих, / оклопници, аждаје, / добре и зле виле, / принчеви и принцезе.// Писац из бајке, / прави дворце, / свима дарује говор, / штити немоћне од моћних.// Оловка му је, / штит-Добромјер, / сви га траже/ и свуда стиже// По њему, / шума је магија зла, /небо – рјешитељ загонетке, / море – чудотворни спаситељ.// Писац је жонглер, / мађионичар, / час је у нашем, / час је у неком другом, / нестварном свијету.// Он је Гуливер, / он је Лилипутанац, / он је са нама, / а ми га не видимо“.

Без добрих драмских текстова нема ни добрих позоришних представа, али лепоти представе доприносе и редитељи. Они су капетани који дуго планирају почетак пловидбе и размишљају о многим ситницама од којих неке живот значе. И када се подигну позоришне завесе, крене брод, а на њему морнари – глумци са маскама или без маски, радосни и раздрагани, погледа упртих према пучини и тако се пред очима публике одвија живот који је и сан и машта, и реалност и имагинација и који, ако је представа добра, траје и после спуштања завесе, траје и живи у публици и изнова се обнавља у сећању (*Капетан позоришне лађе*):

Колету Ангеловском

Он се увијек снађе,
вјешто држи кормило лађе,
да не потоне,
са њим, они и оне.

Капетан позоришне даске
навуче ликове и маске,
и почне животна игра дјеце и лептира,
уз дијалог, ту је цврчак што свира.
Поред толиких путовања
посада не зна да ли је стварност или сања,
и јесу ли то авантуре
уз радост, невоље и буре.

Путуј, путуј капетане,
кроз ноћи и дане,
простор и вријеме
уђоше ти у крв и вене.

Кад ти идеја сине
одмах јој даш име,
и одредиш улогу праву,
а онда путујте у славу.

Дидактично у песми *Мржња* је исказано преко констатација, а уједно је песниково схватање суштине мржње која је деструктивна и може да завади људе и да им нанесе многа зла.

Човек коме је стало до човека и до човечног и који је хуман, не уме да мрзи, јер зна да је мржња рђа која најпре нагриза оног који мрзи. Али, када је љубав близу мржње и када је толико искрена и снажна, онда се мржња расплине као магла и потоне у глиб и ништавило: „Она извире из блата, / она доводи до рата.// Она има грозне зубе, / због ње памет губе, / црно и жалосно буде, / она раздваја браћу и људе.// Због ње се руши палача/ и буде кукања и плача, / када љубав дође, ње с мјеста/ одједном некуд неста“.

Припремите се – наслов је песме у којој песник опомиње децу на живот који им тек предстоји. Пролазе дани детињства и расте се најпре полако, па све брже и брже и тек одједном некадашња деца схвате да су се приближила одраслим људима, не само растом, већ и размишљањем. Због тога је потребно да се на време припреме за живот који их чека, а то ће учинити уз помоћ одраслих, и уз помоћ песника који не руше бајку детињства, али опомињу децу да живот није само бајка, већ и нешто много озбиљније:

Дјевојчице и дјечаци,
није све лијепо,
као што вам причамо,
као што вам пјевамо

Вукови увјек не поједу Црвенкапу
некад је и обратно.

Да се не лажемо,
припремите се,
и живот је као басна.

Понекад помјешамо
теме и мотиве,
поуке и поруке.

Вукови смо,
лисице и зечеви,
према потреби.

Дјечаци и дјевојчице,
припремите се
за басну,
за бајку,
за живот.

Деца су најсрећнија када живе у слободи и када је смех на лицу доказ да живе живот детета, пун, осмишљен, неоптерећен бедом. У првом дистиху песме *Смјехоплов* песник исказује мисао која не одговара стварности у којој деца живе не само данас, јер нису ни у прошлости, нити ће у будућности, сва деца света живети са смехом на лицу. Данас је толико гладне деце, болесне и изгубљене, на ивици смрти, да се песникова констатација доживљава утопистички, а израз је његовог хуманизма и жеље да сва деца живе са смехопловом. Добро би било да једног дана песникова утопија постане реалност: „На свим лицима дјеце свијета/ увијек цвијета смјехоплов.// Од њега све игре су веселије/ мали играчи срећнији.// Велико другарство ствара смјехоплов, / од љубави постаје велики као небо.// Присутан је у игри, у кући, /у школи, стално је с нама.// Послије краткотрајне туге развесели нас, / наш најбољи пријатељ смјехоплов“.

Свако другарство засновано на обостраном разумевању је право. Ипак, деца се труде да правог разумевања и другарства буде и кући. Најлепше је другарство између деце и родитеља, јер шта је лепше но да дете каже оцу или мајци све оно што га мучи и да тако, директно, затражи помоћ. Дечак у песми *Водимо цуре на тенис* нема разлога да крије где иде са друговима и цурама, јер он сматра да је довољно одрастао да може да самостално донесе неку одлуку, што је један од разлога да замоли мајку да га ослободи обавезе да јој купује неке ствари потребне за кућу, јер то „не приличи лафу“:

Мама ми каже:
- Не буди несташан ко Денис!
А ја јој кажем:
Данас идемо на тенис.
Водимо цуре,
шо да те лажем...

Шта ако смо малољетни?
Важно је да смо сретни.
Немој те године и границе!
Ми се волимо, мамице!
Дај ми црвендаћ
да Ева овог пута не плаћа.
И немој да ти купујем
Детерџенте и кафу –
То не приличи лафу!

У савременој поезији за децу мало је песника који пишу љубавне песме а да нису изашли испод песничког кишобрана Мирослава Антића. Отуда толико сличних, антићевских, мотива који се срећу и код Слободана Вукановића, на пример кошмар у глави заљубљених који настаје као последица заљубљивања. Измешају се ромбоиди и теореме, полутари, упоредници, полови, острва и полуострва, једном речи СВЕ, а ипак је заљубљенима лепо и не труде се да нешто промене у свом понашању (*Ја и моја Виолета*):

Виолета, Виолета
Као да си са другог свијета
Помијешах ратове и киселине
А онда падам са висине

Виолета, Виолета
Јеси ли са другог свијета
До твоје неосвојиве Троје
Путује писамце моје

Док читаш пази на наставнике – легионаре
Те лисце мудре и старе
Пуни искуства и пуке
Они савладаше те муке

Виолета, Виолета
Сада сам ја са другог свијета
Путујмо заједно Виолета
Близу смо нашег заједничког свијета

Теме Вукановићевих прича су подједнако маштовите и педагошке. Он прича о наравима деце и одраслих, а дотиче се и ратног времена, партизана и четника, помоћи коју су племенити људи пружали рањеницима, шали се на рачун учитеља који има разумевања за своје

ученике и њихове писмене задатке. У Кероловом делу Алиса је боравила у земљи чуда, у Вукановићевој причи је у земљи туге (*Алиса у земљи туге*). Заплет у причи остварен је на сукобу између земље Љубичасте и земље Сунцокретне. У почетку је између владара и становника поменутих земаља владала слога, а када су два нераздвојна другара одлучила да за празнике својих земаља измисле химне, онда је дошло до сукоба и удаљавања. Цар земље Љубичасте звао се Завиша, а његово име говори и о његовом карактеру. Био је један од оних који не може да не завиди другима, зао и неправедан, а таква је била и химна коју је смислио: непријатељски изазивачка, али народ је прихватио химну и гласно су је певали у инат Небојши који је владао земљом Сунцокретном:

Наша је застава најљепше боје,
Боље је моје но твоје.

Љубичаста, Љубичаста
Хитра као птица ласта,
Нико нема мирисније лице
Од наше Љубучице.

Боље је моје но твоје,
Наша је застава најљепше боје,
Наша је застава најљепше боје.

Химна земље Сунцокретне је смиренија, а у њој нема тенденциозног величања нити изазивања супротне стране. Стихови су реални и говоре о слави и прошлости земље. То су божји стихови, што ће рећи да су истинити и племенити:

Ми смо застава Сунца,
Оно се по нама окреће,
Због наше висине и стаса
Многи болују и тугују.

Ми смо свечаност сунцокрета,
Ми смо земља Сунцокретна,
Ми смо жутог свијета круна,
Код нас нема никаквих буна.

Наша је химна божја,
За сва времена

Наша је пјесма света,
За сва времена
Од свих времена,
За сва времена
Од свих времена.

Народ земаља које су се завадиле певао је химне у трансу, али људима није одговарало понашање владара те су их прозвали, Завишу царем Мргудом, а Небојшу царем Надувенком. Завађене цареве успевају да помире деца која су се волела и играла у данима док је владала слога: Мргудов син Аркадије и Небојшина (Надувенкова) кћеркица Алиса. Они нису могли да подносе мржњу, туговали су, јер њихове земље су постале „земље туге и плача“. Алиса је говорила Аркадију да их једино смрт може да растави, а Аркадије је био убеђен да једино смрт може да их помири. Они остављају писмо одраслима на месту званом Орлова стена, а у писму само једна реченица: „Нека вас наша смрт помири“.

Расплет у причи заснован је на случајности: изненадна појава орла који је бранио гнездо на својој стени. Две војске, једна наспрам друге, под пуном ратном опремом, чекале су наређења својих команданата да крену у обрачун, али када су заповедници угледали на стени Аркадија и Алису, а изнад њих орла, повикали су војницима да гађају орла јер деци прети смрт. Орао је пао погођен ратничким стрелама, а два цара су пружила руку један другом и помирила се. Крај приче је као у бајци:

„Питате се шта је са Алисом и Аркадијем.

Е, они сада владају. А цареви се играју са унуцима, рјешавају задатке на рачунарима, укључују видеорекордере, гледају цртаће, шетају се.

Као што видите времена се мијењају, а и царски послови“.

Вукановић прича језгровито, без дигресије, извлачи у први план приче само оно што је најбитније за радњу и што може да заинтригира дечју радозналост. Контраст између понашања и деце и одраслих је очит и наглашен. Деца су у понашању рационалнија од одраслих, јер у њима нема зависти, а када схвате да их одрасли не схватају и да су опседнути својим егоизмом, доносе одлуку која за исход може да има трагичан крај, што писац, намерно, не дозвољава, а било би лоше да је дозволио да трагедија помири завађене цареве, јер то се не би десило, а читаоци би имали још једну причу у стилу оне коју већ знају из драме о Ромеу и Јулији.

Социјални мотив на почетку приче *Давид и Амалија* је самоиницијални и у функцији је истицања племенитости. Радња приче дешава се у Котору. У тај приморски град изненада су дошли старац,

старица и младић. Старац, шјор Мартин, правио је фигуре од маслиновог дрвета. Најчешће је правио девојчице балерине, девојчице са цвећем или крчагом, а бавио се и „лијечењем књига“, тј. књиговезачким занатом. Поред себе је увек имао једну дебелу књигу и непрестано је нешто шапутао, можда псалме или молитве, мислили су људи.

Прича је испричана у првом лицу. Наратор верује да му је било жао што никада није успео да се упозна са шјор Мартиновим сином који се рађе дружио са Симоном но са другим младићима. Симон је био велики авантуриста, „жива књига“ а од њега је Давид, шјор Мартинов син, могао да сазна о многим земљама које је Симон обишао. Те приче су, свакако, утицале на Давида да се у њему пробуде авантуристичке жеље, те је, како наслућујемо посредно, кренуо у морнаре, али је страдао у некој олуји. Брод су потопили таласи, а до Котора је стигла вест да нема преживелих. Шјора Матилда је туговала: „Давиде, немој и ти Давиде. Зар са нашом Амалијом? Боже, спаси га“. Под теретом туге шјор Мартин је почео да прави фигуре „које су личиле на малог Давида“, али људи их нису куповали јер су се плашили да им не донесу неко зло. И, као што су изненада дошли, тако су изненада и отишли, једног дана, Мартин и Матилда, а на тргу, на главу лава, Мартин је оставио једну фигуру Давида са књигом. Друга фигура је остала на шјор Мартиновом прозору.

Вукановић уноси у причу фантастичне елементе. За време кишних дана све је било влажно, а једино су биле суве Давидове фигуре, те су жене у молитви говориле, када су желеле да неког благослове: „Нека те бог чува од зла као фигуру од кише“, а мислиле су на Давидову фигуру на споменику. У причи није јасно ко је Амалија чије име изговара Давидова мајка. Није јасно ни након позоришне представе коју је извела нека путујућа позоришна дружина у којој је била глумица са именом Амалија, а једино се може да наслути да је Амалија девојка којом се Давид оженио и са њом кренуо истим бродом кући. Та глумица је наратору приче, у то време само дечаку, личила, по својим покретима и пантомими, „на ону буру, на онај дан, или се мени чини“. Вео тајанствености који обавија причу чини је занимљивом и допушта дечјој машти да крене путевима Давида и Амалије, да урони у тајну с младим људима којима судбина није била наклоњена. На споменику је након одласка позоришта, остао само цвет, симбол једне трагичне љубави, а Давид и Амалија су отишли.

Заплет у причи *Искључи Учитеља* је духовит. Уобичајено је да ученици раде писмене задатке и да их, након оцењивања, читају на часу. Најпре читају задатке ученици који су добили најбоље оцене, а потом остали. Пошто су своје задатке прочитали најбољи ученици, учитељ захтева да свој задатак прочита Горан и он то чини: „Бити научник, то значи направити нешто велико, значајно. Пошто је већ

пронађена телевизија, кола, авиони, многи лекови, ја бих нешто, нешто за нас ученике веома важно, кућног учитеља. Како? Ево како, сједиш кући, укључиш га, прича ти прича, а онда кад досади искључиш га. Умјесто одмора погледаш цртић или започнеш неку видео игру. Зар то није добро, и за нас и за учитеља. Онда би и он могао да сједи кући са својом дјецом. Сними лекције и буде слободан".

Дечак је био искрен. Њему је школа помало досадна, он би да има више слободног времена, али пошто таква справа још није измишљена, учитељу остаје једино да се нашали: „ – Ето , дјецо, Горан ме може укључити и искључити кад хоће. Али пошто тај проналазак још није пронађен, не може се искључити. Значи још ћу говорити и испитивати. Читајмо даље".

Деци су интересантне приче у којима има бајковитог, чудесног и маштовитог, као и приче у којима писци пишу о неким дечјим понашањима у којима деца препознају себе. Вукановићеве приче *Не дозволи да птицу затворе у кавез*, *Тамо си потребнији* и *Случајни илегалац* имају за тему рат, рањенике и децу у рату, али то је прошло време са којим деца тешко могу да се саживе, мада могу да схвате поруку тих прича. Актуелне теме, оне из непосредног дечјег окружења, деца као главни јунаци, нови облици бајковитог, то су елементи који могу да привуку дете које живи у стварности и које само по сопственој жељи искорачује из ње у неке само њему познате имагинарне просторе.[1]

---

[1] О првој збирци Слободана Вукановића писао је Жарко Ђуровић у „Просвјетном раду", бр. 7, 1991. Реч је о кратком приказу који наводимо у целини:

„Ова Вукановићева збирка пјасама и прича маштовито је изаткана. Пјевати о космосу изискује рад маште, мало искошен, али који наводи дијете да се сроди са авантуром. Овдје ћемо наћи и нешто од загонетне животне „причаонице", у којој дјеца не могу а да не искажу своје бриге и снове. За пјесника није довољно да се нагласи сан. Он, тај сан, мора бити преточен у доживљајно стање. Значи, мора да има казивну сврху. Вукановићеве пјесме прожете су сном као важним артикулацијским атрибутом. И живот је, уопште узевши, нека врста сна. У њему се смјењују бројне старије догодовштине које је, ево, пјесник вјерно уобличио.

Дјечак Вукановићеве пјесме види свијет кроз призму свемирских летелица. Занимљиво је истаћи да је пјесник тај космички свијет интерполирао интимним тоновима. Просто се добија утисак да је дјечја машта основа за узлете одраслих да спознају непознато. Дјетету је лијеп живот. Као и птици. Чим се јави рацио, потону дражи снивања. Пјесма је зато да хвата одбљеске маштеног, да то маштено уводи у живот као реалне чиниоце.

Вукановић је пјесник модерне оријентације. Цио један арсенал пјесничког поступка за одрасле, пренио је у писање за дјецу, почев од слике до типологије ријечи које су, кажимо, „техничког" поријекла, али у склопу пјесме дјелује сасвим природно. То говори да се поезија не мора сводити на тзв. „лирски штимунг", на пробране ријечи. Све су ријечи у власништву пјесме. Важан је њихов артикулацијски смисао. Вукановић је био тога свјестан кад је писао ову књигу за дјецу. За њега је битно шта је у ријечима, а не какве су ријечи, придјевске, именичке...

Битно је истаћи да Вукановићева поезија није успутног карактера. Она је окупирала пјесника и као свијет и као изражајна датост, у мјери колико се то од њега тражи".

Поетика бајке у основи драмског ефекта

Књижевност за децу познаје бајку као жанр, народну и ауторску, али не драмску бајку, тј. причу у којој је остварена драмска форма у смислу подела улога, сцене, костима, музике и уопште аудитивних и визуелних ефеката. Драма као жанр има своју поетику. Слободан Вукановић је за свој драмски комад *Бал лутака* одабрао за ликове: лутке, децу и свемирска бића, а самим тим и неколико планова радње: реални и фиктивни (који можемо да означимо и као: фантастични), да би поменуте планове радње, у завршној слици приближио реалном свету и животу деце у њему. Главни ликови су: ЗУ ЗУ, ГУ ГУ, ЛУ ЛУ, Продавац лутака, Дјечак, Дјевојчица, Полицајац, Њушкало, Мајка и Отац. Драмски текст има шест слика.

Заплет у драми грађен је на неспоразуму између продавца лутака који је једног јутра у излогу затекао лутке којих раније није било, чуди се што оне говоре, а у заплет је укључен полицијски агент, чије је име симболично, Њушкало, који обавештава претпостављеног да се у продавници играчака дешава нешто чудно. То чудно је довољан разлог да се полиција узнемири и да се предузму све мере и утврди чињенично стање у ком смислу саслушавају продавца лутака. Продавац је весео човек. Он певуши и позива децу да погледају нове лутке, шарене свемирионе, али и даље му је нејасно ко су чудни лутани. Он чак и не слути да је реч о свемирским бићима, а помало се и каје након продаје лутки деци јер му се чини, као сваком трговцу, да је могао да их прода скупље. Заплет се наставља и у другој слици када Њушкало саопштава шта је приметио у продавници играчака, а полицајац долази до закључка да је у питању велика опасност по државу и да државу ваља спашавати, а да је грађанска дужност агента да каже све што зна. У трећој слици успоставља се другарство између лутки-марсоваца, које имају чудна имена и дечака и девојчице. Лутке успешно решавају тешке математичке једначине. Изненада, лутке и деца чују преко радија озбиљно упозорење да су се појавила опасна бића, а да је продавац продавао лутке које шаљу разне сигнале и шифре. Спикер је саопштио да је све то открио аматер детектив Њушкало. То упозорење значило је да деца и лутке морају да се организују, јер одрасли су озбиљни и знају да предузму свашта, а у ономе што чине могу да страдају и деца и лутке, тако да је то главни разлог да предузму нешто. То је тренутак када лутке и деца крећу у акцију у жељи да и не затекну. Дечак предлаже, а тај предлог је фантастичног карактера, да упадне у мисао онога који мисли да им нанесе неко зло и да га, самим тим, натера да говори оно што дечак мисли. Упадање у људске таласе мисли је напросто немогуће, али у бајци је све могуће, па и читање туђих мисли. ГУ ГУ обавештава друштво да шеф Робне куће играчака

организује бал лутака, а то је добра прилика да се организују и да и они учествују на балу. Биће то права фешта. У четвртој слици полицајац испитује продавца лутака и настоји да сазна од њега са ким се састаје. Продавац је збуњен, у неизвесности је јер зна да је радио све по прописима и да није ничим повредио закон и државу. У току разговора телефон звони више пута и полицајца обавештавају да се у граду спрема бал лутака и да је главни организатор шеф Робне куће, али лутке се окупљају и у Дванаестој улици, потом и у Сто другој, а полицајац наређује да ухапсе све организаторе. Тек када је некако привео разговор с продавцем лутака крају, полицајац схвата да је реч о озбиљном нападу на државу и да полиција није у могућности да спречи инвазију лутака, већ да у помоћ мора да прискочи и војска. У петој слици дечак ступа у акцију, зове фабрику играчака и моли их да за Друштво пријатеља обезбеде две хиљаде играчака. Напетости радње доприноси и вест са радија: „ГЛАС СА РАДИЈА: Важно обавештење. У граду се дешавају чудне ствари. Полиција јавља да су сви продавци играчака у затвору. Влада паника међу грађанима, нарочито међу дјецом. Разлог су, лутке зване свемирци, које ходају, играју. У циљу истраге полиција није дала друга обавјештења. Настављамо емисију. Мелодије са дјечијих фестивала“. У емисију која тече на радију, укључује се девојчица и објашњава слушаоцима шта су учинили Владимир, ЗУ ЗУ, ГУ ГУ и ЛУ ЛУ, а уједно подвлачи да су лутке чудних имена свемирци и да их је купила у продавници играчака. Потом се у емисију укључује дечак Владо, из Петнаесте улице, и руши страшну вест коју је пласирала полиција о некаквој могућој опасности по град и државу. У питању је само игра. ГУ ГУ позива све слушаоце да присуствују балу играчака и каже да ће на том балу бити преко две хиљаде лутака. Плес већ почиње и пре званичног отварања. (Док се чује пјесма, плешу Дјечак, ГУ ГУ, ЗУ ЗУ и Лу. Са радија се чује пјесма у стилу шансоне). Ово је дидаскалија писца, а након ње следи СОНГ:

Мој тужни лутак
Има свој кутак,
Сједи на ивици ормара,
Има једнуману:
Од кад је у мојем стану
Стално је тужан.
Није лијеп, али ни ружан.
Такав је мој лутак стари.
Али то не мари:
Кад га помилујем
Као да глас му чујем,
Глас туге и доброте.

Од моје лутке сироте,
Од мога доброг друга
У мени се пресели туга.
Такав је мој лутак стари,
Али то не мари,
То не мари...

Цела шеста слика је СЛИКА ВЕСЕЉА, ИГРЕ и КОЛА. У овој слици доминира покрет, чује се песма, сви почињу да играју, свемирци носе транспаренте на којима пише да полиција треба под хитно да ослободи продавце лутака, а најупечатљивији су транспаренти на којима пише: „оружје опасност – лутке радост“ и „Будите пажљиви и са луткама“. Прави луткарски бал уз валцер и танго. Продавац поклања деци по једну лутку, а свемирци одлазе. Полицајац и Њушкало покушавају да ухвате и задрже свемирце, али их коло са сцене отера, а луткама и деци придружује се продавац и почиње да пева веселу песмицу чија је порука да он никада није сам и несрећан када је са луткама. Уосталом, тако је и са децом. За њих лутке нису само обичне играчке, јер деца са њима разговарају, живе са њима, поверавају им тајне и доживљавају их као жива бића. Управо на тој имагинацији заснована је и позоришна представа. Реч је о илузији која карактерише дечије понашање. Ту илузију да су лутке живе и да могу да размишљају створила су деца. Продавац каже да су и људи нечије лутке, а каже да постоје ЛУТКЕ СТВАРНОСТИ и ЛУТКЕ МАШТЕ. Пита се: ЗАР ОВО НИЈЕ МАШТА? Да, све је у овом драмском тексту од нити маште, имагинације и фантазије. Преплићу се реално и ирeално, лутке су антропоморфизоване, динамичност радње одговара дечијој игри и омогућава добрим редитељима да, уз мало труда, поставе представу, да је обогате новим аудитивним и визуелним ефектима, да осмисле костиме, да омогуће деци – глумцима да се разиграју и да у пуном маху дочарају свет дечије радости на једној страни, и света одраслих који немају разумевања за оно што деца чине. Свемирци у причи нису ништа пореметили, већ су само допринели већој дечијој радости тако што су порушили веровање одраслих да су свемирска бића опасна. Они се враћају у свемир из кога су и дошли, али деца им обећавају да их неће заборавити, мада су са њима била врло кратко. Стиче се утисак да су бића из свемира дошла на земљу да успоставе нови поредак у смислу да помогну деци, пре свега луткама са којима се деца друже, да остваре већи степен другарства кроз игру и песму, преко заједничког кола које је симбол другарства, детињства и дечије радости. У реалан свет деце (први план драме), који је у почетку статичан, свемирци уносе покрет и ритам правог дечијег живота, ритам у коме ће до изражаја доћи дечја енергија радости и потребе да покажу шта све

знају и умеју. У драми је фантастично сведено на праву меру, јер деца читаоци и деца гледаоци доживљавају свемирце као реална бића, што значи да њихова појава не изазива код деце страх већ радост. Маштовита, игрива, права драма за децу у којој се испуњавају многи дечији снови, дело које плени читаоце док га читају и када га гледају на позоришној сцени. Вукановић је овом драмом потврдио да је велики маштар и да уме да у драмски текст преточи многе дечије снове, да преко снова оплемени реалност и дечију машту.[2]

Драма о бесмислу мржње и лепоти љубави

Из кратке, истоимене приче, Вукановић је искористио тему за драмски текст *Алиса и Аркадије* (1992). Драма има осам слика. Писац је успео да избегне дигресије које би оштро делиле радњу драме на посебне и неповезане целине. Радња тече спонтано, прелива се из једне драмске слике у другу, а садржај драме најављен је у прологу у коме воде разговор два пријатеља: Иван од Сунцокретне и Иван од Љубичасте, стражари. Између два краљевства скоро да не постоје границе. На челу краљевине Љубичасте налази се краљ Завиша (асоцијација, што се краљевог имена тиче, на завист и лош карактер), а на челу краљевине Сунцокретне је Небојша (асоцијација на некога ко је храбар и ко се никога не боји). И, као у бајци, краљеви имају децу, Завиша сина Аркадија, а Небојша кћер Алису. Њих двоје су се заволели и сањали су једино о својој љубави. Но, стражари најављују да се у краљевствима дешава нешто чудно. Краљеви су решили да смисле химне и грбове за своје краљевине, поред тога и заставе, али и да створе нови језик како би се разликовали једни од других.

Први је смислио химну, тј. наредио да се она напише, краљ Завиша. Садржај химне је изазивачки, не толико увредљив, али у суштини химна истиче величину краљевине и егоистички пева о томе да је све што Љубичаста поседује боље од онога што имају људи у краљевини Сунцокретној. Већ смо напоменули да име краља Завише може да се схвати као симбол зависти, то је разумљиво да је он први започео раздор, а химна његове земље је:

---

[2] На крају књиге је пишчева напомена:

Драмски текст БАЛ ЛУТАКА, 1986. године, добио је прву награду на конкурсу Радио – Приштине.

Драма је тада извођена на радију у режији Угљеше Вујовића. Исте године, БАЛ ЛУТАКА је изведен на радију и на албанском језику, у режији Адле Гашија и преводу Рифата Кукаја

За радио – Нови Сад, 1988. године, овај драмски текст Балаж Пал је превео на мађарски језик.

У Театру „Атеље младих“ у Панчеву БАЛ ЛУТАКА је изведен у режији Стојана Ристића.

Наша је застава најљепше боје,
боље је моје но твоје.

Љубичаста, љубичаста,
хитра као птица ласта,
нико нема мирисније лице
од наше љубичице.

Боље је моје но твоје,
наша је застава најљепше моје,
наша је застава најљепше боје.

Химна краљевине Сунцокретне је смиренија, у њој нема изазивачког тона, већ се потенцирају оне вредности које никога не вређају. Додуше, у првом катрену јасно се исказује мисао да постоје људи који завиде становницима Сунцокретне због тога што су стасом виши од других, али и због тога што прате путању Сунца које је симбол светлости и живота.

Ми смо застава сунца,
оно се због нас окреће,
због наше висине и стаса
многи болују и тугују.

Ми смо свечаност Сунцокрета,
ми смо земља Сунцокретна,
ми смо жутог света круна,
код нас нема никаквих буна.

Наша је химна света,
наша је пјесма света,
за сва времена,
од свих времена,
за сва времена,
од свих времена.

Заплет у драми заснива се управо на химнама које су у трену завадиле краљевине, дошло је до сукоба, летеле су каменице на све стране, а да није било мудрог и младог Аркадија могло је да дође и до крвопролића. За двоје младих људи, за Аркадија и Алису, сукоб и раздор између краљевина били су велика трагедија чију су тежину осећали, али никако нису могли да схвате смисао раздора и мржње. Они се, попут Ромеа и Јулије, заклињу на верност и трајну љубав без

обзира што су им очеви забранили да се виђају и запретили им најсуровијим казнама:

> АРКАДИЈЕ: Зашто си тако тужна, Алиса?
> АЛИСА: Рекао ми је тата да се више не дружимо.
> АРКАДИЈЕ: И мени је исто рекао, па шта. Нико нас не може раздвојити, Алиса.
> АЛИСА: Као да је неко зачарао два краљевства, као да је неко бацио чини раздора. Није ми јасно, Аркадије, објасни ми шта је то… Ја сам немоћна да разумијем.

Драмски заплет у Шекспировој трагедији *Ромео и Јулија* заснован је на класним разликама, али и на неподношењу породица које су, свака за себе, држале да су у некој предности. Слично је и у народној епској песми *Смрт Омера и Мериме*. Отрежњење одраслих у поменутим делима долази на крају, након трагедије, прекасно. Вукановић је само позајмио део матрице из поменутих дела, али, у суштини, он је писао бајку дајући јој форму драме, те се подразумева да је и крај драме без трагедије, јер ће се све завршити срећно. Он је позајмио од бајке и временску дистанцу од сто година, јер она му је била потребна да истакне да се временом мењају људи и нарави, али и као образац који може да причу о мржњи и љубави учини занимљивијом и бајковитијом. Свакако, само у бајкама се остварује хармонија, на крају, али не и у животу, јер ни до данашњих дана није престала мржња нити су укинуте границе, а скоро да се, из дана у дан, понавља историја у смислу ратова и подела. Ипак, овде је реч о драмском бајковитом тексту, дакле о књижевности, а књижевност и почива на имагинацији, често на фикцији и фантастици, што значи да је ретко верна копија живота. Времена се мењају, али не и људи. У бајкама је другачије.

Болест Завишиног сина Аркадија је оно што претходи кулминацији. Узалудно је знање лекара, јер болест чије је име љубав не може да се излечи уобичајеним лековима. Вукановић поново позајмљује чаробно место из бајке, а то је биљка љубибиће (асоцијација: љуби биће, дакле воли свако живо биће, буди хуман и племенит). Једино уз помоћ те биљке може да оздрави Завишин син Аркадије, али тешкоћа је у томе што та биљка расте у Алисиној башти, дакле у краљевини Сунцокретној, а поседује шест врлина које су, у драми, исказане преко боја; шест боја, шест врлина: слобода, љубав, пријатељство, поштење, доброта, мудрост. Све ове врлине поседује и Алиса. Заплет је појачан у тренутку када су стражари ухапсили Страхимира у Алисиној башти. Он је брао љубибиће, а када је схватио да је у опасности, „мачем је секао сво цвијеће“. Алиса упозорава оца да је реч о цвећу које расте далеко и да ће, будући да је уништено, успавати краљевство, а она ће

се разболети. Оно што је могло бити лек за Аркадија, за Алису је било трагедија, што отац није схватио. Тако се и десило. Две краљевине су утонуле у стогодишњи сан. Пре тога, Алиса у разговору са оцем није успела да му објасни да је бесмислен сукоб између краљевина које су сарађивале пријатељски:

> КРАЉ НЕБОЈША: Шта то говориш Алиса? Ми нисмо криви. Боли те глава због бриге за Аркадијем, проћи ће.
> АЛИСА: Не, оче, није само због бриге. Биљка ми је удахнула душу, хранила ме, као вода. Нешто невидљиво нас је везивало. Не знам шта, а ипак не можемо једно без другог. Прекинули су нам…
> КРАЉ НЕБОЈША: Шта то говориш, Алиса? Не плаши ме…
> АЛИСА: Ви сте мене плашили и забрањивали ми. Водили сте ваше ратове и свађе. Дјеца су престала да се играју и смеју као прије. Укинули сте игру и смијех.
> КРАЉ НЕБОЈША: Они су први.
> АЛИСА: Није важно ко је први, ко други. Уништили сте нам дјетињство, зар не схватате.
> КРАЉ НЕБОЈША: Све ћемо то …
> УШИЋ: Краљевство је важније од дјечијих игара.
> АЛИСА: Какво је то краљевство без смијеха и игара, ваше и наше креаљевство туге.

Тренутак успављивања две краљевине најављује ГЛАС и то је, у драмском смислу, био једини начин да се радња заустави. Међутим, прелаз на следећу, осму слику, остварен је брзо. Вукановић није пронашао неко срећније решење, јер дистанца од сто година је дуга, а то треба да се истакне аудитивним и визуелним ефектима, тихом музиком, маглом, лелујањем завеса на дну сцене, мешањем боја и слично. Добри редитељи ће то учинити.

У осмој слици остварен је расплет. Дечак Владимир и девојчица Сунчица удаљили су се од групе дечака и девојчица и кренули су у шетњу држећи се за руке. Изненада су наишли на замак у тамној шуми. Владимир је инсистирао да уђу у замак, а Сунчица се нећкала. Ипак, на крају је послушала свог друга и ушли су у замак. Чинило се као да су сањали док су ходали. Сунчица је спазила у врту почупано цвеће, а будући да је волела цвеће, узела је и засадила два цвета, залила их је водом, а у том трену су сви почели да се буде. Деца су била изненађена, посебно што нису схватила зашто их испитују и шта се то дешава пред њиховим очима. Нису знали да одговоре краљу Небојши из ког су краљевства, већ су наивно испричали да су из одмаралишта „Липов гај“, али то није краљевство. Сунчица и Владимир нису

разумели разлоге које су неки набрајали само да би их прогласили шпијунима. Порука је експлицитна: и после сто година наставља се мржња и неповерење између краљевина, али ту су Аркадије и Алиса који својом љубављу успевају да победе зло. Владимир и Сунчица беже у страху да им се не деси нешто лоше. Лекар од Језерске истиче осам врлина које треба да красе све људе: слобода, љубав, пријатељство, поштење, доброта, мудрост, радост, живот, али одбија предлог краља Небојше да буде постављен за министра, јер он је стар и његово је да лечи људе. Поруку смисла живота у слози и љубави исказује на крају краљ Небојша:

> КРАЉ НЕБОЈША: И ми, као њен дио извршавамо и завршавамо своје обавезе (пљесне рукама. Музика. Дворски валцер). Само (престане музика), САМО, ОВО УПАМТИТЕ. Не дозволите да опет увене или да неко уништи ЉУБИБИЋЕ. Оно је вјечно, оно је свачије ко га жели. Његова ширина нема граница као и музика (пљесне рукама. Дворски валцер)

Више је порука младима у драмском тексту *Алиса и Аркадије*, а најбитнија је да су бесмислене све поделе, раздори и мржње одраслих, јер због таквих подела страдају највише млади, они који су жељни игре, дружења, слоге и љубави, који не знају за границе и којима је потребно довољно слободе да би испољили себе и остварили своје снове. У том смислу овај драмски текст је подједнако намењен и одраслима и младима, одраслима као опомена, младима као бајка у којој ће уживати и вазда бити уз Аркадија у Алису, уз њих и њихову племенитост и љубав.

Имагинација и онирика у основи драмске радње

Слободан Вукановић је у црногорској књижевности за децу препознатљивији као писац драмских текстова него као песник. Показао је то и књигом *Милена од Котора* у којој су три драмска текста: *Сан Новака Ковача*, *Милена од Котора*, *Маслина и бумбаров лет*. Да у наслову првог драмског текста нема одреднице исказане речју САН, овај драмски текст би био чист промашај. А, као што знамо, у сну је све могуће. Подсећамо се српског сатиричара Радоја Домановића и његових сатиричних прича од којих једна носи наслов *Марко Краљевић по други пут међу Србима*. Домановић користи сан за алегорију, у смислу народне пословице, или мудрости: да се Власи не досете. Вукановић за први драмски текст узима мотиве из народне епске поезије, конкретно из песме у којој је народни песник певао о двобоју између великог српског јунака Марка Краљевића и такође великог

турског јунака Мусе Кесеџије (*Марко Краљевић и Муса Кесеџија*). Сан Новака Ковача има десет драмских слика. У првих пет слика у драми су главни ликови Новак, Марко и Муса, а ту су и споредни: Добраш, Мара, Радосин. Оно што је у песмама у којима се пева о Новаку, Марку и Муси реалније, бар што се описа мегдана тиче, али и суровог односа Марка према Новаку коме сече руку јер му Новак признаје да је саковао бољу сабљу за бољег јунака, а тај јунак је Муса, у Вукановићевом тексту је више духовита имагинација, својеврсна дечија игра, наивна и без упечатљивих епских елемената. Ту је и Шарац, паметан коњ Марка Краљевића, ту је и обавезно пиће, јер Марко је винопија који „пола пије пола Шарцу даје“, ту су и дијалози у којима тек ту и тамо варничи духовита ирониja, али ничега више, јер све је само сан и Вукановић се „оградио“ од потребе да драмском тексту дâ упечатљивију пуноћу и да истакне епско чак и у васпитном смислу. У драми нема двобоја, већ се само најављује да ће до њега доћи, али има пецкавих увреда које један другом упућују Марко и Муса. И поред динамичних дијалога, тешко можемо да замислимо да се првих пет слика може успешно остварити на сцени, јер статичност је оно што их чини успореним и неуверљивим. Углавном се све своди на разговор, на причу коју је причао одрастао човек младима с намером да их подсети на прошлост, али и на оно што ће учити или су већ учили у школи. Бајо Пивљанин се тако појављује као сенка, сувишна и без одређене функције у тексту. Вукановићу је битно да се нешто одвија на сцени, а то нешто је игра у којој је најбитнија прича исказана у дијалозима. У првих пет слика нема драмског набоја, нема динамике, али има приче и имплицитне поруке. У другом делу драме, у пет слика, главне личности разговарају о *Књизи светлости и чудеса*. Вукановић прави оштар рез између првог и другог дела драме. Марко и Муса одлазе, а истог трена креће разговор о *Чаробној књизи* о којој је деци причао Марко од Пераста. Новак му пребацује да је деци напунио главу причама о чаробној књизи, а Марко од Пераста му узвраћа да је ту причу чуо на неком путовању по Кини од неког енглеског трговца. Марко хиперболише и вели да та књига није обична књига, већ да је велика, или да може бити велика, као дворац у шта Новак не верује. Да би се начинила таква књига, или да би је пронашли, они морају да путују и да, како је то описано у драми, бележе оно што причају мудри људи. У ствари, то је сакупљање народног усменог блага, дакле мотив који Вукановић преузима из фолклора. Добраш, један од ликова, каже да би то била добра књига: „То би била права чаробна књига. Као добра вила која лети свуда, по свим свјетовима, живим и мртвим. Зато се тако зове, мора је радити пуно мајстора“. Јасна је асоцијација када је у питању оно што говори Добраш. Вук Стефановић Караџић је управо бележио бајке, народне лирске и епске песме, легенде и остало од

људи који су умели да приповедају и тако су настале његове књиге песама и бајки. Те књиге су живе и данас. Добрашинову мисао следи Мара: „Можда и јесте тако, прича по прича, бајка по бајка, и ето ти Чудотворне књиге“.

Новак одлучује да створе чудотворну књигу и скупа крећу на пут. Успут бележе оно што чују од других, јер јасно је да та књига не постоји у стварности и да није закопано благо које се налази на једном месту и ваља га пронаћи, већ морају да књигу, као и народ, стварају тако што ће записивати приче и бајке, предања и легенде, песме. Будући да на земљи живи много народа, јасно је да сваки народ, поред свог језика, има и своје приче, те је и посао скупљања још тежи, али дружина не одустаје од пута. Занимљив је део бајке који је дружини испричао НЕПОЗНАТИ 2: „Мали Пјеро не одговори ништа, али му дође да заплаче. Спусти бјелу мачку на земљу и тужно је помилова. Извади из вреће краставе жабе и пређе их чешагијом преко леђа. Извуче онај орах из џепа и сломи га прстима, тада наста грмљавина грома. Орах испаде маломе Пјеру из руке и поче да расте, а онда се претвори у кочије од дијаманата и камења. Четири краставе жабе почеше да расту, расту, расту, а онда се претворише у четири рића коња који се сами упрегоше у кочију. Људи су се дивили том чуду, појави се лијепа принцеза са бијелим крзном и зеленим смарагдним очима. „Краљ им прића и рече: Мали Пјеро, заслужио си моју круну, а ако пристане ова прекрасна принцеза, узми је за жену. И тако свечано прославише свадбу о којој се дуго причало у читавом краљевству“. Прича је занимљива, али у њој није остварен узрочно-последични однос између делова, те је много тога нејасно: о којој се принцези ради, којим делом је Пјеро заслужио неку принцезу, да ли је орах, који је испао из Пјерових руку и нагло почео да расте један од разлога да му краљ нуди своју кћер за жену и још много тога није доречено. Једино је добра метаморфоза коју познаје народна бајка: претварање краставих жаба у коње. На крају кратке приче порушен је образац бајке у којој, када је реч о народним бајкама, не постоји конструкција „а ако пристане…“, јер воља младих се не поштује од стране царева и краљева. Но, ово се не може да замери Вукановићу, јер се он није држао класичног обрасца народне бајке.

Светлеће брдо и Светлећа пећина су творевина сна, али и богатство предмета и живог света, нпр. риба. Пећина подсећа на неки брод, на потонулу лађу, а пред очима посетилаца смењују се, као на телевизијском екрану или на биоскопском платну чудесне слике. Основни утисак је да је реч о некој телевизијској емисији у којој се прича о изумрлим животињама, о чудесним и прелепим крајевима у којима живе ретке врсте птица и животиња, биљака и слично. Звук који се чује у пећини подсећа на грмљавину, а посетиоци га доживљавају као

грмљавину која се разлеже из уста неке огромне аждаје. Претходно потврђује и напомена писца у дидаскалији: (На четвртастој кутији појављују се слике).

У већ поменутој кутији живе многе слике. Ваља се само вратити у прошлост и подсетити да су и стари и одрасли, када је у неке од кућа „ушао“ радио, касније и телевизор, мислили да у тим справама заиста бораве неки човечуљци, а није редак случај да су деца завиривала иза да виде ко се крије у кутији из које се чују гласови, прича и музика. Јесте наивно, али је било истинито, јер све што је ново изазива у почетку много чуђења и недоумице.

Дружина се враћа из пећине, наилазе на тешкоће, држе се за руке да се не би изгубили, а у десетој слици Новак се буди уз повик: „Још мало…нееее…падамооо“, а онда потпуно рационално каже: „Срећом, то је био сан. Падали смо у провалију“. Писац је драмски текст завршио песмом коју казује МАРКО ОД ПЕРАСТА.

Нема више сабљи и мача
доста је било туге и плача,
сада ће свака књига
да буде радост и брига,
књига свјетлости и чудеса
извириће из земље и небеса.

А онда СВИ:

Књига свјетлости и чудеса
извириће из земље и небеса,
нема више сабљи и мача
доста је било туге и плача,
сада ће свака књига
да буде радост и брига.
Књига свјетлости и чудеса
извириће из земље и небеса,
извириће из земље и небеса.

Драмски текст *Сан Новака Ковача* не пружа довољно могућности за приказивање на сцени и боље би било да је све ово писац преточио у причу. Писац је, да парафразирамо оно што је о овом тексту, врло кратко истакао Милутин Ђуричковић, остварио синтезу архаичног и савременог, али је све остало на томе. Нема оног што се очекује од драме, а то је могућност да се јунаци разиграју, да у динамичној радњи остваре напетост која ће деловати на публику. Највећи недостатак овог драмског текста је статичност, јер све се своди на дијалоге, без покрета који имају одређену сврху.

Бајковит драмски текст *Милена од Котора* је писан по обрасцу народне бајке. Радња се догађа на обали мора, на мору, у дворцу страсног дива. Од осам ликова један има страно име, Харалд. У првој слици су отац, син и мајка. Они живе у рибарском насељу. Отац се бави риболовом, а син прави чамац јер жели да се придружи оцу или да га одмени у послу. Харалд је авантуриста, млад је, а мајци се чини да његови снови могу да га доведу у неке непријатне ситуације. Харалд објашњава мајци разлоге којима се руководи у својим маштовитим плановима: „Старији не умију да сањају. Све што се оствари или уради мора се прво замислити како треба да изгледа, а не да радиш, па не знаш како ће, и хоће ли бити лијепо или ружно, мало или велико“. Ипак, мајка остаје при свом мишљењу, јер њој је довољно што брине за мужа кад год он исплови на отворено море.

Заплет у драми је већ у другој слици. Харалд доноси одлуку да својим чамцем, будући да се отац дуго задржао, крене оцу у помоћ и не прихвата мајчине опомене да је чамац мали и да га морски таласи могу да потопе. Не знамо шта се дешавало са дечаком на мору, јер писац нас о томе не обавештава, а у трећој слици Харалд је у чамцу, спава и не чује цвркут птица. Проналази га старац: „Не крij се. Знам да си ту. Овамо се може доћи само чамцем или крилима. Човјек чамцем, птица крилима. Можда ти могу помоћи. Ја сам овде једини у овом краљевству птица, биљака, дрвећа и животиња“. Не знамо, као ни у бајкама, о ком краљевству је реч, али из приче старца јасно је да је краљевство удаљено од Харалдовог села: „Одатле си... Е, то ти је... то ти је... шест градова, иза сто двадесет брда, не сто тридесет... сто четрдесет. Нисам сигуран – једно више или једно мање“.

Вукановић појачава заплет причом о замку у коме живи див држећи у њему затворену и заробљену лепотицу: „Има горе један замак. У њему див држи заробљену љепотицу. И не знамо њу, мислим и њену браћу. Они су из далеке земље“. Харалд се чуди у тренутку када сазна да див има четири срца: „Кажеш четири срца. Никад нијесам чуо да се може имати четири срца... а тамо љепотица... нити ко може дођ... нити ко може мачем... чудно... чудно... Има ли какве...“. Старац схвата шта Харалд мисли, те му мудро казује тајну да се снага дива може да умањи уз помоћ чаробне воде која ће га, кад је попије, смањити до те мере да ће бити слабији од мачке. Било је довољно да Харалд сазна за могућност смањивања дива да донесе одлуку да крене и ослободи лепотицу:

ХАРАЛД: Идем по љепотицу. Дај ми чутурицу:

СТАРАЦ: Можеш изгубити главу.

ХАРАЛД: Може и он. Ако је вода таква сила и моћ.

СТАРАЦ: Ево ти свирале, ако те ухвати, тражи као последњу жељу да одсвираш. Пази се...

Чаробна вода и свирала су помоћна средства, а таквих је и у бајкама. Функција помоћних средстава је да помогну главном лику у невољи, али она доводе и до многих метаморфоза у смислу повећавања и умањивања. Користили су их и писци бајковитих романа, на пример Луис Керол у *Алиси у земљи чуда*.

Старац чаробњак очински саветује Харалда јер се боји да не начини погрешан корак. Уједно, старац стишава бригу младића који размишља о родитељима, јер зна да су и они у неизвесности будући да не знају где је и када ће се вратити:

СТАРАЦ: Рећи ће им добри глас. Он је бржи и од човјека и од птице. Љепотицу можеш спасити, не само снагом, него вољом и жељом. Хвалисање и похлепа су велика слабост, дрвени мач. Упамти то Харалде.

ХАРАЛД: Њен живот је важнији... Док постоје добри људи, постоје нада и спас. Тако ми је причао мој дјед, имао је сиједу косу као ти. Кад је он причао, слушали су га, не само дјеца него и старији.

СТАРАЦ: Доброти је потребна снага и мудрост, воља и жеља. Злотвори се само надају у снагу, у мржњу. Тако освајају и газе гдје стигну. У срцу им влада немилост, тим се хране. Уз божију помоћ, синко.

ХАРАЛД: И твоју, добри старче.

СТАРАЦ: Он је једина нада, само младост и може бити нада. Старост је брига, за себе и друге. Ко има снагу нема искуства. Никада добра два заједно. Кад би се спојила свјет би био савршен. Увјек ће постојати добри и лоши. Некада ће побјеђивати једни, некада други. Тако ће увјек бити. Мјењаће се побједници и поражени. Харалде, како се будеш снашао, тако ћеш и проћи. Прво мисли главом, а послије ћеш срцем, зато имаш пуно времена. Силе добра, пратите га колико је заслужио.

Кулминација драмске радње је сусрет младића са дивом. Пре тога Харалд је срео у замку прелепу Милену која га опомиње на опасности, јер див је људождер који је прождирао и њена два брата. У драми су два успела покушаја којима Харалд успева да надмудри дива.Уз помоћ воде див се смањује, а Милена је на Харалдовој страни. Но, оптерећена бригом за браћом, посебно када јој див саопштава да су живи и да ће јој омогућити да их види уколико се врати у првобитну величину, а други покушај остварује уз помоћ мале количине чаробног напитка, након чега писац завршава причу, тј. драму. И свирала је одиграла улогу у тренутку када је младић био у невољи. Чаробна течност успављује дива, што омогућава Харалду, Милени и њеној браћи, Стевану и Вукоти, да побегну из замка. На крају, све се завршава срећно. Харалд се враћа кући, саопштава мајци да јој је довео снају, а одмах затим креће да потражи оца. Напетост радње, на самом крају драме, је

у функцији појачавања радости, јер две жене ће бити пресрећне када на броду спазе оца и сина који се враћају с пловидбе. Писац не наводи место у коме живи Харалд са родитељима јер то није битно за драму, али то место је у неком далеком крају, о чему сведочи чињеница да Харалд никада није чуо за Котор и Црну Гору о којој му прича Милена. Прелепа Милена, иако није принцеза, биће проглашена за Милену од Котора, а овом одредницом је скоро изједначена с принцезама које живе у краљевствима.

Драмски текст је поетизован, а поред тога у њему има добро смишљених обрта, довољно заплета и напетости, динамичности, чудесног и сценски добро организованог развоја радње. Иако је пошао од фолклорне матрице, Вукановић је у довољној мери модернизовао драмски текст „поступцима, који се знатно разликују од стереотипних и клишеизираних“.[3] У драмском тексту *Маслина и Бумбаров лет* има довољно простора за игру. Разговор између дечака, девојчице и маслине, као и дијалози између животиња, птица и маслине су језгровити,

---

[3] О драмском тексту *Милена од Котора,* писао је Љ. Боровић у „Боки“, новембра 1996, стр. 13. Часопис „Бока“ излази у Котору. Наводимо Боровићев текст у целини:

„У издању „Обода“ са Цетиња наведено је угледала свијетло дана књига драма за дјецу „Милена од Котора“ аутора Слободана Вукановића. Насловну страну књиге илустровао је Тихомир Челановић.

Три драме: „Сан Новака Ковача, „Милена од Котора“ и „Маслина и бумбаров лет“ оплемењују, васпитавају и богате чисту дечију душу.

Новак ковач је добро познат по ковању сабље и мача за чувене јунаке: Марка Краљевића и Мусу Кесеџију. Међутим, у друштву дјеце на которском Тргу од оружија, Новак исказује незадовољство досадашњим радом и каже: „Радије бих записивао што народ пјева, а ја правим оружје за убијање.“ Против зла и неправде треба се борити знањем и књигом чије ће странице бити „небо, море, ријеке, планине, шуме, цвијеће...“ Сања чувени ковач да исклеше „камен мудрости, и још јаче и веће, и још светлије, и још...“ А замишљену чудотворну књигу треба да напише цијели народ. И она ће, можда, постати стварност, јер „Ако један сан сања више људи више дана, обистиниће се.“

И „Милена од Котора“ својом ведрином, љепотом и оптимизмом задивљује читаоце. Као у народним бајкама и њен завршетак је срећан. Добро побеђује зло. Сиромашни, храбри, правдољубиви борци, постају богаташи. Млади Харолд стрпљиво испред трошне рибарске куће теше дрвени чамац. По љутом и бјесном мору својим чамцем стиже до обале до које може стићи само птица. Уз помоћ доброг старца стиже до необичног замка, побеђује снажног дива „са четири срца“, избављује из заробљеништва лепотицу Милену, Которанку и њена два брата. „Котор, је наш, од данас је твој“ – кличу Миленина браћа у знак захвалности младом, мудром и храбром витезу. Дјечаков сан постаје јава. Побједоносно се враћа забринутој мајци и доводи јој снаху из далеког,каменог града. И сељанима обећава бољи живот.

А дуговјечна маслина, споменик природе, времену и прошлости у драми „Маслина и Бумбаров лет“ са поносом прича о прошлости у којој је било више човјечности, хуманости и романтике. Поштује напредак цивилизације и преклиње своје бројне шумске пријатеље да не заборave на вријеме када су биле „хранитељице у најтежим тренуцима“. Обраћа се свим љубитељима природе са молбом да је чувају, да је не загађују, уништавају. А љубитељи природе су јединствени у обећањима. „Ви сте почињали овај свијет, ми ћемо га даље усавршавати, направимо га савршенијим, са што мање грешака. Биће безгрешни, свршени... савршени...“

нема дигресија које успоравају радњу, а прича је занимљива. Маслина је симбол дуговечности и мира, а то је оно што сазнају дечак и девојчица. Расправа између деде и маслине је шаљива, јер дед зна да је маслина старија од њега и да је њено памћење дуже, али се не предаје. Он измишља гуштера који има велике зубе, а маслина жели да умири децу и да им саопшти да је гуштер безопасан и да се по њој пео више пута, али јој никада није шкодио.

На почетку прве слике је игра деце: дечак и девојчица лете на скејтбордима, уживају у плаветнилу, расправљају се око тога ко је дуже летео и чији је скејтборд бољи, а све то слуша маслина коју чува робот. За разлику од људи и животиња, које је Вукановић антропоморфизовао, маслина живи сама, а људи који воде рачуна о екологији набавили су робота да је чува. Она није жељна нове музике, јер робот зна само оно што је из прошлих времена, на пример *Бумбаров лет* Корсакова, или песму *О соле мио*, и слично, али маслини више прија песма славуја.

Група дечака чија је имена писац означио само почетним словом такође не воли роботову музику. Они су најстрашнија дружина на мору звана „Звијери“ из кварта Велика плажа. О тој банди дечака круже најстрашније приче, али они су толико плашљиви да су се уплашили од звука полицијске сирене, а полиције ниоткуда, јер реч је само о звуку који испушта робот као упозорење да се маслина налази у опасности. Вукановић је драматичност радње појачао и појавом гусара који треба, након пљачке и дуге пловидбе, да поделе плен, али бивају изненађени и морају да беже. У петој слици, у монологу маслине, на почетку, маслина се сећа прошлих дана, на време од пре триста година када је некако спасила сина неког председника који ју је, касније, ставио под заштиту. На крају драме је игра у којој учествује и маслина машући гранама. Кроз драмски текст писац је провукао неколико васпитних порука о смислу другарства, игре, слоге и пријатељства. Слике се динамично смењују, а примерени су аудитивни и визуелни ефекти, те уз добру режију овај драмски текст може да живи на позоришној сцени и да заокупи пажњу малих гледалаца. Једна од битних порука упућена је одраслима који немају довољно разумевања за природу, већ је непрестано уништавају: „Ви сте почињали овај свијет, ми ћемо га даље усавршавати, направимо га савршенијим, са што мање грешака. Бићемо безгрешни, свршени... савршени...“

Приче, игрокази и песме – искорачење из реалности у фантазији и игри

Осам прича у књизи *Девет ајкула у Монтенегро граду* су новина у књижевном стваралаштву за децу Слободана Вукановића. У

једном свом осврту на споменуту књигу **Јово Кнежевић** је Вукановићеве приче одредио синтагмом „дигиталне приче“, а овакво одређење нас обавезује да говоримо и о „дигиталној књижевности“, без обзира што атрибути **дигитална и дигиталне (**приче) нису још увек теоретски утемељени у поетици књижевности за децу. Пре бисмо ове Вукановићеве приче подвели под ону прозу, која се назива фантастичном, чак и научно-фантастичном. Вукановић користи у причама неке научне термине, као што су киборзи, рептили, генетички инжењеринг итд. У ствари, он прича о нечему што је било, задржава се кратко на стварности и на ономе што је у њој дехуманизовано и отуђено, размишља о будућности у којој ће се много тога изменити, а вазда се задржава на жилверновској путањи уз ретка залажења у простор утопије. У малом броју прича осећамо топлину детињства и присуства правог детета, оног које не седи сатима испред компјутерског екрана, а Вукановић, и то је оно што ове приче приближава детету, не заборавља дете. Писац има дистанцу према свету компјутера и робота, он чак са призвуком ироније пише о мишљењу које је испрограмирано чиповима, о роботизованом понашању, о људима који ће остати на земљи само као прича уколико се толико предају моћи технике да забораве да су уопште некада били људи који умеју да се друже, да једу и да живе, да стварају и одгајају децу. Шта је желео писац овим причама? Да ли је желео да поручи како су људи једино и једина бића која умеју да воле, а да би волели морају да поседују емоције, или је понудио младима, зашто не и одраслима, орвеловску будућност која ће, вероватно, доћи, и уништити све оно што је саградила људска цивилизација? И једно и друго. Прво нас радује, друго онеспокојава. Ипак, страх је умерен. Права доза страха је лековита. Неки делови прича нас напросто нагоне на размишљање: „Рептили су мијењали облик, величину, постајали су невидљиви. Људи су сваким даном нестајали, а живи су изгубили наду“ (*Недозвољена игра*). Или: „На Земљи су престала разарања. Нико не зна зашто и како? Остали су рептили, а онда су и они нестали. Никад се нису вратили. Остала је само легенда и мистерија“. Управо легенда, јер Вукановићеве приче су по много чему савремене легенде, а легенде не могу без фантастике. Довољно је да наведемо један одломак из приче *Селекције* па да разјаснимо себи, али не и деци, о каквој то будућности Земље пише Вукановић: „Завршетком четврте Селекције, Сенат је константовао да вијек и планета Земља завршавају програм по плану. Следећи вијек ће почети новом, Селекцијом експедиција насељавања Свемира, а земља ће постати Музеј са живим и неживим експонатима. Биће под заштитом Свемирске конфедерације“. Експерименти данашње науке су толико застрашујући да напросто инхибирају људски разум. Не мислимо само на клонирања, већ и на све оно што уништава човека већ при

самој помисли да се неки научник може бавити науком, а да унапред зна да из тог бављења може да се роди неко ново зло. Метаморфоза човека у вука, човека који на вучју главу навлачи маску људског лица, нешто је најсуровије што никада и ни код кога не може да изазове смиреност и што излази из оквира бајке. Ова метаморфоза је наличје данашњице, дакле стварност, а метаморфоза је само у причи и то као књижевни реквизит.

Ајкуле у Вукановићевој прози нису бића која живе у океанима. То су људска бића, она која из дана у дан прождиру друге, а када им то досади онда се прождиру међусобно. Та бића немају имена, већ имају бројеве и шифре под којима се воде на неким списковима кафкијанских уреда. Јасно је да је материја неуништива и да само мења свој облик, као и то да свет мора да се креће напред, али какво ће то кретање бити и да ли ће бити више људско или нељудско, кад је у питању човек, то је загонетка на коју ни најумнији људи не могу да понуде одговор.

Деца ће прихватити из Вукановићевих прича оно што је маштовито и бајковито, али ове приче не одговарају рецепцији детета управо због вишесмислене слојевитости и алегорија. Риба-девојка је биће из народних прича. Киборзи су бића, и то пола бића пола Роботи. Не знамо да ли се иза бића крије човек, а могао би да буде човек, јер сведоци смо да се људи данас понашају и као разумна бића и као роботи, што јасно сведочи да живимо у времену које је отуђило људе тако што их је роботизовало. Тешко да то можемо да објаснимо деци, без обзира што и она, као мали мудраци, увиђају да нешто око њих није у реду. Управо тај хаос је оно што се претаче из приче у причу, уједно и запитаност: можемо ли остати људи и колико зависи од нас самих хоћемо ли то бити, а колико о томе одлучују неки други, невидљиви а моћни безгранично, до умоболности.

Од пет драмских текстова у књизи, нов је само *Сунце ћу напола*. Четири драмска текста су или раније објављена или су нешто сажетији у односу на текстове објављене у претходним књигама. *Јеси л` тамо Новаче Ковачу* је краћа верзија (једночинка) драмског текста *Сан Новака Ковача. Принцезо, је ли твоја електроника у реду* је део драмског текста преузет из драме *Бал лутака*, али врло лоше укомпонован. Деци није јасно о којој принцези је реч , радња, које у суштини и нема, јер се своди само на причу, нагло се прекида, не постоји смисаона нит између делова.

Драмски текст *Сунце ћу напола* компонован је по принципу кохерентности драмске радње. Писац је водио рачуна да све у тексту буде у јасној узрочно-последичној вези и да између слика, а има их укупно шест, постоји повезаност која ће држати дечју пажњу будном. И у овом драмском тексту, слично као и у причама, Вукановић не

прави оштру границу између прошлости и садашњости, већ настоји да младима, преко Историкуса, исприча нешто из прошлости, како би им омогућио да сазнају нешто ново, али и да упореде оно старо са новим. Најзанимљивији лик је Љубибиће, племенит, али и сналажљив, јер зна да се неки циљеви могу остварити само уз помоћ лукавства, које одрасли често примењују. Место радње је Мјесечева колонија, „Колеџ“, а на сцени су екрани (пет екрана), који представљају Мјесец, Земљу, Марс, Меркур и Плутон. У драми су само два детета: дечак Том Боб О Конор и девојчица Лариса Бесмертнова, а обоје имају по шеснаест година. Историкус је робот, Љубибиће дрво које има људске особине, а предмети су: Сабља, Штит, Сестра Сабљина, Стрина Сабљина, а ту је и робот Рилп. Правог заплета нема. Међутим, будући да се Сабља понаша суровo, Љубибиће успева да је лукавством спусти на дно, са кога неће моћи да се поново врати у стварност и да поремети хармонију. Љубибиће се понаша смерно, лагано њише гранама, певушећи неку успаванку, јер она воли тишину, за разлику од Сабље која витла по ваздуху:

ЉУБИБИЋЕ (њише гранама, певуши неку успаванку): Спава шума, спава ливада, птице, рибе, спавају сви, спавајмо ја и ти. Ги га, гу гу, ћи ћи, ни ни, на на... Моји мили, моји драги. Теби треба вода, а теби сунце. Проћи ће облаци, а онда ће светлост.

Вукановић не описује ликове, јер то не подразумева драма, већ им допушта да о себи проговоре сами, било кроз акцију, или, што је чешће, монологом:

ЉУБИБИЋЕ: Ја водим рачуна о гранама, листовима, цвјетовима. Ја имам огрлицу (**тресе лишће**), лишће је моје перје, моји кљунови, моји лептирови, моја музика са укусом вјетра. На мојим гранама воде љубав птице, вјеверице, мачке, инсекти... Ја сам палата љубави...

У тексту има и стихова које личности певуше, а у кратким песмицама су и суптилне поуке упућене онима који су зли и који не размишљају о другима:

ЉУБИБИЋЕ: Ја сам џин
ал сам фин,
понекад сам дрво,
цвијет, птица,
људско биће,
зову ме Љубибиће
Љубибиће свима свиће,
Љубибиће свима свиће.

Сабљо стара, зарђала,
стани мало,

све је пало.
Свуда трчиш
па се прчиш.
Сабљо, сабљо,
селе моја,
доста вике,
доста боја.
Избиј зло и јед,
не буди више главојед.
Умјесто сабљи,
кујмо нове ријечи,
нека друга пјесма јечи,
нека друга пјесма јечи.

ШТИТ: Има право Љубибиће,
нека нова ријеч свиће,
да видимо
каквог кова,
нека проради
ковачница слова.

Сабља, преузета као реквизит из прошлости, симбол је зла, а понаша се, антропоморфизована, по принципу да је нападач увек у праву јер он побеђује.

САБЉА: Ја увијек побјеђујем. Нападач је побједник, бранитељ, поражени. То је правило, то је теорија.

За разлику од сабље, Штит је симбол заштите немоћних и сви га питају када ће доћи време када ће све живо постати самостално и безбедно, не само природа, већ и државе и људи:

ШТИТ: А ја ћу замишљати, какав ће бити штит-град, штит-држава, штит-биљака, штит-животиња. Мене питају, моле, љуте се ако закасним. Критикују ме. Понекад се истресу, изјадају. Њима буде лакше, мене не питају како ми је. Ја морам да им извршавам жеље.

Када је Хисторикус завршио причу, дечак Том отворено каже да му се прича не допада, јер у причи је доста речи о злу, те је дошао до закључка да у прошлости није било краја суровостима: „Ове суровости немају граница. Зар није било више добрих страна, догађаја? Ја сам очекивао доживљаје и живот племића тога времена. А ово је било неко међувријеме у некој рупи, складишту...”

Историкус је био објективан и није желео да улепшава, већ је испричао детаље који треба да упозоре на оно што је било лоше и што не би ваљало да се понавља.

ИСТОРИКУС: „ Нажалост, у рушењу, и злу, и данас у корисне сврхе, за добробит људи, киборга, робота, цивилизације... Моји ро-

ђаци, племенити метали, њихове племићке титуле, допринели су новим освајањима и одисејама, међупланетарним путовањима...“

Порука је Историкусове приче да техника мора да се развија и да људи морају да освајају нове просторе, али све треба да служи људима и да циљеви даљег развоја науке треба да буду племенити, дакле подређени напретку човечанства. Том и Лариса, мада имају по шеснаест година, још увек не могу да схвате прави смисао онога о чему им је причао Хисторикус, али наслућују да је он добар и да његова прича крије у себи нешто лепо. Они се, као млади, на предлог Ларисе, опредељују за музику, за балет „Крцко Орашчић“, а остаје неизвесност коју исказује Лариса.

ЛАРИСА: Не знамо каква ће бити. (Мисли на будућност, прим. С.О.) Она је нада, илузија за нека боља времена...

Прича о прошлости је тужна и деца је не воле, али њима није јасно каква их будућност очекује, јер ни садашњост им није по вољи. Најбоље је живети уз музику, али то не значи искључити се из живота и живети у сновима и илузијама, већ одморити се за тренутак од свакодневице, од лоших вести у којима се прича о злу, о глади и болести, о деци која страдају у бесмисленим ратовима.

У драмском тексту *Сунце ћу напола* нема довољно динамике, што значи да нема могућности за разигравање глумаца на сцени, јер писац је све свео само на причу, на статичност. Све ово је могло да буде једна добра дужа прича за децу, јер тешко ће бити и добрим режисерима да овај текст динамизују.

У трећем делу књиге је циклус песама *Чаробњак*, укупно седамнаест песама. Мотиви у песмама су снови, машта, љубав, нонсенс, речи, космос и проналазачи. Песник поручује деци да су проналазачи „Градитељи будућности“. Они ће измислити много тога што је ново, полетеће у космос, али никада неће заборавити земљу, јер носталгија је јача од било ког новог научног открића (*Како сам постао научник*): „Идем у стаклену куполу Дурмитора/ Да видим како изгледају Ливаде Траве Дрвеће/ Да додирнем Језерску Воду/ Кажу да има Гуштера Вјеверица Инсеката/ Хвата ме Земаљска Носталгија“. Дечаку Павићу Бјелопавлићу из Даниловграда песник је посветио песму *Школа постала брод* на коме се остварују многи дечји снови:

Ова наша спратна
Велика школа
Постала брод

Ми машемо
Асфалтни пут дубока ријека
Пловимо

Нигдје да станемо
Неко сиђе или уђе
Пловимо
У броду живимо
Радимо
Учимо
Старимо

Молимо капетана
Да се вратимо
У наш град
Да видимо старе родитеље
Ако су живи
Пријатеље
Ако су живи

Брод не стоји
Брод плови
Храбрији скачу
Неко се врати
Остали плове

Враћамо се
Капетан спава
Пролазимо поред школског дворишта
Поред фудбалског игралишта
Поред биоскопа
Не умијемо да зауставимо брод
Капетан спава

У поучној песми, без веће књижевне вредности, *Не заборави претке*, Вукановић опомиње децу да не забораве славне претке који су стварали историју Црне Горе, већ да од сваког од њих упамте бар неку мудру реч. Духовита нонсенс песма *Како то може* је из сржи детињства, слична лагаријама, зачудно лепа:

Ушата дуња,
Сунцокрет стооки,
Авион пијева на небу,
Тата већи од солитера,
Како то може?

Крава велика као кућа,
Љубичица носата,

Шума косата,
Како то,
И гдје то,
И код кога то може?

Е, па...
Ком малог сликара,
Из вртића, код Божа,
Код њега све може.

Треперава и луцидна, сва од светлосних честица устрептале љубави, *Љубавна пјесма за велику дјецу*, прави је поетски куриозитет у поезији Слободана Вукановића:

Причам ти о Обећањима
Причам ти о Осјећањима
Говорим ти о Посљедици
Говорим ти о Посљедници

Осмијех ти у вази
Цвијет на лицу
Као у самоуслузи
Узимаш и бираш

Дајем ти цвијет
Од њега правиш експлозив
Представу за наш неспоразум

Слободан Вукановић верује у снагу речи, обичних, свакодневних, оних речи којима се људи споразумевају. Те речи, по песниковом схватању, треба да су племените и да шире љубав, да буду здраве јер једино такве могу да откључају све катанце и да измире завађене, што је порука дела песме *Оздравиле речи,* коју наводимо:

Оздравиле су:
Ријечи што миришу на цвијеће,
Ријечи што граде нове свјетове,
Мисли паметне као и прије,
Зна се, кад се може, а кад не смије.

Оне су за славље,
Језичко богатство и здравље,

Могу бити кључеви,
Могу бити принчеви.

Ријечи су као молитва и брана,
Ријечи су добар дан, свакога дана.

Само лепим речима могу се испричати бајке и могу се савладати зидови замкова између којих царује зло. Принц има три срца, али било би све узалуд да нема у њему воље и решености да преплива мора и да савлада све препреке да би ослободио принцезу и наставио да са њом живи срећно у цветним замковима (*Принц са три срца*).

Нормално је да се од песника очекује да деци упуте неку васпитну поруку, а тако чини, виспрено и тактично, и Слободан Вукановић у песми *Гледојед се нахранио*. Испевана у првом лицу, јер дечак прича о свом гледу – гледоједу, песма својом непосредношћу и духовитошћу одговара дечјем схватању и у равни је њиховог мишљења и понашања:

Мој поглед је глед,
Гледојед сит је.

Гледојед се нахранио
Географијом, математиком,
Физиком, ликовним
И посластицом музичким.

Гледојед је спојио погледом
Двије обале једне ријеке,
Појео је пјесме
И букет другарства.

Закашљао се
На ружне ријечи,
Испљунуо их је.

Гледојед гута
Слатке и горке колаче,
Цвијетна поља и драче.

Мој чаробни поглед – глед,
Некад је пурпурно срећан
А некад тужно – блијед.

Духовит је песников доживљај дечака који га подсећају на репе. Девојчице не могу без дечака као што ни дечаци не могу без девојчица.

Смењују се сетва и жетва, а то је, у ствари метафора другарства и симпатије (*Дјечаци су репа*): „Дјечаци су репа, / берачи су дјевојчице.// Дјечаци су сјетва, / дјевојчице жетва./ Не може једно без другог, / не може друго без првог.// Ко је бољи?“

Најлепши су школски балови јер на њима је све весело, бучно, права младалачка атмосфера, вртоглава, заносна од музике и плеса, незаборавна свечаност у којој сви желе да се на неки начин истакну, али на крају тријумфује другарство (*Школски бал*):

Хало 57 777!
Овдје принц један
Позива принцезу Сању
Нека поведе и сестру Вању
На школски бал ја те позивам
О овом дану одавно снивам.

Принцезо, вољена моја,
Казаћу ти ријечи које отварају улаз,
Заробићемо духа у чаробну лампу.
Разбићемо огледалце,
Измислићемо нову бајку.

Спремни су видео и музички реквизити,
Поздрављају те сви, дођи и ти.
Свира се танго, валцер, твист и рок.
Мишо је научио нови играчки скок.

Од свјетлости и боја све блješти,
Чујеш ли како музика трешти.
Мира је у трансу, о, како је лудо,
Божанствено плеше, изводи чудо.

Реци мами да су важни часови,
Сања, чекају те прави асови.
Поздрављају те „Присли“, „Мадона“ и „Мао“.
Пожури, сви те волимо, ћао!

Песник се шали и на рачун ђеда који је сањао чудан сан. Духовитост у песми *Сан ђеда Петка из Колашиновића* плени и децу и одрасле, разведрава их и изазива право уживање. Онирички нонсенс је у функцији ведрине и шале: „Попео ти се ја на крушку/ Пењем се пењем/ А онда као да крушка/ Све више расте у висину// Лишће опада/

Претворило се у лептирове/ И око мене лети/ Ја се прекрстим/ А они почну да цвркућу/ Ја се опет прекрстим/ Да нисам полудио/ Кад оно/ Да не вјерујеш очима// Крушка се смањила/ Мала ка кукуруз/ Попела се на кобилу „Гару“/ А она крилима и/ Лети лети лети// Колико смо лећели/ Високо/ Одозго сам видио Јеленак/ Луке/ Љутотук/ Лазине/ Спуж/ Даниловград/ Од љепоте очи се одмарају// Кад би се могло/ Увијек би пожелео овакав сан/ Само да „Гара“ поживи/ И опет да летим“.

У књижевности за децу Слободан Вукановић је познатији као писац драмских текстова но као песник. У књизи *Девет ајкула у Монтенегро граду* показао је да је један од ретко инвентивних песника који уме да пронађе мотив и да га песнички уклопи у садржај и уопште у песничку слику. Његови драмски текстови су освајали многе награде, приказивани су и превођени, али је мало оних који могу да заживе на позоришној сцени. *Бал лутака* и *Алиса и Аркадије* су изузетак у позитивном смислу, јер у њима има довољно динамике и игре, заплети су осмишљени као и аудитивни и визуелни ефекти. Не доносећи закључак у смислу да ли ће Вукановић наставити да и даље пише драмске текстове, остајемо при убеђењу да је за децу вредније његово песничко дело и његове приче. Време ће показати да ли смо били у праву.

ЛИТЕРАТУРА:

Слободан Вукановић, *Бал лутака*, Књижевна заједница „Траг“, Титоград, 1988.
Слободан Вукановић, *Алиса и Аркадије*, Вук Караџић, Параћин, 1992.
Слободан Вукановић, *Милена од Котора*, Обод, Цетиње, 1996.
Слободан Вукановић, Девет ајкула у Монтенегро-граду, Народна библиотека „Радосав Љумовић“, Подгорица, 2001.

Муриз Идризовић, *Књижевност за дјецу у Југославији*, Књижевна заједница Другари, Сарајево, 1989.
Тихомир Петровић, *Историја српске књижевности за децу*, Змајеве дечије игре, Нови Сад, 2008.

Slavoljub Obradović

A SKETCH FOR THE PORTRAIT OF SLOBODAN VUKANOVIĆ, THE CHILDREN'S AUTHOR

Summary

In the literature for children, Slobodan Vukanović is better known as a playwright whose poetic content is appropriate for children, rather than as a poet for children. Slobodan Vukanović' verse successfully combines elements of fairy-tales as well as some elements that belong to the folk legacy. A special value of his plays lies in the composition structure as well as in the symbols stressing a purely child's view of the world, humanity, playfulness and freedom. He has succeeded in creating interesting anthropomorphism of the flora and fauna while adding to motifs from the life of a child and his surroundings. This classifies him among the rare inventive poets who are capable of finding the right motives and fitting them skillfully, in an innovative way, into the context and in the general poetic imagery.

UDK 821.163.41-1=511.141
821.511.141=163.41

Марија Циндори-Шинковић[1]
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за хунгарологију

СРПСКО-МАЂАРСКЕ АНТОЛОГИЈЕ *НОВИЈЕГ* И *НАЈНОВИЈЕГ* ДОБА (1881–1928)

Сажетак: Рад приказује укупно 11 антологија српске поезије на мађарском и антологије мађарске лирике и кратке прозе на српском језику, објављених у време интензивних српско-мађарских књижевних и културних веза (1881–1914) и њиховог поновног успостављања после Првог светског рата, у првој деценији међуратног периода (1918–1928).

Кључне речи: антологија, превод, преводилац, Благоје Бранчић, Ђена Павловић, Славко М. Косић, Ендре Ади, мађарски приповедачи, Ђерђ Радич, Пал Деметер, Ђула Рохоњи, Богдан Поповић, Деже Костолањи, Јован Дучић, Бошко Токин, Иван Гол, антологија *Босиљак* (*Bazsalikom*), Корнел Сентелеки, појам *модерно*, Младен Лесковац, Сима Пандуровић, Милош Црњански, Карољ Аслањи, часописи *Српски књижевни гласник* и *Њугат* (*Nyugat*), рецепција, приказ.

Етимологија појма антологија сеже до античких времена, када је овој израз значио – цветну збирку. Појмовно и жанровско одређење антологије могуће је њеним поређењем са другим врстама збирног, сакупљеног, одабраног и груписаног објављивања текстова са одређеним циљем или наменом. Тако, на пример, хрестоматије чине избор текстова са неком (корисном) сврхом и наменом, нпр. васпитном, поучном, образовном. Сличном типу публикација припадају и алманаси, збирке радова тематски груписаних из одређених области, најчешће књижевне, који се објављују са временским размацима али немају устаљену периодичност као часописи. У ову групу би спадали још зборници и збирке, које, нарочито услед развоја и диференцијација штампаних публикација у разним гранама науке и ван научних области добијају посебне намене. У области књижевности зборници имају научни карактер, док се појам збирке односи на избор дела који је сачинио сам аутор (збирка песама, кратке приче и сл.).

[1] cindori-m@gmail.com

Експлцитно или инплицитно *антологија* подразумева одабир књижевних текстова по одређеним критеријумима – који могу бити дефинисани у односу на неки књижевни жанр (епиграм, сентенције, песме, песме у прози, кратке приче итд.), у односу на ауторе (антологија песника, групе аутора), могу имати временска одређења у односу на епоху или књижевни правац (нпр. поезија романтизма), књижевност других народа (нпр. Руса, Немаца, Француза) или територија (нпр. завичајна, војвођанска). Нису познате антологије обимних књижевноуметничких текстова. Састављачи антологија су критичари, историчари, песници, писци, преводиоци, а одабир текстова може да се односи на националну или на књижевност неког другог народа. Естетски критеријуми избора и редослед сврставања текстова који намеће приређивач, представља важну кохезиону снагу и даје специфичну значењску димензију и склад различитости, можда зато неке антологије помињемо према именима састављача.

У српско-мађарским књижевним везама антологије имају врло важну улогу. Састављане не основу одређених јасних критеријума (естетских, књижевноисторијских), оне чине одабир превода књижевних дела из суседне књижевности и јављају се као сумарни приказ једне епохе, књижевног правца или жанра. Њиховом појављивању по правилу претходи период интензивнијег превођења и објављивања текстова у периодици. Нису познате антологије које су настале аутохтоно, независно од претходно успостављених књижевних и културних веза, оствареног квантитета и квалитета превода. Ови сумарни прегледи (прикази) књижевности другог народа део су књижевних токова или чине израз њихове преживљености и окончања. Посредно или непосредно, антологије говоре о естетичким мерилима, укусу читалачке публике и њеном хоризонту очекивања, о рецептивној моћи друге националне књижевности, отворености према страном, туђем, према „другости“. Као дела која се заснивају на међусобном превођењу двеју књижевности, српско-мађарске антологије чине извесне међе у историји преводне књижевности оба народа. Из њих се виде узуси превођења и поетике превода једне епохе (или аутора), ниво познавања језика, књижевности, културе, образовања другог народа, препознавање и начин трансформације индивидуалних уметничких решења у текст превода, трагови прилагођавања страног књижевним канонима реципијента. На крају, занимљиво је разматрати да ли се избор текстова из једне друге књижевности у новом контексту јавља као новина, да ли приања на традицију или јој је страна, да ли се јавља са циљем да попуни неке празнине у познавању једне друге књижевности.

С краја 19. и у првој деценији 20. века (1881–1914) у двема књижевностима појавило се укупно десет антологија с изразитим

реципроцитетом: пет су представљале избор и превод мађарске лирике и кратке прозе у српској књижевности, а пет избор превода на мађарски језик песама српских песника. Све ове антологије ослањале су се на међусобно познавање културе и књижевности и богату традицију књижевног превођења. Неке од њих јављају се као избор из песништва већ минуле епохе и делују анахроно, неке захватају савремену књижевност, чак и песнике и писце који су тек ступили на сцену у матичној књижевности; уз избор из „класичне модерне“, неке антологије у избор укључују и најмлађу генерацију авангардних стваралаца.

Имајући у виду интересовање часописа према жанровима кратке прозе, после низа објављених превода у периодици, Благоје Бранчић је 1896. у виду антологије издао избор из мађарске кратке приче под насловом *Кита цвећа из мађарског перивоја*. Окосницу његовог избора чинили су наслови два најпопуларнија писца у Мађарској – Мора Јокаија и Калмана Миксата, чије је приповетке српска читалачка публика познавала у преводима са страница часописа и тиражних календара за народ. Наредне 1897. године Ђена Павловић штампао је у Сомбору антологију мађарске књижевности 19. века под насловом *Руже,* у коју је уврстио писце који су важили за „класике“. У антологији мађарске поезије Благоја Бранчића, објављеној 1907. године под насловом *Из мађарског перивоја,* средишње место заузимају песме два велика песника мађарског романтизма, Михаља Верешмартија и Шандора Петефија.

После ових избора, који се претежно односе на минулу епоху романтизма и реализма, 1909. године у Мостару објављена је антологија мађарске новеле *Мађарски приповедачи. Двадесет приповједака*. Она чини избор из савремене мађарске кратке прозе у време када овај жанр у антологијском виду није објављен ни у матичној мађарској књижевности. Избор је сачинио Славко М. Косић (1886–1955), млади учитељ из Кикинде, који се после завршене учитељске школе у Сомбору обрео у Сарајеву и Мостару. У сарајевском листу *Српска ријеч*, у конкуренцији десетак преводилаца са мађарског језика који су у то време радили у Босни и Херцеговини, објављивао је преводе најсавременијих писаца. У његову заслугу спада увођење Ендреа Адија у српску књижевност 1906. године, много пре појаве Адијеве прве збирке новела 1910. године.

Славко М. Косић био је изузетно упућен у токове савремене мађарске књижевности, прилоге је преузимао из мађарских листова и часописа, а преводе објављивао не само у дневној штампи него и у календарима за народ. На тај начин је најширој читалачкој публици представљао и „најмодерније“ писце, према којима су водећи књижевни часописи били врло опрезни. Захваљујући њему, проза Ендреа

Адија, симбола мађарске модерне поезије, објављена је у дневној штампи и календарима за народ пре него што се појавила на страницама *Српског књижевног гласника* или *Летописа Матице српске*.

За своју антологију Косић је изабрао двадесет писаца средње и млађе генерације, међу којима су се нашли чак и они који су у матичној књижевности пуну афирмацију доживели тек после Првог светског рата. Антологија *Мађарски приповедачи* објављена је као 166–167. књига мостарске *Мале библиотеке,* која је од 1899. до 1909. имала укупно 185 књига. Међу њеним издањима су и *Шест причица* Ференца Херцега у преводу Јована Грчића, и *Мале приче* Гезе Гардоњија, које је са мађарског језика превео сам уредник Јован Протић.

За овим антологијама не заостају ни оне које су у мађарском преводу представљале најзначајније српске песнике. По хронолошком следу треба поменути две сомборске антологије: *Шаренила* (*Tarkaságok*) Ђерђа Радича из 1881. године и *Јесење руже* (*Őszi rózsák*) Пала Деметера, објављене 1897. После извесног затишја, године 1910. мађарска читалачка публика добила је две антологије српског песништва: *Из српских песника* (*Szerb költőkből*) Ђуле Рохоњија, и антологију Иштвана Сасија с истим насловом а избором од 31 песника и укупно 140 песама. Она је изазвала подељена мишљења, по некима није одговорила захтевима времена, по другима је била најпотпунији приказ оновременог српског песништва у мађарској књижевности.

Све до сада поменуте антологије српске поезије на мађарском језику појавиле се пре *Антологије новије српске лирике* Богдана Поповића, објављене 1911. године у Загребу. То је са компаративног становишта важна чињеница, јер она естетска мерила која је успоставила у националној књижевности још нису утицала на ауторе мађарских антологија нити су пројектована на њихов избор, књижевна мерила и виђење српске лирике.

У само предвечерје Првог светског рата, 1914. године, појавила се антологија *Модерни песници* Дежеа Косталањија, са избором песама 104 европска стваралаца. Популарни мађарски писац, родом из Суботице, Костолањи је племенитим гестом у велико друштво одабраних увео Јована Дучића и Милана Ракића и дао им достојно место у европском песништву.

Ускоро иза тога, у „крвавом вихору рата“, прекинута је веза међу књижевностима суседних народа који су се на фронту нашли на супротним странама, међутим, у послератним годинама поново је успостављен извесни реципроцитет у објављивању антологија. На Костолањијев племенити гест узвратио је Бошко Токин, авангардни песник, филмски естетичар, један од уредника *Зенита*, који је писма Лајошу Кашаку и чланке за његов часопис *Ма* писао на мађарском језику, а у Београду је иницирао прославу годишњице Шандора Пете-

фија. Са мађарског је преводио Ендреа Адија, Кашака, Јенеа Хелтаија, Шандора Бродија и Лајоша Зилахија. У Темишвару је завршио пијаристичку гимназију, после естетику и историју уметности у Паризу. Када је 1922. године Иван Гол у Призу приредио и објавио антологију 116 песника *Les Cinq Continents. Anthologie Mondiale De Poésie Contemporaine* (*Пет континената. Антологија савремене светске поезије*), Бошко Токин је за за ово издање сачинио избор из мађарске и српске књижевности. У његовом избору у антологију су унете три песме Ендреа Адија и по једна Лајоша Кашака и Шандора Барте. Адијеву песму *Нарасли Христоси* сâм је превео са мађарског на француски језик. Од српских песника одабрао је песме Милоша Црњанског и Љубомира Мицића. Оваквим избором као да је прејудицирао своје виђење савремене лирике региона као легуре модерног и авангардног.

Преко Костолањијеве и Голове антологије, посредством Бошка Токина, специфична испреплетеност српско-мађарских књижевних веза и сусрет двеју књижевности пројектован је на широки међународни план, а тиме су обе књижевности биле на добитку у промоцији својих стваралаца. Са становишта упоредних истраживања српско-мађарске антологије периода 1881–1928 конституишу један виши, сублимирани сазнајни и вредносни слој у књижевној свести оба народа.

Године 1928. објављена је *Antologija modernih srpskih pesnika*, *Босиљак* (*Bazsalikom*). Њени приређивачи и преводиоци, Корнел Сентелеки и Јожеф Дебрецени, преузели су на себе онај нимало лак задатак, о којем је и Младен Лесковац у то време писао, наиме да својим преводима и избором учине „прве кораке ка сарадњи војвођанске (мађарске, прим. М. Ц. Ш.) ка српској култури“.

После повратка из Будимпеште у Сивац, Сентелеки 1923. почиње да преводи са српског језика. У мађарској штампи и књижевним додацима регионалних листова објавио је преводе прозе Вељка Петровића, Ива Ћипика, Милутина Ускоковића, Драгише Васића. На пољу поезије окушао се преводом песама Жарка Васиљевића, али право откриће за њега ускоро постаје поезија Јована Дучића. Можда су управо његове песме утицале на то да започне рад на састављању антологије. Братиславски часопис *Вампа* (Tűz) у другом броју за октобар 1926. доноси вест о таквом његовом плану.

Када је, током свог боравка у Египту 9. и 10. фебруара 1927. Сентелеки посетио Јована Дучића у Каиру, већ су расправљали о детаљним питањима везаним за антологију. На мађарског песника утицали су Дучићеви ставови и његово виђење савремене српске лирике. Сентелеки ће из Египта понети не само списак песама које је сам Дучић одабрао из свог стваралаштва, већ и замисли и сугестије о приређивању, избору и структури саме антологије.

Поред Дучићевог мишљења и помоћи које му је при одабиру и превођењу песама пружао Младен Лесковац, Сентелеки је могао наћи чврст ослонац и у *Антологији новије српске лирике* Богдана Поповића. У последњим месецима рада могао је прелистати и *Антологију најновије српске лирике* Симе Пандуровића, која је објављена 1927. године. У предговору *Босиљка* Сентелеки, међутим, Пандуровића и не помиње, а по питању периодизације као да води полемику са Богданом Поповићем уместо да преузме његова решења. У вези са поделом антологије на три дела, која је спроведена у Поповићевој, он примећује да „појам *модерног* данас има друго значење него што је имао почетком века, појам *модерног песника* се такође мењао током последњих деценија […], придев модерно не може да се примени на већ окончане епохе које су врло далеко од света осећања данашње човекове душе".

Свој избор Сентелеки почиње Војиславом Илићем јер, према њему, „он је први српски модерни поета у данашњем смислу речи модеран". Такође констатује да „антологију без премца" Богдана Поповића не може да прати ни у одређивању својих мерила, ни у састављању „са таквим уметничким укусом и савршенством". Не само зато јер су Поповићева мерила „сурово висока, захтеви строги, ставови чисто естетски", већ и због тога што „за време рата и у послератном периоду песничка остварења не могу да се решетају кроз сито које има три дна, емоцију, јасност и потпуну лепоту, – јер од песама једва би шта остало. Она материја из које ми бирамо није погодна за такву селекцију. Зато наша књига свакако губи у уметничкој лепоти и хармонији, али добија у верности и потпуности".

Прихватајући ова два мерила – да тежи ка целовитом и верном приказу савремене српске поезије – Сентелеки песнике у својој антологији није поређао ни хронолошки ни по претпостављеној естетској вредности, већ по абецеди, дајући релативно потпун преглед стваралаштва тридесет двоје савремених српских песника међу којима су били: Иво Андрић, Милош Црњански, Раде Драинац, Јован Дучић, Аница Ђукић, Хамзо Хумо, Војислав Илић, Милета Јакшић, Густав Крклец, Божидар Ковачевић, Десанка Максимовић, Тодор Манојловић, Даница Марковић, Сибе Миличић, Ненад Митров, Милорад Митровић, Божидар Николајевић, Сима Пандуровић, Милош Петровић, Владислав Петковић-Дис, Вељко Петровић, Велимир Рајић, Милан Ракић, Алекса Шантић, Душан Симић, Јела Спиридоновић-Селем, Светислав Стефановић, Гвидо Тартаља, Милан Ћурчин, Аугустин Ујевић, Душан Васиљев и Жарко Васиљевић.

Из до сад непознатих разлога, изоставио је Растка Петровића. С друге стране, једино је на овакав начин улогу увертире на почетку антологије могао да повери, скоро пророчки, Иви Андрићу и његовој песми *Шта сањам и шта ми се догађа*.

Marija Cindori-Šinković

SERBIAN-HUNGARIAN ANTHOLOGIES OF THE MODERN AND MOST MODERN AGE (1881–1928)

Summary

The paper presents a total of 11 anthologies of Serbian poetry in Hungarian and anthologies of lyricism and short prose in Serbian, published at a time of intense Serbian-Hungarian literary and cultural bonds (1881–1914) and their later re-establishing following the First World War during the first decade of the period between the two great wars (1918–1928).

UDK 821.163.41.09-1 Миљковић Б.

Марија Јефтимијевић-Михајловић[1]
Институт за српску културу – Приштина
са седиштем у Лепосавићу

БРАНКО МИЉКОВИЋ И СТЕФАН МАЛАРМЕ (*поетичке сродности и разлике*)

Сажетак: Истражујући сродности у поетичким ставовима, стваралачким поступцима, глобалним симболима, аутор у раду констатује да између француског симболисте и српског (нео)симболисте није реч о утицају у правом смислу речи, већ о „избору по сродству“, како је Гете називао литерарну блискост која превладава све просторне и временске границе. Најбли-скије везе проналази у њиховом односу према језику, речима, поезији, сугестији, форми (облику), схватању о самоеманципацији песме и онтолошком статусу поезије, али и њеном фаталистичком подтексту. Разлике међу њима огледају се пре свега у њиховом поимању традиције и рецепције песничког дела.

Кључне речи: Миљковић, Маларме, сродности, језик, поезија, песма, сугестија, ништа (празнина), традиција.

У својој *Упоредној књижевности* Ван Тигем је записао: „Као и слика, статуа, соната, и књига се укључује у извесну серију, било да је писац тога свестан или не. Имао је претече, имаће и следбенике... У сваком случају, игра *утицаја*, примљених или вршених, битан је елемент историје књижевности.“[2] Међутим, у књизи *Структура модерне лирике* Хуго Фридрих с правом тврди да „код песника од ранга литерарни утицај и онако не представља пасивни догађај него је последица избора по сродству, који је и довео до тога да у неком претходнику нађу потврду за своја сопствена уметничка стремљења и да их уз

[1] mjmihajlovic@gmail.com

[2] О утицајима на своје дело говорили су многи писци. Молијер је писао: „Оно што је добро узимам где нађем“. Џојс је у *Младости уметника* утицај поредио са нарочито одабраним светиљкама при чијем светлу стваралац ради. Селма Лагерлеф је у свом говору приликом пријема Нобелове награде најпре одала захвалност многим непознатим учитељима, посебмо безименим народним приповедачима. А Анатол Франс је чак написао духовиту *Апологију плагијата* (Драгиша Витошевић, *Смисао сличности у књижевности*, Студентски издавачки центар – Радионица СИЦ“, Београд, 1995, стр. 17-18).

њихову помоћ оснаже“[3]. Овом ставу је увелико сродно схватање Петра Митропана који је у закључку своје расправе „Сремац и Гоголъ“ записао да је „прави и дубљи утицај скоро немерљива ствар, он се не види споља, не огледа се у појединим реченицама или некој упадљивој сличности фабуле, у насловима, именима или ситуацијама, него у заједничком ставу, односу према свету, у типу и начину рада“. Ово се посебно мора узети у обзир „када је и онај који је под утицајем самосталан оригиналан таленат“[4].

У књижевној критици је одавно констатовано да је дугачак списак песника и филозофа који су имали утицај на стваралаштво Бранка Миљковића. Сâм је говорио да жели изградити један модеран песнички образац кроз синтезу симболистичке и надреалистичке поетике, чиме је посредно указао и на извесне утицаје који су деловали на њега, нарочито песници симболистичког усмерења. У његовој поезији, а нарочито есејима, срећемо Малармеов појам сугестије и апсолутизације речи, Валеријево схватање поезије као патетике ума, Сипервјелов заборав, Мандељштамов однос према речима, али и традицији. Ослањајући се на страна песничка искуства, Миљковић је желео да ухвати корак са европском песничком традицијом, не губећи притом корак са претходницима, свестан да је ново у књижевности вредно само ако је у њега уграђен однос према старом.

Утицаји који се могу препознати у Миљковићевом делу су пре свега француског порекла. Утицај француских симболиста треба сагледавати као део широког симболистичког наслеђа у лирици XX века. То се нарочито односи на Малармеа и начин на који се његово стваралаштво одразило на Миљковића. Овде се мање може говорити о правом утицају већ о „избору по сродству“, како је Гете именовао литерарну блискост која превладава све просторне и временске границе. Сродност Миљковићеве и Малармеове лирике утемељена је у основним поетичким ставовима ова два песника, али и у самим темељима и искуствима модерности, у које је овај француски песник уградио своје дело.

О Малармеовом делу Хуго Фридрих пише да је „најиздвојеније и најнеприступачније међу свим здањима модерне лирике“, које „покушава земаљским језиком, ’мелодијом и ћутањем да дешифрује бескрајни празан простор апсолутног’“[5]. Али управо у том надљудском захтеву који је Маларме поставио пред своју лирику, Миљковић је открио и њену праву вредност.

---

[3] Хуго Фридрих, *Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века*, „Светови“, Нови Сад, 2003, стр. 152.

[4] Цитирано према: Драгиша Витошевић, *Смисао сличности у књижевности*, стр. 37.

[5] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 101-102.

Свој стваралачки пут Маларме је започео као парнасовац, те његов симболистички период и није нарочито богат. Чини га неколико песама, нешто прозе и неке теоријске мисли о симболизму. Али, ако се не може говорити о његовом богатом симболистичком опусу, може се говорити о великом утицају које је његово дело имало на будуће песнике. То се пре свега односи на Пола Валерија, али и на друге европске песнике, као што су Георге, Т. С. Елиот, Гиљен, Унгарети. И поезија Бранка Миљковића била је веома утицајна крајем педесетих и почетком шездесетих година прошлог века. Тај утицај се огледа како у часописима тога времена, тако и у збиркама младих песника. Међутим, утицај његове поезије може се пратити и знатно касније, кроз поетичке ставове, мотиве смрти, песништва, културе.

Највећу сродност поетичких ставова Миљковићеве са Малармеовом лириком можемо сагледати кроз њихов однос према језику, односно речима. У стваралачком поступку код симболиста је била веома карактеристична употреба језика. То се односи и на српске симболисте (Дучића, Ракића, Диса), чије су наслеђе припадници неосимболистичке групе, међу којима је и Миљковић, уградили у своје дело. У својој *Историји модерне српске књижевности* Предраг Палавестра пише да се континуитет симболистичког наслеђа у српској књижевности одржао захваљујући првенствено симболистичкој артикулацији *песничког језика*, виртуозности и оригиналности до које је он доведен и као такав постао књижевни идеал каквом је тежила читава симболистичка уметност.[6] Као један од оснивача и као припадник покрета неосимболизам, чији се представници већ самим својим именом одређују као извесни настављачи извесне симболистичке традиције, Миљковић је прихватио нека од начела симболистичке поетике: мотиве песништва и културе, тежњу ка формалном савршенству, склоност ка утврђеним песничким облицима, однос према традицији.[7] И мада је писао да „неосимболизам не треба бркати са симболизмом“, јасно је да је његово дело у јакој вези са симболистичким начином мишљења и да је до темељних теоријских знања о поезији долазио преко следбеника симболистичке поетике, Рејмона Кеноа и Алена Боскеа.

Симболистичку поезију, уопште, карактерише посебна лепота стављања речи у један посебан песнички склоп. Сучељавањем речи, њиховим слагањем и њиховим избором по звучности, симболисти су својој поезији давали драж изненадности, мистичности и музикалности. Речи, језик, служили су им за друге дражи које треба читаоцу да пружи једна песма. Неговање извесне технике створило је посебну

[6] Предраг Палавестра, *Историја модерне српске књижевности. Златно доба 1892-1918*, СКЗ, Београд, 1995, стр. 51.

[7] Више о томе видети у: Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма: историја једне песничке осећајности*, „Филип Вишњић“, Београд, 1994.

форму поезије, настало је грчевито трагање за речима, и делом за архаичним језицима, да би се поставили у нови склоп, у нову форму. На тај начин, симболизам је од речи, од језика, створио „музику песме“.[8]

Маларме је сматрао да је поезија језик који се ничим не може заменити, да је једино подручје у којем се посве може искључити случајност, скученост и недостојност реалног. Такође је сматрао да се „стихови не праве с идејама, него с речима“. Он се залагао за то да речима буде враћена њихова изворност и њихова постојаност. Односно, сматрао је да „језику трба вратити слободу која ће га отворити за ’праблеске логике’, дакле за оно подручје у којем још није истрошен у служби саопштавања и сведен на клишеје, па би та слобода омогућила да се певање и мишљење искаже као нешто сасвим ново“[9]. За њега певање значи радикалну обнову изворног стваралачког чина језика, тако да је казивање увек казивање онога што до сада није казано.

За враћање изворности и древности нашем језику залагао се и Миљковић. У есеју „Песник и реч“, повећеном поезији Велимира Лукића он разликује две врсте речи: „велике речи мукама оплођене, које служе да кажу моћ истине речи од којих је створена поезија, и, на другој страни, речи за ћаскање, мале, кржљаве смислом, чаршијске!“[10] Он је, дакле, био свестан да тезом о речима као основној грађи поезије, не казује ништа ново ни оригинално. И зато развија тезу даље: да смисао није у речима уопште, свакојаким речима, већ у „речима које ће нас рећи заувек“, речима „после којих ћемо остати сами и покрадени као богови“[11]. Реч је, дакле, о специфичним, поетским, продуховљеним речима. То су „велике речи мукама оплођене које служе да кажу моћ истине“, које „имају своје геолошке слојеве, своје наслаге“, а од којих „свака носи у себи потонуле градове које тражимо“, које крију „најдубљи, најсировитији и најелементарнији смисао, иза кога су векови“[12].

Миљковић је сматрао да „велике речи“ нису оне из Вуковог *Рјечника*, јер је он, као и Меша Селимовић касније, замерао Вуку што је наш језик сувише рационализовао и учинио га неосетљивим за многе суптилне и скривене емоције: „Наш језик треба поново оспособити за изражавање далеких слутњи, за казивање дубоког и нејасног“[13]. Као и Маларме, и Миљковић сматра да „нашем језику треба вратити тајан-

[8] Јокић Вујадин, *Симболизам*, „Обод“, Цетиње, 1967, стр. 29.
[9] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 124.
[10] Сабрана дела Бранка Миљковића, књига IV, *Критике: са делима и ауторима о песничкој уметности – прилози*, „Градина“, Ниш, 1972, стр. 14. У даљем тексту: СДБМ.
[11] Исто, стр. 13.
[12] Исто, стр. 14.
[13] Исто

ственост и древност“, али на начин на који су то покушавали Настасијевић, Кодер и Винавер. Дакле, тајанственост и древност су прве конкретније константе *новог* и оригиналног у речима. Али, суштина није у томе да се пронађу нове, „муком оплођене“ речи, него да се *опште*, дакле сваке, па и „чаршијске“ које једноставно значе „нешто посебно или чак појединачно“, претворе у „речи које казују нешто опште“. Једини начин да се то постигне, сматра Миљковић, јесте да се реч најпре учини безсадржајном, односно да се она „претходно доведе у противуречност са самом собом“[14], па се тек онда, пренесена у стих и песму, ставља у односе са другим речима. Сада те друге, околне речи, емитују на њу испразну, опустелу реч, нова и померена значења. У овом и другим ставовима попут оног „уколико је реч богатија значењима, утолико је она неодређенија и шира“, може се препознати симболистичка теорија о контексту, алузији, наговештају.

О речи и њеној функцији Миљковић је писао у многим песмама. И наслови неких указују на то: „Далеке речи“, „Неречене речи“, „Распоред речи“, „Узалудност речи“, „Речи у песку пресахле“. Он пева: „Све што имамо то су наше речи“, и „Ми имамо само речи / и дивно смо се снашли у тој немаштини“. На нивоу експлицитне поетике, о речима посебно говори у есеју „За једну песничку уметност“, посвећеном стваралачком поступку Рејмона Кеноа. Миљковић је овде прецизно и директно открио и своје теоријско схватање и своју основну стваралачку технику, непосредно се везујући за Малармеа:

> „Речи су довољне да се напише песма. Речник је рудник одакле песник треба да црпе. Зар Маларме није писао своје песме помоћу Великог Ларуса? У речнику наша имена и речи и траве чекају своје поновно рођење.
>
> Кено каже:
>
> ’Добро смештене добро изабране
> Неколико речи чине поезију’.“[15]

Овим је Миљковић усвојио основно начело песничке уметности: песник је слободан да успоставља везе међу стварима, а онда их на свој начин и осмисли.

На ове ставове се надовезује Миљковићево специфично поимање симбола: „Пут до песме не води кроз интелект већ кроз слутњу. Песник види више од других јер слути оно што је другима неприступачно; С друге стране, он види неодређеније од других јер слути и оно што је другима очигледно“[16]. Такво схватање му је омогућило да у

[14] Исто, стр. 15.
[15] Исто, стр. 179.
[16] Исто, стр. 244.

својим поетичким текстовима покуша да помири одређена симболистичка са надреалистичким начелима. На то указује и Александар Јовановић, истичући да је Миљковићево залагање за немерљив и таман симбол функционално утолико што се таквом врстом симбола могу помирити одређени поетички парадокси и противречности[17], која се, дакле, састоји у наговештајима и слутњама и саопштава истину на посредан начин.

По Миљковићевом мишљењу, „општа места“ и „недовољност речи“ су једино на шта песник може да рачуна а „од њега зависи да ли ће знати да изражајно оспособи негатив језика“[18]. Двема могућностима које му се у тој ситуацији указују: „компензирати недовољност речи подтекстом, допустити језику да црпе своју снагу из једног стања нејезика, како вели Бланшо“, или „прогласити језик једином стварношћу и тврдити да поезија почиње речима и њима завршава, да о поезији изван речи не може бити ни говора“[19], попут Малармеа који је поистоветио речи са стварима, а писање са чином стварања, Миљковић претпоставља трећу, схватање да „реч није ништа“, да „има само значење“, да „не поседује никакву снагу и моћ којом би саму себе могла стварати“, него да ту снагу прибавља тако што „потискује своје значење до места са кога ово може бити само сугерисано, али не и изричито саопштено“.[20]

На значај сугестије у симболизму посебно је указао Маларме: „Именовати неку ствар значи покварити три четвртине ужитка у једном песничком делу; Уживање се састоји у постепеном одгонетању; Сугерисати ствар – то је циљ“[21]. Сличан став је Миљковић најексплицитније изразио у есеју „Недореченост која казује“, писаном поводом стихова француског песника Рене Шара. У њему се проблематизује реч, односно смисао њеног директног или индиректног збачења, њене метафоричности. У суштини, и овај трактат о речима само је својеврсна парафраза познатих симболистичких теза о алузији и подсвести, о асоцијативном и помереном смислу речи које, како каже Миљковић, „долазе после“, односно чија се суштина открива тек у подтексту, између редова, понекад и ван њих, на белинама и маргинама, у сферама слободне имагинације песника. Као и Маларме, и Миљковић је против *именовања* предмета, јер „речи треба да нам дочарају стање које је пре њих, а не да причају“. Израз „недореченост која казује“ није ништа друго до алузија која се претапа у бескство од „доконих речи, смрзлих у својој довршености“, од нарације, инвентарисања, непосредног

[17] Александар Јовановић, *Поезија српског неосимболизма*, стр. 92.
[18] СДБМ, књига IV, стр. 195.
[19] Исто, стр. 225.
[20] Исто, стр. 225-226.
[21] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 130.

одражавања. Такве речи су „старије од себе самих“, као што су знакови без речи – старији од речи, али ипак претходе речима и потпуније одражавају смисао. То значи да реч никако не сме бити „именовање предмета“, нити непосредни одраз садржине, него само њен наговештај. Реч је, дакле, симбол а не слика.

Модерна лирика *реч* посматра као покретач песничког чина и исходиште свега. Овај принцип, за чије је утемељење најзаслужнији Едгар Алан По, условио је давање примата звуку у односу на смисао, који тиме постаје секундаран. Рембо је сматрао да уметност мора „да изазове узбуђење: наиме, да буде права магија“. Идеју о звучној, сугестивној снази језика, симболизам је преузео од романичара. Песник је „чаробњак звука“ који познаје магичне формуле језика. По теорији језика француских илумината, у којој су корени симболизма, „реч није случајни људски производ већ проистиче из космичког прајединог; Изговарањем речи остварује се магичан контакт са тим исконским исходиштем, а као песничка реч она тривијалне ствари урања у тајанственост њиховог метафизичког порекла и односи се на светлост дана скривене аналогије међу саставним деловима бића“ (тзв. „чаролија призивања“). У чланку „Магија“ Маларме, између осталог пише: „Између старих поступака и чаролије која делује у поезији постоји тајна сродност“ и пред песника „чаробњака слова“, поставља исти задатак који су имали „алхемичари, наши преци“ и древни врачеви и бајалице: „у свесно остваренoj тами призвати ствари помоћу алузија а не директних речи“.[22]

Пооова, односно Бодлерова теорија о магији језика, подразумева да је песма у себе затворена творевина, која не поседује ништа, чак ни истину, већ је *the poem per se*. У каснијој теорији модерне лирике – *poésie pure*, што је појам који се у XX веку односи на теорију поезије која се темељи на Малармеу и симболистима, а значи „чист, чистота“, тј. чистоту бити неке ствари, њену ослобођеност од реалности, па чак и од садржаја, као и звучање ослобођено смисла, чиме је отворен простор магији језика.

Тежња ка „чистој поезији“ је још једна Миљковићева веза са Малармеом. У есеју о Десимиру Благојевићу он каже:

> „Не пева ова поезија живот споља, већ његове тамне импулсе изнутра. Овде је поезија дошла до своје слободне пулсације; Неподстакнута ничим споља, она је сама себи узрок. Будући да никуда не може из себе, она је херметичка. То је у ствари ’чиста поезија’ која је себи узрок и циљ, чија је заинтересованост за свет другачија. Има у њој једне сасвим нове

[22] Исто, стр. 52-53. и 144-146.

> љубави за свет и живот. Њен песник зна: свет није видљив, он се може само певати, слутити и сањати. Она је у слаткој померености времена и смисла из веровања у реч и звук. Поезија која је само поезија и која друго и не жели бити. Из ње не видим живот, али назирем музику и бескрајну светлост када све престаје.“[23]

Када је песма дематеријализована, ослобођена свога садржаја, како је пропагирао Миљковић, њен основни градивни елемент постаје управо форма/облик. Миљковић је давао примат форми над садржином, сматрајући да је „прва стварност“ језик а не ствар. За њега „нема велике поезије без строге и одређене форме“[24]. Он сматра да осећање за облик претходи песми, јер је облик песме „оно што интерпретира песника, што његову експресију чини постојећом и могућном, јер само облик који се може слухом и видом перципирати чини песнички материју конкретном“.[25]

И у овим ставовима препознајемо Малармеово залагање за неговање строгих песничких облика. Маларме је сматрао да садржина није узрок форме, него „једна од њених последица, да привид има конструктивну улогу и да су „лепа дела деца свога облика, који се рађа пре њих и твори мисао“.

И у својој експлицитној и у имплицитној поетици Миљковић се залагао за херметичност, за неразумљивост поезије. То је оно загонетно, „тамно“ певање које је зачео Бодлер а до врхунца довео Маларме, да би убрзо постало императивни естетски принцип модерних песника. О томе је Миљковић писао у есеју „Неразумљивост поезије“ и нарочито у „Херметичкој песми“:

> „Херметичка песма је настала из непоколебљиве вере у људски говор, који је највећа и неотуђива људска стварност.

---

[23] СДБМ, књига IV, стр. 61-62. (Валери је врло често користи израз *poésie pure*, и један од његових текстова носи управо овакав назив. У том тексту пише: „Кажем *чиста* у смислу у коме физичар говори о чистој води. Хоћу да кажем да се поставља питање да ли можемо успети да створимо једно од оних дела које би било *очишћено* од непоетских елемената“. „Чиста поезија“ је поезија лишена свих непоетских примеса, односно свега онога што садржи прозни исказ: приче, догађаја, описа, филозофије. Песма није ни представљање збивања и чињеница, ни филозофско размишљање, него организација језичке грађе, повезивање речи које производи одређени ефекат, па се критеријуми за њено вредновање налазе у самој тој организацији, а не у области биографских, историјских или социјалних чињеница. Видети: Јелена Новаковић, „Поезија као патетика ума: Бранко Миљковић и Пол Валери“, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану, Београд, 1996 стр. 59-60.)

[24] СДБМ, књига IV, стр. 207.

[25] Исто, стр. 208.

> Све је замењено речима и ништа при том није изгубљено. Реч 'ружа', на пример, уместо свих краткотрајних баштенских ружа, та реч у песми процвета, и има свој мирис, и боју своју има коју јој дају њени самогласници пуни пигмента које је открио Рембо, *после Малармеа највећи мајстор херметичког стиха* (подвукла М.Ј.М.). Ова два песника су укинула реч као реч и ствар као ствар."[26]

Малармеова лирика је обојена тамним садржајима, али им он супротставља строгу, конвенционалну форму, коју полаже на онтолошке темеље своје поетике. Њен кључни проблем везан је за однос *ништа* и *језика*. *Ништа* (као празан апсолутни простор, изван времена, живота и смрти) се рађа у логосу, тј. у језику, па су отуда и песничке форме појаве логоса (што је старо романско схватање). Његова изјава: „Пошто сам нашао ништа, нашао сам лепоту" – може да значи лепота метрички савршених форми. Овај став подупире онтолошком схемом, која се састоји у ставу „да се у човеку, уколико је дух и тиме и језик, довршава апсолутно бивство, с тим што оно ту, и само ту налази своје духовно рођење. Апсолутно, схваћено као ништа, дозива језик – логос ('le verbe') – да му он буде место на коме ће се предочити као чиста појава." Значи, реч је стваралачки чин чистог духа, јединство уметничког стварања и мишљења засведени су мишљу о апсолутном бивству, изједначеном са *ништа* (apsolutum), а поезија је једино место на којем могу да се сретну апсолутно и језик.[27]

Читаво Миљковићево поетско, критичарско и есејистичко дело говори о односу поезије и онтологије, о онтолошком статусу уметности; Најексплицитније говори у есеју „Поезија и онтологија", али се исти или нешто модификовани ставови срећу и у поезији. О онтолошком статусу поезије он говори служећи се неким од основних онтолошких појмова, као што су *биће* и *ништа* (односно, празнина), али и Кантовим *модалитетима* онтолошких појмова, као што су поезија-непоезија. У поменутом есеју Миљковић пише:

> „У песми речи морају да постигну своју властиту реалност. То значи да нас песма мора ослободити присуства ствари, које треба само да се представе и одмах затим ишчезну, као мирис. У том смислу песничка слика је почетак одсутности ствари и одређивање те настале празнине. Тако живот и свет бивају замењени поезијом. Али исто тако, само на овај начин, поезија може стварно постати свет и живот. Песничка слика

[26] Исто, стр. 208.
[27] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 135.

негира саму себе и оспорава се. Поезија постаје негативна онтологија.“[28]

Дефиниција поезије као негативне онтологије може бити веома противречна. Наиме, негативна онтологија значи празнину, нихил, ништа, неприсуство бића, што је у супротности са једним другим принципом модерне лирике по којем песма сама по себи представља биће. Зато је исправније тумачити поезију као негативну онтологију зато што из ње одсуствују ствари. Миљковић то и сам каже: „Поезија је осет о томе да су ствари ишчезле“. А затим додаје: „Поезија ствара осет одсутне реалности“.[29] Ствари нису реалне, али ствари нису реалност. Насупрот овим тврдњама којим се казује чега у модерној поезији нема, те их стога не треба ни тражити, стоји једна другачија одредба: „Осет који ствара поезија је празнина“.[30] Овде „празнина“ означава простор из којег су ствари ишчезле. Односно: песма је тај празан протор. Али осет празнине о којем Миљковић пева бива замењен речима и тек су ове у стању да створе позитиван осет, тј. квалитет и биће песме. Овим ставовима Миљковић се директно везује за Малармеа који је говорио да је могућност да будемо присутни у стварима, а да се притом од њих до бесконачности удаљавамо, функција саме реалности речи, али и за Бланшоа и његову мисао да је поетско узбуђење у исто време „сасвим блиско животу и бесконачно удаљено од њега“.

О односу поезије и онтологије Миљковић говори и у напису о Кеноу. Између осталих, ту је изречено схватање *непоезије* и *антипоезије*. Миљковић се послужио тријадом коју је предложио Ален Боске: *песник – реч – нереч*, заменивши је нешто измењеном тријадом на ширем плану: *поезија – антипоезија – непоезија*. Дефинишући поезију као духовну област која тежи исказивању неизрецивог, Миљковић *антипоезију* схвата као супротност поезији, а *непоезију* као оно што није и не може бити поезија, јер није садржано у њој. У том смислу посмтарано, поезији, па и тумачењу поезије, остављена је апсолутна слобода.

Маларме је сматрао да се језик као суштинско обележје људског бића, најаутентичније и најснажније манифестује у поезији. Тиме је песништво уздигао изнад свих грана људске делатности и изједначио га са творачким чином. Ако обратимо пажњу на значење његових глобалних симбола – бело, празнина, одсуство, ноћ, тмина, уочићемо да се ради о симболима укидања и негације; Њима супротставља цвеће, посебно *ружу,* као симбол апсолутне песничке речи у којој се

[28] СДБМ, књига IV, стр. 212.
[29] Исто, стр. 213.
[30] Исто

отеловљује чиста идеалност, *ништа.* И код Миљковића често срећемо глобални симбол цвет, док се симбол *ружа* среће у „Ариљком анђелу“, као симбол његове лепоте и савршенства: „Прах ружама такнут до мириса се вину“.[31]

Сродност Миљковићеве и Малармеове лирике препознајемо и у познатом ставу о самоеманципацији песме. О самосталном животу песме Маларме је писао: „Дело је безлично и чим се од њега одвојимо, оно више не трпи никакво приближавање читаоца. Ствари напросто овако стоје: Дело стоји посве само, оно је створено и јединствено постоји“.[32] За Миљковића је песма била средиште духовног света. Читавим својим делом опевао је песму. Али, објашњавајући песму, он је заправо више објашњавао *поезију* уопште, песму уопште, принципе и теоријко-естетска начела модерне поезије: „Оно што је песник желео рећи у песми, ни приближно не исцрпљује њен смисао. Сваки би песник могао да каже за себе: ’Ко сам ја да говорим о својој поезији?’“[33] Па ипак, иако је мало говорио о својој поезији и себи уопште, он је више него било који други песник његове генерације размишљао и писао о песми, одредивши тако себе према њој и у њој.

Миљковићева развијена свест о песми добила је свој путпуни израз у есеју „Орфејско завештање Алена Боскеа“. Наиме, Миљковић полази од става да песник не пише песму, него се стварање песничке творевине одвија у супротном смеру – песма пише песника: „Песма почиње да се игра оним што песник по сваку цену жели да каже“, и зато у процесу стварања, откривања суштине, песник и песма „замене своје улоге“ – уместо субјекта песник постаје објект, „уместо да каже, бива казан“, „уместо да пише поезију, поезија пише песника“.[34] Читав овај есеј је заправо доказивање става да је „поезија победа над песником“. Једном створена песма живи свој живот. „Песма је постигла своју пуну зрелост у оном тренутку када се окренула против песника. У том тренутку, песма постаје свој властити песник и свој властити тумач. Њој више нико није потребан осим слушалаца.“[35] Добра песма, сматра Миљковић, је само она којој песник није потребан. Он наводи три ступња кроз која песма пролази у свом саморазвоју:

> *– У првој фази се све подвргава сумњи; тада постоји само песник и његов живот, а писање на које се одлучио треба најпре да оправда његову егзистенцију: „Песма постоји ради песника“*[36];

[31] СДБМ, књига I, *Ватра и* ништа, стр. 213.
[32] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 128.
[33] СДБМ, књига IV, стр. 262-263.
[34] Исто, стр. 193.
[35] Исто, стр. 199.
[36] Исто, стр. 200.

– у другој фази веза између песме и песника још није сасвим прекинута, али *реч*, која се већ јавила и почела да дејствује, зри и живи својим животом, постепено преузима власт, потискује творца: „Песников живот је још увек гаранција за песму. Али, у исто време, упркос песнику, песма је стекла неограничено поверење у реч. Реч постаје јача од песника. Постигнута је апсолутна стварност језика. Реч 'цвет' постоји и мирише као и сам цвет“[37];

– у трећој, завршној фази, „песма се ослободила свог песника“, као новорођенче од пупчане врпце. „Она објективно постоји независно од њега“[38].

Процес самоеманципације песме Миљковић представља овако:

1. *песник – постојим и певам;*
2. реч – постојим упркос песнику;
3. песма – певам упркос песнику и речима;
4. Песник – песма је свој песник.

Осим става о самоеманципацији песме, Миљковићу и Малармеу је заједничка идеја о фаталистичком подтексту поезије. Маларме је сматрао да „певати значи уништити један дан живота или мало умрети“, да „посветити се јединственом задатку који је посве различит од свега онога што тежи животу“.[39] Овоме је најсроднија Миљковићева теза: „исто је певати и умирати“[40], коју је испевао у својој чувеној „Балади“. Полазећи од раније утврђеног става да је „поезија је победа над песником“, песник је унапред осуђен на пораз, јер за њега певати значи *бити*, постојати, а и – умирати.[41]

Однос према тишини, ћутању је врло сличан код ове двојице песника. Став да се испевана реч наставља у ћутању формиран је још у зачетку модерног начина певања и мишљења, да би у Малармеовој поетици дошао до крајње радикалних граница – не само његове по-

[37] Исто, стр. 201-201.
[38] Исто
[39] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 118.
[40] СДБМ, књига I, стр. 273.
[41] Порекло овог Миљковићевог исказа, Новица Петковић проналази код Мориса Бланшоа, где се тумачи Рилкеово песничо искушавање смрти: „...постоји једна тајна истоветност између умирати и певати, између претварања невидљивог невидљивошћу коју представља смрт и песме у којој се ово претварање извршује“. У српском песништву сличну тезу први пут проналази код Момчила Настасијевића који пише да „тек на врхунцу самопотврђености, и где би се очекивало обратно, ми престајемо припадати самима себи, осетимо се током тока [...] и сазнајемо: и пре смрти тренутно смо умирали, престајући појединачно, настајући у пуној стварности духа“. Видети: Новица Петковић, „Инверзија поезије и поетике“, *Поезија и поетика Бранка Миљковића*, стр. 21.

езије, већ и поезије уопште: поезија делује као чаролија тек када се речи поново уклопе у „ћутљиви концепт из којег су потекле“, док је идеална песма „ћутљива песма сачињена од саме белине“[42], која садржи све оно што се не да исказати. А то је суштина језика. Својом чувеном песмом „Sainte“ – „Светица“ о „музичарки ћутње“ која „на пернатом инструменту свира – ништа“, Маларме је испевао велику оду ћутњи.

У песми „Неречене речи“ Миљковић пева: „Неречене речи су пожар у очима / Кога неће никад запретати ноћ. / Без сумње, / Кад их будем изговорио, Оне ће бити моје последње речи / које ће убити и њих и мене / И остати / Са онима што ће доћи.“[43] Или: „Свака реч значи оно / Што значи њено ћутање“ („Ако кажемо“). Своју поетику ћутње Микљовић је образлагао и експлицитно. У есеју о Велимиру Лукићу он каже да „само реч може да надвиси нашу присутност. А има ћутања које то није. Моћи ћутати је исто што и моћи говорити. Ћутање није одсуство речи већ њихова спремност да буду речи и да као такве буду казане или ћутане“[44]. Ставом да се неизговореним речима (ћутањем) може рећи исто што и речима изговореним, он се придружује многим српским песницима који су тишини и ћутању придавали скоро магијско значење (попут Стевана Раичковића).

Проучавајући Малармеово и Миљковићево стваралаштво лако је, дакле, закључити да су везе међу овом двојицом песника изузетно снажне. Истоветност многих песничких исходишта наводи на закључак да је реч о веома сродним поетикама, без обзира на различите периоде и стилске оквире у које их нужно смешта историја књижевности, јер свака велика поезија превазилази њихове границе.

Разлика у поетичким ставовима француског симболисте и српског (нео)симболисте огледа се пре свега у њиховом односу према традицији, односно ставу о рецепцији (сопственог) дела. Маларме је захтевао читаоца „који је створен за многоструко разумевање“. Његове песме мноштвом семантичких слојева и завршецима који не нуде коначно разрешење већ обнављају читање као стварање и бескрајно давање смисла, настављају се у бесконачност. Маларме је први остварио велики подухват и практично укинуо границе песме. Тако је *сугестија* остала као једина његова веза са читаоцем. Схватањем да је задатак песника тајанствени рад „с обзиром на никада“, он је изразио велику скепсу у погледу рецепције.

За разлику од њега, Миљковић је своје дело уградио у чврсте темеље традиције, о чему је и сâм више пута писао. Његова „самоеманципована“ песма живи свој самостални живот у односу на пе-

[42] Хуго Фридрих, нав. дело, стр. 126.
[43] СДБМ, књига II, *Орфичко завештање*, стр. 185.
[44] СДБМ, књига IV, стр. 14.

сника, али не и у односу на слушаоца „који јој је једини потребан“. Овим се ставом Миљковић битно разликује од Малармеа по коме је песма сама себи довољна. Свој однос према традицији Миљковић је уобличио и опевањем најзначајнијих фолклорних и националних симбола у „Ариљком анђелу“ и „Утви златокрилој“. Створивши два велика уметничка остварења у историји модерне српске поезије, он је потврдио да „у томе и јесте чаролија модерне уметности: она мора отићи што даље од прошлости да би је поново нашла“, мора „да измишља све нове и нове облике да бисмо поверовали да ти облици стоје ту од постанка света“[45]. Есеј „Лаза Костић и ми“ веома је индикативан за Миљковићево поимање песничке традиције. Наиме, он сматра да велики песник, какав је и Лаза Костић, не треба да буде узор, јер „ниједан велики песник не може да буде узор другом правом песнику“[46]. Он није узор него путоказ, што је далеко више. У том се контексту може говорити и о Миљковићевом односу према Малармеу. Маларме је путоказ за смер којим се кретала његова песничка мисао.

[45] Зоран Мишић, *Критика песничког искуства*, БИГЗ, Београд, 1996, стр. 253.
[46] СДБМ, књига IV, стр. 119.

ЛИТЕРАТУРА:

Монографије и зборници:

1. Валери 2005: **Валери, Пол**. Предавања о поетици. Превео: Вељко Никитовић. – Београд: Каргановић. – 113 с.
2. Витошевић 1995: **Витошевић, Драгиша**. Смисао сличности у књижевности. – Београд: Студентски издавачки центар – Радионица СИЦ. – 591 с.
3. Деретић 1997: **Деретић, Јован**. Поетика српске књижевности. – Београд: Филип Вишњић. – 421 с.
4. Еко 1995: **Еко, Умберто**. Симбол. Превео: Перо Мужијевић. – Београд: Народна књига – Алфа. – 116 с.
5. Јовановић 1994: **Јовановић, Александар**. Поезија српског неосимбо-лизма: историја једне песничке осећајности. – Београд: Филип Вишњић. – 414 с.
6. Јокић 1967: **Јокић, Вујадин.** Симболизам. – Цетиње: Обод. – 192 с.
7. Мишић 1996: **Мишић, Зоран**. Критика песничког искуства. – Београд: СКЗ. – 323 с.
8. Павловић 2002: **Павловић, Миодраг**. Поетика модерног. – Нова Пазова: Бонарт. – 108 с.
9. Палавестра 1995: **Палавестра, Предраг**. Историја модерне српске књижевности: Златно доба 1892-1918. – Београд: СКЗ. – 552 с.
10. Солар 1971: **Солар, Миливој**. Питања поетике. – Загреб: Школска књига. – 196 с.
11. Фридрих 2003: **Фридрих, Хуго**. Структура модерне лирике: од средине 19. до средине 20. века. Превео: Томислав Бекић. – Нови Сад: Светови. – 347 с.
12. Ћулавкова 2001: **Ћулавкова, Катица**. Поетика лирике. Превела Катица Ћулавкова. – Београд: Народна књига Алфа. – 204 с.

Чланци и студије у монографским и серијским публикацијама:

1. Новаковић 1996: **Новаковић, Јелена**. Поезија као патетика ума: Бранко Миљковић и Пол Валери. – In: Поезија и поетика Бранка Миљковића. – Београд: Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану. – стр. 49-77.
2. Петковић 1996: **Петковић, Новица**. Инверзија поезије и поетике. *In*: Поезија и поетика Бранка Миљковића. – Београд: Институт за књижевност и уметност – Дом културе „Бранко Миљковић“ у Гаџином Хану. – стр. 11-31.
3. Тодоров 1975: **Тодоров, Цветан**. Поетика и естетика. Превео: Бранко Јелић. *In*: Књижевна реч. – бр. 33. стр. 11-12.

Marija Jeftimijević-Mihajlović

BRANKO MILJKOVIĆ AND STEPHAN MALLARME

Summary

In the poetic and essayistic works of Branko Miljković, we can recognize the influences of French and Russian symbolists. So, in his work not only can Mallarmé's concept of suggestion and the absolutization of words, Valerie's concept of poetry as the 'pathetic', Superviel's forgetfulness, Mandelstam's relations toward words be found, but also tradition. Relying on foreign poetic experiences, Miljković wished to keep up with the European poetic tradition, which did not lose pace with its predecessors, being aware of the fact a new tradition in literature is worthwhile only if it still has some connections to tradition.

The influence of French symbolists should be considered part of the large symbolist inheritance in the lyrics of the 20th century. This particularly relates to Mallarmé and the way in which his creativity is reflected in Miljković's work. Here we can speak less of real influence, but more of „the choice of relationship", as Goethe named literary closeness which pervades all space and time borders. The relationship between Miljković's and Mallarmé's poetry was built not only on the fundamental poetic attitudes of these two poets, but on the basis and experiences of modernity, on which the works of the French poet had also been developed.

The closest point of connection can be detected in their relation toward language, words, poetry, suggestion, form (shape), comprehension of the self-emancipation of a poem and ontological status of poetry, but its fatalistic subtext as well. The differences between them primarily can be found in their varying concepts of tradition and reception of poetic work.

UDK 821.161.1.09 Акуњин Б.

Дејан Милутиновић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

ФЕНОМЕН ФАНДОРИН – АКУЊИНОВ ПРАГМАТИЧНИ ПОСТМОДЕРНИЗАМ ИЛИ ШОУБИЗНИС У КЊИЖЕВНОСТИ[2]

Сажетак: У овом раду Дејан Милутиновић анализира пројекат Акуњин Григорија Шалвовича Чхартишвилија, односно његовог главног јунака Ераста Петровича Фандорина из серије „Авантуре Ераста Фандорина." Као главне особине аутор наводи концепт детективске саге, жанровски галиматијас, укрштање хронотопа и дискурса 19. века и сам концепт детектива.

Кључне речи: пројекат, постмодернизам, шоубизнис, прагматични, пародија.

Григориј Шалвович Чхартишвили (Григорий Шалвович Чхартишвили) рођен је 20. 5. 1956. у Зестафонију, Грузија. Његов отац (Шалви) био је војно лице а мајка (Берти Исаковни) наставница руског језика и књижевности. 1958. породица је прешла у Москву где ће 1973. Чхартишвили завршити Енглеску школу бр. 36, а затим Историјско-филолошко одељење Института за Азију и Африку и добити диплому јапанисте. Дуго година он ће преводити са јапанског (нпр. Ауторе као што су Јокимо Масима, Кендзи Марујама, Масахико Симада, Кобо Абе и др) и енглеског (Корагесан Бојл, Малколм Бредбери, Питер Устинов и др).

Од 1994. до 2000. био је уредник часописа „Иностранная литература." Осим тога био је и главни уредник двадесетотомне „Антологије јапанске књижевности" и председник пројекта „Пушкинова библиотека" у оквиру Сорошовог фонда. Чхартишвили је приредио и обимну студију о писцима саомоубицама (*Писатель и самоубийство*) објављену у више издања од 1997. и преведену на преко 20 језика. Сегмент о српским писцима самоубицима написао је Јован Пејчић.

1. априла 1998. године Чхартишвили почиње да објављује прозу под псеудонимом Борис Акуњин. Алијас, односно презиме Акуњин

[1] mdejan@filfak.ni.ac.rs

[2] Овај рад настао је у оквиру пројекта *Књижевност и историја* Министарства науке РС.

изведено је од јапанског слова акунин (人) којим се означавају зли људи, злочинци.[3] У *Дијамантској кочији* објашњена је етимологија презимена: „*Акунин*, то вам је као evil man или villain… Али не баш… Чини ми се да у енглеском језику не постоји одговарајућа реч. Акунин је злочинац, али то није ситан човек, то је јак човек. Он поштује своја правила која сам себи поставља. Она се не подударају са законским прописима, али за своја правила акунин неће жалити живот, те зато изазива не само мржњу, него и поштовање…”[4]

Чхартишвили је готово две године успевао да прикрије да се он налази иза алијаса Борис Акнуњин. Демистификацији је сам помогао пошто је у роману *Жандар пик* (1999) као лажно презиме једне од јунакиња употребио сосптвено. Спој ових „аутора” и њихов међусобни однос објашњен је у уводу збирке *Гробљанске приче* (*Кладбищенские истории*, 2004). Ту је наведено како је збирка настала као плод колективног стваралаштва, равноправног коауторства два писца – реалног и измишљеног. Чхартишвили је саставио документаристичке есеје о познатим светским гробљима, док су детективксе приче које их илуструју, написане „руком” Бориса Акуњина. На тај начин читаоцу је понуђена позната игра доктора Џекила и мистер Хајда савремене руске литературе.[5] Критичарске и историографске радове Чхартишвили потписује својим именом.

---

[3] Новембра 2007. у Русији се појавио роман *Девятный Спас* потписан именом Анатолий Брусникин. Рекламна кампања је инсиситрала на томе да је се иза овог псеудонима непознатог аутора крије један чувени писац. Одмах су почеле спекулације да је у питању Акуњин, или да је он један од неколико писаца укључених у овај пројект, и оне су поткрепљене са више чињеница. Роман почива на детективском сижеу везаном за XVIII век, језички и стилски је близак Акуњиновим текстовима а и само име аутора А. О. Брусникин представља анаграм имена Борис Акуњин; такође, фотографија на корицама подсећа на Акуњина из младости. Списатељица Елена Чудинова оптужила је аутора да је плагирао њен роман *Ларец*. 31. 3. 2010. појавио се и други Брусникинов роман *Герой иного времени*. Сам Акуњин је о свему реко следеће: *По-моему, так всем интереснее. Опять же, новому автору польза… Послушайте, меня с этим «Спасом» уже, что называется, достали. Я – Б. А., он – А. Б., следовательно, он – это я… Ну хорошо, я это, я! Александр Блок и Агния Барто – тоже я!.. Я знаю всё или, во всяком случае, многое про Анатолия Брусникина, но сказать не могу – связан словом. Обещал поддерживать игру и всем отвечать двусмысленно.*
http://www.memoid.ru/node/Boris_Akunin_%28Chhartishvili,_Grigorij_Shalvovich%29

[4] Борис Акуњин, *Дијамантска кочија*, *Између редова, Јапан, 1878,* превео, Петар Буњак, Београд, 2007, 95.

[5] „Книга «Кладбищенские истории» представляет собой плод коллективного творчества, равноправного соавторства двух писателей — реального и выдуманного. Документальные эссе, автором которых следует считать Григория Чхартишвили, посвящены шести самым знаменитым некрополям мира. Эти очерки чередуются с беллетристическими детективными новеллами, написанными «рукой» Бориса Акунина, действие которых происходит на тех же кладбищах. Читателю предлагается увлекательная игра, затеянная «доктором Джекиллом и мистером Хайдом» современной русской литературы.” Борис Акунин, *Кладбищенские истории*, http://lib.albedaran.ru

Акуњинови текстови преведени су на 35 језика и само у Русији продати у тиражу од преко 15 милиона примерака (до 2006), иако су сви бесплатно доступни преко интернета.

2000. године Акуњин је био проглашен за писца године, а 2002. добио је награду за најбољи сценарио за филм Азазел. 2004. уручен му је француски орден Академска палма, а 2007. награђен је за најбољи превод јапанског писца Јукиа Масиме. 20. 4. 2009. Акуњин је постао носилац ордена Излазећег сунца четвртог степена који је примио у јапанској амбасади у Москви, а 10. августа исте године за рад на развијању културних веза Русије и Јапана добио је и награду Јапанског фонда…

Борис Акуњин је много више од самог алијаса пошто Чхартишвили о њему говори као о називу пројекта којим је желео да покаже како је у Русији 20. и 21. века могуће писати и објављивати текстове засноване на нормама „популарних" жанрови (односно „булеварских" романа) и од тога живети. По Форбсовој листи из 2006. године Чхартишвилијев пројекат је више него успео с обзиром на то да се његово богатство процењује на око 2 милиона долара.

Пројекат Акуњин реализован је преко четири серије „Новый детектив" („Приключения Эраста Фандорина"), „Провинциальный детектив" („Приключения сестры Пелагии, „), „Приключения магистра, „ и „Жанры."[6] Акуњин је и приређивач антологије најбољих мрачних (хорор) остварења савремених западних аутора *Лекарство от скуки*.

Основа пројекта, тј. Централна серија везана је за авантуре Ераста Петровича Фандорина. Он је не само носећи лик „Новог детектива" већ је присутан и у „Авантурама магистра" и „Жанровима", пошто се у њима појављују преци и потомци овог детектива. Тиме је за детективски жанр уобичајена серијалност добила једну сасвим нову димензију с обзиром на то да се текстови из овог пројекта (са изузетком авантура монахиње Пелагије) могу посматрати као детективска сага јер приказују догађаје породице Фандорин, од 17. до 21. века. Концепт саге не подразумева само да се говори о Фандоринима, већ и да се многи јунаци јављају „расуто, „ ван својих „примарних" текстова.[7] Сем тога, Ераст Петрович се у својим авантурама сусреће и са

[6] Акуњин је ову серију окарактерисао на следећи начин: „Если серия «Новый детективъ» – «Приключения Эраста Фандорина» – представляет собой коллекцию разновидностей детективного романа: конспирологический, плутовской, великосветский, политический, уголовный и пр., то задача этой серии куда шире. Здесь будут представлены «чистые» образцы разных жанров беллетристики, причём каждая из книг носит название соответствующего жанра. Первый залп – три книги, которые поступят в продажу в феврале с интервалом в одну неделю. 4 февраля выйдет «Детская книга», 11 февраля «Шпионский роман», 18 февраля – «Фантастика». В дальнейших планах – «Семейная сага», «Производственный роман», «Страшная книжка», «Женский роман» и т. д."
http://www.memoid.ru/node/Boris_Akunin_%28Chhartishvili,_Grigorij_Shalvovich%29

[7] Тако се, на пример, „Бели генерал" појављује у *Турском гамбиту* и *Ахилејевој смрти,* Сењка у *Љубавнику смрти* и *Цео свет позорница* и сл.

знаменитим савременицима, било историјским личностима, или чувеним зликовцима (Џек Трбосек), било јунацима познатих књижевних текстова, нпр. Шерлоком Холмсом и Арсеном Лупеном.

У Акуњиновим романима појављује се укупно 8 генерација породице Фандорин. Она води порекло од немачке дворске породице фон Дорнов[8] која је основана у доба крсташких ратова (у XII или XIII веку). Легендарни оснивач био је Тео-Крстоноша (Тео-Крестоносец). Он се придржавао се девизе: Honor primum, alia deinde (Прво част, онда све остало), имао је 13 кћери и једног сина.

Род руских Фандорина почео је са Корнелиус фон Дорном који је дошао у Русију 1675. Његов прадеда Тибо Монтесум дошао је из Мексика са златом, али је својом дрскошћу изазвао гнев (римског) императора Карла (V) и остао и без главе и без злата. Корнелијусов деда био је Урлик Лепи (Ульрих-Красавчик) који се заљубио у сељанку, напустио двор и окончао свој живот у беди. Акуњин напомиње (у својој трагедији *Хамлет. Верзија*) да је Корнелијусов предак био и Хамлетов друг Хорације.

Корнелиус фон Дорн (Корнеј Фондорнов или Фондорин), родио се у немачкој области Вуртемберг, у дворском спахилуку Теофелс, 1650, од оца Теодора и мајке Урлике. Имао је кестењасту косу. Од петанесте године ради као најамник у разним војскама и у 23. години постаје потпоручник. 1675. врбован је у Амстердаму да се прикључи руској војсци. Оставио је снажан утисак на Матфејева, првог министра цара Алексеја и постао капетан. Али, 1676. доласком на власт цара Федора Алексејевича, Корнелијус је, заједно са Матфејевим, прогнан у град Кромешник где се жени Матфејевом ћерком, прихвата православље и постаје Корнеј Фондорин. 1682. сазнавши о смрти цара Федора Алексејевича, Корнеј се враћу у Москву где га убијају замењујући га са Матфејевим.

Његов син Никита Корнејевич Фондорин, родио се у периоди крајем 1660-их и почетком 1680-их. Дуго времена био је лични секретар грофа Матфејева, чија је кћер била његова мајка. Никитин син био је Ларион Никитич Фондорин, бригадир, од кога је потомцима остао сат са топовским шрапнелом. По рођењу био је члан Семеновског пука, а затим се, насупрот вољи својих родитеља, школује на московском универзитету и напушта војску те почиње да ради као писар Екатарине II водећи њену преписку са Волтером. Ларион је био иницијатор реформе у духу „просвећеног апсолутизма" али незадово-

[8] Евгениј Сергејевич Дорн појавио се 1896. као лик у Чеховљевој комедији *Галеб*. Да је у питању алузија на Чехова, подстиче и чињеница да је Акуњин на основу наведене комедије објавио истоимени текст 2000. године као и то да у до сада последњем објављеном роману *Цео свет позорница* Фандорин бива ангажована од стране Чеховљеве удовице Олге Леонардовне Книпер-Чехов.

љан утицајем на императоркину политику, поднео је оставку. У Москви је основао тајно братство Зланто-ружичастог крста (Злато-Розовог Креста) чији је циљ био спознаја бога и природе ради преображаја човечанства. Путовао је и усавршавао образовање по Европи: у Падови је завршио медицину, а у Енглеској је научио бокс. Био је ожењен Италијанком Јулијом која умрла у Русији на рођењу сина Самсона. Ларион је ухапшен заједно са својим истомишљеницима, али је пуштен захваљујући императоркиној протекцији. Након тога напушта дом у Москви и прелази у близину Великог Новграда где ће га житељи сматрати исцелитељем и чудотворцем.

О Самсону Фандорину има мало информација. Зна се да је рођен око 1786-88. и да је са 24. године био професор Московског универзитета. Његов син био је Исакиј, чиновник московског министарства правде, који је сачинио родословно дрво породице Фандорин са подробним коментарима и описима породичних реликвија.[9] Исакијев син био је Петар, отац Ераста Фандорина. Он се обогатио у доба изградње железнице, а банкротирао у време банкарске грознице. Умро је 1876. од срчаног удара.

Ераст Петрович Фандорин родио се 8. 1. 1856. Мајку није познавао а са 19. година отац му је умро након банкрота остављајући му само дугове.[10] Зато је био приморан да напусти школовање у Москви и постане полицијски чиновник. Фандорин је имао два сина: Тамба Момотија, који се родио 1880. из брака са јапанком Мидорисан, а погинуо 1905. У његовом (само)убиству учествовао је и Фандорин. Други Ерастов син Александар родио се 1920 (или 1921) из брака са Елизаветом Анатољевом,[11] и постао је чувени доктор који је стигао готово

[9] Видети сајт www.fandorin.ru

[10] „Са деветнаест година остао је сироче без оба родитеља – мајку је изгубио још у детињству, а отац, усијана глава, страћио је иметак на неостварљиве пројекте, и раставио се с душом. У време железничке грознице се обогатио, у време банкарске грознице – пропао… ништа осим меница и богату гардеробу, у којој је само белих рукавица било пет пари не остави сину-јединцу." Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 8, 43.

[11] У последњем роману из серије *Весь мир театр* приказана је Фандоринова љубав са кнегињом Ксенијом Георгијевном Романовом (са којом започиње везу у *Крунисању*). Ипак Акуњин овде напомиње да је Фандорин са њоме живео у грађанском браку испуњавајући услов да немају деце. Он ће се оженити у 60.-тој години са извесном Елизаветом, а у 64. ће постати отац. Елизавета је трудна напустила Русију 1919. што упућује да је Фандорин погинуо током грађанског рата. Овде морамо напоменути да се име Елизавета (Лиза) често појављује у Ерастовим авантурама. Тако се звала прва Фандоринова жена, седамнаестогодишњакиња (J)елизавета фон Еверт-Колокољцев коју су чланови Азазела разнели бомбом на дан венчања. Прва Фандоринова жена указује и на то како је Фандорин добио своје име наводећи сентименталистичку приповест Николаја Михаиловича Карамзина из 1792. *Сирота Лиза.* У њој се описује несрећна љубав Лизе и Ераста која се завршава Лизиним самоубиством. У роману *Цео свет позорница* Фандорин гледа ову представу и страствено се заљубљује у Лизу, тј. Ксенију Романову.

до номинације за Нобелову награду. За заслуге у медицини краљица Елизабета II прогласила га је бароном. Погинуо је заједно са женом Аном у авионској несрећи 1994.

Његов син Николај (Nicholas) родио се почетком 1960-тих у Лондону, магистар је историје, специјалиста за руски 19. век. Аутор је више радова о историји породице фон Дорнов/Фандорин, као и белетризованих есеја о авантурама свог претка Ераста Петровича и компијутерских игара посвећених њему. Након смрти својих родитеља сер Николас одлази за Русију. Ожењен је за Алтин Ферхатову Мамејевој (1973), главну уредницу порно-недељника „Ерос." По доласку у Русију Николај се одрекао енглеског држављанства и узео руско. Има двоје деце, сина Ераста и кћер Ангелину,[12] близанце, рођене 1997. 1995. покреће фирму „Страна Советов" специјализовану за проналажење решења из безизлазних ситуација у којој као секретарица ради прелепа Ваља Глен. Висок је 1, 99 м, тамних очију, равне светле косе.

Серија о Ерасту Петровичу Фандорину обухвата 13 дететкивских остварења (12 романа и једна збирка прича) у којима се прате случајеви овог детектива у периоду од 1876. до 1911. године.[13] Акуњинови романи најчешће се оцењују као постмодернистичка интерпретација жанрова, дискурса и историјских догађаја Русије с краја 19. и почетка 20. века. Отуда се осим концепта детективске саге, необичност ове серије, тј. текстова о Ерасту Петровичу везује за три особине које су препознатљива одлика Акуњиновог писма: укрштање жанрова, хронотоп и дискурс 19. века и сам концепт детектива.

Постмодернистичка својства Чхартишвилијевих белетристичких текстова одређена су самим концептом „пројекта Акуњин" и везана су за померање, односно преиспитивање традиционалних односа између писца, аутора и његових остварења. Коришћење алијаса приликом објављивања текстова није никаква новина, напротив, уобичајен је поступак прикривања пишчевог идентитета, нарочито уколико је исти одлучио да се бави оним литерарним облицима (књижевним жанровима) који су проскрибовани у времену у ком ствара. Да се Чхартишвили није послужио концептом пројекта, објављивање под псеудонимом једноставно би се објаснило као његово настојање да сакрије свој идентитет, пошто као представник академског писма тј. реномирани јапанолог, не жели да угрози свој кредибилитет потписивањем текстова који традиционално важе за тривијалне.

---

[12] Ангелина (анђео) јавља се у *Декоратеру*.

[13] 1998. – *Азазель*, (приказује догађаје из 1876), 1998. – *Турецкий гамбит* (1877), 1998. – *Левиафан* (1878), 1998. – *Смерть Ахиллеса*, (1882), 1999. – *Пиковый валет* (1886), 1999. – *Декоратор*, (1889), 1999. – *Статский советник*, (1891), 2000. – *Коронация*, *или Последний из Романов*, (1896), 2001. – *Любовница смерти*, (1900), 2001. – *Любовник смерти*, (1900), 2003. – *Алмазная колесница*, (1878. и 1905), 2007. – *Нефритовые чётки* (1881-1900), 2009. – *Весь мир театр*, (1911).

Међутим, Чхартишвили Акуњина није искористио попут Потемкиновог села, да би се сакрио иза фасаде непознатог аутора, већ у циљу реализовања карактеристичне постмодернистичке игре. Коришћење маске писцу је послужило ради остваривања мистификације чији је једини циљ да буде демистификована. За то он је искористио један од централних „конструкта" актуелних дискурсних пракси: концепт пројекта.

По дефиницији „пројекат" представља крајње прагматичну категорију која подразумева пажљиво испланирано и реализовано остварење искоришћено ради прикупљања информација, истраживања, изградње, унапређивања, развијања и сл. Чхартишвили постмодернистички интерпретира овакав смисао, истовремено га и афирмишући и пародирајући.

Пројекат Акуњин остварује пишчеву намеру да у 20. и 21. веку докаже како је могуће живети од књижевности. Основу представљају тзв. популарни жранови, односно поступци бестселера, јер се помоћу њих најлакше остварује материјална корист. Тако се долази до једне ироничне ситуације у којој се књижевни пројекат не користи ради остваривања литерарних (уметничких) ефеката, већ у економске сврхе.

Тиме је књижевност добила једну крајње прагматичну оријентацију и то у складу са културном климом у којој се појављује. Пошто је она изразито потрошачки оријентисана, сасвим је разумљиво да је и литература постала роба. Популарни жанрови или бестселери представљају управо овакве, на потрошњи одређене књижевне облике (најпродаванији), те је разумљиво зашто је баш њих Чхартишвили унео у свој пројекат.

Пошто се ради о грузијском, односно руском писцу, оваква „економизација" књижевности добија још један специфичан смисао. Русија се у Западној Европи и Америци од 1917. доживљава као центар комунистичке, односно социјалистичке идеологије и праксе. Оне су подразумевале изразито цензурисан (ауторитативан) систем у оквиру кога су културни артефакти, посебно они главног тока, тј. официјелни, стварани, прихватани и вредновани с обзиром на своју идеолошку подобност. Бестселери су у таквом окружењу доживљавани као туђи и страни, продукти друштвено опасног капиталистичког поретка.

Промена друштвеног система која се десила у Совјетском Савезу деведесетих година прошлог века утицала је и на редефинисање односа према култури. Скрајнути и проскрибовани уметнички облици комунизма прешли су са маргине у центар културних токова. Пројекат Акуњин, својим концептом, прихваћеношћу и популарношћу (продаваношћу) зато на најбољи начин илуструје нову културну климу у Русији, тј. замену „дијалектичког метеријализма" оним потрошачким.

Конципирањем свог књижевног опуса у виду пројекта Чхартишвили је назначио и две битне ствари за његово прихватање. С једне стране, пошто се ради о једном крајње свесном и испланираном остварењу, то је свака случајност у текстовима искључена. Тиме је наглашено да су текстови производи крајње сврсисходне, хотимичне активности која не прихвата било какав утицај ирационалног, односно надахнућа. Они настају плански, укрштањем и комбиновањем (рециклирањем) постојећих елемената а не стварањем ни из чега, о чему ће касније више бити речи.

Али није само „генеза" текстова одређена на тај начин. Пројектна концепција приметна је и у њиховој семантици, тачније у усмеравању њиховог смисла. Намера о приказивању текстова као артефакта свесно и испланирано насталих јасно је наглашена и њиховом унутрашњошћу, односно самом текстуром. Акуњинови текстови не приказују једино авантуре својих јунака, већ подједнако сведоче и о ауторским активностима и интенцијама. Они су препуни трагова, и у детективском (синтаксичком) и у Деридином (семантичком) смислу, везаних како за свет који описују (догађаје) тако и за свет коме су намењени (текст). Зато се њихово конзумирање не заснива само на расветљавању мистериозних дешавања која преносе, него се у исто време тичу и разоткривања тајни везаних за проблеме ауторства, текстуалности и рецепције. Чхартишвилијеви/Акуњинови текстови доводе до крајњих граница појам (постмодернистичке) саморефлексивности представљајући у исто време и записе о фиктивном, али и стварном свету, тј. себи.

Таква њихова оријентација произилази из другог битног „интерпретативног" смисла који подразумева концепт пројекта. Овакав вид реализовања опуса не значи једино објављивање текстова са јасно одређеном намером, већ подразумева и „рад" на њиховом представљању. Зато су Акуњинови текстови само једна страна пројекта. Друга, подједнако важна јесте оно која се тиче њихове екстратекстуалности, тј. њихове прагматике. Реализовање плана да се помоћу Акуњинових „производа" остваре „економски ефекти" обухвата и многе практичне активности: јавна иступања ауторâ, „презентације, „интервјуе", речју, маркетинг. У том смислу маркетинг представља извештаје које Чхартишвили „подноси" јавности о свом пројекту. На тај начин књижевност постаје делом дискурсне праксе која представља метонимију актуелне културе – шоу-бизниса – чиме доводи у питање све централне поставке логоцентричног хуманизма у литератури („митове" о писцу, делу и читаоцу) и белетристику од духовне категорије своди на практичну.

Све што прати Акуњинове текстове резултат је једне крајње осмишљене и добро реализоване маркетиншке кампање која, као и у

случају настанка самих текстова, искључује сваку случајност. У том светлу многи прагматични аспекти ових остварења постају јаснији. На пример, појављивање првог Акуњиновог романа 1. априла 1999. године, односно на дан шале, јасно потцртава ироничну дистанцу која је једно од основних обележја пројекта. Она је наглашена почевши од идентитета аутора и његовог односа према својим остварењима, преко самих карактеристика текстова, па све до њихове доступности, односно рецепције.

Први Акуњинови романи проузроковали су полемику око тога ко се крије иза овог алијаса. Чхартишвили је сам разбио мистификацију јер је у шестом роману, *Жандару пику*, унео траг којим је његов идентитет разоткривен. Помоћница „неухватљивог" преваранта Момуса (Жандара пика), Мими, током једне од њихових акција у којој треба да се приближе индијском аристократи (заправо прерушеном Фандорину и његовом помоћнику Анисију), маскира се као грузијска графица Чхартишвили. Њена маска, националност и презиме омогућили су да се у Акуњиновој позадини препозна Чхартишвили.

Ова епизода је занимљива јер илуструје начин на који Чхартишвили (Акуњин) преноси и модификује чињенице стварног света у текстуалне догађаје. Ради алузије на самог себе, аутор је искористио мотив маскирања, и то интерпретирајући га кроз двоструку жанровску перспективу. Овај мотив јавља се као карактеристичан и за крими и за детективски жанр те је и у роману *Жандар пик* он присутан преко две различите конвенције – крими (пикарске) и детективске: Момус и Мими маскирају се како би се приближили и опљачкали маскираног Фандорина и Анисија. Повезивање ових конвенција извршено је хуморно, и то преко споредног лика. Клемпави и ружни Анисије обријан је до главе и прерушен у евнуха, али му то не смета да се заљуби у Мими, тј. Грофицу. Љубав је лажна, пошто Мими жели да га искористи како би се примакла индијском принцу (Фандорину, који зна да је у питању маска), али ипак Анисије доживљава праву романсу са њом, те они завршавају у кревету. Тако је остварена гротеска, и то како синтаксички, маскирањем и спајањем карикатуралног Анисија и прелепе Мими, тако и семантички, пошто љубавна сторија, упркос свему, завршава на прави начин – тј. креветом.

Вишесмисленост у погледу литерарне референције (крими, дететкивика, комедија) обогаћена је још једном, њеним односом према стварности. Маска коју користи Мими сем романескне има и стварносну (метафиктивну) импликацију јер указује, не на аутора и његове активности, већ на онога ко се налази иза те маске – тј. писца. Тако је поступак остваривања фиктивног света (маскирање и његово разобличавање) пренесен и у стварност, односно помоћу њега је успостављен однос mis en abymea између стварности и фикције.

Избор Мими, споредне јунакиње, као носиоца ових односа упућује на везе писца и аутора, односно ироничну дистанцу која се успоставља између текста стварности и оног фикције. Чињеница из стварности није алудирана преко главног или носећег лика и/или догађаја (ни преко Фандорина или Момуса, ни преко хватања преваранта јер Жандар пик и његова помоћница успевају да се извуку из замке великог детектива), што истиче да су стварносни елементи присутни на маргинама текстова о Акуњину. Комичност ове епизоде наглашава да се преношење и модификација старносних чињеница у текстуалне елементе врши уз изразиту иронијску дистанцу јер је писац за своју маску изабрао жену, и то преваранткињу. Ако је родно њихов однос у суштој супротности, мотив преваре их ипак повезује пошто се Чхартишвилијево прикривање иза алијаса Акуњин може разумети на тај начин.

Иронична (двосмислена) дистанца између Чхартишвилија и Акуњина присутна је и у осталим аспектима њиховог односа. У *Гробљанским причама* она је одређена преко разлике између дискурзивног (истриографског и есејистичког) које припада Чхартишвилијевом писму, и фиктивног (белетристичког) чији је аутор Акуњин.

Сем тога, иронична дистанца приметна је и у основи њихових имена, тј. националне припадности што долази до изражаја на фону промена које су се десиле у Русији (Совјетском Савезу) 90-тих година прошлог века. Распад комунистичког система довео је до осамостављивања бивших совјетских република. Чхартишвили је по свом пореклу Грузијац, који је дошао у Москву, Русију. Таква његова „националност" присутна је и у алијасу – као Грузијац по рођењу он је Чхартишвили, али је као аутор Борис Акуњин, Рус. „Двојна" националност омогућила је коришћење и поигравање руском књижевном традицијом и ироничан однос према њој. То објашњава зашто је етимолоши Акуњин повезан са бунтовником: из те преспективе он ишчитава и пише класичну руску (али и западноевропску) литературу 19. века. Чињеница да је у питању јапански знак прочитан (транслитерализован) на руски начин још више појачава ироничност, односно наглашава да Акуњин као странац (други, Чхартишвили) приступа конвенцијама ове традиције истовремено уносећи у њих и елементе свог (јапанског, тј. Чхартишвилијевог професионалног) наслеђа.

Спајање (иронизација) различитих видова идентитета (личног, професионалног, националног, књижевног и сл) присутна је и у жанровском галиматијасу који одређује Акуњинове текстове. То је назначено не само њиховом текстуром (синтаксом и семантиком) већ и маркетингом (прагматиком).

Све текстове о Фандорину Акуњин је објавио „под" издавачком кућом „Захаров." На корицама књига из серије „Авантуре Ераста

Петровича" написано је да је сваки од ових текстова настао на основама познатих дететкивских (под)жарновских особина: „Все жанры классического криминального романа в одной серии. *Издано*: „Азазель" (1876) — конспирологический детектив. „Турецкий гамбит" (1877) — шпионский детектив. „Левиафан" (1878) — герметичный детектив. „Смерть Ахиллеса" (1882) — детектив о наемном убийце. „Особые поручения" (1886, 1889) — повесть о мошенниках и повесть о маньяке. *Скоро выйдет: „*Статский советник" (1891) — политический детектив. *А потом:* Великосветский детектив, декадентский детектив, этнографический детектив, мистический детектив, недетективный детектив и прочая, и прочая..."

У својим јавним наступима Чхартишвили (Акуњин) је појаснио зашто се баш одлучио за детективски жанр, односно полиферацију „булеварских" жанрова. С једне стране, разлог због кога је решио да за основу свог пројекта преузме сижее ових жанрова повезан је са њиховом проскрибованошћу у доба совјетске Русије. Наиме, Чхартишвилијева жена Ерика је велики љубитељ детективике. Међутим, своју наклоност је увек покушавала јавно да прикрије те је књиге које је читала стављала у браон папир како људи не би видели корице, односно шта чита. Зато је Акуњин желео да пише детективске текстове којих се нико не би стидео да чита у јавности.[14] Тако је настао циклус о Фандорину чија је детективска основа обухватила готово све могућности ових сижеа, од шпијунских заплета до оних са серијским убицама. Тачније, Акуњин је сижее и заплете позајмио од свих „булеварских" жанрова, као што су детективика, крими, хорор, ратни, борилачки, вестерн, шпијунски и сл. Једини који није ушао у ове оквире јесте пронографски.

С друге стране, до укрштања жанрова дошло је и стога што су по Чхартишвилију сви жанрови превише уски. Зато се он, по сопственом признању, поиграо особинама 14-15 жанрова. Облике масовне културе он је изабрао сматрајући да се преко њих и у њима формира национални менталитет. Овакве литерарне алузије представљају засебни слој његових текстова доступан „филолошки" наклоњеним читаоцима.[15]

Иако се користи велики број различитих жанровских поступака, ипак се основа свих текстова о Ерасту Петровичу Фандорину заснива на детективици. Али, као и у случају других (пост)модерниста и код Акуњина је детективски жанр „разводњен." Чхартишвили остварује своје наративе деконструкцијом детективике увођењем проседеа

[14] Издања „Авантура Ераста Фандорина" на српском језику („Информатика", Београд, 2004-2007) на корицама делимично преносе неведене информације.

[15] Человек дня - писатель Григорий Чхартишвили (Борис Акунин). – Радио Свобода, 21.11.2006, линк се налази на сајту:
http://www.memoid.ru/node/Boris_Akunin_%28Chhartishvili,_Grigorij_Shalvovich%29

других жанрова (и оних главног тока и оних са периферије) и коришћење дискурса и хронотопа класичне деветнаестовековне литературе са изразитом иронијском дистанцом.

Акуњинови текстови веома ретко су реализовани на традиционалан детективски начин који подразумева дистанцираног или приповедача споредног лика (детективовог пријатеља/помоћника) сконцентрисаног на преношење тока истраге. Они по правилу увек представљају игру, и то како на плану композиције, тако и у погледу перспективе приповедања што и омогућава уношење поступака и особина других жанрова. У Фандориновим авантурама детективски наратив је само један од сегмента текста и он се јавља тројако.

Прво, препознатљиви елементи детективског наратива (детектив, злочин(ац), потрага и решење) повезани су са блиским, али ипак нетипичним заплетима (ратним, шпијунским, завереничким и сл). Овакво повезивање омогућено (остварено) је преко перспективе приповедања.[16] У таквим текстовима увек постоји повлашћен лик из чијег се фокуса преносе догађаји, тј. који врше приповедање, при чему се све што је везано за Фандорина јавља само успут. У погледу композиције ови текстови су најближи канону јер су степенасто организовани (нрп, *Азазел, Турски гамбит, Крунисање*).

Приказивање детективских наратива из туђе и жанровски нетипичне фокализације доводи до комике. Тако је, рецимо, у *Турском гамбиту*, тачка гледишта везана за жену, и то представницу нових стремљења (руска алитерација феминисткиње) кроз чију се визуру преносе ратна дешавања. Варвара Суворова догађајима на фронту даје типично женску интерпретацију: размишља о својој тоалети, односу према удварачима и све то са аспекта ослобођене, „нове" жене која се бори за равноправност свог рода. Таква њена позиција условљава читав низ комичних ситација. Или у *Крунисању* потрага за киднапованим Романовим и Фандоринов сукоб са његовим архинепријатељем др Линдом, слично Колинсовом *Moonstone*-у, пренесена је кроз исповест двороуправитеља Романових Афанасија Стјепановича Зјукина. Најнеобичнији пример јесте *Љубавник смрти* где је све приказано кроз дикенсовску преспективу младог „деликвента" Сењке.

Други облик деконструкције дететкивских наратива у Акуњиновим текстовима везана је за паралелну композицију, када се приче о Фандориновим истрагама јављају напоредо са другим причама (*Ахилејева смрт*, *Жандар пик*, *Декоратер*). Дететкивски сегмент је у том случају реализован на принципима класичне школе и преноси детек-

[16] Треба нагласити разлику између перспективе и дискурса приповедања. Под перспективом подразумевамо визуелни, идејно-идеолошки и емотивни, речју жанровски фокус (фокализацију) кроз коју се догађаји приказују. Дискурс је говор преко кога је та перспектива остварена. Акуњинови текстови разнолики су у погледу перспективе, али униформни на плану дискурса с обзиром на то да је говор у њима онај деветнаестовековни.

тивове поступке током истраге. Али, упоредо са њим, у виду засебне целине (*Ахилејева смрт*), паралелних поглавља *(Жандар пик*) или уметнутих сегмената (*Декоратер*) преноси се и други наративни ток који је увек одређен поступцима кримија. Ове линије су у сваком смислу супротстављене детективској. Сижејно, оне приказују припремање и извршавање злочина, док су у погледу перспективе увек повезане са злочинцем као приповедачем (плаћеним убицом – *Ахилејева смрт*, пикаром – *Жандар пик*, серијским убицом – *Декоратер*) и предочене унутрашњим говором (исповешћу, доживљеним говором или унутрашњим монологом). Њихова другост у односу на детективски слој наглашена је и графостилематички јер су просторно и/или визуелно (преко фонта) одељене од њега. У паралеленим наративним токовима објашњава се мотивација и разбија мистериозност злочина те је Фандоринова улога (у детективском току) не толико везана за откривање идентитета починиоца колико за његово хватање.

Најнеобичнији пример деконструкције паралене комозиције приметан је у романима *Љубавница смрти* и *Љубавник смрти*. Иако се они дешавају симултано, са јасним алузијама да су у питању истовремени догађаји, две приче су разбијене у два засебна романа.

Трећи облик присуства (деконструкције) детективског наратива приметан је у текстовима организованим на принципима прстенасте композиције (нпр. *Левијатан*). Прича о истрази јавља се као оквир који засвођује текст, док његову „унутрашњост" чини више жанровских варијетета. Веза између њих остварена је на тај начин што ликови из оквира мењају своју функцију у унутрашњим причама, те се Фандорин, од главног маргинализује у споредни лик, а осумњичени или споредни ликови постају приповедачи. Сем тога унутрашње приче функционишу као трагови за ону оквирну јер прикривају идентитет починиоца.

Као и код паралелне композиције, и у случају прстенсте разлика између оквира и унутрашњости наглашена је како у жанровском тако и у наративном погледу. Оквир је начешће приказан из перспективе дистанцираног, ауторског приповедача док су унутрашње приче увек повезане са неким од ликова. Норме престенасте композиције су овде доследно спроведене јер се као приповедачи, у оквиру унутрашњих прича појављују и други ликови, сем онога из чије се перспкетиве врши приповедање. Уметнуте приче унутрашњих прича реализоване су или дијалошки, кроз разговор више ликова, или интертекстуално, цитирањем других текстова (изјава, новинских чланака и сл). Отуда се у унутрашњости појављују не само жанрови из мистериозне жанровске области (детективски,[17] крими и сл.) већ и љубавни, епистрал-

[17] У *Левијатану* једна од унутрашњих прича везана је за комесара Гоша и у њој су јасно уочљиве елементи полицијске процедуре. Услед тога и (под)жанровски али и наративно (догађајно) приче о два детектива, Фандорину и полицајцу, функционишу као антиподи, нарочито ако се има у виду чињеница да је комесар један од учесника десетоструког злочина.

ни, небелетристички (новинарски) и ванлитерарни (историјско-енциклопедијски) .[18]

Без обзира на то на који начин су композиционо, жанровски или приповедно реализовани, оно што је заједничком свим Акуњиновим текстовима о Фандорину везано је за изразиту иронијску дистанцу припведача и комику. Иронична интонација приповедања може се узети као карактеристична одлика наративног дискурса 19. века, односно такозваног ауткоријалног приповедача који не само да је причао причу већ је и коментарисао оно о чему говори истичући своју непоузданост, односно делимично знање.[19]

Иронизација и комични ефекти остварују се и уношењем аутентичних цитата (новинских чланака, писама, извештаја и сл). Њихов однос према тексту у који се умећу је двострук. С једне стране, ови документи, нарочито цитати из новина, су графостилематични, тј. приказани у другачијем формату од интегралног текста. Они имају „облик" фотокопије страница медија из кога се преносе чиме наглашавају своју аутентичност. Тако се разбија „визулена" униформисаност текста и појачава документаристичка илузија.

С друге стране, изгледом цитата истакнута је и њихова садржинска „другост", и то на ироничан начин. Иако они преносе неке од најбитнијих информација у вези са случајем на коме детектив ради, дискурс којим су предочени одудара од оног интегралног задржавајући „дух" 19. века. Наиме, новински чланци, писма, извештаји и сл. својим говором јасно су одељени од оног литерарног (препуни сензационализма, емоција, експлицитних, често потпуно погрешних ставова аутора) те зато, мада преносе најважније информације, оне су прикривене копреном лажног говора.

Овакав двоструки смисао који цитати имају у тексту присутан је и у погледу њихове функције у истрази. Њихово фототипско уношење често подразумева да исечак, уз текст који непосредно извештава о случају на коме детектив ради, доноси и неки други, успутни, који није могао бити одстрањен јер би се његовим избацивањем окрњио и онај примарни. Али њихова физичка маргинализованост компензује се на смисаоно плану пошто они постају кључни елементи истраге: споредни текстови баве се темама које немају везе са злочином, али ипак преносе кључеве помоћу којих је мистерију могуће разрешити.[20]

[18] Нпр. опис брода у писму Реџиналда Милфорд-Стоукса у *Левијатану*.

[19] Нпр. „А о чему је размишљао Петар Парменович Хуртински – то само Бог свети зна. Његове су се мисли, наиме, кретале одвећ тајанственим путањама." Борис Акуњин, *Ахилејева смрт,* превео Петар Буњак, Београд, 2004, 15.

[20] У *Левијатану*, на пример, комесару Гошу случајно из фасцикле испада исечак из новина са два текста: једним о десетоструком мистериозном убиству у кварту Ри де Гренел и други о вакцинацији против колере у Паризу. Упаво овај потоњи текст омогућава Фандорину да разоткрије начин извршења убиства и идентитет злочинаца.

У сличној позицији могу се наћи и цитати текстова ликова. Код њих за истрагу није битан смисао (синтакса и семантика) коју текст преноси већ његови прагматични аспекти: идентитет аутора, датум објављивања (писања), медиј у коме се појављују и сл.

Као још један облик остваривања комичних ефеката цитатношћу могу се навести преношења (травестије) сцена из драмских и филмских комедија. Рецимо, „Драма *Ревизор*, нема сцена, ошамућено помисли Варја видевши како у вратима израста и кочи се у месту крупни жандарм. Ераст Петрович и Мизинов истурише напред револвере. Генералово лице било је љуто, титуларног саветника – несрећно. Собољев беше раширио руке и остао тако слеђен. Мића Гридњов је зинуо и трептао својим дивним трепавицама. Перепјолкин је подигао руку да поново закопча оковратник и заборавио да је спусти.”[21]

Или слеп-стик сцена из „Бројаница од жада” у којој од морфијума мамурни Фандорин савладава злог грофа Хруцког: „У самого Фандорина в руках ничего кроме злополучных чёток, увы, не было. От первого броска стальной змеи он кое-как увернулся, но едва не грохнулся наземь и отскочил назад ещё на несколько шагов. Всё, дальше пятиться было некуда – стена. Эраст Петрович взмахнул чётками, описав в воздухе свистящую восьмёрку. Пусть враг думает, что у него в руках тоже цепочка – поостережётся лезть. Но от взмаха замечательно прочная и надёжная нитка, продукция товарищества «Пузырев и сыновья», лопнула, и каменные шарики самым бесславным образом посыпались во все стороны. Чёрный человек сделал шажок вперёд, готовясь к решительной атаке. Слушая, как рассекает воздух смертоносная цепочка, Эраст Петрович вспомнил похвальную даосскую максиму: «Сила духа побеждает меч». Жаль только, что в фигуральном смысле. Но попробовать стоило, тем более что ничего другого в этакой ситуации не оставалось. Фандорин собрал воедино расползающуюся ткань духа, выставил перед собой мягкие, будто ватные руки, и в тот самый миг, когда противник ринулся в атаку, произнёс магическое слово «чжэнь», обозначающее духовную силу (ибо на телесную уповать не приходилось). Сработало! Чёрный человек повёл себя, словно сорвавшаяся с ниток марионетка: всплеснул руками, одна нога непонятным образом выехала вперёд, другая взметнулась кверху, и китаец с тошнотворным треском ударился затылком о булыжник мостовой.”

Ипак, оно што је заједничко свим текстовима и дискурсима који се појављују у Акуњиновим описима Фандоринових авантура јесте њихова изразита и иронична повезаност са текстуалним и дискурсним праксама 19. века. Сви приповедачи (као и јунаци), од синтаксичког

[21] Борис Акуњин, *Турски гамбит*, превела Залта Коцић, Београд, 2004, 171.

склопа, преко ситлистике до идеологије, говоре кроз ове праксе. Анахроност таквог приповедања избегнута је „филолошким" алузијама. Говор је увек на граници пародије познатих класика (официјалне или маргиналне књижевности), али и сами догађаји деветнаестог века, без обзира на сву своју аутентичност, приказани су са израженим референцама на акутелне. Може се рећи да приповедачи преко свог говора и хронотопа, иако је у питању крај 19. и почетак 20. века приказују културу двадесетог. У том смислу су дискурс и хронотоп 19. века само маске оног с краја 20. и почетка 21. века.

Сви Акуњинови текстови посвећени су 19. веку добу када је „књижевност била велика, вера у напредак безгранична, а злочини су извршавани и решавани са елеганцијом и укусом."[22] Русија је у другој половини 19. века доживела другу најзначајнију реформу (тзв. „реформе одозго") након оне Петра Великог. 1861. Алексеј II је ослободио сељаке који су имали робовски положај и либерализовао централизовану валст и економију, увео изборе, укинуо привилегије, основао судове и закон пред којим су сви једнаки, озаконио пороте за компликоване случајеве, као и адвокате одбране који су се са тужилаштвом борили за гласове пороте, отворио основне школе за сву децу без обзира на сталеж или еничку припадност, омогућио женама и Јеврејима више школовање и аутономију универзитета.[23]

Велике слободе омогућавале су свима да изађу и поново се врате у земљу. Новине, магазини и књиге биле су слободне од цензуре што је довело до тога да су текстови из овог периода у Русији били најполемичнији од свих осталих, европских или америчких. Руска култура цвета у музици (Чајковски), књижевности (Чехов, Достојевски, Толстој, Тургењев), позоришту (Станиславски). Економија јача, долази пуно страних инвестиција, као печурке ничу банке, изграђује се инфраструктура, сељаци постају радници, гради се транс-сибирска железница која повезује по први пут европски и азијски део Русије. Нови капиталисти замењују стару и банкротирану аристократију, али се појављују и нова транзициона раслојавања, корупција, привилегије, искоришћавања и сл.

После убиства Алексеја II 1881. поново се уводе рестрикције, што условљава постреволуционарно разочарење и апатију, али су покренуте реформе биле незаустављиве. Ипак, оне неће довести до демократских промена већ ће револуцијом из 1917. означити смену аристократског бољшевичким апсолутизном.

Без обзира на све историјске импликације, у посткомунистичкој Русији период о коме је реч и у коме Фандорин ради доживљава

[22] Ова посвета налази се на унутрашњој страни корица сваке од Акуњинових књига о Ерасту Петровичу Фандорину.

[23] С. Ф. Платонов, *Учбеник Руской историй,* Ст. Петерсбург, 1994, 371.

се попут златног доба, а смене државних бирократија (у оквиру породице Романових) повезују се, нарочито од стране западне критике,[24] са стањем и променама током председничких мандата Јелцина, Горбачова и Путина (Медведева).

Акуњин овом периоду приступа постмодернистички. За оквире својих текстова он узима стварне историјске догађаје (појављивање нихилиста-атентатора као најављивача револуције, руско-турски рат, крунисање… и сл.) али их приказује кроз конвецније неисторијских жанрова и то тако што историјске апорије (нпр. смрт „Белог генерала", смену московског гувернера и сл.) разрешава помоћу њих.

На тај начин Акуњинови текстови улазе у оквире онога што је Линда Хачион дефинисала као „историографска метафикција." У њиховој основи налазе се стварни догађај, и то, по правилу, нека апорија историје која се фиктивно разрешава имагинативом реконструкцијом. Али, разбијање апоричности (демистификација) није повезана само са историјом. Она је истовремено окренута и разобличавању текстуалних стратегија и „огољавању" дискурсних пракси карактеристичних за период о коме је реч.

Метафикција се у текстовима о Ерасту Петровичу манифестује на више начина. Пре свега, она подразумева коментаре који рефелктују приповедачеву самосвест о конвеционланости приче коју приповеда, односно туђим текстовима које уноси. Зато је интертекстуалност други показатељ метафикције која је, сем цитирањем и коментарисањем аутентичних небелетристичких и ванлитерарних текстова, обележена и укрштањем детективског (класичне школе) са другим жанровима.

Историографско-метафиктивна својства Акуњинових текстова означавају да се Фандорин не креће само историјским већ и текстуалним хронотопом 19. века. Овај потоњи обухвата како класике руске и светске литературе, тако и говорно и текстуално устројство осталих медија дискурсних пракси овог периода.[25]

Данилкин Лев[26] истиче да Фандорин који обитава у познатим текстовима руских класика, исте усваја потпуно другачије. Шта је за читаоце образоване на овој литератури драматично, за њега је траг; психолошки детаљ је чињенични доказ, а пејзаж који је у складу са

---

[24] Видети: Leon Aron, „A champion for the bourgeoisie: reinventing virtue and citizenship in Boris Akunin's novels," National Interest, The Spring, 2004, http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2751/is_75/ai_n6076395

[25] Критика, нарочито руска, наводи да је Акуњин привукао публику тиме што је свог хероја сместио у познати романескни простор класичне руске литературе. То је и сам Акуњин признао: "Я беру классическое литературное произведение, вбрасываю туда труп и пишу детектив." Гай Д. Борис Акунин "подбросил труп" Нью-Йорку. http://www.sem40.ru/famous2/m1749.shtml

[26] Данилкин Лев, „Убит по собственному желанию. Послесловие," Б.Акунин, *Особые поручения*, Москва, 2000, 313-318.

ликом, само место преступа. Аутор наводи да је на тај начин класична литература пренесена у детективски (булеварски) жанр и добила сасвим ново светло и смисао. Јер оно што је некада било основно обележје реалистичког писма сада постаје делом загонетке. Типични поступци реалистичког дискурса (детаљна карактеризација, описи пејзажа, друштвено-економских и сл. особина) не служе ради стварања ефекта реалистичности већ су укључени у наратив загонетања и одгонетања. По Леву у томе се огледа Акуњинова оригиналност пошто је проседе једног правца, и то оног класичне вредности, пренео у потпуно други оквир. Реализам се не остварује као друштвена или психолошка слика, већ као део дететкивског са низом назнака (референци) на корпус на коме почива, и то почевши од слике „духа епохе" до појављивања великана 19. века и њихових рођака и пријатеља (нпр. породица Романових).

Детективски жанр је увек био поиман кроз призму реализма, и он се по правилу везивао за плаузибилност приказаних ликова и догађаја. Акуњин је отишао корак даље јер се према реализму односи као према литararном наслеђу, односно једној од класичних дискурсних пракси књижевности. Преиспитивање реалистичких могућности и граница (експилицитно – коментарима, и имплицитно – спајањем са конвенцијама детективике) основа је прогресивне пародије текстова о Фандорину.

Тиме се уноси дистанца између аутора и конвенција које користи и помера референција текста. Акуњин не користи реалистичке поступке само ради поигравања деветнаестовековним традицијама већ дистанца у њиховој употреби сведочи о увођењу актуелности. Остаје утисак да Чхартишвили, као што користи алијас Акуњин како би маскирао себе, исто чини и са конвенцијама реализма. Оне не служе једино ради преношења историјског и дискурсног хронотопа 19. века већ и да би се истовремено алудирале (маскирале) водеће дискурсне праксе с краја 20. и почетка 21 века.

Пошто је све смештено у раздобље такозваних реформи одозго, текстове о Фандорину одређује хронотоп високих државних кругова који су приказани у процесу транзиције. Чак и када је о криминалу реч (а он је по правилу повезан са простором Хитровке[27]), ситуација је иста, јер су у питању злочинци и преступи „великог калибра" који угрожавају наведене кругове, односно саме реформе (мегаломански

[27] У XIX и на почетку XX века једно од најозлоглашенијих места старе Москве. Била је у источном делу централне зоне… Пијаца је добила име по генерал-мајору Николају Захаровичу Хотрову зато што је настала на једном од плацева које је генерал поседовао у том делу града… Хитровка је ликвидирана 1923. а тридесетих година XX века на месту саме пијаце подигнута је школа. Борис Акуњин, „Појмовник," *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман,* превели Милена Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006, 291.

злочини, светске завере, отмице Романових, серијске убице и сл.). Зато је присуство политике наглашено а целокупна слика више него алузивна у погледу односа према актуелним дешавањима у Русији и уопште савременом свету.

Концет великог, тј. класичног детектива представља изузетно ефикасно средство за приказивање наведених карактеристика. Својом екслузивношћу, класични детективи увек су били везани за високе друштвене слојеве с обзиром на то да су се бавили изузетно деликатним и сложеним злочинима које официјалне снаге нису могле да реше и који су увек били у вези са највишим друштвеним сферама. Детективска ексклузивност не подразумева само могућност уласка у највише слојеве, већ означава и потпуну независност од њих (принцип приватности). Такође, детективи су способни и за кретање злочиначким или непријатељским круговима о којима су имали подједнако знање као и о оним највишим. Велики детективи увек су представљали спону између антагонистичких друштвених појава приказујући често да граница између њих није тако чврста и јасна како на први поглед изгледа.

Акуњин је у много чему отишао корак даље од класичне детективске школе. Узимајући за оквир својих текстова руске и светске класике 19. века он је анулирао раскорак који је постојао између наведеног детективског поджанра и реалистичког правца. Аутори класичне школе су експлицитно и имплицитно инсистирали на реализму, али не у смислу књижевног правца већ као принципу мотивације ликова и догађаја. Акуњин реализам тумачи као облик дискурсне праксе књижевности те своје текстове конципира управо на овакав начин.

Међутим, реализму он приступа ретроспективно те је у његовој употреби приметан нанос херменеутике. Он заправо реализам тумачи и приказује из перспективе актуелности те је таква интерептација део постмодернистичке пародије. Јер, сем као стваралачки концепт обликовања грађе, реализам је присутан и као онај остварен пошто велики део Акуњиновог писма почива на цитатима и алузијама пасажа познатих 19-вековних текстова и/или дискурса.[28]

Два примера су довољна као потврда.

Цитат који упућује на почетак *Мајстора и Маргарите*:

[28] Акуњинови заплети алудирају на Казуо Ишигуроа, приповедач *Љубавнице смрти*, сироче Сењка подсећа на Оливера Твиста (што је и поднасловом истакнуто: дикенсовска прича), цео први део *Дијамантске кочије* је алузија на *Младог капетана* Рибникова Александра Куприна. У *Азазелу* се појављује и референца на Ану Карењину јер роман почиње самоубиством из 1876. када је и Ана себе убила. У *Левијатану* се преноси сегмент из новина који је потписао G. du Roy, што је алузија на новинара Georges Duroya из Мопасанове приче „Бел Ами"...

„У понедељак 13. маја 1876. године, тек што беше избило два сата по подне пролетње свежег и летњег топлог дана, у Александровском парку се, пред више сведока, збивало нешто крајње необично, што се није уклапало ни у шта очекивано."[29]

Алузија на реалистички дискурс: „У Племићки сабор се 18. фебруара увече сјатила заиста читава Москва. Време беше весело, разуздано – покладе. У граду који се већ уморио од дуге зиме, празновало се готово сваки дан, али су се организатори данас нарочито потрудили. Читаво белоснежно степениште дворца било је у цвећу, напудерисани лакеји у ливрејама боје пистаћа ломили су се да прихвате с рамена забачене бунде, пелерине и крзнене огртаче, из сале су допирали чудесни звуци мазурке а у трпезарији су замамљиво звецкали кристал и сребро – тамо су постављали столове за банкет."[30]

Посебно су замиљиви романи *Љубавница смрти* и *Љубавник смрти*. Први је приказан преко укрштања текстова – извештаја цинкароша и дневника главне јунакиње Колунбине, а други кроз сленг јунака-приповедача Сењке.

До нарочитог изражаја реалистички дискурс прочитан из перспективе с краја 20. и почетка 21. века долази не само у приповедачевом већ и у говору ликова. У питању су аутентичне реплике које одређују карактер(изацију) ликова, било да припадају вишим или нижим слојевима. Потоњи говор је и посебно занимљив, али и егземпларан јер указује да је у питању свесна (интерпретативна) примена реалистичког метода. Социолект који се јавља код Акуњина далеко је слободнији од ауторове цензуре у односу на реалистички с обзиром на то да се сиров преноси, обилује вулгаризмима и жаргоном, али таквим да они одају устисак аутентичног 19-овековног. У њему је Акуњин померио само границу цензуре, али га је стилски и садржински приказао као аутентичан:

„Нико не таламбаса… За то нема да ти цвили. Ко да смо ми тупаџије. Ма и да накачиш ту твоју чукарицу. У чему је, бре, квака? Шта глуварамо овде? Муда нам отекоше, само гаће цепамо од седења. Не мож' да циркаш, не мож' кове да чешкаш. Пустићемо корење."[31]

Овакав однос према традицијама 19. века приметан је и у концепту великог детектива. Ераст Петрович је центар свих текстова „Авантура", али није у средишту пажње (дискурса) с обзиром на то да је приповедање веома ретко блиско њему, већ је начешће из перспективе неког другог лика, и то споредног.

---

[29] Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 5.

[30] Борис Акуњин, *Жандар пик, Посебни задаци,* превод Славица Ђукић, Београд, 2005, 70.

[31] Б. Акуњин, *Крунисање*, *Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005, 145.

Борис Акуњин је, како сам каже, желео да створи националног хероја на кога би млади могли да се угледају јер у Русији последњих 200 година није било таквих јунака. Зато је и свој руски мит ставио у оквире краја 19. и почетка 20. века. Отуда Фандорина Евгений Белжеларский,[32] назива не само суперменом-криминалистом већ и ходајућим друштвеним експериментом (ходячий социальный эксперимент).

Лик дететкива, без обзира на поджанр (школу) у којој се појављује, своје типичне одлике добија на основу посебних обележја у погледу изгледа, карактера, ексцентричности, идеологије (светоназора), метода и пратиоца. Пошто Акуњинови текстови настају као постмодернистичко читање, односно интерпретација текстова класичне детективике, то је и у особонимама Ераста Петровича Фандорина приметно присуство многих великих дететкива. Може се рећи да је он настао карикатуралним пренаглашавањем (пародирањем) традиционалних особина класичних детектива.

Критика Фандорина одређује као Шерлока Холмса руске империје на основу његових интелектуалних способности, аристократских, тј. џентлментских манира и детекције која се базира на анализи спољашњих информација. Сам Акуњин наводи да је више познатих ликова из књижевности послужило као прототип за Фандорина. Један од њих је Чатски, Александра Грибоједова од кога је Фандорин преузео осећај дужности, тј. да служи случајевима а не појединцима. У њему су приметни и наноси Андреја Болконског (из *Рата и мира*), принца Мишкина (*Идиот*) и Печорина (*Јунак нашег доба*). Али ни чувени Џемс Бонд није занемарен јер је Фандорин не само велики заводник већ се користи и најнапреднијим научним достигнућима (тзв. гецетима) 19. века у решавању својих случајева, као што су и заплети у којима се појављује неретко шпијунски. Ипак, несумњиво је да је за генезу овог лика најзаслужнија детективска традиција.

Ераст Петрович Фандорин[33] већ својом појавом означава необичност у односу на просек. По мерилима 19. века он је висок (1, 78 метара), широких рамена и атлетске грађе коју одржава редовном гимнастиком, односно, након повратка из Јапана, свакодневним вежбањем борилачких вештина. Коса му је црна (у каснијим текстовима смеђа), плаве су му очи, носи танке бркове фазониране нагоре.[34] Обла-

[32] Эрастомания, Литература / Проект, Но. 14 (460)24 марта 2006, www.itogi.ru

[33] „Открива завере, мајстор за тајне истраге. Ордења и медаља има као на флаши од шампањца… И у Турској се истакао, и у Јапану, и у Европу путовао на посебне задатке… „Изузетне способности за вођење деликатних тајних послова, нарочито оних који захтевају дедукцију у истрази" (из досијеа Фандорина, Борис Акуњин, *Жандар пик, Посебни*

[34] Фандорин ликом подсећа на Хју Гранта кога је Чхартишвили желео за глумца свог детектива. Фоторобот Ераста Петровича могуће је погледати на www.fandorin.ru*задаци,* превод Славица Ђукић, Београд, 2005, 54).

чи се по последњој моди и личи на модел из париских модних магазина.[35] Увек је у рукавицама, шеширу и дугом огртачу са елегантним штапом за шетњу у коме је оштра сабља. Привлачи жене и фаталан је за многе од њих.

По својим особинама, манирима и пореклу Фандорин је јако близак Лорду Питеру Вимсеју, Дороти Сајерс, атлетском, шармантном и паметном аристократском плејбоју. Нота плејбојства је присутна не само у Ерастовом честом мењању партнерки већ и у његовој љубави према аутомобилима и опсесији инжењерством (свој пут у САД он користи и како би стекао диплому из ове области).

Иако је читав Фандоринов изглед необичан (ексцентричан), нарочито се издвајају његови седи залисци, замуцкивање (праћено руменилом) и вештина у борби, било са, било без оружја. Док су залисци и замуцкивање[36] резултат типичне физичке „аномалије" присутне код свих великих детектива (нпр. изразита висина и мршавост Холмса, дебљина Неро Вулфа, низак и здепаст раст Поароа и сл.), дотле је мајсторство у борилачким вештинама нешто што га раздваја од њих.

Треба напоменути да многим детективима класичне школе спретност у борби није страна (нпр. Дипен и Холмс). Међутим, код Фандорина она је много више од показатеља физичке агилности и спремности. Иако огромне снаге, коју до свог пута у Јапан Ераст Петрович негује гимнастиком и дизањем тегова (*Левијатан*), тек ће боравак у земљи излазећег сунца одредити њен прави смисао. Савладавањем вештина нинџи Фандорин ће научити да њихово практиковање и свакодневно вежбање не означава усавршавање физичких предиспозиција већ представља средство ка досезању духовне равнотеже и савршенства.[37]

Пут у Јапан омогућава Фандорину да сазри (што је у складу и са тенденцијом ка саги која одређује „Авантуре Ераста Петровича") и

---

[35] „Као да је сишао са слике париског часописа који пева хвалоспеве моди за летњу сезону 1882. године: одело од кинеске сирове свиле светлопешчане боје, шешир широког обода од италијанске сламе, зашиљене ципеле с белим камашнама и сребрним дрикерима, у руци - отмен штап с такође сребрном главом. Ипак, пажњу није привлачила толико путникова гиздава одећа колико импозантна, могло би се чак рећи ефектна спољашњост. Млади човек био је висок, витак, плећат, овај је свет посматрао бистрим плавим очима, необично су му пристајали танки, засукани брчићи, а на црној, уредно зачешљаној коси истицао се један детаљ – интригантно се на залисцима преливала сребрним сјајем." Борис Акуњин, *Ахилејева смрт,* превео Петар Буњак, Београд, 2004, 7.

[36] 24. 9. 1876. Фандорин је требало да се ожени седамнаестогодишњом Елизаветом Александровом, ћерком тајног саветника фон Еверт-Кољокољцева. На дан свадбе, међутим, она је погинула од пакета-бомбе који је у дом тајног саветника послала леди Естер. Видети роман *Азазел*.

[37] „Суштина је у томе да су физичке вежбе код њих Европљана спорт, а код нас – пут ка духовном самоусавршавању." Борис Акуњин, *Левијатан*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 74

коначно изгради свој светоназор, тј. препознатљиву идејно-идеолошки однос према свету.[38] Он долази у тренутку великог потреса – непосредно након убиства супруге – и обележен је како у његовим физичком тако и у духовном смислу.

Ако су залисци и замуцкивање ознака велике личне трагедије која иницира промену, Конфучијеве изреке што прате Фандоринову дедукцију и бројанице од жада од којих се не раздваја, показатељ су његове источњачке духовне оријентације. Треба поменути да је промена приказана изузетно успешно, тј. мотивисано, пошто је већ у почетним романима (*Азазел*, *Левијатан*), тј. до одласка у Јапан, Фандорин за духавна упоришта (савете) узимао максиме познатих 19-овековних „филозофских" приручника.[39] Боравак на Истоку помоћи ће му да емотивно зацели (у Јапану он сусреће другу велику љубав, Мидори), пронађе идејно-идеолошко упориште и усклади своје физичке и духовне снаге.

Фандоринов светоназор је једна од најупечатљивијих особина која га раздваја од осталих типова детектива (било класичних, било hard-boiled). Као и сви велики детективи и он је изразит индивидуалиста који доследно брани своју независност. Каријеру започиње као члан полиције, а затим постаје званичник за специјалне задатке и по томе подеђа на Сименоновог Мегреа.

Али, и њега као и Чендлеровог Марлоа и Ераста руковиди сопствени приватни код. Међутим, за разлику од америчког колеге у чијој се основи налази егзистенцијализам, темељ Фандориновог кода је источњачки: „…ја сам одавно разумео: живот и није ништа друго до хаос. У њему нема ама баш никаквог реда, а ни принципа… Ја имам принципе. Али то су моји властити п-принципи, који су смишљени за мене, а не за цео свет. Нека света, нека иде својим путем, а ја ћу својим. Онолико колико је то могуће. Властити принципи… то није жеља да се уреди цела васељена, већ покушај да се некако организује простор у непосредном о-окружењу. Али ништа више от тога. И чак ми ни то мало не успева најбоље."[40]

У том смисли у Фандорину приметни су наноси свих школа детективике: окружење, изглед и манири су класични, веза са полици-

[38] Концепт Фандорина као лика у развоју нетипичан је за детективске текстове ма које школе у којима се дететкиви увек појављују као оформљене личности.

[39] На пример, спремајући се за долазак Брилинга, свог првог учитеља у детективској професији, Фандорин у својој скромној соби на столу оставља књиге: *Филозофски есеји* Дејвида Хјума и *Белешке париског деткетива* Жана Дебреа, односно *Упутства за правилно дисање првог брамана г. Чандре Џонсона,* по коме је сваког јутра радио гимнастику за јачање духа. (*Азазел,* 63). Исту литературу он цитира и на својој пловидби „Левијатаном."

[40] Б. Акуњин, *Крунисање, Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005, 231. Примећује се да је Фандоринов светоназор непосредно изведен из смисла који је назначен у одредници *акунин*.

јом, тј. државом (а поново самосталност) су из полицијских процедура, приватна пракса којој се касније окреће је иста као у hard-boiledu, а сам светоназор представља „микс" (постмодернистичку интерпретацију) класичне школе, hard-boileda и јапанске филозофије са јасним референцама на деветнаестовековне руске идеологије, интелигенцију и нихилизам пре свега.

Трансформација коју Ераст доживљава у Јапану приметна је и на жанровском плану пошто од *Ахилејеве смрти* текстови о Фандорину обилују борилачким елементима. Сем тога он добија и свог верног слугу, здепастог бившег јакузу Масу. Тиме у сваком смислу, како конвенционалном (пар детектив-његов пријатељ), тако и личном, унутрашњем, обликовање Фандорина као великог детектива бива заокружено. Друга битна промена десиће се након *Државног саветника* када Фандорин, схватајући да је услед промене на челу Москве, тј. Русије, немогуће часно, односно без уплива политике, вршити државне послове, напушта полицију и постаје приватни детектив.

Све ове промене уочљиве су и у Фандориновом методу. У *Азазелу* Фандорин се учи основама дедуктивног медота.[41] Његов учитељ Иван Францевич Брилинг, чувени инспектор за специјалне задатке, један је од завереника тајне организације и од њега Фандорин поприма два препознатљива, интелектуална и дискурсна, обележја. С једне стране то је „аналитички говор" (анализа по ставкама: „под један, под два…") што ће постати нераскидиви део не само Фандориновог већ и дискурса приповедача и свих осталих ликова.[42] С друге стране, од Брилинга Фандорин се учи и интуицији: „то је у нашем послу најважније. Још не знаш како ће се ситуација развијати, али предосећај ти говори које мере треба да предузмеш."[43]

Фандоринов метод, као и његов изглед и понашање, такође представља спој и пренаглашавање аналитичких својстава класичних детектива. У првом реду реч је о абдукцији с обзиром на то да је он у стању да на основу једва приметних спољашњих особина реконструише (претпостави) информације битне за одређене ликове, тј. догађаје. Овакве дипеновске (холмсовске) способности наглашене су не само имплицитно, коришћењем истих поступака као и наведени детективи, већ и експлицитно, описивањем сцена које несумњиво упућују на Поа и Дојла. На пример, у *Левијатану* је описана сцена у којој

[41] „Реконструкција опште слике на основу ситних детаља. Ту је најважније не претерати, не извући неправилан закључак ако информације дају могућност различитог тумачења."Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 64.

[42] Нпр. „Ераст Петрович одмах ће нам открити ко је тај Јуда. Рећи ће „то је под један, то је под два, то је под три" и – готово." Борис Акуњин, *Државни саветник,* превели Олга Кирилова и Дејан Михаиловић, Београд, 2005, 75.

[43] Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 64.

Фандорин седи на палуби са Кларисом Стамп и само на основу погледа на путнике сазнаје најбитније о њима. Али не само то, он може: „много тога да вам кажем о човеку чак и везаних очију, према звуцима које производи и по мирису."[44]

Фандоринова абдукција засновано је на два поступка: дедукцији и пројекцији. Дедукција подразумева закључивање на основу прикупљених информација (трагова) док пројекција „означава преношење аналитичких творевина ума у практичну фазу."[45] Али, абдукција на основу спољашњих информација само је део Ерастовог метода. Други, подједнако битан, и за велике детективе такође карактеристичан, везан је за психологију. Фандорин у свим случајевима на којима ради покушава да пронађе мотив који је преступника нагнао на злочин услед чега ликови са којима се сусреће, односно он сам, своје поступке одређује као психолошке. Ипак, за разлику од других великих детектива, психологија којом се Фандорин служи ближа је Дипеновом (романтичарском) уживљавању него ли расуђивању на основу типа личности. Мистични аспект овог поступка посебно ће доћи до изражаја након његовог повратка из Јапана где Фандорин долази у контакт са вештинама и филозофијом нинџи те ће уживљавање у ликове али и предмете попримити облик источњачког стапања бивства. Осим тога, у клану Мидорине нинџа породице Момоћи, Ераст учи и вештину нинсоа помоћу које је могуће на основу црта лица прочитати судбину, прошлост и будућност „субјекта."

Трећа страна Фандориновог метода повезана је са његовом необичном срећом која га прати у свим коцкарским играма[46] и она је блиска такозваним „Had I but know" детективима. Реч је о аналитичкој интуицији о чијем значају Фандорин учи од свог првог учитеља, с тим да је код Фандорина иста обогаћена хазардерском нотом. То ипак искључује случајност у процесу „генерисања" решења јер представља непосредно преношење сцена у којима детектив баш помоћу коцке савладава своје противнике, тј. приморавајући их на пораз долази до битних информација. Такво преокретање пуког случаја (што јесте у основи хазарда) у наклоност фортуне може се узети као још један показатељ дистанце (пародије) кроз коју су поступци класичне школе приказани.

---

[44] Борис Акуњин, *Левијатан*, превео Петар Буњак, Београд, 2004, 58.

[45] Борис Акуњин, *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман,* превели Милена Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006, 192-3.

[46] „Поседујем, господо, редак дар: невероватно ми иду од руке хазардне игре. Необјашњив феномен. Већ сам одавно навикао. Очигледно је цела ствар у томе што је мога покојног оца једнако невероватно хтео малер. Добијам увек, коју год игру да играм, и зато их не подносим." Борис Акуњин, *Ахилејева смрт,* превео Петар Буњак, Београд, 2004, 35. На тај начин Фандорин умногоме подсећа на Пушкиновог Хермана што је и Акуњин нагласио у *Дијамантским кочијама*.

Пародирање поступака класичне школе до нарочитог изражаја долази у односу између детектива и његовог пријатеља, односно Фандорина и Масе. Класичну школу одређује препознатљив пар детектив и његов пријатељ, који је још од Поовог конципирања означен као спој супротности. У Акуњиновом случај спој ова два лика је у погледу супротности доведен до крајњих граница, што ипак не искључује и њихову блискост.

Највећа разлика односи се на њихов изглед: Фандорин је висок и леп, насупрот Маси који је низак и буцмаст. Али, и једна и други су изузетно спретни у борби голим рукама, односно хладним оружјем (и то превасходно реквизитима нинџи). Сем тога, детектив и његов пријалтељ облаче се потпуно различито – детектив изразито европски, и то по најновијој моди, а пријатељ традиционално, и то у духу далеког истока – кимона и папуче од дрвета. Маса је и велики прождрљивац, за разлику од уздржаног Фандорина. Њихова појава, као спој две различите културе, изазива комичне ефекте, нарочито пошто се приказује кроз визуре других ликова-приповедача.[47] Али, Маса је искоришћен и као спона (мотивација приказа) живота нижих слојева пошто је за Фандорина везан онај највиших.

Треба нагласити да је избор Јапанца за Фандориновог пратиоца изузетно ефектан и вишеструко мотивисан. Он је директно условљен Ерастовим боравком у Јапану где дететкив успева да Масу, тада младог јаукузу, спаси сигурне смрти и трајно веже за себе. Али, у избору Јапанца за детективовог пријатеља приметно је и пародирање норме, односно правила којим су се (махом) руководили аутори класичне школе. У питању је позната Ван Динова „забрана" да се ликови Кинеза користе за починиоце. Ова поставка је пародирана тиме јер је Јапанац (а не Кинез) постао детективов пријатељ (а не злочинац). На то је алудирано и чињеницом да сви споредни, европски ликови непрестане греше у погледу Масиног порекла те га називају Кинезом. Изокретање овог поступка (тј. пародија пародије) приметно је у *Дијамнтским*

[47] На тај начин приказан је и простор у коме они обитавају: „У једној соби није било никаквог намештаја, само пругасти мандраци на поду, и то је све. Тамо газда и Маса раде ренши, јапанску гимнастику. Кад гледаш - прави-правцати ужас. Лемају један другог рукама и ногама, мислиш: начисто ће се поубијати… И кујна је била занимљива, у њој је газдово Маса. Скроз без шпорета, и без бурета с купусом и краставчићима. Ал је у ћошку био гвоздени ормар који се зове фрижидер. У њему је вазда ладно, као у ледари, а на полицама стоји жива риба. Они… секу је на парчиће, попрскају браон сирћетом и тако живу тамане с пиринчем… Најчудновитији је био газдин кабинет. Од кабинета је имао само име, иначе је више личио на механичарску радионицу. На полицама су биле књиге, углавном техничке, на иностраним језицима; сто затрпан листовима хартије…; поред зидова – разноразни гвоздени отпад, опруге, гумени обручи и штошта друго. То је зато што је Ераст Петрович инжењер, штудирао је чак у Америци." Борис Акуњин, *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман,* превели Милена Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006, 155-6.

кочијама када, за време руско-јапанског рата, Фандорин користи забуну и Масу представља као Кинеза.

Осим изражених супротности у погледу изгледа, Фандорин и Маса деле и низ сличности, иронично представљених. То се посебно односи на њихову изразиту склоност према женама. Међутим, док је Фандорин суздржан у погледу иницијативе и није онај који заводи, иако увек прихвата завођење, Маса не може да одоли европским женама. Добар део комике Акуњинових текстова везан је за узгредно описивање Масиних љубавних авантура.[48] Док су за Фандорина везане лепотице виших слојева, Јапанац своју пасију задовољава са припадницама нижих слојева, служавкама, куварицама и др., које су, попут њега, пуније и једре наспрам сувоњавих, бледих и каприциозних Фандоринових љубавница.

Фандоринов однос према женама јесте одлика који га највише одваја од проседеа класичне школе. По правилу у овом поджанру љубавне сторије биле су „забрањене" детективима и резервисане за споредне ликове. У „Авантурама Ераста Петровича" сви догађаји повезани су са детективовим романсама те љубав представља један од централних мотива заплета. Иако је ово блиско hard-boiled школи, оно што Фандорина раздваја од дикова јесте то да његове љубавнице никада нису преступнице, већ готово увек жртве.[49]

Блискост детектива и његовог пријатеља огледа се и у њиховом односу према језику. Иако су обојица полиглоте,[50] међусобно се споразумевају на јапанском што им омогућава да у кризним ситуацијама употребљавају говор који остали не разумеју. Када користе језик

---

[48] „На улици су се, уз гласне повике, јурцала дечурлија. Најмање тројица дерана, најодважнијих, беху црнпурасти, с косим окицама. Тулипанов заврте главом сетивши се да код околних куварица, собарица и праља Фандоринов камердинер важи за 'душицу' и срцеломца. Ако се овако настави, за једно десет година читав ће округ бити пун малих Јапанчића." Борис Акуњин, *Декоратер*, превела Славица Ђукић, Београд, 2005, 94.

[49] Фандоринов однос према женана приказан као пародија поступка класичне школе до посебног изражаја долази у његовом сукобу са архинепријатељем др Линдом. У *Крунисању* се испоставља да је реч о жени која свој сексипил, иако просечног изгледа, користи, попут фаталних жена, да би остваривала криминалне планове. У њеној концепцији јасно се уочавају алузије на Дојлов „Скандал у Бохемији," тј. Ирену Адлер, и Агатину *Завесу* у којој злочинац (убица) користи сугестију да би остварио свој наум.

[50] Знање страних језика Фандорин дугује „нени Лизбет (у тренуцима старости – мисис Џејсон), праве енглеске дадиље… Лизбет је свог штићеника научила да лети устаје у пола седам, а у пола осам зими, да ради гимнастику до првог зноја и да се затим полива хладном водом, да пере зубе док не изброји до двеста, да никада не једе до осећаја ситости, као и масу других ствари, апсолутно неопходних једном џентлмену." Борис Акуњин, *Азазел*, превела с руског Соња Бојић, Београд, 2004, 72-3. Занимљиво „Фандорин, када говори на страним језицима, уопште не муца." Борис Акуњин, *Крунисање, Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005, 271.

околине, тј. руски, њихов дискурс одређују аномалије – Фандориново замуцкивање[51] и Масино врскање.

На овај начин остварен је детективски пар који умногоме подсећа на онај Сервантесов – Дон Кихота и Санча Пансу, и то прочитан из перспективе детективског жанра и са вишевековном дистанцом. Дубокоумне Кихотове сентенце (тј. његов идеализам), замењене су изрекама о благородним мужевима које Фандорин користи, а Пансине пословице Масиним хаику песмама.

Али, у односу ова два лика више је него уочљиво и присуство једног другог пара сасвим другачијег медија – француски инспектор Клузо и његов пратилац (слуга) Кејто из серијала филмова о Пинк Пантеру. Ова блискост долази до изражаја у сценама Фандориновог и Масиног вежбања борбе у којим неретко страда ентеријер и по својој комици (појачаној приказима из перспективе других ликова који не разумеју источњачке вештине) јако подсећа на заседе које Кејто поставља Клузоу.[52] Ако су Маса и Кејто блиски по свом пореклу, Клузоу и Фандорину је заједничко „афазија" – Фандорин замуцкује (али без комике), док је Клузоова језичка аномалија основа вербалне комике.

У погледу детективских заплета који карактеришу Ерастове авантуре приметне су различите варијанте устаљених класичних детективских поступка. Код Акуњина је све изузетно те се Фандорин сукобљава са злочинцима који по својим поступцима и науму угрожавају не само виши друштвени већ уопште и државни поредак, и нема обичних преступника. Тиме се потцртава детективова ексклузивност која је додатно појачана компликованошћу афере на којој ради. Сем тога, Фандорин за решавање случаја има веома ограничено време (неколико дана) чиме његов успех, али и динамичност догађаја, посебно долазе до изражаја.

Оно што донекле удаљава Фандорина од класичних детектива јесте да су решења неретко предочена кроз његове верзије, што је у складу како са учењима првог учитеља Брилинга тако и са аналити-

[51] „Када дворски саветник престане да замуцкује, то је лош знак – господин Фандорин је или крајње узбуђен, или је ђаволски љут." Борис Акуњин, *Жандар пик, Посебни задаци,* превод Славица Ђукић, Београд, 2005, 84.

[52] „Газда и слуга изађоше и минут касније из суседне просторије… зачу се ужасан тресак… У гостинској соби догађало се следеће. Дивљачки узвикујући Фандорин и Јапанац млатили су се ногама, које су уз фијук парале ваздух. У једном тренутку газда с таквим задовољством тресну дежмека песницом у груди да јадничак одлете у зид; али он не да се није онесвестио, него је срдито крикнуо и поново се бацио на противника. Фандорин коначно дрекну нешто неразумљиво, макљажа престаде. Собар леже на под, а државни саветник ухвати га једном руком за појас а другом за оковратник и, без видљивог напора, поче да га диже до нивоа својих груди и да га спушта натраг. Јапанац је висио мирно, прав као штап." Борис Акуњин, *Државни саветник,* превели Олга Кирилова и Дејан Михаиловић, Београд, 2005, 96.

чким мишљењем по ставкама. Фандорин „разрађује" више могућности решења, и често се испољава да је починлиац персона којој он преноси верзије (као у *Азазелу* или *Крунисању*) чиме је актуелизовано правило да је најмање сумњив лик починилац. Такође, идентитет злочинца ретко је прикривен, махом се зна о коме је реч (што се потцртава и паралелном композицијом, те је читалац у надмоћнијој позицији од детектива) а наратив се усмерава не толико ка откривању идентитета преступника колико ка спречавању његовог другог злочина или укрштању детективовог и злочинчевог пута.

У ту сврху Фандорин користи своју моћ прерушавања која је пренаглашена. Он не само да мења своји изглед, већ и говор јер престаје да замуцкује, потпуно улази у лик и користи карактеристичан социолект, чак је и модулација гласа другачија. Маскирање је Фандориново омиљено средство прикупљања информација и он је тако добар у њему да ни ликови који га познају не могу да га разоткрију.[53]

Концепцијом Фандорина, односно пројекта Акуњин на описани начин, Чхартишвили је потврдио чињеницу да у књижевности не постоје тривијални или велики жанрови, да шоу-бизнис, без обзира на своју прагматичну оријентацију, може бити и уметнички, те да детективски жанр, и то у класичној „изведби, „ још увек није исцрпео све своје изражајне и естетске могућности.

Литература:

www.fandorin.ru
http://www.memoid.ru/node/Boris_Akunin_%28Chhartishvili,_Grigorij_Shalvovich%29
Ýðàñòîìàíèÿ, Ëèòåðàòóðà / Ïðîçà, No. 14 (460) 24 ìàðòà 2006, www.itogi.ru
Leon Aron, „A champion for the bourgeoisie: reinventing virtue and citizenship in Boris Akunin's novels, „ National Interest, The Spring, 2004,
http://www.findarticles.com/p/articles/mi_m2751/is_75/ai_n6076395
С. Ф. Платонов, *Учбеник Рускоű историй,* Ст. Петерсбург, 1994.
Борис Акуњин, *Азазел*, превела Соња Бојић, Београд, 2004.
Борис Акуњин, *Турски гамбит*, превела Залта Коцић, Београд, 2004.
Борис Акуњин, *Левијатан*, превео Петар Буњак, Београд, 2004.
Борис Акуњин, *Ахилејева смрт,* превео Петар Буњак, Београд, 2004.
Борис Акуњин, *Жандар пик, Посебни задаци,* превод Славица Ђукић, Београд, 2005.
Борис Акуњин, *Декоратер*, превела Славица Ђукић, Београд, 2005.

[53] Фандоринове глумачке способности долазе до изражаја у роману *Цео свет позорница* у коме се све дешава у позоришту, чак се он појављује и као аутор драме „Две комете на небу без звезда" а главну улогу у њој у последњем тренутку препушта Маси.

Борис Акуњин, *Државни саветник,* превели Олга Кирилова и Дејан Михаиловић, Београд, 2005.
Борис Акуњин, *Крунисање, Последњи од Роман(ов)а*, превео Петар Буњак, Београд, 2005.
Борис Акуњин, *Љубавница смрти,* превела Биљана Вићентић, Београд, 2006.
Борис Акуњин, *Љубавник смрти, дикенсовски детективски роман,* превели Милена Борис Ивановић и Петар Буњак, Београд, 2006.
Борис Акуњин, *Дијамантска кочија*, превео, Петар Буњак, Београд, 2007.
Борис Акунин, *Кладбищенские истории*, http://lib.albedaran.ru
Борис Акунин, *Нефритовые чётки,* http://lib.albedaran.ru
Борис Акунин, *Весь мир театр,* http://lib.albedaran.ru

Dejan Milutinović

THE FANDORIN – AKUNIN PHENOMENON: PRAGMATIC POSTMODERNISM OR SHOWBUSINESS IN LITERATURE

Summary

The paper analyzes the Akunin project, that is, his series of adventures of Erast Petrovich Fandorin, the Russian author Grigory Shalvovich Chkhartishvili. The author outlines that Boris Akunin is much more than a mere pen name, since Chkhartishvili speaks of him as the name of a project which he wished to use to show how it is possible to write and publish texts based on the norms of the "popular" genres in Russia in the 20th and 21st century (in other words „boulevard" novels) and to support oneself by doing so. The texts from this project (with the exception of the adventures of the vestal Pelagia) can be viewed as a detective saga because it presents the events in the Fandorin family, from the 17th to the 21st century. The series of Erast Petrovich Fandorin encompass 13 works of detective fiction (12 novels and one volume of short stories) which follow the cases of this detective during the period from 1876 to 1911. Akunin's novels represent a postmodernist interpretation of genres, discourse and historic events in Russia from the end of the 19th and beginning of the 20th century. Hence, except for the concept of a detective saga, the unusual nature of this series, that is the texts of Erast Petrovich, is related to three characteristics which are a recognizable feature of Akunin's letter: the mixing of genres, the chronotrope and discourse of the 19th century and the very concept of the detective. Even though a great number of different genre procedures is used, the basis of all the texts on Erast Petovich Fandorin is still based on detective fiction. But, as in the case of other (post)modernists, for Akunin the detective genre is „watered down." Chkhartishvili realizes his narratives through the deconstruction of detective fiction by introducing other genres (both the mainstream ones and those from the margins) and using the discourse

and chronotrope of the classic 19th century literature with its pronounced ironic distance. What is characteristic is that the narrators in Akunin's texts, by means of their speech and chronotrope, even though this occurred at the end of the 19th and beginning of the 20th century. In that sense the discourse and chronotrope of the 19th century are merely masks of what took place at the end of the 20th and beginning of the 21st century. Through the concept created by Fandorin, that is, the Akunin project, in a pragmatic postmodern manner Chkhartishvili confirmed the fact that in literature there are no trivial or great genres, that show business, irrespective of its economic orientation, can also be artistic, and that the detective genre, in its classical "performance" has still not used up all its expressive and esthetic possibilities.

UDK 821.512.161.09-31 Памук О.

Марјана Ћосовић[1]
Пале

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКИ ПОСТУПЦИ У РОМАНУ *ЗОВЕМ СЕ ЦРВЕНО* ОРХАНА ПАМУКА

Umetnik je uvek „sumnjivo lice“, maskiran čovek u sumraku, putnik sa lažnim pasošem.

Сажетак: У раду је анализирана постмодерна као духовни покрет и књижевна формација. Ријеч је о хибридном правцу који спаја различите жанрове и стилове. Метатекст, интертекстуалност, аутофикција, поливалентност, критички однос према историји и традицији објашњени су на примјеру романа *Зовем се Црвено*, једног од најконтраверзнијих и најчитанијих писаца, Орхана Памука. Због наведеног романа суђено му је за увреду Турске. У питању је чудесна прича о убиству, неодољивој тежњи да умјетност минијатуре заувијек уобличи на пролазној хартији.

Кључне ријечи: Постмодерна, интертекстуалност, традиција, индивидуалност, култура Истока, култура Запада, религија, стил, минијатура, умјетник.

Одавно се са кољена на кољено преноси крилатица да је овај свијет царство материјалних закона и анималног живота. Да је без смисла и циља, а умјетност странац и патник, више него икада потврђује култура постмодерне у којој су доминантне медијске слике без дубине и значења. Године 1947. А. Тојриби употријебио је термин постмодерна за посљедњу фазу западне културе. Она брише границе између привида и збиље, фикције и живота, а акценат ставља на промјене, иновације, различитост и у тим околностима масовни медији све више представљају свијет симулацијама, које постепено постају стварност. „Виртуалност“, чаробна и данас нарочито присутна ријеч, сугерише нам да не живимо у једној стварности, већ смо супротсављени мноштву равноправних стварности. Уситњавање (фрагментизација) времена омогућава да сходно нашем искуству и нашој жељи саставимо дјелиће мозаика и отуда читање постаје велика интерпретативна игра. Жан Франсоа Лиотар наводи расуло ауторитета у корист

[1] mariana_c87@hotmail.com

фрагмената смисла који се могу комбиновати по жељи. У име тога користи се техника монтаже, коју уочавамо још код Џојса, а у нашој књижевности код Данила Киша. Незаобиолазне су иронија и хаос умјесто срећености, а мимезис као традиционално подражавање стварности ишчезава. Управо због тога постмодерну сматрају алтернативним начином давања смисла свијету.

Традиционални приступ у проучавању књижевних дјела немоћан је да уђе у нови начин осјећања и изражавања, стварања и растурања свијета.

Наш Нобеловац Иво Андрић у прилог томе каже *da je sve što postoji jedina stvarnost, a da nas samo naši instinkti i nejednake reakcije naših čula zavode da u mnogostrukosti pojava vidimo izdvojene i zasebne svetove, različite po osobinama i po suštini. A ništa ne postoji od svega toga. Postoji samo jedna stvarnost sa večitom plimom i osekom samo delimično poznatih a uvek nesumnjivo istih zakona*.[2]

Говорити о постмодерни није лако и једноставно, јер не подразумијева монолитни подухват, нити кохерентни опус мисли. Елементи постмодерне још увијек су отворени за преговоре, а прича о њеној теорији отворена је, јер њена искуства и доживљаји још увијек трају.

Постмодерну готово да је немогуће дефинисати, јер она одбацује сваку дефиницују. Ако би се играли ријечима, што овај правац дозвољава, дефинисати постмодерну није постмодернистички, због чега њени представници остављају мјесто флуидном опису. Они уклањају једна значења, а стављају нова, граде и руше, употребљавају и злоупотребљавају, интерпретирају и реинтерпретирају, а све у циљу да истина не остане коначна, већ отворена према садашњости и сталном преиспитивању. Постмодернистучки писци желе шокирати, зачудити, поређи и занијемити читаоца. Откривају нам магију, интуицију и нову осјећајност.

То нам говори да постмодерна има ироничан став према традицији и историји. Освртање на историју и традицију испоставило се као покушај да се стваралачки поступци колажирају у једно, али се при томе бришу границе између кича и умјетности, масовне и високе културе. Такође, окретање историји и традицији потиче и од става постмодерниста да се у књижевносити, филму и позоришту, ништа ново не може створити, једино преостаје играње постојећим материјалом. Овакав став имао је и Томас Ман. Насупрот дијалектици, постмодерна прошлост доживљава као осмишљену конструкцију, а не као објективни сплет минулих збивања. Пажња посмодерниста није окренута само ка прошлости, него и ка несугласицама садашњости и про-

[2] Ivo Andrić, *Staze, lica, predeli*, Svetlost, Sarajevo, 1988, стр. 116.

шлости, тачније језика којим данас говоримо о прошлости и саме прошлости која се, по њима, не може открити. Постоји безброј равноправних могућности тумачења, чиме се научност историје и постојање есенције доводи у питање. Узор је Фукоово растурање вијековима архивираног рада историографије, односно онога што је политичким, социјалним и културним фузијама интегрисано. Лаж не постоји, могући су само различити ставови. Због противрјечности, развоја негаторске реторике (дисрупција, дисфункција, антитотализација, дислокација) и нихилистичког побијања истине, холандски филозоф Франк Анкерсмит истиче повратак од Маркса ка Ничеу.

Осим што постмодерна не дозвољава да буде „ухваћена“ у дефиницију и њена историја нам измиче. Професор Радован Вучковић, у књизи *„Модерни роман двадесетог века“* износи неколико увјерења о појави овог правца, првенствено мислећи на постмодернистички роман:

„Постоји уверење да се постмодернистичка књижевност, а ту се мисли, у првом реду на роман, зачиње у Америци после другог светског рата.

Америци је дати првенство зато што је та земља најраније ступила на пут постиндустријске револуције, па су њени писци, као што су Соул Белоу, Норман Мајлер, Џон Апдајк, а пре свих Џон Барт, престали да буду модерни у класичном смислу и отворили врата писању према алузивним областима историјског романа, према научним фикцијама, вестерну, порнографији, при чему се све те форме стављају у исту раван да би се фактички и фиктивно међусобно прожеле.

Друга је европска, а корени су јој у међуратној књижевности. Њен родоначелник је Хорхе Луис Борхес... Слично је родоначелниково значење и међуратних романа руског писца Владимира Набокова. Иако његови међуратни романи нису могли да имају озбиљнијег утицаја на амерички постмодернистички роман, ипак су били значајна појава, паралелна са Борхесовом прозом, која је претходила постмодернизму у Америци и Европи, јер је лудистички принцип уграђен у њихово биће и твори смисао дела.“[3]

За разлику од авангарде, постмодерна мијеша и спаја готово неспојиве стилове и жанрове, због чега постаје стилски нечистија од авангарде. Међу теоретичарима влада мишљење да је постмодерна антитеза за модерну. Термини модернизам и постмодернизам усталили су се у књижевности, сликарству, музици и архитектури, док називи модерна и постмодерна углавном се користе у фолозофији, економији

[3] Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог* века, Завод за уџбенике и наставна средства, Источно Сарајево, 2005, стр. 560-570.

и социологији. Синоними за постмодерну су *трансавангарда* и *касна* модерна, при чему други термин мири антитезу између модерне и постмодерне. Хибридност, односно мијешање и укрштање жанрова својствено је и роману Орхана Памука *Зовем се Црвено.* Роман је жанровски поливалентан. У њему су присутни елементи љубавног романа, историјског, психолошког, детективског, али и метафикцијског романа. Метафикцијски роман нуди надстварност, што је итекако блиско Памуковом роману: мртви говоре о сопственој смрти, сахрани и животу на оностраном свијету. Мртви мајстор Теча ће рећи:

„Sahrana je bila jako lepa, baš kao što sam priželjkivao. Došli su svi za koje sam hteo da dođu; osetio sam ponos. Ponosio sam se skupom, njihovom ozbiljnošću i tugovanjem.“[4]

Типичан постмодернистичи текст је аутофикција која одбацује свеприсутност трећег лица и уводи тачке гледишта које су личне и дијалог наративних гласова и замишљених читалаца. Кроз причу нас воде сами ликови, тражећи од нас повјерење, јер, као што Шекуре рече, *inače vam ništa neću pričati*.[5] Промјена приповједача у складу је са поетиком постмодерне по којој не постоји једна истина и један пут који би требало оправдати и слиједити.

Свезнајући приповједач не постоји, нити прича тече праволинијски. Монолог и управни говор замјењују дотадашње описе и дијалоге. У роману сваки приповиједач гласно брани своју истину и пут, а такав начин приповиједања омогућава да причу гледамо из различитих углова. Због тога је читалац неизбјежно активно укључен у причу, приморан да заузме позицију учесника у расправи, али и детектив који чита „изјаве“ свих ликова да би дошао до скривеног центра: Убице, те на тај начин донио ослобађајућу или осуђујућу пресуду.

У постмодерни

„Заокрет се одразио на промени тежишта њиховог значаја и до одрицања ауторства, као у средњовековним књижевностима; уместо идејног монолитизма и залагања за стилску хомогеност – електицизам, пародија и ирониja; уместо превасходне животне теме – прерада постојећих мотива; уместо иновативности – поновљивост која се манифестује у убеђењу да је све написано и да је једино могуће цитирати и преписивати посојеће; уместо подражавања реалности – стварање хиперреалности, односно симулације стварнога света и змаена предметнсоти знаковним системима.“ [6]

[4] Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, Geopoetika, Beograd, 2006, стр. 292.
[5] Исто, стр. 64.
[6] Радован Вучковић, *Модерни роман двадесетог века*, наведено дјело, стр. 569.

Постмодерну, као духовни покрет и књижевну формацију, одликује и интертекстуалност која подразумијева однос између два или више текстова. Овај појам нам говори да се писац ослања на постојећу књижевну ризницу и самим тим води дијалог са претходним књижевним дјелима. Текст „краде“ мисли и реченице из неких других текстова, помињу се наслови књига и на тај начин писац комуницира са прошлим текстовима. У књизи *Реторика текстуалности*, Нирман Морањак Бамбурач упозорава нас да рукописи можда и не горе, али и не остају исти. Захваљујући таленту и надахнућу неког новог аутора, рукопис ће добити другачију димензију и вриједност. Најбољи примјер је роман Умберта Ека *Име руже.* Ново дјело је реплика и метатекст, а може бити у форми цитата, пародије или полемике. Када је у питању пародија, она је *савршен postmodernistički oblik u izvesnom smislu, pošto ona na paradoskalan način i uključuje sebe i izaziva ono što parodira. Uz to, ona prisiljava na preispitivanje ideje porekla ili originalnosti, što je povezano sa ostalim postmodernim preispitivanjima pretpostavki liberalnog humanizma.*[7]

Орхан Памук полемише са културом Оријента и има критички однос према њеној историји, односно са културама Истока и Запада. Роман *Зовем се Црвено* изградио је интертекстоне везе са другим текстовима: Кураном, исламском светом књигом, перзијским епом *Шахнама*, књигом бајки *Калила и Димна*, спјевом *Хусрев и Ширин*, путописима, историјом.

За класичну персијску књижевност било је карактеристично да пјесму заврше својим именом, односно да се оно појави негдје у посљедњем реду. И Орхан Памук је користио исти поступак. Он је писац романа, али и један од ликова, тачније син лијепе Шекуре. Када се убиство расвијетлило и прича затворила свој круг Шекуре нам шапуће:

„Zato sam ja ovu priču koja se ne bi mogla oslikati, ispričala svom sinu Orhanu, da je možda on napiše. Bez snebivanja sam mu dala pisma koja su mi slali Hasan i Crni i crteže konja na kojima se mastilo razmazalo, nađene kod sirotog efendi Otmenog. Orhan je stalno razdražljiv, mrzovoljan i nesrećan, a uopšte se ne boji da prema onima koje ne vole bude nepravedan. Zato pazite, ne verujte mu ako je Crnog opisao smetenijim no što je bio, naše živote težom, Ševketa gorim, a mene lepšom i nevaspitanijom no što jesam. Jer nema laži koju taj izvalio ne bi da bi mu priča lepa i uverljiva bila.“[8]

Везе романа *Зовем се Црвено* са другим текстовима, на неким мјестима су директне, а негдје дискретне, дате у виду алузија и скри-

[7] http://www.interpretacije.com/2009/09/postmodernizam-u-knjizevnosti-prema.html, 29. 05. 2010, 15:30h

[8] Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, стр. 524.

вених цитата. И у једном и у другом случају, Памук потврђује савремену свијест по којој је књижевност континуриани дијалог људи кроз историју и оно Еково да *књиге увек говоре о другим књигама и свака прича приповеда неку већ исприповедану причу.*[9]

Због строгости обраде постојеће грађе и пажљиво простудираних појединости и објашњења, роман представља и имитацију научног рада, што је, такође, једна од одлика постмодернистичког романа. *Књижевно дело мора да забави и радњом, и то пре свега њоме.*[10] У чему се разликују од авангардних писаца који су радњу и заплет сматрали сувишним реквизитом класичног приповедања.[11] Постмодернистички писци одлучују се за композицију засновану на драматичном заплету и напетости радње.

Отварање приче почиње најавом:

„Ja sam, sada, leš. Beživotno telo na dnu jednog bunara. Ja sam mrtav, srce mi je odavno stalo, a još niko osim mog podlog krvnika i ne zna šta mi se dogodilo. A on, gnusni beščasnik, ne bi li se potpuniu uverio da me je ubio, oslušnuo mi je dah, opipao puls, zatim me je šutnuo u slabinu, odneo do bunara, podigao me i pustio dole.“[12]

Иако је убиство костур романа, ово није само детективска прича. Роман је богат размишљањима о умјетности, стилу, религији, односу Бога и умјетника, филозофским расправама. Наравно, то роман не чини досадним, јер када је у питању роман који на својим страницама носи крв и тежину убиства, ништа није сувишно и непотребно, а у свему тражимо узрочно-посљедичне везе. Детективске приче омогућавају поменута размишљања, зато што постављају исто питање као филозофија и религија: „Ко је то урадио?“ Механизам романа је такав да читалац мора мислити да постоји нека тајна. У криминалистичком заплету и у потрази за убицом читалац равноправно учествује и самим тим постаје књижевни лик.

Као и Итало Калвино, Орхан Памук причи прилази са много страна. Наратори који дијеле причу су убица и његове жртве, Шекуре, умјетници, ђаво, дрво, пас, коњ, фалсификовани златник и црвена боја. Прича која се отвара на дну бунара има 59 поглавља и око 12 ставова. Таквим поступком приповиједања избјегнуто је ауторство, што је у складу са поетиком постмодерне. Писац ужива у писању и у чињеници да читаоца ставља у лавиринт и позицију ловца у шуми који претражује сваки траг, сваку грану и сваки лист:

„Tok zapisa ima isti zanos kao lelujanje lišća, tkivo dekoracije na zidu isto je kao kuminacija stranice, usplahirenost lastavice što krilom probija okvir i pozlatu slike, i usplahirenost ljubavnika jedna su drugoj nalik.“[13]

[9] Umberto Еко, *Ime ruže*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1984, стр. 488.
[10] Исто, стр. 502.
[11] Више о овоме видјети у: Р. Вучковић, нав. дјело,стр. 607.
[12] Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, стр. 15.
[533] Исто, стр. 191.

Када говори о љубави, Орхан Памук звучи као Стендал, а када износи универзалне дилеме и бави се темом кривице и гријеха близак је Достојевском, и Балзаку онда када успије до појединости описати одређени тренутак.У својој раскоши, историјским алузијама, издаји и фарси, Памук неминовно подсјећа на Шекспира. Осим поређења са именима као што су Хорхе Луис Борхес, Салман Ружди, Итало Калвино, писац романа *Зовем се Црвено* сигурно се дивио Габријелу Гарсији Маркесу. Утицај његове магије реализма одразио се у поменутом роману. Компарација се сасвим сигурно може направити и са романима Самјуела Бекета. Љуштећи слој по слој човјековог бића, Бекет је дошао до најскривенијег језгра, до ништавила у центру бића, до Немуштог и Безименог. Међутим, Бекетови јунаци не познају себе, осакаћени су и беспомоћни. Остаци тијела међусобно се не знају, мозак их тражи, али је и он далеко од истине. За разлику од њега, Памук дозвољава да и леш до краја буде активан, тачније разум који се неће смирити док убица не буде кажњен. Убијени мајстор Отмени ће рећи:

„Neka što pre pronađu moj leš, neka se pomole za mene, naprave mi sahranu i konačno me pokopaju! Što je još bitnije, neka pronađu mog ubicu! Pronađite vi mog ubicu, tog kurvinog sina, pa da ja vama jedno po jedno prepričavam šta na ovom svetu budem video! Ali pošto ga budete našli, morate ga mučiti u stegama, polomite mu desetak kostiju i najbolje bi bilo rebra, lagani ih krckajući...“[14]

И овим потврђујемо колико нас и сами ликови увлаче у причу, траже да размишљамо и истражујемо, јер непријатељ вреба да уништи живот у који вјерујемо. Упозорава да би сљедећа жртва свако од нас могао бити. За награду добићемо одговор на питање које је сваки човјек бар једном поставио: Шта има после смрти? Орхан Памук успјева закорачити и у оно што се не зна, са оне стране живота, прелази бријег живота и смрти. Отрива да нема онога што смо читали у светим књигама: бистрих извора, благостања и мира, чак су уједињене све душе, и оне које су прије смрти биле подвојене. И наш пјесник Момчило Настасијевић закорачио је у тај свијет да би „украо“ одговор.

У пјесми „Сестри у покоју“ открива нам:

„Ни тамо, сени, зар покоја,
но покој тражиш међ’ нама,
недужну где те болело,
сејо, где бела промину.“

За Орхана Памука писање предстаавља усамљеничко и посвећено истраживање, као и за Самјуела Бекета. Међутим, Бекет отклања наративни материјал: описе, заплет, психологију, док распадање тијела Памукових јунака не прати и одумирање синтаксе, већ дубоко

[14] Исто, стр. 18.

размишљање и активно истраживање. Овакав поступак је оправдао позивајући се на *„Књигу о судњем дану“* по којој послије смрти душа добија дозволу да оде у посету своме тијелу. Након што спази тијело у крви и трулежи душа покушава пронаћи свога џелата. Знамо сви да мртви плачу, срцима чујемо њихове јауке. Пустиће их Памук да проговоре, баш као што је Стеван Раичковић дозволио црном Владимиру да се искраде испод камена, јер све што је дисало и живјело није заувијек мртво. Бар не неке ноћи чудесне.

Као што Еко успјева да читалац вријеме равна средњовјековним часовником који откуцава у складу са молитвама, тако и Памук читаоца „затвара“ у зидине Истанбула шеснаестог вијека. Након што су се његове очи отровале чудима Запада, писац је у меланхоличној потрази за душом свога родног града. Изван зидина раскошног дворца царује:

„Siromaštvo, kuga, nemoral i sram kojima robujemo u ovom gradu Istanbulu, ne mogu se objasniti ničim drugim do našim udaljavanjem od islama iz vremnea našeg Božijeg poslanika, sticanjem novih, ružnih navika i prodorom franačkih načina.“[15]

Попут лопова и мјесечара Црни улази у свој град, а читалац заједно с њим корача уским улицама, посматра куће и живи у њима. Да би истражио душу нације и раскрсницу између два свијета, двије религије, креативност и људске жеље, Памук користи умјетност минијатуре. Његово интересовање о овој умјетности почело је још у тринаестој години. Сатима је боравио у музеју, посматрао их и научио вољети. Почетак тумачења минијатура налик је на читање књиге коју човјек не разумије. Гледао је и дивио се онима који су успјели проникнути у душу тих цртежа. Прилазио је тим необичним и затвореним сликама са разних страна, као што је и нама дао могућност да причу гледамо из различитих перспектива. Попут Црног, једног од јунака и наратора романа *Зовем се Црвено*, који је имао задатак да по угледу на илустрацију напише причу, јер *poezija i slika, boja i reč, one su sestre*,[16] Орхан Памук преноси причу виђених минијатура. Свака слика прича неку причу, а слика је расцвјетавање приче бојама.

У стилу Орхана Памука и начину на који „плете“ реченице има оног источњачког о чему је писала Исидора Секулић:

„Велика је разлика између прича и приповедача на оном крају где сунце излази и на оном где сунце залази. На Западу је прича прије свега план, замисао, нарација, духовитост, стил, на Истоку прије свега чарање. На западу најлепше приче причају уметници; на Истоку пустињаци, мудраци, вешци и свеци. На Западу приповедач даровито рукује идејом и матерјалом, на Истоку приповедач је медијатор кроз

[15] Исто, стр. 95.
[16] Исто, стр. 147.

који се приповетка сама прича. На Истоку човек од маште треба само да заклопи очи, и прича је готова.“[17]

Тему романа и чине немири због прекида са традицијом, жеља за иновацијама и чарима које нуди Запад. Орхан Памук је током свог одрастања искусио помак од традиционалног окружења отоманске породице ка западњачком стилу живота. Он припада и једном и другом свијету. На Истоку је рођен, а на Западу се школовао. Утицај Запада дубоко улази у човјеково биће, кида коријене традиције и ствара завјеру против ислама и живота у који они вјерују.

Турска је мост и бојно поље истока и Запада. Овом тематиком бавио се и Иво Андрић у роману *Травничка хроника*:

„Живету у Турској значи кретати се по оштрици ножа и пећи се на тихој ватри. Ја то знам, јер се ми на истој оштрици рађамо, на њој живимо и умиремо у тој ватри и растемо и сагоревамо. Нико не зна шта значи родити се и живети на ивици између два света, познавати и разумевати један и други, а не моћи учинити ништа да се они објасне међу собом и зближе, волети и мрзети и један и други, колебати се и поводити целога века, бити код два завичаја без иједног, бити свуда код куће и остати заувек странац; укратко: живети разапет, али као жртва и мучитељ у исто време.“ [18]

Исток је одувијек био царство религије, поезије и мудрости. Ту људи вјерују у магију и имају доказе о натприродном. Свијет умјетника подијељен је на оне који се приклањају старим методама персијских мајстора и оних који су се окренули техникама Запада. Или, по ријечима самих умјетника, они се дијеле на оне који се приклањају Богу и на оне који се приклањају човјеку. Зато је и убијен мајстор Отмени, заклети традиционалиста. Љубав и вјера се прожимају кроз цијелу књигу и све поступке. Вјера у Исток или у Запад, вјера у традицију или напредак. Колико је заправо писац осудио и сам стао на страну традиције видимо у тренутку када ђаво постане један од наратора.

Чак ни он, створен да добро у зло претвори, није се поклонио човјеку створеног од блата, а што:

„Novi franački majstori, sada, međutim, upravo to čine. Nije im dosta sve, boja očiju, tkivo kože i jedinstvenu krivinu usana kod gospode, sveštenika, bogatih trgovaca, pa čak i žena, crtaju i prikazuju onakvim kakvi su, sve do lepe senke među ženskim grudima, do bora na čelu, prstenja na prstima, pa čak i odvratnih dlaka što strše iz ušiju, nego još te ljude, kao da je čovek nekakvo biće pred kojim treba pasti ničice, postavljaju tačno u središte svojih slika, a onda te slike kače na zid kao idole pred kojima bi se klanjalo. Je li čovek nekakav bitan stvor toliko da bude oslikan sa svim

[17] Исидора Секулић, *Из домаћих књижевности I*, Матица српска, Нови Сад, 1964, стр. 125.

[18] Иво Андрић, *Травничка хроника*, Новости, Београд, 2006, стр. 232-233.

svojim detaljima, pa čak i sa svojiom senkom? Budu li se kuće u nekoj ulici crtale kao da se postepeno smanjuju, kako to vidi čovek zbog varke svog oka, neće li time u središte sveta biti postavljen čovek, a ne Bog? Svi, čak i najodaniji robovi, žele da budu naslikani na način franačkih majstora. Ishod te njihove oduševljenosti sobom biće taj da će tebe uskoro zaboraviti, to znam, kao što sebe znam."[19]

У осликавању лежи главни покретач радње. Илуминација тежи развоју својих техника и мотива. Међутим, ислам је у томе видио знак безбожнишва и напуштање часних метода старих мајстора, а они су *od promene veština, boja i stilova kojima su čitav svoj život posvećivali, pravili veliko pitanje savesti. Beščašćem su smatrali da se, kako to današnji mladi čine, svet vidi onako kako to jednog dana zapovedi šah na istoku, a drugog vladar na Zapadu.*[20] Због тога су многи говорили да је овај народ идеолошки дрогиран.

Исламска или оријентална умјетност у блиској је вези са исламском религијом која је захватала све што је везано за човјека. Године 610. Мухамед Ибн Абдулах почиње да проповиједа вјеровање у једног Бога (ислам), у многобожачком, градићу централне Арабије, Меки. Међутим, Мухамед је принуђен да побјегне у Медину 622. године. Од тада почиње исламски календар (арапски „хицра" значу сеоба). Овај историјски догађај Орхан Памук узима за позадину своје приче и покретача радње. У име тога падишах је наручио књигу *Сурнама* која описује светковину поводом обрезивања његовог сина, али и слави јачање Отоманског царства:

„Kao da ih je nešto zarazilo, svi su naručivali svoje portrete. Bogati i moćni naručivali su svoje portrete da bi oni bili i svedok i spomen njihovog života, i znamenje njihovog bogastva, moći i snage. Kako bi zauvek stajali tamo, pred nama, jedni drugima obznanjivali da su postojali, nagoveštavali da su od svih drugačiji i različiti bili. Bogataši, prinčevi i velike porodice, pokrovitelji slikarstva, portretisanje u svakoj prilici izvrnuli su bili u takvu jednu pomamu, da su ti bezbožnici, čak i onda kad bi davali da se na zidovima crkava oslikavaju prizori iz Novog zaveta i biblijskih predanja, uslovljavali da njihova lica budu naslikana negde na slici.

Pa tako, na primer, gledaš ti sliku koja prikazuje sahranjivanje svetog Stefana, kad ono, među uplakanima pokraj groba, stoji i princ koji ti sav razdragan, čio i veseo pokazuje slike na zidovima svoje palate. Zatim, na nekoj fresci koja prikazuje kako sveti Petar svojom senkom leči bolesne, primetiš da je nesrećni bolesnik sa strane koji se uvija od bolova, brat tvog ljubaznog domaćina, čovek zdrav ko dren, i razočaraš se. A sledećeg dana, na nekoj slici koja opisuje vaskrsenje mrtvih, posmatraš leš svog suseda za stolom kojeg si maločas video kako se dobro nabrekao za ručkom. Neki su

[19] Orhan Pamuk, *Zovem se Crveno*, нав. дјело, стр. 370.
[20] Исто, стр. 414.

otišli tako daleko da su, čisto da bi mogli da zauzmu mesto na slici, pristali čak i da budu sluga što u gomili na slici toči čaše, nemilosrdnik što kamenuje preljubnicu ili ubica okrvavljenih ruku. To je nešto isto kao kad mi u knjigama što propovedaju drevne persijske legende, vidimo šaha Ismaila kako sedi na prestolu. Ili, kada u priči o Husrevu i Širin naiđemo na naslikanog Timura koji je vladao mnogo posle njih."[21]

Тако је и Орхан Памук неке сцене из живота обичних људи, на примјер љубав између Шекуре и Орхана, приказао кроз приче историјских личности, Хусрев и Ширин.

Књига Сурнама рађена је у строгој тајности, толико да су и мајстори долазили ноћу и никада сви заједно. Да би што боље сакрили „књигу безбожништва" не само да су долазили крадом као лопови и људи који нешто крију, имена мајстора су измјењена и нико никада није могао видјети књигу у цјелини:

„Pokojnikovo ime bilo je Sreda. Otmeni je kod majstora Osmana dolazio sredom ali je kasnije promenio imena. Utorak u Maslina, Petak u Roda, Nedelja u Leptir, Sreda u Otmeni jer aludira na otmenost njegovih ilustracija."[22]

На сликама су радила три сјајна мајстора: Маслина, Лептир и Рода.

Маслина је према поступцима франачких мајстора осјећао највише одушевљена. Ћутљив, осјећајан, преступник и издајник. Не вјерује ни у шта. Једна нерјешива загонетка. Када је добио задатак да, поводом откривања убице, нацрта слику коња, Маслина је рекао да *dok crtam neku čudesnu sliku konja, ja postajem taj čudesni konj.*

Лептир има такав надимак због тога што подсјећа на љепоту, а он је био баш такав, лијеп и даровит, али и вјертопираст, неодлучан и без циља. По њему, минијатура се израђује да би била радост оку. Међутим, оно што умјетност не дозвољава јесте новац и стварање зарад материјалних добитака. Лептир је схватио зашто треба нацртати слику коња и *dok sam crtao došlo mi je da se nasmejem.*

Moja podla ruka već je bila zgrabila pero i počela od leve, u vazduh podignute noge da crta čudesnog konja kakvog niko ne bi mogao da zamisli. Dok crtam neku čudesnu sliku konja, ja postajem neki drugi minijaturista koji crta čudesnu sliku konja.[23]

Рода је амбициозан и арогантан, неко ко зна свој посао и воли себе, а *dok crtam neku čudesnu sliku konja, ja mogu da budem jedino to što jesam.*[24]

[21] Исто, стр. 142-143.
[22] Исто, стр. 116.
[23] Исто, стр. 351.
[24] Исто, стр. 356.

У исламском свијету књига је веома омиљена. Сваки вјерник имао је барем *Куран*. Илустрована страница представља посебне одлике исламске минијатуре. Фигуре су компоноване у богатом оквиру и окружене су личностима у покрету. Перспектива је геометријска и ослобођена веза са реалистичним свијетом и самим тим оставља простор субјективном тумачењу, а не реалном приказивању. Декорацију су чинили биљни мотиви: грожђе, лишће, биљни преплети, стилизовано дрвеће, али ту су и геометријске фигуре, арапско писмо које је веома богато за декорацију. Никада ниједан Куран није илустрован. Минијатуристи су били у служби владара и султанових достојанственика, мецена, покровитеља умјетника и школа. У 10. вијеку центар у Херату дао је разне типове минијатура за текстове у области астрономије. Након тога је услиједило илустровање књига бајки и прича. Површина минијатуре подијељена је на више правоугаоника који образују апстрактну геометријску основу. Временом минијатуристи су све више радили по угледу на кинеске технике, али прилагођавајући муслиманским фигурама и темама. Нарочито су биле познате школе у Табризу, Ширазу и Херату. Међу умјетницима који су радили у овим школама најпознатији је Бехзад који се „провлачи" кроз роман *Зовем се Црвено.* Бехзад је био велики персијски сликар, отац минијатуре, мајстор над мајсторима, познат по слици која одаје истински страха, ужас буђења у тами усред ноћи и опасности која прijети. Мотив је пронашао у спјеву о Хусрев и Ширин и тренутку када Ширује, син Хусрева и прве жене, у ноћи долази и убија оца да би дошао на његов престо.

У 16. вијеку, када је и смјештена прича овог романа, биле су богате и приватне библиотеке. Иако се тада јавља штампарство, љубитељи писане ријечи увијек су се радије одлучивали за рукописе, који су нудили префињеност и отменост. Ово је нарочито допринјело развоју калиграфске умјетности, која је увијек била на изванредној висини, као и употреба веома добре хартије којом се располагало у исламском свијету.

Бостанџибаша је сматрао да је *kaligrafija suštinska ugledna umetnost i, kao mnogo drugih, minijaturu, a naročito slikarsto, omalovažavao je kao jednu bespotrebnost koja švrlja po granama bezverja i koju bi zapravo trebalo kazniti.*[25] Овај став је у складу са вјерским забранама приказивањима ликова. Портрет пркоси смрти и пролазности, а традиција има циљ да представи објективну истину. Разлике између Истока и Запада, ако нигдје друго, присутне су у портретисању.

За ислам, стил је мана, он не постоји и показатељ је неуспјеха и неспособности умјетника да свијету донесе дјело како би то Бог видио. Турска је земља у којој је формирана етика и естетика, несклона

[25] Исто, стр. 309.

напретку, а окренута чувању и архивирању. Ликовни индивидуални израз не постоји. Да би достигао савршенство, умјетник мора мање користити своје очи и бескрајно понављати и копирати старе мајсторе. Зато су најталентованији они слијепи, чак би се и намјерно одрекли свога вида да зауставе свјетло које се мијеша са оном Божијом визијом свијета.

За разлику од ислама, франачки мајстори ако не сликају са улице, онда то раде из принчеве собе, сликајући и његов кревет, сто, огледало, новац, тигра:

„Oni slikaju ono što vide, a mi ono što gledamo. Jer, kad te slike jednom ugledaš, i ti poželiš da sebe tako vidiš i sasvim različito od drugih. Tu priliku pruža crtanje čoveka novim postupcima, ne onako kako vidi um nego kako vidi oko.“[26]

Зато се сматрало да оно што је Бог створио и учврстио, умјетник је поново сворио и утврдио по сопственој вољи. Зато је он, према ријечима Иве Андрића *falsifikator, ali nezainteresovani falsifikator po instinktu, i zato opasan. Umetnik je tako tvorac, sličnih ali ne jednakih pojava i varljivih svetova po kojima ljudsko oko može da se šeta sa uživanjem i ponosom, ali kroz koje se, pri bližem dodiru, propada odmah u ambis ništavila.*[27] Позната је легенда о Антихристу који ће се појавити на земљи, а препознаће га по томе што ће стварати све што је Бог створио, али са већом вјештином и са више савршенства. Упркос вјерским прописима, умјетници су приказивали ликове. Није ли то умјетник претеча Антихриста?

У име тог страха ефенди Отмени није могао направити разлику између исправног и погрешног, а странице које су илустроване све мање су биле само илустрације, а све више праве слике које носе знакове дрскости, гријеха, безвјерја, па чак и богохуљења. Ефенди Отмени није желио да народ помисли како минијатуристи шире безвјерје, а:

„A na toj slici su stvari onako kako bi to Evropejci činili, bile oslikane onako kako se one našem oku ukazuju, a ne u skladu sa značenjem koje imaju u Božijem umu. To je, bio veliki greh. A drugi je slikanje našeg padišaha, islamskog halife, u istoj veličini kao što je nacrtan pas. Treći greh je bio taj što je u istoj veličini nacrtan i đavo, i pri tom prijatan. Ali bogohuljenje veće od bilo kog drugog, naravno, kada franački nazori jednom prodru u slikarstvo, jeste da se padišahova slika nacrta ogromna, a njegovo lice sa svim detaljima kao što to idolopoklonci rade. Ili poput ’portreta’ koje na zidovima crkava izrađuju i pred kojima se klanjaju hrišćani koji ne mogu da se oslobode mnogobožačkih navika. Efendi Otmeni je veoma

[26] Исто, стр. 220.
[27] Ivo Andrić, *Staze, lica, predeli*, *нав.дјело*, стр. 115-116.

dobro znao reč portret koju je naučio od Teče i s pravom je verovao da je portret najveći greh i da će se njime okončati islamsko slikarstvo.[28]

Оно што је посебно занимљиво у Памуковом роману, јесте глас самог убице. Вреба он у самом атељеу, али је и иза наших леђа и пријети да неће открити ко је, јер ћемо га предати бостанџибаши. Рећи ће да нема стила и да је због тога и убио Течу. Он, Маслина, убица, на стил гледа као на бешчашће и одрођенсот. Његова слика не осликава оно што види око, него оно што ум види.

Слика је за њега празник за очи. Кроз приче „Алиф", „Лам" и „Мим" изнијеће став о томе шта је слика:

„Alif: Slika je oživljavanje onoga što um vidi, radi radosti oka.

Lam: Ono što oko vidi, u sliku ulazi onoliko koliko umu služi.

Mim: Lepota je, prema tome, kad oko na ovome svetu iznova otkrije ono što um već po sebi zna."[29]

Гдје је лежао тајни потпис минијатуристе Маслине? Коријени сежу у далеку прошлост. Тај печат пронашли су у дјетињству, када је он и научио да црта коња какав је био на листу који је пронађен у џепу покојног ефенди Отменог.

Не треба прескочити чињеницу да се Орхан Памук позива и на сакрални стил. Наиме, стилистичари су показали да он јавља се у виду алузија, цитата, крилатица, иако није замишљен као књижевни стил, . То је поступак онеобичавања књижевних дјела. Роман *Зовем се Црвено* чине ајети из Курана који упућују на све теме око којих се прича шири и окупља. Сажимање теме на овај начин налазимо и у нашој књижевности, тачније код Меше Селимовића у роману *Дервиш и смрт*.

Два свијета, Исток и Запад, разликују се и у погледу жена. Франачка жена градом слободно шета, откривајући не само лице, већ и најпривлачније дијелове свога тијела *njihove sjajne kose, a zatim i vratove, ruke, lepa grla, pa, čak, ako je istina ono što se priča i deo njihovih lepih nogu.*[30] То је њихову заједницу довело до парализе, док се муслиманска жена скрива све до брака. А једине двије жене које мушкарац виђа током младалачких дана, јесу мајка и тетка. Да се жена Оријента, под утицајем Запада, нагло мијења и баца са себе традицију и дужност, видимо у роману *Зовем се Црвено*. Наиме, Орхан Памук ће дозволити да и она, жена, проговори. Док вјера царује код обје стране и свака брани свој став по цијену крви, жена је једина која се прилагођава и Истоку и Западу. Тачније, она је неодлучна, али и спремна да буде дио оба свијета. У име тога је и пјесма коју је смислила:

„Neodlučno srce moje veli, na Istoku dok sam,
na Zapadu, želim biti,

[28] Orhan *Pamuk, Zovem se Crveno*, нав. дјело, 2006, стр. 497.
[29] Исто, стр. 359.
[30] Исто, стр. 448.

Na Zapadu kad sam, na Istoku hoću da sam,
Druga moja mesta vele, muškarac ako sam, žena bih da budem,
a žena ako sam, muškarac bi da sam,
Teško li je ljudsko biće biti, a još teže ko takvo živeti, i
Svojim napred is vojim pozadi, i s Istokom, a i sa Zapadom,
želja mi je uživati.“[31]

Низами, персијски пјесник, нарочито је присутан у структури књиге. Његов спјев је инспирација за љубавну причу романа *Зовем се Црвено*. Имена су чак слична. Ширин – Шекуре, али и њихова значења. Име Ширин значи „слатко“, а Шекуре „шећер“. У приказивању љубави између Црног и Шекуре, има и Прустовог утицаја. Лајтмотив који се провлачи у роману *Једна Сванова љубав*, је „букет катлеја“, односно тренутак када би Сван и Одета одлучили да воде љубав, говорили су да иду намјештати калтелте. Када је Црни дошао својој драгој након туче са убицом, сав модар и крвав, по први пут је до тада отишла у собу, а да дјеца не би осјетила љубомору:

„Stavljala sam vašem ocu melem na rane. Te reči nisu samo odredile boju naše ljubavi stešnjene u klancu između života i smrti, zabrane i raja, očaja i stida; one su postale i izgovor za nju tokom potonjih 26. godina.“[32]

Шекуре је представљена као жена античке љепоте и мудрости, али и жена која ће до краја остати несрећна и пожељети слику свога лица и божанствене љепоте:

„Želela bih sliku sreće. Veoma dobro znam kako bi trebalo da bude urađena. Želela bih sliku majke; da ima dvoje dece; da mlađe smešeći se drži u naručju i doji, a ono na njenim ogromnim grudima sa osmehom sisa, a da joj se oči susreću sa očima starijeg, malko ljubomornog brata. Želim da ja budem majka na toj slici i želim da slika bude urađena postupkom starih heratskih majstora koji prikazujući pticu na nebu na toj slici tako kao da ona u isto vreme i leti i zauvek srećno na nebu nepomična visi zaustavljaju vreme. Znam, nije lako.“[33]

Наслов романа има симболично значење. У Стендаловом роману *Црвено и црно* боје изражавају неодлучност између војне каријере (црвена униформа) и свештеничког позива. Али, много више то су боје љубави и смрти, свијести и подсвијести, разума и нагона, релизма и романтизма. Тајне црвене боје Монголи су пренијели у Истанбул. У

[31] Исто, стр. 450.
[32] Исто, стр. 519.
[33] Исто, стр. 523.

роману *Зовем се Црвено* боја проговара и даје одговор на питање: Шта значи бити боја?

„Boja je oku dodir, gluvima muzika, jedna reč u tami. Pošto već desetinama hiljada godina osluškujem razgovaranja duša, poput fijukanja vetra, od knjige do knjige, od stvari do stvari, hajde da vam kažem da moj dodir liči na dodir anđela. Jedna moja strana u vazduhu leprša na krilima s vašim pogledima; to je moja vetropirasta strana. Srećno li sam što sam crveno! Izgaram; moćno sam; znam da me primećuju; i da mi se vi ne možete odupreti. Ja sebe ističem. Ne bojim se drugih boja, senki, gužve, a ni samoće. Kako je lepo kad površinu koja me očekuje ispunim svojom pobedonosnom vatrom! Tamo gde se razlijem, oči se zacakle, strasti se snaže, obrve podižu, srca ubrzavaju.“ [34]

Ништа друго и није могло бити наслов овог романа. Декорације, уста ђавола, ране, љубав, вино, женске усне, све се то прожима овим дјелом и све поменуто је у знаку црвене боје. Теча на свом путовању ка небу уочава да је свијет сачињен од боја, а онда када га је заслијепило чудесно црвено свијетло схватио је да је близу Бога. Како објаснити доживљај црвеног мастила неком ко не види:

„Da ga vrhom prsta dotaknemo, bilo bi između gvožđa i bakra. Na dlan da ga stavimo, peklo bi. Kada bismo ga okusili, zasitilo bi nas kao usoljeno meso. U usta bismo ga uzeli, ispunilo bi ih. Kad bismo ga onjuštili, na konja bi mirisalo. Kad bi imalo miris cveta, taj bi miris bio nalik kamilici, ne crvenoj ruži.“[35]

Умјетници су издали не само своју традицију, него и сопствени позив и зато не вене само Екова ружа, већ и ружа Орхана Памука. А од обје руже осташе само имена, јер *imena tek gola imamo*.[36] И данас вену и кидају се латице руже зване Умјетност. А умјетност је комбинација визије и сљепила, традиције и напретка, о чему је писао Томас Стерн Елиот. Орхан Памук се показао као хибридни умјетник, способан да са лакоћом шета од источне до западне традиције. И данас се потврђује уводна мисао са почетка мога рада. Око љепоте су увијек или мрак људске судбине или сјај људске крви, а умјетник „сумњиво лице“ и Антихрист. Како год га ословили, нико и никада не може му оспорити моћ трајања, готово вјечност. Потврдио је то и Орхан Памук кроз причу о руци која слика сама од себе, захваљујући духовним очима, као и причом када је Шах Џахан био на прагу да постане владар чудесне књиге *„Хусрев и Ширин*“ и тада је наредио да минијатуристу Шејха Алију ослијепе чим заврши књигу, како не би непријатељу насликао бољу. Ни сљепило није спријечило руку умјетника да и даље отима комад по комад живота и сна и дарује себи још један живот за-

[34] Исто, стр. 240.
[35] Исто, стр. 241-242.
[36] Umberto, Eko, *Ime ruže*, *нав. дјело*, 1984, стр. 423.

хваљујући својим умјетничким дјелима. Страх од заборава иде у корак са човјеком. Отуда, и црни Владимир тражи пјесму о свом боловању:

„Па тако ... Ако останем жив да имам за успомену кад сам болово ...

А ако не останем...

Шта ако не останеш? – покушао сам да се насмејем, не би ли му на шалу окренуо овакву мисао.

Па тако ... Нека остане вама ...”

Знамо сви да са собом на онај свијет носимо скрштене бијеле руке и сопствена дјела, али ипак се обраћамо умјетницима за печат постојања, пјесму или слику, да на овој црној земљи не би остала једна тестера од челика, мала њемачка, као што се десило фра Петру. Нада да ће неко видјети доказ њихове величине, траг некадашњег постојања и схватити његово значење. Орхан Памук ће рећи:

„Nije li to ona želja da se bude pretočen u knjigu, nije li taj drhtaj razlog što svi sultani i veziri dreše kese pune zlata i daju ih onima što pišu knjige koje, njima posvećene, o njima pripovedaju?“[37]

И роман *Зовем се Црвено* потврђује чудо стварања над тривијалношћу постојања, да нам умјетничка дјела живима или мртвима продуже вијек.

ЛИТЕРАТУРА:

Katnić-Bakaršić 2001: Katnić-Bakaršič, Marina. Stilistika. – Sarajevo: Ljiljan. – 378 c.

Moranjak-Bamburać 2003: Moranjak-Bamburać, Nirman. Retorika tekstualnosti. - Sarajevo: Buybook. – 297 c.

Вучковић 2005: Вучковић, Радован. Модерни роман двадесетог века. – Источно Сарајево: Завод за уџбенике и наставна средства. – 697 с.

Lešić 2008: Lešić, Zdenko. Teorija književnosti. – Beograd: Službeni glasnik. – 446 c.

Pamuk 2006: Pamuk, Orhan. Zovem se crveno. Превео: Иван Пановић. – Beograd: Geopoetika. – 524 c.

Hačion 1996: Hačion, Linda. Poetika postmodernizma. Превели: Владимир Гвозден, Љубица Станковић. – Novi Sad: Svetovi. – 414 c.

Todor Kuljić, „Postmoderna i istorija“, *Sociologija: časopis za sociologiju, sociološku psihologiju, sociološku antropologiju*, knjiga XLV, sveska 4, Beograd, 2003, str. 289-302.

http://www.orhanpamuk.net/

[37] Orhan, Pamuk, *My name is Red*, нав. дјело, стр. 427.

Marjana Ćosović

POSTMODERN PROCEDURES IN THE NOVEL MY NAME IS RED BY ORHAN PAMUK

Summary

Postmodernism confirms the ancient story about the schism between art and religion, actually between artist and society. It seems that the artist is not a friend with heavenly nor with the earthly judge. Plato excluded them from the Ideal State and Soren Kierkegaard believed that the existence of artists excludes the existence of God and vice versa, because the top and pedestal belong to only one. Orhan Pamuk takes the example of the East and West, but more than he wants to talk about them, he warns us that, under the duress of history and the arrival of another chess piece or through some other means, style and identity are changing, which represents a great danger. For that reason if we, the community of painters, would first of all be subjects of our own skill and art rather than of the padis who gives us a job, we would deserve paradise.39 The conflict between Islamism and Westernism permeates the work of Orhan Pamuk and gives controversial and intriguing fables with profound characterization, and God will say that East and West are his. In order to outlive death, the rulers of the earthly world bring pictures, books, letters to the nothingness of life. This is that tiny and, at the same time, sad human victory over eternal nothingness.

UDK 821.163.6.09/31 Зупан В.

Жељко Милановић
Универзитет у Новом Саду
Филозофски факултет
Одсек за српску књижевност

АПОКАЛИПСА КОЈА ТРАЈЕ ИЛИ О ЗАБОРАВЉЕНОМ ВИТОМИЛУ ЗУПАНУ

Сажетак: Рад се бави делом *Апокалипса свакидашњице*, последњим романом словеначког писца Витомила Зупана. У преобликованој аутобиографији, тематски веома богатој, не одустајући од дисукрса есејезирања присутног и у ранијим делима, Зупан одлучно и храбро демаскира модерно друштво конзумеризма и перфидних идеологија.

Кључне речи: роман, аутобиографско, туризам, „средњи сталеж“, идеологија.

> *Па зашто ја, који имам на десној страни капитализам, чији утишани цинизам познајем, а на левој страни револуцију, протест и побуну, рођене из најљудскијег осећања – зашто се не повезујем са њима? Јер стало ми је до моје уметности, а њој је потребна племенита, врела крв – уметност и побуна су готово исто.*
>
> Витолд Гомбрович, *Дневник I*

Годину дана после смрти Витомила Зупана (1914-1987), у издању *Младинске књиге* из Љубљане, појавио се његов последњи (незавршени) роман *Апокалипса свакидашњице*. У издању сплитског, сада већ непостојећег, *Ферал Трибјуна* 2001. године Зупанов последњи роман је преведен на хрватски језик. Захваљујући овом закаснелом преводу, роман једног од најплоднијих и најсвестранијих словеначких аутора 20. века, постао је доступан читаоцима којима језик није више називан двочланим именом, али им је искуство транзиције идеологија постало заједничко.

Јадиковати над закаснелим појављивањем романа *Апокалипса свакидашњице или ваше гузице у мојим рукама* није смислено из бар два разлога: са једне стране, Зупанови романи *Путовање на крај пролећа* и *Клемент* настали пре Другог светског рата штампани су тек после више од тридесет година, збирка песама писана током седмогодишњег тамновања (1948-1955) штампана је 2006. године; са друге

стране, *Апокалипса свакидашњице* се данас може читати као суморно сумирање онога што се одиграло од Зупанове смрти до краја деведесетих и као тачна дијагноза развоја болести човечанства, која је, сложимо ли се са аутором, константа од памтивека. Случај рецепције *Путовања* и *Клемента*, понавља се и са *Апокалипсом*: иако дело долази до читаоца много година после свог настанка, његова вредност, значај и узнемиреност коју доноси не губе на снази.

Витомил Зупан, рођен у Аустроугарској, сазревао у Краљевини Југославији, грађевински инжењер, боксер, морнар и можда кривац за смрт младог пријатеља у игри руског рулета, током рата партизан, после рата уредник љубљанског радија и недуго после седмогодишњи учесник балканске варијанте стаљинистичких чистки (додуше, као жртва), писац есеја, новела, драма, песама, књига за децу и романа, до краја живота остао је опседнут некомформизмом и бунтом против свега и свакога.

Зупанови најзначајнији романи (*Путовање на крај пролећа, Клемент*, *Игра са ђаволовим репом, Менует за гитару, Левитан*) могу се читати као преобликоване или замишљене аутобиографије. Њихови јунаци дирају у најосетљивије просторе имагинарног једног друштва (малограђанштина, пут до признавања преко убиства, порнографија, тема Другог светског рата ослобођена идеје колектива, затвори за шаљиве неистомишљенике). После детабуизирања рата у *Менуету за гитару* и детабуизирања затвора у *Левитану* преобликовањем сопствене аутобиографије у модерну прозу, Зупану је остало да се обрачуна са смрћу као последњим табуом некад и данас изнова слављеног „средњег сталежа".

Апокалипса свакидашњице је логични завршетак прозног низа већ остарелог писца у коме неће бити заборављене ни његове целоживотне опседнутости. Следећи и даље једноставну поетику „не бити посматрач, него учесник",[1] Зупан свој последњи роман приповеда у првом лицу не остављајући места недоумици да је главни јунак заправо сам писац. Последњи Зупанов роман има једноставну фабулу и крајње сложену тематику: остарели јунак и приповедач проводи и више него младићки бурно лето на обали Истре размишљајући о најразнороднијим темама неодвојивим од његовог живота.

Говорећи о Зупановој прози, Марија Митровић је приметила да Зупан често укључује есејистичке пасаже у своја дела али и да „уме чак да се размеће својим изузетно широким филозофским, психолошким, антрополошким знањима, што не иде у корист самога прозног текста".[2] У *Апокалипси свакидашњице* је изражено присуство есеји-

[1] Marija Mitrović, *Pregled slovenačke književnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1995, str. 355.

[2] Исто, стр. 357.

стичког дискурса који се бави разноликим проблемима. Готово увек кратка размишљања су кратким резовима одвојена од основног тока романа који прати јунака на летовању. Карактер јунака је кохезивни фактор који обједињује разноликост тема о којима мисли. Другачије речено, дискурс аутобиографије призива дискурс есеја без међусобног потирања.

Главни јунак одлази на морску обалу да би побегао од смрти. У свом бекству повремено успева, али се смрт непрекидно надвија над свим његовим доживљајима. Ако покушамо да разнолике дискурсе романа посматрамо изоловано један од другога, уз нужна поједностављивања њихове сложености, могли бисмо да пратимо следеће тематске слојеве: човечанство, поетика и друштво, сопствено искуство, туризам и секс – све то на хоризонту смрти из кога зраче лични витализам и његов неизбежни пратилац, песимизам у погледу на прошлост и будућност човечанства.

Зупанова јадиковка над човеком и човечанством започиње опсервацијама о бесмислености писања иза кога се ипак крије одређени изговор. Апокалипса свакидашњице и траје захваљујући злобној природи човека коме слобода остаје ускраћена, а кад дође до ње, иста жуђена слобода га уништава. Човек је обухваћен циничним погледом старца који очајава над цивилизацијом од пластике. Зупан човеково друштво разуме као сигурно ропство и тврди да „због неопозивог лудила на Земљи дало би се закључити да је наступио смак свијета“.[3] У цивилизацији Зупан не може да пронађе ништа друго осим начина да се човеку ускрати слобода. Цивилизација, дефинисана као „коитирање, рађање, убијање“,[4] достиже свој врхунац онда кад беспоштедно почне да уклања сваког човека који мисли – у времену сензација, демагогије и шарлатанства за слободу нема места. У својој запитаности пред неуспесима цивилизације, приближавајући се крају романа, Зупан не заобилази ни историју Балкана, нарочито „срамоту властите домовине“.[5] Тајна упутства турских власти о уништавању Јермена су увод у причу о страдањима на простору Балкана. Зупанов цинизам иде до краја у демаскирању друштва и његове површне уљудности, лицемерја, давања предности начелима колективитета, двоструког морала, раскорака између идеализма идеја и пакла стварности. Зупан југословенско друштво види као завршни облик Платонове државе у којој су идеје истине, правде и лепоте отелотворене и безгрешне, док се песници и даље протерују. Револуција експлоатисаних је искоришћена против остатка грађана који су бројнији и слабији. Рат је завршен, али и

[3] Vitomil Zupan, *Apokalipsa svakidašnjice ili vaše guzice u mojim rukama*, Feral Tribune, Split, 2001, стр. 38.
[4] Исто, стр. 181.
[5] Исто, стр. 182.

даље се упада у заседе свакодневице у земљи која је потрошачку грозницу преузела са Запада, полицијске методе са Истока док је њена корумпираност – аутохтони производ Балкана. Ауто-слика Југославије је састављена из међусобно повезаних грешака као што су корупција, колективна кривица, лажи, хаос који води у апокалипсу, сељачки лумпенпролетери...

У таквом свету Зупану преостаје да демонстрира жестоку поетичку грубост према читаоцу говорећи му заповедним тоном да нешто мора и сам замислити јер он неће приложити слике у свом делу. Зупан књижевности дозвољава само делимични уплив маште али верује да претерана маштовитост уништава дело. Бежећи од досаде свакодневице, јунак намерно изазива тучу певањем нацистичке песме – избегавајући досаду књижевности приповедач заповедним тоном прекида размишљање о темпераменту упозоравајући читаоца да је време да престане са тим јер ће га то одвести и до описивања пепељаре. Могуће читање своје прозе као порнографске предухитрује опоменом да постоје јадници који би се можда самозадовољавали док читају.

Зупан каже да је о рату написано много лоших књига, док су оне „саблажњиве“ некад биле забрањиване (иако цензура нија званично постојала) а данас се слободно објављују. Међутим, стицање слободе да се објави све Зупан доживљава као губитак смисла књижевног стваралаштва а писце који су спознали колика је цена слободе стварања види као и даље опасне остатке прошлих времена.

Авантуре са девојком из Копенхагена (секс, алкохол, нудизам, путовање, могући садизам), коју јунак назива измишљеним именом Ласја, враћају му живот у свету који више ништа добро не обећава. Ласја, кад пожели књигу која је и сама слободна и свом читаоцу оставља слободу, каже да жели књигу која садржи радост Волтеровог *Кандида*, шаљивост Нормана Мајлера, Бодлерову горку спознају, лакоћу Пијетра Аретина и Грасијанову мудрост. Главни јунак Ласјин укус оптужује као старомодан. Са друге стране, Ласјина идеја о књизи слободе може послужити као тачан опис Зупанове *Апокалипсе свакидашњице*, али и већине других његових дела.

„Комад филозофа, помијешаног с еротоманом“[6] је самоодређење главног јунака у коме се рефлектује личност самог Витомила Зупана као што је то случај и са обиљем преобликованих аутобиографских детаља као што су размишљање о хапшењу победника из рата (нарочито ако умеју да мисле), веровање да јунак припада првој генерацији разочараних који ће упознати перфидне механизме тоталитарног друштва, или прича о могућем саучесништву у смрти младог

[6] Исто, стр. 156.

песника и (са)учешће у смрти девојке пред сам крај рата. Аутобиографско је очито и у критици филма као уточишта амбициозних и полуобразованих људи на самом крају романа.

Бег главног јунака од смрти смештањем у привремено интернационално окружење јадранске обале праћен је беспоштедном критиком самог туризма али и митске гостољубивости домаћина. У неуморном протесту пред несавршеношћу света, Зупан и његов јунак граде бедекер одбијања од Југославије: ударац у задњицу је југословенски допринос туристичкој услужности. Међутим, како туризам не познаје смрт, јунаку окружење скандинавских туриста ипак прија, наравно – понајвише због Ласје у коју се, можда, и заљубљује.

Присуство младог, слободног и привлачног Ласјиног тела повремено враћа у живот циничног старца и даље жељног живота и узбуђења. Смењивање плиме и осеке његове сексуалне моћи сигуран је знак смрти која вреба у близини и коју вреди преварити. Аутентичног јунака који је еротоман и филозоф, бунтовник и посматрач, свађалица и слободан од окова националности, политике или озбиљности књижевности најбоље описује Ласја која каже да га воли јер цркава на занимљив начин: „Једеш и пијеш, фукаш, купаш се у мору – иако си само једном ногом на овоме свијету“.[7]

Над полном немоћи Зупановог другог Ја надвија се злокобност народне и државне издаје: ако нема потенције, на његов „родољубни, домољубни, државотворни, самоуправни, несврстани, хуманистички и још ау ау ау“[8] народ пашће сенка! Не морамо веровати у сумњиву моћ књижевности да прориче да бисмо из забринутости Зупановог јунака наслутили родно опредељене ратове који ће разорити земљу слављеног „средњег сталежа“.

Данас читати Витомила Зупана значи бити отворен за ослобађање од веште мимикрије перпетуирања идеологија, како од оне чији је Зупан савременик, тако и од оних које наступају после његове смрти. Богатији за ратно-транзицијско време, враћамо се Зупану да још једном сагледамо човеково истрајавање у апокалипси и могућност да останемо слободни и отворени за књижевност која не служи никаквој идеологији, била она организована облицима власти или вечитошћу малограђанина.

[7] Исто, стр. 149.
[8] Исто, стр. 73.

ЛИТЕРАТУРА:

Mitrović, Marija, *Pregled slovenačke književnosti*, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/Novi Sad, 1995.

Željko Milanović

THE NEVER ENDING APOCALYPSE OR ABOUT FORGOTTEN VITOMIL ZUPAN

Summary

The paper deals with *Apokalipsa svakidašnjice* (*The Apocalypse of the Everyday*), the latest novel of Slovenian writer Vitomil Zupan. In remodeled autobiography, thematically very rich, not abandoning the discourse of essays presented in earlier works, Zupan resolutely and bravely unmasks the modern society of consumerism and perfidious ideology.

UDK 82.0

Ана Стишовић-Миловановић[1]
Туристичка школа-Нови Београд

КЊИЖЕВНА КРИТИКА ИЗМЕЂУ ПРОИЗВОЉНОГ И АУТЕНТИЧНОГ ТУМАЧЕЊА ДЕЛА

Сажетак: Феноменолошка метода проучавања књижевности је заснована на идеји феноменолошке редукције, која резултира литерарним феноменом, очитованим у слојевитој структури уметничког дела. Мањкавост феноменолошке методе лежи у одређењу читаоца као апсолутног перцептора, јер се тако занемарују његове психолошке, когнитивне, друштвене и историјске детерминанте. Могућност превазилажења овог проблема налази се у идеји принципа инструменталне концептуализације у проучавању књижевности. Ослањајући се на постулате најзначајнијих когнитивних теорија, пре свега Брунерове идеје концептуализације сазнања, показано је како се може начинити дистинкција између произвољног и аутентичног проучавања књижевног дела.

Кључне речи: феноменолошка метода, феноменолошка редукција, апсолутни перцептор, инструментална концептуализација, когнитивне теорије, произвољно и аутентично тумачење дела

Реченица којом почиње Аристотелова Метафизика – „Pantes anthropoi tou eidenai oregontai physei“ („Сви људи по природи теже знању), сведочи о универзалној потреби човековој да спознаје свет. Наше спознаје, могу бити a priori, моралне, али се највреднијима сматрају оне у религији и уметности.[2]

Хегел је тврдио да уметности припада важно место у спознаји поретка света, јер идеја лепоте у уметничком смислу, заправо обједињује свет. Највиши акт ума је естетички акт, а истина и доброта су сједињене у лепоти.

Шелинг каже да је песништво од почетка учитељица човечанства, да се у њој налазе суштинске спознаје, до којих треба доћи упознавањем уметничког дела.[3]

Књижевно дело на самосвојан, индивидуалан и креативан начин, успоставља и структурира саодносе између језичких садржаја и изванјезичких структура, и тако гради свој сугестивни свет. Дефини-

[1] anaorfelin@gmail.com

[2] Опширније: Ернесто, Соса, Греко. 2004. Епистемиологија-водич кроз теорије знања, Загреб: Јесенски и *Турк*

[3] Опширније: Шелинг, В. 2008. Филозофија умјетности. Загреб: Хрватска свеучилишна наклада

сати књижевну појаву, значи управо утврдити како у њој саодноси функционишу, и како се обликују у интегралну структуру дела, како творе нове естетске вредности.

Књижевна теорија и критика су се, у складу са новим научним постулатима, сагласиле да је унутрашњи приступ тумачењу дела примеренији природи уметничке творевине од оне, коју су нудиле позитивистичке методе.

Иманентна критика полази од дела самог, или је у делу садржана. „Ту и тамо, у неком књижевном делу може се срести, на пример код Балзака, Пруста или Жида, више или мање директан и сврсисходан коментар дела, који писац сам убацује у текст. У том смислу, употреба термина „иманентна критика" била би оправдана, а примена јасна. Међутим, ово није значење које се данас примењује у области метакритичног размишљања, у којој се не означава критика која је дословно иманентна делу, већ критика која се занима, или која жели да се занима искључиво иманенцијом дела – то јест самим делом, лишеним свих спољних разматрања."[4]

Природа књижевног текста условљава специфичан приступ сваке врете тумачења. Било да се ради о обичном читаоцу или научнику, немогуће је лишити се субјективне перцепције и формирања личног става.

Ролан Барт сматра да могућности различитих интерпретација уметничког дела почивају на вишезначности, као структурној одлици дела. Књижевна творевина има више значења, али не услед субјективне слабости тумача, већ због саме природе њене структуре. Објашњавајући Бартово становиште, Н. Милошевић констатује да „нема истинитих и лажних тумачења, и то не зато што би способност књижевних теоретичара биле ограничене, већ зато што књижевност има посебан статус – њена функција је да институционализује субјективност. Систем значења битно је произвољан, као и сваки језички систем...."[5]

Хајдегер тврди да је књижевно дело алегорија, која по природи ствари упућује на оно Друго, те да не може бити правила у анализирању. Интерпретација дела је ствар читаоца, који је слободан да открива значења у складу са сопственом перцепцијом.

„Хајдегерова слика тумача текста стоји посве напоредо са данашњим концептима тумачења, који афирмишу став да тумач текста није некакав зналац, који продире до нечега што бисмо назвали изворном истином дела, већ је тумач тај који је градитељ значења и у том погледу сличан је (штавише: изједначен) писцу, односно, аутору тек-

[4] Женет, Ж. 2002. Фигуре V. Нови Сад: Светови, стр.57.
[5] Милошевић, Н. Идеологија, психологија и стваралаштво, стр. 41.

ста. Значење се гради и путем интерпретације оживљава... Као и у филозофији, тако и у херменеутици књижевног дела постоје само путеви, док у науци, напротив, постоје само методе.“[6]

Умберто Еко прихвата становиште Мерло Понтија да вишезначност дела није знак његове несавршености, или несавршености свести перцептора. Вишезначност је одређење дела и одређење свести. „Еко је развио широко засновану теорију „отвореног дела“. За Ека је отвореност, пре свега, вишезначност, плуралитет значења као основно обележје модерног књижевног израза.“[7]

Велеково разматрање овог проблема се заснива на идеји „интерсубјективног“ вредновања, који означава живи, динамични спој субјективног доживљаја дела и објективног вредносног суда, који је настао током ранијих, историјских разматрања. Феноменолози инсистирају на процесу конкретизације дела током читања, а анализу заснивају на мисаоном разматрању предмета – рашчлањавању интегралног јединства слојева и њиховој поновној синтези.

Ингарден не спори да је почетак егзистенције дела у стваралачком акту аутора и да начин транспоновања свести аутора у предметну појавност дела, условљава и творачки чин читаоца, који попуњава места неодређености „које бира имеђу многих могућих, односно допуштених.”[8]

Ово становиште је имплицитно ограничило слободу естетске рецепције, јер се полази од претпоставке да је апсолутни читалац у стању да се потпуно дистанцира од свог „природног става“, како то каже Хусерл, и да следи ауторову интенцију.

Процес транспозиције егзактног у имагинарно, појединачног у опште, у стваралачком чину, такође је лимитирано самом идејом постојања перцептора – адресанта, коме се уметник обраћа. Изерово становиште о имплицитном читаоцу, инсистира на идеји да је читалац подразумевана и неопходна категорија у самој структури дела – аутор је свестан његове егзистенције и обраћа се његовој имагинацији, током стваралачког акта. Уметничко стварање тако више не постоји као простор апсолутне слободе, која подразумева „увођење нечег сасвим новог у егзистенцију.“[9]

---

[6] Томашевић,Б.2001. Коначна теорија књижевности. Београд: Просвета, стр. 112.

[7] Милошевић, Н. Идеологија, психологија и стваралаштво, стр.51.

[8] Ингарден, Р. О сазнавању књижевноуметничког дела, стр. 49.

[9] Занимљива је генеза појма аутор: “Реч аутор-auctor- нема никакве везе са писањем, јер означава онога ко је извор или сачинитељ нечега. Реч creator, стваралац, у смислу онога који у егзистенцију уводи нешто потпуно ново, не користи се за људска сочињенија; у хришћанству, дуго ће бити примењивана једино за Бога. Помисао да човек може бити стваралац, звучала је не само јеретички, већ и блсфемично. А реч која је означавала онога који пише, scriptor, изворно је означавала само писара, а тек касније писца; дакле, само физички чин исписивања слова на папирусу или воштаној табли.“ (Петковић,Р. 2007. Византијски интернет, Београд:Стубови културе, стр.180)

Цветан Тодоров истиче, сасвим оправдано, да књижевно дело није превод ауторове претходно постојеће мисли и није пуко изражавање његовог погледа на свет, нити је књижевно дело некакав посредник између писца и читаоца, већ текст у коме се рађа значење.

„Управо у дочаравању предметног свијета, лежи чар књижевности.То до–чаравање није по свом смислу у првом реду до–давање, додавање нечега што сам читалац придоноси мањкавости дјела, није ни само Ингарденово до–вршавање, гдје би врх и круну постављао субјект–прималац, него и једно естетско играње, играње у успостављању свијета, чија је судбина да почне и заврши као интенционалан и иреалан. Управо његова необјектност омогућује да га не побркамо с реалитетом – пружа на свој начин ону дистанцу, без које нема естетске игре.“[10]

Наука о књижевности се бави спознавањем аутологијских и металогијских компоненти књижевног дела, покушавајући да одгонетне естетичке и когнитивне вредности оба аспекта.

„Опис који књижевни текст носи, обавезно разумевамо као дослован – аутологијски, (умирање, у *Сеобама*, госпоже Дафине, потреса нас као да је дословно), и као преносан – металогијски (умирање госпоже Дафине само је преносива слика на сва људска умирања). Могло би се закључити да је постојање двеју равни језичког описивања, аутологијске и металогијске, заправо минимум, неопходан да би се уопште појавио књижевни текст.“[11]

Не смемо изгубити из вида да је сваки чин конкретизације дела условљен укупном личношћу перцептора, који носи мноштво индивидуалних карактеристика. Апсолутни читалац је практично немогућ:

„Књижевна вриједност не зависи само од својства језичког знака, него и од целокупног животног искуства читатеља или слушатеља. То цјелокупно животно искуство укључује, дакако, и све сусрете са књижевношћу, све књижевне доживљаје које је читатељ икада имао. То животно искуство је подложно промјенама и доградњама, колективним и индивидуалним, а све то утјече на могућност да остваривање садржаја неке поставке у тоталитету животног искуства добије смисао и вриједност.“[12]

Уметничко дело је вишестуко значајно за перцептора. Оно, сем естетске, има и когнитивну и афективну функцију. Онтолошка и гносеолошка компонента су неодвојиви део естетичке творевине.

„Од ове претпоставке крећу и заговорници концепције о аутономији књижевноуметничког текста. Универзални исказ у књижевном

[10] Фохт, И. 1976. Тајна умјетности. Загреб: Школска књига, стр.81.

[11] Петковић,Н. 1990. Огледи из српске поетике. Београд: Завод за уџбенике и наставна средства, стр.20.

[12] Катичић, Р. 1986. Нови језикословни огледи. Загреб: Школска књига, стр.295.

тексту не може бити третиран као обична, физичка грађа књижевног дела, треба кренути од претпоставке да мисаона садржина, чим постаје део уметничке творевине, мења своју улогу. Она се транспонује у трајне духовне вредности.“[13]

Суштинско питање, које се у самом процесу анализе дела мора разрешити, јесте начин на који се бесконачно различити перцептори (и читаоци и научнци) преводе из области перцепције дословног, у област пренесеног значења. То је бит феноменолошке идеје, која се бави процесом конкретизације литерарног феномена, путовањем од емпиријског ка универзалном.

Ингарденово разматрање формирања дела у естетички предмет, кроз структуру читаочеве свести, упућује на могуће корелације са когнитивним теоријама, нарочито Брунеровом идејом инструменталног концептуализма. Брунер тврди да је први услов квалитетног спознања, мисаоно ангажовање, а да су исходи сазнања – кретање од дескрипције, ка генерализацији и апстракцији.

По феноменолошком становишту, свест субјекта је интенционална, усмерена ка спознавању дела. Когнитивни процес се такође одређује као смислено и сврсисходно делање свести. Свест је увек „свест о нечему“, што субјекта води од емпиријског ка општем, то је поуздан начин превођења из области несвесног, у домен сазнања.

Субјект активно учествује у формирању естетског предмета. Током конституисања естетског предмета, субјект га мења у складу са својим опажањима. Перцепција дела је зависна од „упутстава“ аутора, његове интенције, начина представљања приказане предметности, структурирања појединих делова и интегралног света дела.

Когнитивне теорије су као полазиште имале идеју да је субјект активан у спознаји, да делује на објекат свога спознања и да га тако мења. Спознавање је мисаона активност, која се постиже вођењем (инструкцијама), али је најфункционалнија она спознаја, до које се долази минималним вођењем. Тада спознаја прелази у откриће, највиши ступањ креативности у сазнавању.

Естетске вредности дела егзистирају у потенцијалном и конституисаном стању. Задатак субјекта је да перцепира потенцијалне вредности и да их, у процесу конкретизације, донесе у нову егзистенцију. Когнитивне теорије, пре свих теорија Виготског, тврде да се пуни ефекат интелектуалног развоја постиже искораком у зону наредног развитка. То је увек продуктивни, а не репродуктивни процес, који ствара нове, „надискуствене везе.“

Прва фаза тумачења дела, каже Ингарден, односи се на предестетско и истраживачко спознавање дела. Субјекат се усредсређује

[13] Опширније: Lovejoy, A.O. 1998. Essays ih History of Ideas. Essex: Longman Group Ltd.

на појединачна својства дела, на оне елементе, кој га чине уметничким. Тако се установљавају основе за естетску конкретизацију. У другој фази, субјекат синтетише уочена својства дела и естетски предмет се конституише у својој целовитости.

„Две функције ума (имагинација и апстракција), које надилазе просту перцепцију непосредно присутних ствари, повезује се, творећи његов садржај. Процес изградње ума аналоган је процесу стварања језика.“[14]

Брунерова теорија инструменталног концептуализма тврди да је „усредсређивање“, fousing, један од најнајпродуктивнијих спознајних поступака. У путевима спознаје, који воде од посебног ка општем, процес усредсређивања се најпре усмерава ка једном својству, али је далеко захтевније и стваралачки и когнитивно продуктивније „поигравање својствима фокуса“, јер субјекат употребљава стратегију сукцесивне или симултане претраге. Предмет спознаје добија пуноћу и целовитост.

Књижевноуметничко дело има слојевиту структуру, па Ингарден сматра да слојевита структура дела омогућава субјекту да га спознаје поступно, да од хетерогених елемената, иде ка хомогеној структури. За тумачење сваког од слојева дела, Ингарден се позива на „активно мишљење“, јер су пред субјектом задаци проналаска интенције, коју он претвара у „ актуелну интенцију свог разумевајућег акта мишљења.“

Брунер сматра да се стицање појмова састоји од низа субјектових сукцесивних одлука, која су вођена правилима, заснованим на откривању правилности и сачињавању стратегија. Активно мишљење је установљавање стратегија и њихово прилагођавање природи испитиваног предмета.

Суштина спознаје уметничког дела води од емпиријског ка универзалном. Ингарден констатује да је основни задатак конкретизације књижевног дела у естетски предмет, заправо превазилажење свих структурних и предметних планова дела, јер се бит естетског доживљаја налази у надискуственом и стваралачком досезању метафизичког смисла.

Брунер је читаву идеју концептуализације посветио трагању за одговором – који путеви спознања воде од појединачног ка општем, од описивања ка генерализацији и апстракцији. Субјекат ће доћи до суштинског разумевања појма, ако спозна структуру, научи да је повезује са другим структурама, а онда од тог сазнања начини правило вишег реда.

Свака тенденција у уметничком делу, без обзира на квалитет естетичких достигнућа и универзалност мисли, проистиче из ауторове

[14] Монтесори, М. 2006. Упијајући ум. Београд : ДН центар, стр. 235.

интенције. За истински вредна уметничка дела, тенденција је дубоко хумана.

„На свету ничега што не би учествовало у поретку целине. Ако смо и даровани духовним богатством, естетским осећањима и префињеним умом, то није само због нас самих. Наши дарови треба да нађу своје место у свеопштем духовном поретку и буду употребљени за опште добро.“[15]

Да би се дошло до суштинских значења књижевноуметничког текста и да би се из њега присвојиле трајне вредности (добро, лепо, морално, поучно), феноменолози упућују на поступак феноменолошке редукције, током које се одбацују све релевантности и сагледава се ејдос, који се показује као феномен.

„Ангажовани читалац“ је способан да, током конкретизације садржаја у феномене, прати сугестије аутора, да их актуелизује. Ова способност се свакако убраја у менталне способности вишег реда, јер подразумева са – стваралачки однос читаоца.

„Моћ да се у свести изазову слике ствари које нису физички присутне припада менталним способностима вишег реда. Ако би био ограничен само на оно што човек може да види, његов ум би био веома скучен. Ми не видимо само очима, нити је стварност изграђена само од онога што се непосредно може видети.“[16]

Ингарден наглашава да је овај процес нужно афективан, а не само когнитиван. „У примарном процесу, мисао ослобођене асоцијације, одређује ток дела, један објекат симболизује други, једно осећање се замењује другим, празнине се згушњавају у смисао. Ако емоционални ум прати овакву логику, када је један елемент замењен другим, ствари не морамо тумачити каквим јесу: важно је како их опажамо, ствари су онакве каквим их видимо. Стога ум одговара на емоционалну ситуацију, активира памћење и могуће реакције, тако да најважније емоције долазе на врх лествице.“[17]

Иако се категорије имагинарног и афективног подручја перцепције тешко могу конкретизовати, когнитивне теорије, које се баве путевима спознаје, имају занимљиво исходиште у Брунеровој идеји когниције. Она је адекватна и за анализу књижевног текста.

Процес сазнања је, каже Брунер, усвајање и разумевање нових информација, трансформација знања и уклапање података у одређени систем и верификација спознатог.

Ингарденова идеја о полифоној структури уметничког текста је такође заснована на поступности спознаје и интелектуалној активности субјекта. Слој гласова и гласовних творевина омогућава поима-

[15] Монтесори, М. 2006. Упијајући ум. Београд : ДН центар, стр. 187.
[16] Ibid, стр 225.
[17] Големан, Д. 2008. Емоционална интелигенција. Београд: Геопоетика, стр.276.

ње гласовног облика речи, који се једновремено и „активно мисли“, а слој значењских јединица обухвата значење речи и реченичних склопова.

У слоју схематизованих аспеката, субјект активно поима смисао упознатих категорија и преноси их на подручје интегралног текста – функције речи и реченица уклапају се у садржај приказане предметности.

Слој приказане предметности има опажајне аспекте, који подстичу читаоца да изведе „синтетишуће објективисање“, дајући вредносни одговор, као реакцију на спознато. Естетски предмет, који је на овај начин конституисан, носи мноштво могућности верификација, личних и универзалних, естетских, афективних и когнитивних.

Модел инструменталног концептуализама у својој бити има идеју да је сазнање утемељено на моделима мишљења, које субјект конструише на основу реалности и да је сазнање увек и мисаони процес, који подстиче интелектуални развитак.

Овакво становиште може помоћи да се превазиђе недостатак феноменолошке идеје о „апсолутном читаоцу“, јер је показано да је она у пракси неодржива.

Постулати Брунерове теорије о мисаоном ангажовању у сазнању, као јаке мотивације, може квалитативно променити анализу самог тока конкретизације и анализе естетичког предмета. Поступци које Брунер предлаже, карактерише велика неизвесност, али и промишљање над различитим (понекад и конфликтним) решењима, јер се тако подстиче истраживачки став.

Ако се начини јасна дистинкција између произвољног и аутентичног тумачења дела, долази се до методолошки прихватљивих корака у анализи.

Најпре се мора кренути од усвајања и разумевања нових информација. У слојевитој структури дела, подразумевано је да се слој гласова и гласовних творевина доживљава као примарни сусрет са делом, јер омогућава истовремено перцепирање и схватање гласовног облика речи и реченичних склопова.

Овај слој такође може понудити и неке интелектуалне, па и конфликтне изазове, јер се у фонетском и значењском облику, као конкретној појави, налазе елементи који могу носити семантички смисао.

Конституисање естетског предмета се налази у процесу феноменолошке редукције, када се од слојевите структуре крене ка литерарном феномену. Спознаја прва два слоја књижевног текста, сада се уклапа у систем значења. Литерарни феномени се очитују као ејдос (феномен конституисан у свести), који суштинско значење и може се транспоновати у мноштво других значења.

Најлогичнији избор значења ејдоса, као део интегралног система књижевноуметничког текста, јесу симболично – архетипско, анагошко и интертекстуално.

Ејдетско у делу се још увек налази у равни приказане предметности. Феномени попут времена и простора, на пример, јасно показују како се преко конкретног спознаје опште, како се од емпиријског иде ка универзалном.

Симболично – архетипско у књижевноуметничком тексту, указује на универзалије феномена, на многозначно, свевременско и општељудско. Ослањајући се на изворно значење архетипског, али и на постулате архетипске критике, могуће је пронаћи нова значења феномена, која неће бит лишена аутентичног, афективног или имагинарног приступа читаоца.

Анагошки елементи подразумевају искорак ка интегралном значењу текста, јер се баве метафизичким аспектима, у видљивом облику ауторове интенције. То је довршавање поступка конкретизације феномена у интегрални свет естетског дела.

Интертекстуални приступ делу је природни завршетак верификације естетских вредности, до којих је читалац дошао. Он омогућује испитивање спознања и вредносни одговор на њих. Анализа литерарног феномена у интертекстуалној функцији заснована је, пре свега, на идејама Ролана Барта, Жерара Женета и Јулије Христеве.

Интертекстуално значење је истовремено и могућа конкретна, али и надискуствена и надестетичка провера резултата феноменолошке потраге. У укупном корпусу књижевних текстова, може се увек начинити ваљана компарација међу потенцијалним и конкретизованим естетским вредностима дела.

На основу прецизно заснованог научног инструментарија, могуће је повезивање методолошких и методичких поступака у проучавању књижевности. Проучавање и подучавање књижевности имају заједничку обавезу отварања узбудљивог света књижевноуметничког текста ка читаоцу, који ће уметности и њеном разумевању приступити самосвојно, креативно и стваралачки и који ће је доживљавати аутентично, никако произвољно.

ЛИТЕРАТУРА:

Bruner, J. 1983. In Search of Mind. New York : Harper Colophon
Еко, У.1965. Отворено дјело. Сарајево: „Веселин Маслеша“
Ернесто, Соса, Греко. 2004. Епистемиологија-водич кроз теорије знања, Загреб: Јесенски и Турк
Женет, Ж. 2002. Фигуре V. Нови Сад: Светови
Ингарден, Р. 2000. Поетика: теорија уметничке књижевности. Београд
Ингарден, Р. 1971. О сазнавању књижевно уметничког дела. Београд: СКЗ
Lovejoy, A.O. 1998. Essays ih History of Ideas. Essex: Longman Group Ltd.
Монтесори, М. 2006. Упијајући ум. Београд : ДН центар
Томашевић, Б.2001. Коначна теорија књижевности. Београд: Просвета
Фохт, И. 1976. Тајна умјетности. Загреб: Школска књига
Шелинг, В. 2008. Филозофија умјетности. Загреб: Хрватска свеучилишна наклада

Ana Stišović-Milovanović

LITERARY CRITICISM BETWEEN THE ARBITRARY AND AUTHENTIC INTERPRETATION OF A LITERARY WORK

Summary

The phenomenological methodology of studying literature is based on the idea of phenomenological reduction, which results in a literary phenomenon, made manifest in a layered structure of the work. The shortcomings of the phenomenological method can be found in the definition of the reader as an absolute spectator, because it ignores its psychological, cognitive, social and historical determinants. The possibility of overcoming this problem lies in the idea of the principle of instrumental conceptualization in the study of literature. Based on the postulates of the most significant cognitive theory, especially the ideas of Bruner's conceptualization of knowledge, we can make a distinction between arbitrary and authentic studies of literary works.

UDK 81'42

Milena Kostić
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet
Departman za anglistiku

BOGRANDOVO VIĐENJE DISKURZIVNOG I DEKONSTRUKCIJSKOG PROUČAVANJA JEZIKA

*Sažetak***.** Rad predstavlja prikaz Bograndovog rada pod nazivom Diskurzivno i dekonstrukcijsko proučavanje jezika. Bogrand se bavi ne samo pozicioniranjem tekstualne lingvistike na osi novih pristupa proučavanju jezika, već daje i pregled određenog broja dosadašnjih teorija, razmatra njihove prednosti i mane i poredi ih sa stavovima koji su pokretački mehanizmi lingvističke grane kojoj pripada. U prvom delu rada, daje se pregled diskurzivnog proučavanja jezika u tekstualnoj lingvistici, analizi diskursa i korpusnoj lingvistici. Drugi deo rada se zasniva na prednostima i nedostacima dekonstrukcijskog proučavanja jezika.

Ključne reči. Tekstualna lingvistika, analiza diskursa, korpusna lingvistika, diskursivizam, dekonstrukcija

Diskurzivno proučavanje jezika

Bogrand je mišljenja da diskursivizam predstavlja praktikovanje tzv. „diskurzivne povezanosti" sa drugim tekstovima ili diskursima radi istraživanja njihovog lingvističkog, kognitivnog ili društvenog sklopa (I.35). Pritom, jezik definišemo kao „virtualni sistem dostupnih opcija" u dijalektici sa tekstom koji predstavlja „realni sistem selekcija i kombinacija"; diskurs podrazumeva „realni multi-sistem povezanih tekstova". Ideološki gledano, diskurzivizam je usko povezan sa ekologizmom, koji tekst i diskurs smatra izvorima pristupa znanju i društvu. Iz istorijske perspektive, diskursivizam prerasta u postmodernistički projekat čije su osnovne karakteristike multikulturalizam i multilingvalizam. Poput funkcionalizma, sa kojim deli ključna interesovanja, razvio se u dva pravca, tekstualnu lingvistiku i analizu diskursa, koje se međusobno preklapaju.

Diskursivizam se zasniva na eksplicitnim društvenim, ideološkim i akademskim okvirima i svesno pozicionira „glas" autora koji deli znanje kao povlasticu „obrazovanosti" (I.74, 84; II.209). Štaviše, i sam glas je deljiv i polifon, kao rezultat „intersubjektivnosti" koja se ostvaruje kroz kontakt sa širokim spektrom raznovrsnih i suprostavljenih glasova i stavova koji se autentično navode, bez parafraziranja i rezimiranja njihovih osnov-

nih ideja. Diskurzivna raznolikost koristi prednosti postmodernizma i multikuluralizma u sadašnjem političkom i ekonomskom trenutku, naročito kada su njihovi diskursi u sukobu sa diskursom desničarskih vlada ili moćnih korporacija koje smatraju da će, pod uticajem raznolikosti, biti pod pritiskom da dele svoje povlastice.

Cilj diskursivizma nije završeni proces opisa ili analize, koji je u prošlosti nametnuo drastična ograničenja, smatra Bogrand. Što se ekologizma tiče, završenost je „utopija kojoj se nadamo", ali smo svesni da je neostvariva; uvek se može još nešto dodati o tekstu, tekst se može uporediti po sličnosti i razlikama sa drugim tekstovima, može se govoriti o njegovim uzrocima i posledicama, itd. Realni cilj predstavlja proces istraživanja sve dok se ne naiđe na netipične i na prvi pogled neuočljive aspekte interesovanja i značaja za razumevanje i poboljšavanje ljudske komunikacije (0.8). Ukoliko tekst posmatramo kao na „proces koji traje", naš diskurs može da utiče na taj proces dodavanjem inkluzija i eksploatisanjem inkluzivne osnove jezika (I.38f, 47). S teorijske tačke gledišta, diskurs ostaje „otvoreni" proces koji se razvija kroz razne diskurzivne veze, kao što pojašnjavanje pojednostavljuje i obnavlja svoj sadržaj (I.76, 113).

U praksi je veoma važno primeniti „diskurzivne strategije ekologizma", koje imamo za cilj da opišemo. Bogrand tu primenjuje svakodnevni govor, a tehničke izraze samo ako su zaista potrebni; takođe se koristi izbalansiranim ili paralelnim obrascima.

Bogrand bira tekstove i diskurse koji su značajni zbog diskurzivne teme koja se tiče nekog važnog pitanja u sadašnjem javnom diskursu. Jedna od tih tema je npr. korporativni cinizam, gde je izraz „društvena korist" zapravo termin kojim se označava „lični profit":

> Savet za nuklearnu bezbednost prikazao je više od 1000 radnika iz Harmoni Gold rudnika koji su godišnje ozračeni pet puta više nego što je dozvoljeno. „U osnovi, ovi radnici nemaju zaštitnu odeću ili merne instrumente za radijaciju." „Ovaj posao je od velikog društvenog značaja i ne smemo dozvoliti da radna mesta budu ugrožena," izjavio je predstavnik rudnika Bota. „Zaključak je da radijacija ubija, ali i nedostatak posla." (Mail and Guardian, 01-03-99).

U manje ciničnim korporativnim diskursima iz prošlosti, predstavnik korporacije bi u sličnim situacijima izrazio svoje iznenađenje i žaljenje, koliko god ono bilo neiskreno, i obećao dalju istragu i mere oporavka. Međutim, novi korporativni cinični diskurs nudi brutalan izbor između smrti radijacijom ili nedostatkom posla (glađu). Kada se celom primeru doda činjenica da su radnici zapravo „crni" Afrikanci, a glasnogovornik kompanije „belac', postaje nam jasna istorija iskopavanja rude zlata u Južnoj Africi.

„Društvena korist" od iskopavanja rude zlata ne sleduje samo radnicima, već svim stanovnicima te oblasti. Zapravo, svi oblici života u re-

gionu treba da prihvate priliku da budu „ubijeni". Korporativni cinizam ponovo je uzvratio, ovoga puta od strane samog vlasnika rudnika – podelili su pisani materijal koji je govorio o ekološkim problemima koje nastaju u procesu iskopavanja zlata: erozija zemljišta, nedostatak vode, zagađenje prirodne sredine, odbacivanje otpada, itd. O istim problemima, iz druge perspektive, govore i tekstovi raznih nevladinih organizacija, koji navode podatak da je tokom „slučajnog" ispuštanja smrtonosnog cijanida u jednom od rumunskih rudnika zlata došlo do kontaminiranja reka u Mađarskoj i tadašnjoj Jugoslaviji, pri čemu je rečna fauna totalno uništena i prekinuto snabdevanje vodom, čije se posledice neće sanirati veoma dugo.

Iako je ova nezgoda važila za slučajnost, neodgovorno izbacivanje toksičnog otpada postaje glavna karakteristika globalizacije sponzorisane od strane Svetske banke, sudeći po memorandumu njenog glavnog ekonomiste, Lorensa H. Samersa: „Neka ovo ostane između nas, ali zar banka ne bi trebalo da ohrabruje migraciju otpada u slabo razvijena područja? Nenaseljene oblasti u Africi su nezagađene. Ekonomska logika je pritom bez premca: u zemljama sa najmanjim prihodima najmanje će se osetiti stopa smrtnosti." Ovakvi podaci pokazuju kako diskurzivne teme korporativnog cinizma mogu da predstavljaju izazov, ne samo diskurzivizmu i ekologizmu, već i blagostanju čitavih društava.

Diskursivizam prerasta u poduhvat koji ima za cilj da proizvodi diskurse o diskursima, kao i da ponudi prikaz suprotstavljenih diskurzivnih pozicija. U uvodu, Bogrand slikovito predstavlja ovaj poduhvat, navodeći primere sa Interneta, kao i iz diskursa književnosti, filozofije, istorije, politike, ekonomije, nauke i tehnologije.

Diskurzivna proučavanja u tekstualnoj lingvistici

Iako se polja tekstualne lingvistike i analize diskursa prepliću u okviru diskurzivnog proučavanja jezika, njihov istorijski razvoj se prilično razlikuje. Tekstualna lingvistika više se zasnivala na lingvistici, a samim tim je povezivana sa formalizmom. Analiza diskursa, barem u lingvističkim istraživanjima na engleskom jeziku, zasnivala se na etnografskim proučavanjima prethodno neproučavanih jezika i kultura, a samim tim se više povezivala sa funkcionalizmom. Do preklapanja je došlo kada je tekstualna lingvistika priznala tekst prvenstveno kao funkcionalnu, a tek onda kao formalnu jedinicu.

U ranoj fazi, tekstualna lingvistika zasnivala se na difuznim obeležjima, npr. „lingvostilistici" ili „perspektivi funkcionalne rečenice". Razvijala se tokom 60-ih i 70-ih godina prošlog veka, a nakon hladnog rata dolazi do konsolidovanja zaključaka iz Sovjetskog Saveza, Istočne Nemačke, Čehoslovačke i Poljske, iz istočnog bloka, kao i Finske, Španije, Italije, Holandije, Zapadne Nemačke i Austrije, iz zapadnog. Nakon toga

usledila je dominacija „rečenice" na svim lingvističkim departmanima, na kojima se „rečenična lingvistika" doživljavala kao tautologija, a „tekstualna lingvistika" kao oksimoron.

Ironično, tektsu se posvetila pažnja tek kada se formalna lingvistika okrenula od sintakse ka semantici i pragmatici. U teoriji, na tekst se gledalo kao na rečenični niz, a u praksi se isticala njegova superiornost u odnosu na rečenicu.

Konačno, kontakt sa autentičnim tekstovima u prvi plan postavlja praktičnu koncepciju teksta i jezika. U teoriji se govorilo o različitim nivoima generalizacije i apstrakcije, a formalna lingvistika je predstavljala nužno polje naučnog istraživanja. U praksi nije ni došlo do ostvarivanja ovog pokreta. Umesto toga, polako su se priznavali bogatiji i interesantniji aspekti teksta, koji su, za potrebe i teorije i prakse, bili povezani sa konkretnim konceptima tekstualnosti i intertekstualnosti.

Tekstualna lingvistika je na taj način došla do koncepta teksta kao komunikativnog događaja i smatrala ga delom diskursa, koji je definisan kao niz relevantnih tekstova u bilo kom komunikativnom medijumu (I.40). Ovde su se i tekst i diskurs smatrali praktičnim jedinicama. Po dijalektičkim istraživanjima, jezik spada u oblast teorije, a diskurs u oblast prakse (I.40ff), dok jedinice virtualnog jezičkog sistema ostaju u okvirima teorije sve dok se ne nađu u okviru praktičnog realnog sistema. Glavni most između jezika i teksta čini intertekst, niz tekstova koji se manifestuju kroz zajedničke strategije selekcije i kombinacije, koje ne moraju nužno da se nađu u istom diskursu (II.158f).

Omiljena tema u ranoj fazi tekstualne lingvistike bila je tzv. pronominalizacija, koja se zasniva na organizaciji odnosa između imenica i zamenica u okviru teksta. Pronominalizacija spada u gramatička i lingvistička pitanja, ali nije ograničena na jednu rečenicu.

> **Primer**: Starica ju (Florens) je uhvatila za zglob... Ona je bila veoma stara i ružna žena, sa crvenim okvirima oko svojih očiju i ustima koja su sama mrmljala i kada ona nije govorila. Ona je bila očajno obučena. Činilo se da je ona pratila Florens, jer joj je ponestajalo daha.

U primeru, gospođa Braun je uvedena imenicom „starica" koja ima funkciju glavnog agenta u paragrafu, lična zamenica „ona" ima funkciju subjekta u tematskom nizu rečenica koje se odnose na njen spoljašnji izgled. Konzistentnom kohezijom lako se povezuje lična zamenica (ona) sa pravom osobom.

Usredsređivanje na tekst prevashodno znači pristupanje tekstu kao praktičnoj jedinici pisanog diskursa, koja se obično u engleskom jeziku određuje interpunkcijom ili gramatikom. Ovo omogućava istraživanje kognitivnih i društvenih funkcija koje sa sobom nose „potpune"rečenice. (Npr. kao kompenzacija za nedostatak sluha - „Nikada ne koristite samo jednu

reč, koristite potpune rečenice, pričajte normalnom brzinom, bez naglašavanja", kao priprema za hvatanje beležaka - „Da bi rezimirali predavanje, zapisujte glavne ideje. Ne morate da pišete potpune rečenice predavača"; kao poziv da se doda skalpel - „Dok se hirurg izrazio potpunom rečenicom, pacijent je mogao da na smrt iskrvari kao žrtva sintakse.") Sama činjenica da postoje situacije u kojima su „potpune rečenice"neadekvatne, ukazuje na njihovu zastarelost u praktičnoj upotrebi, tvrdi Bogrand.

Smanjivanje značaja rečenice dovodi do smanjivanja značaja „gramatičnosti", koje je jedno od osnovnih načela rečenične tekstualne gramatike, a koja se prvenstveno bavila istraživanjem „gramatičnih" nasuprot „negramatičnim" tekstovima. Danas se ideja teksta kao gramatičke jedinice smatra velikom greškom u kategorizaciji. Ako se tekst definiše kao događaj„ ne-tekst" vezujemo za „ne-događaj"koji se ne može desiti, tako da se karakteristike ne-tekstova ne mogu opisati, već samo one koje oni ne poseduju, za razliku od realnih tekstova. Koliko je iluzorno govoriti o ovoj ideji, može se pokazati na primeru tekstova koji su jedva „gramatični" u teorijskom i formalnom smislu, ali ispunjavaju svoju komunikativnu funkciju (npr. telegram: „ZDRAVO DRAGI. BRZO VRAĆAM. DVE NEDELJE ODSUSTVA. DOĐI. ODGOVOR NA KUĆU. POZDRAV. LESLI.)

U praktičnom i funkcionalnom smislu, ovakvi primeri tekstova jesu gramatični, iako se uklapaju u jezičke obrasce kojima nedostaju subjekat i predikat, ali koji istovremeno mogu biti efikasni i efektni.

U ovakvim slučajevima gramatika se ne posmatra kao teorijski konstrukt, kao u formalizmu i generativizmu, već kao dijalektika teorije i prakse, kao u sistemskoj funkcionalnoj lingvistici. Gramatika predstavlja kontinuirano povezivanje teorije i prakse. Tekstualni lingvisti su onda, logično, promenili svoju koncepciju i usredsredili se ne na „gramatičnost", već na „tekstualnost". Došlo je do kristalisanja tri pristupa tekstualnosti: 1. sam tekst kao proces i proizvod kohezije i koherentnosti; 2. učesnici u oblastima intencije i prihvatljivosti; 3. široki kontekst u informativnosti, lociranosti i intertekstualnosti.

Kohezija se zasniva na praksi povezivanja jedinica i obrazaca na osnovu teorije leksiko-gramatike. Koherentnost podrazumeva povezivanje značenja i koncepata. Intencija se zasniva na uslovima koje proizvođač teksta namerava da izvrši na tekstu-događaju, a prihvatljivost se zasniva na uslovima kojima dolazi do recepcije teksta-događaja. Lociranost pretpostavlja povezanost između teksta i konteksta situacije, informativnost se zasniva na neočekivanim interesantnim i stimulativnim aspektima teksta. Konačno, intertekstualnost predstavlja vezu između aktuelnog teksta i prethodnih tekstova o istoj tematici.

Bogrand predlaže da se standardi tekstualnosti povuku iz lingvističkih oblasti kao što su sintaksa, semantika i pragmatika, zbog njihovog dominantno teorijskog i nedijalektičkog statusa u opštoj lingvistici. Autentični

tekst pokazuje originalnu teoriju koja se razvija u originalnu praksu; izmišljeni tekst pokazuje pseudo-teoriju koja sa sobom implicira pseudo-praksu. Ovaj kontrast je od vitalnog značaja za razumevanje kompleksne veze između jezika i diskursa.

Jedan od izazova tekstualne lingvistike jeste da utvrdi koliko oblasti unutar ova tri pristupa može da se uklopi u opšte proučavanje teksta i tekstualnosti. Neke od ovih oblasti su artefakti samonametnutih ograničenja u pokušajima da se sintaksi pristupi bez semantike, a semantici bez pragmatike, kao i dihotomija poput „kompetentnosti" i „performanse", ili „gramatike" i „leksikona", itd. Apstrakcija i idealizacija su jezik udaljile od praktične preciznosti i određenosti jezika u upotrebi, a pritom su nametnule razne teorijske obrasce, pravila i strukture, čija je važnost za istraživanje teksta i diskursa veoma sumnjiva. Bogrand je mišljenja da je potrebna *praktična teorija*, kako bi se valjano prezentovale teorije prakse održive od strane samih učesnika – teorija koja ljude čini kompetentnima u jeziku.

S obzirom da postoji sedam standarda za opisivanje tekstova, predloženi su sledeći kriterijumi za evaluaciju teksta: koliko je tekst efikasan prilikom produkcije i recepcije, efektivan u promovisanju namera i ciljeva, kao i primeren kontekstu, situaciji i učesnicima. Za razliku od standarda tekstualnosti, koji se po definiciji primenjuju na sve autentične tekstove, ovi kriterijumi ne mogu u potpunosti da se realizuju, delimično zbog činjenice da se retko potenciraju u obrazovanju ili raznim profesijama.

Diskurzivna proučavanja u analizi diskursa

Predstavljanje istorije analize diskursa teže je čak i u poređenju sa tekstualnom lingvistikom, ne samo zbog činjenice da dosta ranih radova iz ove oblasti nije bilo široko rasprostranjeno, kao i zbog toga što su se zajednički termini različito formulisali, već i zato što je analiza diskursa multidisciplinarna, te je njena raznolikost rasla sa popularnošću. U ranoj fazi (tokom šezdesetih godina prošlog veka), analiza diskursa se zasnivala na istraživanju neevropskih jezika i kultura. Lingvistici se tada pristupalo u praktičnom i funkcionalnom smislu, a ne u teorijskom i formalnom, što je analizu diskursa razlikovalo od tekstualne lingvistike, sve dok se svi pomenuti trendovi nisu međusobno poklopili.

Kako bi se istakla raznolikost analize diskursa, Bogrand navodi i poredi četiri uticajna pristupa, koji, iako se razlikuju, imaju zajedničku karakteristiku što su usredsređeni na praksu, a ne na teoriju. **Terenski rad** uglavnom se povezuje sa antropologijom i etnografijom, ali, u ovom slučaju, i sa lingvistikom, kroz praktičnu primenu u oblastima fonologije i morfologije. **Tagmemika** širi repertoar „strukturnih jedinica" na **tagmeme**, jedinice koje opisuje veza između slota i entiteta koji ga popunjava tokom diskursa, bilo da je on lingvistički, kulturološki ili bihejvioralni (II.65).

Etnometodologija je pristup proučavanja društvenih aktivnosti, uključujući i diskurse, uglavnom dobro poznatih jezika, a obično se povezuje sa sociologijom i filozofijom (kao fenomenologija). Iako više praktičan nego teorijski, ovaj pristup se bavi istraživanjima teorije prakse koje ljudi svakodnevno primenjuju u formi zdravorazumskog razmišljanja; s druge strane, manje prostora se posvećuje elaboraciji apstraktnih akademskih teorija. Poseban metod koji se koristi je tzv.„proučavanje prekida", pri čemu se uobičajene prakse prekidaju da bi se videlo kako će ljudi reagovati i šta će eventualno korigovati. Jedan od primera ove studije bilo bi premeštanje reda rečenica u paragrafu, gde bi se ispitanicima dao zadatak da rekonstruišu pravi rečenični red u paragrafu. **Analiza konverzacije** obično se povezuje sa sociologijom. Ovaj pristup naročito se zasniva na praksi i ne remeti uobičajene, svakodnevne aktivnosti. Akreditovani su samo autentično snimljeni diskursi, a ne, npr. konverzacije u „imaginativno napisanim tekstovima". Primenjujući metode funkcionalizma, analitičari ističu da se interakcijske kategorije iskaza ne zasnivaju na njihovim lingvističkim oblicima. Mora se uzeti u obzir pozicija iskaza u okviru razgovora, naročito u odnosu na *granični par* iskaza. Funkcionalizam se kreće od lingvističkog ka društvenom okviru, dok, s druge stane, analiza konverzacije teče u suprotnom smeru.

Diskurzivna analiza obučavanja usko se povezuje sa sociologijom i pedagogijom. Zasniva se na pomno kontrolisanoj organizaciji tipičnoj za učionicu, gde nastavnik ima inicijativu u procesu prenošenja određenih informacija.

Potpuno drugačiji pristup analizi diskursa pojavio se u Francuskoj pod nazivom **analiza o diskursu**, usko povezan sa sociologijom i antropologijom, a kasnije se proširio i na filozofiju, pedagogiju, retoriku i političke nauke na međunarodnom nivou. Ovaj pristup definiše diskurs u najširem od svih oblika ljudskog izražavanja, uključujući i diskurs društvenih institucija i njihovih manifestacija, ljudsko telo, odeću, itd. U ovom pristupu, teorija dominira u odnosu na praksu u smislu nametanja određenih teorijskih interpretacija na praktične situacije ili dešavanja (npr. Danas su automobili ekvivalent nekadašnjih gotskih katedrala: i jedni i drugi predstavljaju vrhunsku tvorevinu jedne epohe, strastveno napravljeni od strane nepoznatih umetnika i doživljavani kao magični predmeti od većine ljudi...Očigledno je da je novi citroen božanski proizvod...lako se može uočiti da je ovaj auto izaslanik superiornijeg sveta od prirodnog: istovremeno savršenstvo i nedostatak porekla, transformacija života u artefakt...*Novi citroen, 1957)*.

Analiza diskursa počiva na lingvističkom centru koji se dalje širi i obuhvata raznovrsne kognitivne i društvene krugove. U ovom slučaju, ceo pristup zasniva se na nepostojećem centru. Povezanost između objekta (ovde automobila) i analize je u neku ruku misteriozna, a ipak sam diskurs

analize odaje određenu dozu sigurnosti (podvučene fraze); u samom tekstu koriste se fraze „naravno", „opšte je poznato", „sigurno je" za neke karakteristike koje su daleko od očiglednih. Reklama iz 1957. godine odnosila se na praktičan objekat, u savremenijoj verziji ovog pristupa, interpretacija postaje hermetična, a čak i sam objekat postaje apstraktan, iako se koriste iste fraze. U kognitivnom ili društvenom smislu, takav model analize diskursa je teško primeniti. Ekološki potencijali zahtevaju pristupačnost društvu čije diskurse ovaj pristup ima za cilj da analizira.

U najmlađe pristupe spada **kritička analiza diskursa,** koja je po Rut Vodak (2006), „posvećena analizi lingvističkih i semiotičkih aspekata društvenih procesa i problema". U ovoj analizi prate se faktori kao što su kulturološki savezi, ideologije, relacije moći i političke stranke. Na svoj način, ovaj pristup otkriva teoretski aspekt društvene i diskurzivne prakse kao posledice vodećih ideologija. Norman Ferklou (2003) smatra da društvene institucije sadrže ideološko-diskurzivne formacije koje naturalizuju ideologije, tj. Obezbeđuju im prihvatanje u neideološkom, zdravorazumskom smislu. Njihova „denaturalizacija" predstavlja cilj analize diskursa koja je kritički nastrojena prema društvenim strukturama koje određuju osobine dikursa, i način na koji diskurs određuje društvene strukture.

Međutim, „kritičko rasuđivanje" zasniva se na solidarnosti. Paulo Frer (1979) je mišljenja da kritički dijalog ne može da postoji ukoliko nema kritičkog rasuđivanja, pri čemu dolazi do razlike između pojedinačne solidarnosti i ljudske zajednice, pri čemu se na stvarnost gleda kao na proces i transformaciju zarad kontinuiteta humanizacije. Ovaj primer, smatra Bogrand, zasniva se na ekologizmu u svojoj utopijskoj nadi za humanizacijom.

U budućnosti, smer kojim bi trebalo da se kreću i analiza diskursa i tekstualna lingvistika može da bude integracija ovih taznovrsnih pristupa, kao i kultivacija saveza sa disciplinama koje se takođe bave tekstom i diskursom: semiotikom, etnografijom, kognitivnom psihologijom, informatikom, ali i sa „inter-disciplinama" kao što su društvena psihologija, procesuiranje diskursa, retorička psihologija, konstruktivizam i postmodernizam. Uprkos njihovim razlikama, sve ove oblasti mogu da obezbede karakteristiku **transdisciplinarnosti**, koja bi se zasnivala na zajedničkoj osnovi za sve ove raznovrsne discipline.

Diskurzivna proučavanja u korpusnoj lingvistici

Deskriptivni i diskurzivni pristupi jeziku su u poslednje vreme pod jakim uticajem **korpusne lingvistike**, gde je **korpus** strateška kolekcija autentičnih tekstova i diskursa (I.78, II.19, 42, 78). Ideološki, ova oblast predstavlja obnovu **realizma** koji se preko idealizma vraća u proučavanje jezika. Istorijski, ova oblast je povezana sa filologijom i terenskom lingvistikom, zato što se zasniva na autentičnim podacima koje su testirane lingvističkim, kognitivnim i društvenim činjenicama.

Upotreba korpusa revolucionarno je uznapredovala upotrebom kompjuterske tehnologije koja omogućava pristup jeziku na osnovu primeraka koje je nemoguće sakupiti na drugi način. Danas nije problem izvršiti operacije kao što je prikupljanje informacija, određivanje njihovih značenja i upotreba, kao i njihove relativne frekventnosti. Na taj način došlo je do učvršćivanja položaja u jezičkoj zajednici koju su prethodno akademski i formalistički pristupi izolovali kao privilegovano otelotvorenje idealne povezanosti između govornika i onoga kome se govornik obraća.

Bogrand smatra da su potrebne definicije jezika koje bi konačno povezale teoriju i praksu. U širem smislu, jezik predstavlja *niz mogućih diskursa koje može da proizvede*. U teorijskom smislu, ova definicija nije održiva, pošto nijedan niz diskursa ne može da izloži sve moguće upotrebe jezika, a u praksi dolazi do poteškoća usled pozivanja na virtualni set kome nikada ne može u potpunosti da se pristupi, bilo od strane lingviste ili autentičnog govornika, ili pak cele zajednice. Po užoj definiciji, jezik predstavlja *niz realnih diskursa koji se proizvode.* Problem sa ovom definicijom jeste taj što mnogi diskursi nisu usnimljeni, a takođe su i nepristupačni.

Po najužoj definiciji, jezik predstavlja *veliki podniz diskursa koje je proizveo.* Ova definicija nije primenljiva u teoriji, ali je zato primenljiva u praksi, pri čemu se niz realnih dikursa povezuje sa delimično nedostupnim nizom mogućih diskursa. Glavni problem ove definicije jeste prilično optimistična pretpostavka da ranije pomenut podniz predstavlja celokupan niz. Ova teorija predstavlja osnovu „diskurzivne kompetencije" autentičnih govornika, pri čemu se svako od njih oslanja na podniz diskursa koje su već proizveli ili primili – njihov „lični intertekst"(II.158).

Trenutno, koncept reprezentativnog podniza mora ostati intuitivan. Ostaje nam da pokušamo da pogodimo relativni značaj različitih tipova teksta koji se proizvode u engleskom jeziku.

Ipak, ono što možemo da potvrdimo, po Bograndovom mišljenju, jeste da svaki substantivni porast u veličini i raznovrsnosti korpusa transformiše i prilagođava našu kvalitativnu i kvantitativnu sliku o jeziku. Uvećanje korpusa, npr. deset puta više, ne zasniva se samo na množenju informacija deset puta, ponavljanje deset puta u korpusu od milion reči postaje ponavljanje od stotinu puta u korpusu od deset miliona reči. Veliki korpusi nam omogućavaju da pravimo razliku između stilova, starosnih grupa, pola, društvenih klasa, itd. Npr. termin „neliberalan" nikada se ne javlja u govornom diskursu, imaginativnom pisanju ili diskursu žena, javlja se samo u diskursu muškaraca sa relativno visokim položajem u društvu.

Neosporno je da opisivanje kvalitetnih podataka predstavlja izazov i teoriji i praksi. Što se autentičnih podataka tiče, prednost koju nude sastoji se u činjenici da ih je teško predvideti, tj. njihova značenja se mogu izvući iz celokupnog konteksta, a još jedna od prednosti je svakako i činjenica da pružaju idejna rešenja za nove termine. Sigurno jedna od prednosti otkrića

u okviru autentičnih podataka jesu i regularnosti koje su specifičnije od jezika, ali su uopštenije u odnosu na tekst. **Koligacije** su kombinacije gramatičkih selekcija, dok **kolokacije** prestavljaju kombinacije leksičkih selekcija. I jedne i druge otkrivaju vitalnost **stavova**: ameliorativni za dobre, pežorativni za loše. Ukoliko uzmemo u obzir i društvene faktore, dolazi se do zaključka da su starije generacije bile uzdržane po pitanju jakih emocija, naročito pežorativnih, dok je u imaginativnom pisanju danas ova funkcija skoro u potpunosti izašla iz upotrebe.

Na osnovu prednosti autentičnih podataka, Bogrand zaključuje da odnos između jezika i diskursa nije onakav kakav se predstavlja u konvencionalnoj lingvistici. Ideja da se pristupi „proučavanju samog jezika", a da se pritom izuzme „govor" čudnovato implicira ideju da je jezik ekstremno uređeni sistem koji nekako proizvodi ekstremni nered - „heterogenu masu slučajnih činjenica"(II.40). Korpus, s druge strane, prikazuje jezik kao sistem virtualnog reda koji vodi realni sistem kroz diskurs, koji nije heterogen, već raznovrstan. Osim navođenih situacija, npr. izlaganje memorisanog teksta, red se u diskursu uvek nanovo konstituiše, a njegova preciznost se održava nepredvidljivošću (I.36, II.21, VI.3).

Korpus je entitet koji povezuje jezik i diskurs. Negde se definiše i kao intertekst, niz tekstova koji manifestuju slične strategije selekcija i kombinacija, a koje uglavnom ne doprinose istom diskursu (II.123). Ovde naročito treba obratiti pažnju na sledeća pitanja: koliko jedan tekst može da se oslanja na druge tekstove koji postavljaju registre, uvode termine, određuju standarde, itd; u kolikoj meri svaki česnik u diskursu stvara „lični intertekst", niz tekstova koji utiču na njegovu „diskurzivnu kompetenciju" (II.146); i zašto je komunikacija retko blokirana jedinstvenošću svakog ličnog interteksta, koji zapravo treba da predstavlja primenljiv sistem sa nejasnim razlikama.

Veliki korpus može zauzvrat da se vodi pod nazivom **interličnog interteksta,** čija je funkcija da ujedinjuje primere iz razlih ličnih intertekstova, od kojih se svaki razlikuje po karakteristikama i veličini. Kada se pristupi korpusu, implicitno se pristupa kompetenciji grupe, a tako se revidira i primenjuje sopstvena kompetencija. Na taj način, korpus može da prikaže parcijalno znanje svakog govornika određenog jezika. Lingvista, po definiciji, ne treba da bude ekspert koji vlada svim činjenicama o jeziku i njegovoj upotrebi, već treba da predstavlja kompetentnog jezičkog korisnika koji zna kako da interpretira određene činjenice.

Zahvaljujući kompjuterskoj tehnologiji, korpus danas prerasta u **interpersonalni hipertekst.** Hipertekst jeste intertekst čije tekstualne komponente sadrže eksplicitne linkove, dok se korpus zasniva na implicitnim linkovima koji se formiraju na licu mesta. Konkretni linkovi mogu da se „taguju" kako bi se nalazili po kategorijama regiona, pola, godišta, društvenog statusa, itd. Naravno, interpretiranje podataka može biti proble-

matično, gde dolazi do anomalija kao i u „pisanim diskursima", npr. muškarci više upotrebljavaju agresivne glagolske oblike od žena, zgrabiti (544 prema 342), šutnuti (491 prema 291), ubiti (2559 prema 1111). Ovi zaključci vode u širu problematiku. Sam kvantitet podataka kojima raspolažemo biće predmet proučavanja mnogih istraživačkih timova u budućnosti.

Dekonstrukcijsko proučavanje jezika

Bogrand smatra da preskriptivizam pripada premodernizmu, deskriptivizam modernizmu, generativizam predstavlja mešavimu premodernizma i modernizma, a diskursivizam odražava istorijsku potku diskursa u kojima je prisutan. Danas se proučavanje jezika kreće u problematičnom pravcu postmodernizma. Dok se prelaz sa premodernizma na modernizam zasnivao na uvođenju novih praktičnih ideja u okviru fonologije i morfologije i naučno akreditovao studije jezika, prelaz iz modernizma u postmodernizam je razliku između teorije i prakse učinio ništavnom.

Oba prelaza zasnivala su se na raskidu sa teorijama iz prošlosti, ali su se razlikovali u motivaciji. Prvi prelaz je imao za cilj razvijanje novih metoda i sakupljanje podataka kako bi se izašlo iz preskriptivnih okvira. Drugi prelaz nema tačno definisani cilj. Postmodernističke metode nisu deskriptivne, a strategije su ekcentrične, ili preciznije, „ex-centrične", zato što se sve više udaljavaju od centra. Sam termin zasniva se na suprostavljanju načelima modernizma, kao i na ideji da se dođe do teorije koja bi prevazišla modernističke, uz blagi paradoks, da je pokušaj da se ceo proces posmatra iz perspektive budućnosti koja neće biti „savremena". Bogrand tu ne vidi konsenzus o teoriji koja bi se praktično dokazala, a i sam termin „konsenzus" se od strane postmodernista shvata kao modernistički konstrukt, koji isključuje alternativne koncepte i kulture.

Ideološki posmatrano, Bogrand ceo ovaj pristup povezuje sa radikalnim idealizmom, gde idealno ne samo da dominira, već i odbacuje realno, a ipak se ne deklariše kao validno ili tačno. Istorijski posmatrano, ovaj metod može da se poveže sa mističnim modusom tekstualnih komentara, poput hermeneutike rabina, Kabale, i kritikom romantizma.

Fredrik Džejmsonova definicija postmodernizma je korisna, smatra Bogrand. Po Džejmsonu, uloga postmodernizma je brisanje granica između visoke i komercijalne kulture, kao i pojavljivanje novih vrsta tekstova zasnovanih na kategorijama i sadržaju koji su odbačeni od strane te iste kulturološke ideologije. Postmodernizam je, tvrdi Džejmison, kulturološka dominanta: koncepcija koja sadrži različite, ali subordinirane karakteristike (Fredrik Džejmison, *Postmodernizam*, 1991). Dok su se u modernizmu razvijale razne teorije, visoka kultura, koju postmodernizam pomera iz centra, bila je na dobitku.

Jedna vrsta radikalnog realizma ogleda se u **multikulturalizmu** i **multilingvalizmu.** Ovi pravci se danas forsiraju kada se pominju zvanična

načela jednakosti, ali su u praksi raskrinkane njihove teorije diskriminacije (cf. I.24). Poseban značaj im treba posvetiti i zbog činjenice da su proizvodi **postkolonijalizma**, zato što prate kolonijalnu okupaciju sveta, prvo evropsku, a kasnije i američku, kao i njihove obrasce eksploatacije i migracije.

Poststrukturalizam, kao i postmodernizam, zasniva se na razlazu sa prošlošću, naročito na strukturalizmu koji je metodama deskriptivne lingvistike (fonologije i morfologije) opisivao razne diskurse, kulture ili umetnost. Ovaj program je sam po sebi ambivalentan zato što zadržava neke diskurzivne metode strukturalizma, dok, istovremeno, formalističke ciljeve – objektivnost i istinu – dopunjava subjektivizmom, skepticizmom, a neki od poststrukturalista su bili aktivni na oba polja. Diskurs strukturalizma je naučni, sažimajući i centripetalan i odaje determinističu koncepciju značenja; s druge strane, diskurs poststrukturalizma je inovativan, raznovrstan i centrifugalan i odaje dinamičko preispitivanje koncepta značenja. Cilj poststrukturalnog diskursa, po Fukou, jeste pisaje istorije diskurzivnih objekata. Prilikom analize diskursa, uočava se slabljenje veze između reči i stvari, kao i nastajanje pravila koja odgovaraju diskurzivnoj praksi; diskursi se više ne tretiraju kao grupe znakova, već kao praksa koja sistematski stvara objekte o kojima se govori (Mišel Fuko, *Arheologija znanja,* 1969*).*

Takav projekat je u potpunosti drugačiji od lingvističkog strukturalizma koji opisuje jezik kao stabilan sistem jedinica sa tačno određenim karakteristikama. Dolazi do subverzije na relaciji jezik-diskurs, kao i na relaciji vanvremenskog i istorijskog, dok se jezik posmatra kao sistem „formacije diskurzivnih objekata".

Međutim, postmodernizam i poststrukuralizam mogu da dovedu do stvaranja jednostranih diskursa, u kojima dolazi do zanemarivanja i isključivanja mnogih čitalaca:

Bodrijar (1970) smatra da ovi kompleksni sistemi vode u ekcentričnost, kojoj se ne nazire ni kraj, ni cilj. Vrhunac ironije predstavlja činjenica da polazna tačka ovog pristupa koja insistira na gubljenju granice između visoke i masovne kulture zapravo stvara novu, hermetičniju granicu u kojoj visokoj kulturi može da pristupe samo elitni krugovi pisaca i čitalaca.

Dekonstrukcija predstavlja postmodernističku i poststrukturalnu arenu teorije i prakse koja je nastala iz kritike filozofije i lingvistike, a zasniva se na radikalnim idejama. Ako jezik predstavlja sistem koji se sastoji isključivo od razlika između njegovih sastavnih jedinica, kako su ranije lingvisti tvrdili, onda se svaka jedinica određuje u odnosu na drugu, koja se zauzvrat definiše u odnosu na jedinicu od koje se razlikuje, i tim redosledom do beskonačnosti. Uzimajući u obzir značenje, termin razlika se poistovećuje sa odlaganjem. Derida tvrdi da je svaki koncept unutar sistema

preko koga se odnosi na druge koncepte putem sistematske igre razlika (Žak Derida, *Filozofske margine*, 1982*)*.

Međutim, smatrati jezik sistemom razlika znači zameniti ga sistemom brojeva, jer brojevi, sami po sebi, nemaju značenje koje može da se poredi sa rečima. U najboljem slučaju, takav sistem može da se poredi sa sistemom osobenosti fonema u fonologiji, iako se čak i one često ne razlikuju jedna od druge u artikulisanom govoru, a svakako se ne odlažu.

Dekonstrukcija je takođe podstakla više ontološku nego lingvističku koncepciju pisanja, koja je predmet istraživanja nove nauke o pisanju, **gramatologije**, po kojoj je jedina ograničena oblast zapravo lingvistika-fonologija. Ova nova nauka, tvrdi Derida, ima za diskurzivnu praksu proces traganja za objektom i korenima naučnosti. Pisanje ne predstavlja samo pomoćno sredstvo u službi nauke i njen mogući cilj, već i jedan od uslova postojanja idealnih objekata, a samim tim i naučne objektivnosti. Koncept pisanja treba da definiše naučnu oblast. (Žak Derida, *O gramatologiji*, 1976).

Ključni korak zasniva se na dekonstrukciji metafizičkih osnova savremene lingvistike da je govor primaran, a pisanje proizlazi iz njega. Ova osnova se vezuje za fonologiju i fonetiku, dok je pisani jezik dominirao u ostalim lingvističkim oblastima, naročito u generativnoj sintaksi. Osim toga, objavljeni diskursi o dekonstrukciji o gramatologiji, navode na ideju o nemogućnosti postojanja etablirane nauke, koja predstavlja jedan od glavnih trendova već kritikovane zapadnjačke metafizike.

Najveći uticaj vrše radikalne ideje dekonstrukcije u diskurzivnoj praksi. Dekonstrukcija diskursa može proizvesti suprotan diskurs koji preispituje u kojoj meri su implicitne pretpostavke suprotstavljene eksplicitnim postavkama – ne samo zbog činjenice da je govornik bio nekonzistentan, već i zbog toga što diskurs pretpostavlja dijalektičke potencijale koje prave subverziju završetka. Teško je razumeti ovaj proces, a dekonstrukcija mora da se brani od nerazumevanja ili pogrešne interpretacije. Barbara Džonson tvrdi da dekonstrukcija nije sinonim za destrukciju. Dekonstrukcija teksta ne proizilazi iz nasumične sumnje ili arbitrarne subverzije, već iz pažljivog proučavanja suprostavljenih stavova označavanja unutar samog teksta. Ukoliko se bilo šta uništava tokom dekonstruktivnog čitanja, to nije tekst, već dominacija jednog aspekta u odnosu na drugi. Dekonstruktivno čitanje analizira specifičnost kritičkog razlikovanja teksta u odnosu na sam tekst (Barbara Džonson, *Kritička razlika*, 1980).

Radikalna dekonstrukcija je razradila koncept „bukvalnog značenja" tvrdeći da je „jezik figurativan": „jedina bukvalna izjava jeste pretpostavka da ne postoje bukvalne izjave". Ovu izjavu Bogrand tumači na sledeći način: neizbežno teorijski status značenja postaje nerešiva teškoća, poput paradoksičnog misaonog eksperimenta.

Što se još radikalnijih ideja tiče, dekonstrukciju je teško porediti sa ostalim pristupima o kojima je već bilo reči. Lingvistički formalizam je bio

na udaru gramatologije, kao što su i strukturalistički projekti odbacivani od strane poststrukturalista. Bogrand je mišljenja da formalistički pristup ne može da se održi nakon definicije teksta kao generativnog, otvorenog gramatičkog sistema i figurativnog sistema zapečaćenog transcendentalnim označavanjem koje dovodi do subverzije gramatičkih kodova. Retorika može da profitira od interesa u figurativno značenje, iako je ovaj koncept toliko proširen da se implicira da je prazan.

Glavno, ali potpuno neočekivano polje ostvarenja dekonstrukcije, jeste književna kritika. U ovom polju Bogrand vidi ogroman potencijal dekonstruktivnih praksi: književna sloboda da se stvaraju alternativni svetovi i diskurzivni modeli koji usmeravaju našu senzibilnost ka svakodnevnom svetu i njegovim diskursima. Dekonstrukcija analizira dvosmislene književne tekstove, poput Šelijeve poezije i Rusoove proze. Književnost se takođe uklapa u dekonstruktivnu definiciju jezika kao mozaika ili tapiserije gde svaki diskurs ponovo slaže i tka u odnosu na ostale diskurse u delu.

Što se realizma tiče, dekonstrukcija je uticala na stvaranje drugačije postmoderne kritike diskurzivnih praksi koje analiziraju i opiru se društvenoj i diskurzivnoj dominaciji prisutnoj u regresivnim ideologijama „prirodnog" i „normalnog". Ova ideja se naročito uočava u **feminizmu**, koji ima za cilj da rekonstruiše pravedniju sliku društva i nehijerarhičnu teoriju – dekonstrukcija medijskog sveta u kome dominiraju muškarci i rekonstrukcija nove, pravednije vizije društva u kome bi žene i muškarci bili ravnopravni partneri, raskrinkavajući patrijarhalne kulturološke obrasce.

Feminizam predstavlja vrstu katalizatora analitičke prakse. Tokom šezdesetih i sedamdesetih godina prošlog veka, feministi su dekonstruisali kulturu kako bi došli do nehijerarhične teorije. Tokom devedesetih godina XX veka dolazi do rekonstrukcije postmodernizma. Procesi dekonstrukcije i rekonstrukcije su od velikog značaja i za kritička stanovišta ekologizma. Dekonstrukcija se usredsređuje na dublju teksturu diskursa unutar ekonomije vrednosti i namera i ima za cilj da se prestavi svojoj čitalačkoj publici kao normalna, prirodna i autorativna. Tenzije i suprostavljeni stavovi koji izbijaju na površinu ne potiču samo od ograničenja autora, već i od impulsa da se nametne završetak otvorenosti jezika i intertekstualnosti diskursa. Rekonstrukcija eksploatiše ova dva faktora i utiče na stvaranje suprostavljenog diskursa.

Rekonstruktivizam se uklapa u pristup koji naglašava dinamičku raznovrsnost jezika i diskursa i kompletira dekonstrukciju „kritičkim ponovnim pisanjem" (VIII.43ff), a na taj način odbacuje statičko jedinstvo postulirano u lingvistici strukturalizma i filozofiji formalne logike i pozitivizma. Uprkos razlikama u strategijama, ova osobenost je zajednička i za analizu diskursa i za korpusnu lingvistiku, gde ona spontano dolazi do izražaja iz kontakta sa autentičnim podacima.

Rekonstruktivizam može da pozajmi snagu principu ekologizma da je jezik uvek u procesu konstituisanja u diskursu (I.36, II.21, 157) tako što

spaja završne podatke i opštu otvorenost koja je osnov rekontekstualizacije bogatog jezika. Štaviše, postoji mogućnost da postanemo senzitivniji prema sistematskim ograničenjima, ne samo u književnom diskursu, već i u diskursima politike, birokratije, filozofije, pa čak i nauke, uključujući i lingvistiku. Utopijsko mesto „razvoja" prema inkluziji i jednakosti ovde ostaje zagarantovano osnovnom pirodom jezika i dikursa.

Postmodernistički stavovi koji se odnose na društvenu i kulturološku upotrebu jezika takođe mogu da prošire pristup ljudskom znanju i iskustvu (0.7, I.76, II.111, 134). Ovi stavovi impliciraju multilingvalnu i multikulturološku evoluciju društva, pritom poštujući vrednosti popularne kulture, kao i ostalih načina izražavanja koji su bili represivni ili marginalizovani od strane monolingvalnih i monokulturoloških diskursa modernizma. Diskursu „drugog' (manjine, imigranti, homoseksualci, invalidi, beskućnici, itd.) dugo je uskraćivan ozbiljan, sopstveni glas, a danas se ovi diskursi potvrđuju kao validne narativne forme koje svedoče o ovom istorijskom trenutku, a, istovremeno, tvrdi Bogrand, predstavljaju značajnu vezu između teorije i prakse.

LITERATURA:

Bodrijar, 1970 – Baudrillard, J (1970). *The Consumer Society: Myths and Structures.* Cambridge University Press.

Bogrand i Dresler, 1981 – Beaugrande, R. De, and Dressler, W.U. (1981). *Introduction to Text Linguistics*. London: Longman.

Bogrand, 1971 – Beaugrande, R. De. (1971). *Der Einfluss Baudelaire's und seiner Nachfolger auf die Dichtung Stefan Georges*. Berlin: Free University MA dissertation.

Bogrand, 1978 – Beaugrande, R. De. (1978). *Factors in a Theory of Poetic Translating*. Amsterdam: Rodopi.

Bogrand, 1980 – Beaugrande, R. De (1980). Linguistics as discourse: A case study from semantics. *WORD* 35: 15-57.

Bogrand, 1980 – Beaugrande, R. De (1980). *Text, Discourse, and Process*. Norwood, NJ: Ablex.

Bogrand, 1988 – Beaugrande, R. De (1988). *Critical Discourse: A Survey of Contemporary Literary Theorists.* Norwood, NJ.: Ablex.

Bogrand, 1997a – Beaugrande, R. De (1997a). *New Foundations for a Science of Text and Discourse*. Stamford, CT: Ablex.

Bogrand, 1997b – Beaugrande, R. De (1997b). Theory and practice in applied linguistics: Disconnection, conflict, or dialectic? *Applied Linguistics* 18: 279-313.

Bogrand, 1998a – Beaugrande, R. De (1998a). Performative speech acts in linguistic theory: The rationality of Noam Chomsky. *Journal of Pragmatics* 29: 1-39.

Bogrand, 1998b – Beaugrande, R. De (1998b). Linguistics, sociolinguistics, and corpus linguistics: Ideal language versus real language. *Journal of Sociolinguistics* 3: 128-139.

Bogrand, 1998c – Beaugrande, R. De (1998c). Society, education, linguistics, and language: Inclusion and exclusion in theory and practice.' *Linguistics and Education* 9: 99-158.
Bogrand, 1999a – Beaugrande, R. De (1999a). Sentence first, verdict afterwards: On the long career of the sentence. *Word* 50.
Bogrand, 1999b – Beaugrande, R. De (1999b). Theory versus practice in language planning and in the discourse of language planning. *World Englishes*.
Bogrand, 2000 – Beaugrande, R. De (2000). Text linguistics at the millennium: Corpus data and missing links. *Text 20*.
Bogrand, 2004 – Beaugrande, R. De (2004). *A New Introduction to the Study of Text and Discourse*. Published on the Internet.
Derida, 1976 – Derrida, J (1976). *Of Grammatology.* The Johns Hopkins University Press. Translated by Gayatri Chakravorty Spivak.
Derida, 1982 – Derrida, J (1982). *Margins of Philosophy.* The University of Chicago Press. Translated by Alan Bass.
Ferklou, 2003 – Fairclough, Norman (2003). *Analysing Discourse: Textual Analysis for Social Research*. London: Routledge.
Frer, 1979 – Freire, P (1979). *Pedagogy of the Oppressed.* Continuum Publishing Company.
Fuko, 1969 – Foucault, M. (1969). *The Archeology of Knowledge.* London: Routledge.
Džejmison, 1991 – Jameson, F. (1991). Postmodernism, or, the Cultural Logic of Late Capitalism. Durham, NC: Duke UP.
Džonson, 1980 – Johnson, B. (1980). *The Critical Difference: Essays in the Contemporary Rhetoric of Reading*. The Johns Hopkins University Press.
Vodak, 2006 – Wodak, R (2006). *Dilemmas of Discourse Analysis.* Cambridge University Press.

Milena Kostić

BEAUGRANDE'S VIEW ON DISCURSIVISM AND DECONSTRUCTION

Summary

This paper presents Beaugrande's views on discursivism and deconstruction. Beaugrande does not only place text linguistics on the axis of modern approaches to language, but he also provides a summary of a number of other theories and compares them to the ideas which represent the basis of the linguistic branch he belongs to. The first part of the paper deals with the role of the discursive study of language within the fields of text linguistics, discourse analysis and corpus linguistics. The second part of the paper is based on the study of the advantages and disadvantages of deconstruction.

UDK 81'42:659

Sonja Miletić[1]
Univerzitet u Nišu
Prirodno-matematički fakultet

Branimir Stanković[2]
Univerzitet u Nišu
Filozofski fakultet u Nišu
Departman za srpski jezik

STRATEGIJE UBEĐIVANJA U DISKURSU *MULTILEVEL* KOMPANIJA

Sažetak: Predmet rada predstavljaju jezičke strategije u persuazivnom (ubeđivačkom) tipu diskursa dvoje zaposlenih u američkoj multilevel kompaniji AmWay. Uočene su značajne razlike u dvama diskursima: u prirodi upotrebljenih metafora (konkretizovane *vs*. apstrahovane), u reprezanticijama kompanije (kompanija kao mašina *vs*. kompanija kao porodica), u tipu upotrebljenih metareprezentacija (replike tipičnih konzumenata *vs*. pitanja o sopstvenom životu i filozofiji življenja), te sloju ličnosti koji se jezičkim sredstvima želi pokrenuti (racionalni *vs*. iracionalni).

Ključne reči: globalizacija, diskurs, multilevel kompanije, metafore, konceptualne metafore

1. Uvod

U radu analiziramo diskurs multilevel kompanija i načine na koje se kompanija, njeni zaposleni i proces poslovanja konstruišu jezičkim sredstvima. Kao primer poslužila su nam predavanja dvoje govornika (R.L, muškarac, Amerikanac, i M.A, žena, Slovenka), održana 2006. godine u Zagrebu tokom seminara za obuku novih distributera proizvoda američke multilevel kompanije AmWay. Sâm naziv kompanije promoviše „američki način života" – kupovinu i korišćenje kućne hemije i kozmetike, privlačenje novih kupaca i saradnika, uz istovremen postepen rast u menadžerskom sistemu bodova i procenata, te ogromnu zaradu. Kompanija ne poznaje granice i rase (tokom 90-ih su njihova predstavljanja organizovana u Budimpešti, uz srdačne susrete Srba, Hrvata, Slovenaca i Bošnjaka), jer je zarada ono što povezuje sve članove.

S obzirom na to da uspešnost ovog tipa kompanija u velikoj meri zavisi od entuzijazma angažovanih distributera, čije se napredovanje, između

[1] sonja@pmf.ni.ac.rs
[2] branimirstankovic@filfak.ni.ac.rs

ostalog, meri i brojem novoregrutovanih saradnika iz redova kupaca širom sveta, jezik, kao sredstvo za pridobijanje novih članova, poprima u ovom slučaju status osnovnog „radnog resursa“ (Heller 2010:352). Dominantan oblik diskursa kojim se naši govornici koriste pripada kategoriji **persuazivnog** (ubeđivačkog) diskursa (Kinneavy 1971)[3] jer je u fokusu primalac poruke, a osnovna mu je funkcija pridobijanje novih saradnika.[4] Priroda diskursa dvoje govornika, ispostaviće se, potpuno je različita – govor R.L. ubeđuje konkretizovanjem, strateški upotrebljenim govorničkim tropima i on cilja na racionalni sloj ličnosti slušalaca, dok je diskurs M.A. govor srca, gotovo do religijskih razmera iracionalizovan i u njemu se može prepoznati podsvesno poistovećivanje transcedirajućeg modela „vaznesenja nagore“ sa uspinjanjem po piramidalnoj strukturi multilevelske organizacije.

2. Diskurs govornika R.L.

Diskurs R.L. mogli bismo nazvati diskursom ruke, pragmatičnosti. Naime, na svojim radionicama ovaj govornik apstraktne tehnike pridobijanja novih članova, predstavljanja jednog složenog poslovnog modela, vođenja sastanaka, timskog rada i liderstva konkretizuje svakodnevnim, banalnim metaforama, koje ponekad mogu zazvučati i sveže, upečatljivo. R.L. je čak dobitnik izvesnih priznanja sa takmičenja oratora.

Okosnica njegove filozofija rada u AmWay-u je: pratite sistem i ne možete pogrešiti! (*Sistem je 1000 puta delovao! / To je ono što volim kod tima kojeg smo deo – ne moramo izmišljati, ne moramo se pitati šta treba učiniti na start-up sastanku! Imamo obrazac i samo ga pratimo*.) Sistem je po svojoj prirodi duplikativan, dakle, usvaja se oponašanjem, neposrednim učenjem po modelu (*Ovde ćemo ne samo učiti, nego i naučiti kako podučavati*). Pritom, sistem je veoma prost jer se može sažeti u mali broj pragmatičnih uputstava kako voditi razgovor, ćaskati, pridobiti sagovornika (*Kako je dobro što je priručnik tanak, izbacili su sve što je suvišno, što ne radi, što ne razvija posao! / Popunjavanje rubrika i potpisivanje je zabavno, ali i stvara osećaj službenog, te odgovornosti kod mogućih saradnika!*). Potencira se jednostavnost sistema koji garantuje uspeh u multilevelskoj strukturi, ali ovo podrazumeva timski duh pomoći i solidarnosti (*Pomozite svom bosu, da biste tek kasnije pomogli i sebi!*). Od sebe i ostalih zahteva visoku predanost i istrajnost – među članovima se besplatno dele CD-ovi sa sličnih predavanja i radionica, koje članovi AmWay-a preslušavaju postojano (*Znam, učinio sam sve što treba, preslušao sve CD-*

[3] Kriterijum cilja koji se želi postići iskazom diskurse razgraničava u četiri osnovna tipa: **ekspresivni**, **persuazivni**, **literarni** i **referencijalni** (Kinneavy 1971).

[4] Naročito po funkciji, diskurs naših govornika uklapa se u defininiciju persuazivnog diskursa Lejkofove (Lakoff 1982:28), kao nereciprocan „pokušaj ili namera jedne strane da promeni ponašanje, osećanja, namere ili stav druge strane komunikativnim sredstvima.“

ove, pripremio svoj plan, s verom većom od ičega krećem na sastanak i znam da ću uspeti! / Ima jedan CD, „Radite s strašću!“, fenomenalan je, Alda i ja ga nismo vadili iz plejera u kolima, najmanje sam ga 50 puta preslušao!).

Kao ključ uspeha u pridobijanju kupaca ili novih članova je kredibilitet, koji nikada ne sme biti izgubljen nespremnošću. Ne sme se dogoditi da član nema spreman odgovor na svako moguće pitanje, jer se time krnji poverenje potencijalnih saradnika (*Kad čuju Vas, ne kupuju poslovni model, već kupuju Vas i Vašu pomoć!*). Takođe, nepojmljivo je da se dogodi konkretna situacija poput te da nema dovoljno promotivnog materijala za sve prisutne (*Zamislite da odete doktoru, on vam dijagnostifikuje neku bolest, a onda kaže: - Znate, mi trenutno nemamo vakcine. Možemo li Vam nešto drugo ponuditi?*). Ova jednostavna medicinska metafora s uspelim trgovačkim preokretom u najmanju je ruku nategnuta, jer nema neke naročite analogije između medikamenta koji leči od bolesti i promotivne tiskovine.

Diskurs ruke, kada želi da dopre do slušalaca, maši se gastronomske metafore izgladnelog Amerikanca bombardovanog reklamama (*Kućni plan je poput džambo plakata. Ako želimo otključati vrata kompanije, uradimo kućni plan! Kada neko vidi Vaš kućni plan, to je kao da vidi džambo plakat restorana „Endi“ i kaže: - Mmm, hoću jesti čili! - ili - Mmm, ova piletina izgleda ukusno! – ili - Ne, ne želim jesti to!*). Korišćene metareprezentacije ilustruju banalnu, blagoutrobnu reakciju prosečnog slušaoca, a zadatak im je da konkretizuju apstraktni pojam nacrta kućnog poslovnog plana. Ovakvih jednostavnih parabola ima puno. One zvuče poznato, slušalac je u poznatom okruženju, kod kuće, na poslu, bejzbol utakmici, u šopingu, a efekti upotrebljenih slika ostavljaju dubok utisak (*Vlasnik tržnice možda ne jede grašak, ali ga prodaje, jer ima ljudi koji ga žele kupiti! Tako je i sa nama, možda neko nije lud za proizvodom, na primer, devetnaestogodišnji mladić za kremom za bore, ali on svakako mora biti zainteresovan za zaradu novca!*). Efekti rada porede se balističkom metaforom s pucnjem iz oružja (*Kada predstavljate naš poslovni model, želite efekat sačmarice! Ovo znači da za poslovni model treba da čuje 50, 100 ljudi, a ne samo dvoje ili troje! / Da li želite da razvijate posao brzo i uzbudljivo, ili sporo i temeljito? Želite li karabiner ili sačmaricu? Svako će odgovoriti: - O, da, brzo i uzbudljivo!*). Još jednom je metareprezentacija replika prosečnog izgladnelog konzumenta.

Praktični diskurs ruke promoviše edukaciju, ličnu i među saradnicima. Govorniku se prirodno nametnula metafora o obrazovanju deteta i metodama podučavanja (*Ako od početka dete učite da je narandžasto crveno, a crveno ljubičasto, kasnije biste ga morali naučiti da to baš nije tako! Znam da je ovo čudan primer, ali mi saradnike učimo novom jeziku, novim znakovima, poslovnom jeziku, a to treba započeti što pre!*). Pomalo nespretno argumentovana, teza o usvajanju jednog potpuno novog idioma

ipak nam otkriva nešto izuzetno – potpuno osvešćenu, gotovo lingvističku i metodičku koncepciju.

Govor R.L. daje i jedan lep primer šuma do kojeg može doći u komunikacionom kanalu između predstavnika dveju kultura. Naime, pokušavajući da objasni kako treba napraviti spisak potencijalnih saradnika, a „*njih ćemo pronaći među rodbinom, na poslu, u komšiluku, u crkvi*“, govornik ga poredi sa sastavljanjem liste pozivnica za venčanje. Američki kulturni model pravljenja spiska željenih poklona za mladence nikako se ne uklapa u balkanski bon-ton, ali se svadbena metafora ipak može čitati u slučajnoj, još pomerenijoj ravni (*Praviti spisak saradnika, pa to je kao kad pravite listu za venčanje, Vi, u stvari, sastavljate listu poklona. - Ne znam da li će mi nešto kupiti, al' daću im priliku.* [smeh] *Gledajte na to tako!*). Opet je metareprezentacija deo diskursa jednog nezajažljivog kupca.

3. Diskurs govornice M.A.

Diskurs M.A. možemo nazvati diskursom emocije i duhovnosti. Dok je osnovna parola u diskursu R.L. to da se sve može prodati, u nastupu M.A. nam se već na samom početku poručuje da se sve ne može kupiti: *Pitam se, gde se može kupiti ovaj osećaj? Mislim da nema novca da kupi ovaj osećaj! Toliko pozitivne energije, toliko strasti u celoj ovoj dvorani! Hvala vam!*

Iako mu je primarna funkcija ubeđivačka, ovaj diskurs odvija se naporedo sa ekspresivnim tipom (fokus je na pošiljaocu poruke). Tako se osnovna strategija ubeđivanja ostvaruje putem svojevrsne ispovesti o životu pre i posle rada u kompaniji, a naglasak je na emotivnom zadovoljstvu i duhovnom razvoju koje rad u kompaniji pruža. Ultimativni uspeh, prema tome, ne meri se brojem nula na bankovnom računu, već spokojem u životu i *mogućnosti da se razviješ na svim nivoima!*

U ovom spoju persuazivnog i ekspresivnog, obraćajući se grupi polaznika seminara, budućim distributerima, i koristeći porodično-ritualni modus reprezentacije, M.A. preuzima dvostruku ulogu. Ona je propovednica-majka kada ubeđuje, poziva i podstiče:

> *Jeste ikada razmišljali o tome kako se budite, šta je to što Vam prvo padne na pamet? Da li pomislite „kako je divan dan!“? Ne, kada zazvoni budilnik, prvo što pomislite je „šta treba spremiti deci za doručak, kako što pre stići na posao“... Brdo stvari, al` to nije strast, nego stres! / To je Vaša budućnost, to što Vi imate u glavi, Vaša je budućnost. Sve greške i dobre stvari zavise samo od Vas! / Govorimo o energiji, strasti za životom, prirodnoj energiji, osećaju da možemo rasti, napredovati, uspeti! To se može dogoditi sa ovim poslom, u ovoj dvorani!*

Takođe, ona je osoba u potrazi za suštinom svog bića i smislom života kada govori o sopstvenom putu i razvoju u kompaniji:

> *Ja ću vam ispričati svoju priču! / Nikad neću zaboraviti prvi sastanak u Budimpešti, te večeri sam konačno shvatila šta želim, život mi se potpuno promenio u toj noći, noći kada se rađaju snovi! / Sledećeg dana sam se zapitala „ko je M.?“ Znala sam tačno šta neću. / Zapitala sam se „Zašto ranije nisam?*

Ovim dvema ulogama odgovaraju dva, uslovno rečeno, mentalna prostora[5]: jedan, koji je temporalno lociran pre početka rada u kompaniji (tragač za životnim smislom) i, drugi, temporalno lociran nakon početka rada u kompaniji (propovednica-majka). Za oba mentalna prostora vezuje se snažan ekspresivno-emotivni jezik: život pre rada u kompaniji karakterišu pretežno negativni izrazi, kako eksplicitni (*strah*, *nezadovoljstvo, to nije strast, nego stres! / Život juri dalje i ne dozvoljava da se prepustite maštanjima)*, tako i implicirani (*Svi mi jurimo u životu, nikako da se zaustavimo, a to je verovatno lakše nego da zastanemo i oslušnemo titravi vapaj svoje duše*), dok su oni kojima se opisuje posao u kompaniji izrazito pozitivni (*strast*, *stabilnost*, *samopouzdanje*, *smirenost*, *zadovoljstvo*, *nada*). Njihova je svrha da rad u kompaniji predstave kao konačno dostizanje životne sreće i oslobađanje životne energije potisnute svakodnevnim porodičnim i poslovnim obavezama u drugim kompanijama (*Baš u ovom prostoru, gde nema tuđih maski, živi naša strast... / A gde su sve ostale stvari, svi ostali ljudi s kojima se družiš, knjige, kasete, susreti, radionice, te mogućnosti da se razviješ na svim nivoima!*), čineći nas u isto vreme i boljim ljudima (*ali te ovaj posao uči fleksibilnosti, popuštanju i opraštanju!*).

Tako dolazimo do svojevrsnog paradoksa. Pošasti koje globalizovano društvo uvodi u naš svakodnevni život (previše vremena provedenog na poslu a premalo sa porodicom, ručak kupljen u restoranu i pojeden kod kuće s nogu, novčani problemi) nestaju uključivanjem u globalnu kompaniju?! (*Dobila sam nekoliko stvari. Vreme za decu i porodicu. Imamo ručak u 1 ili 2 za postavljenim stolom. Mama kuha i to obožava, a kad mama kuha s ljubavlju, to se na svima primećuje. Idem dva puta nedeljno na jogu, i jednom na orijentalni ples, kuću imamo i uz nju šumu i dobili smo još jednog člana porodice – psa.*)

Ujedno, u igri je ovde i duboko podsvesni mitski pogleda na svet o ponavljanju kosmogonijskog, svetog vremena tokom rituala (*cf.* Elijade 2004), pa se u diskursu ekstatično priziva u sećanje ona, mitska noć, u kojoj je M.A. imala gotovo preobraćenički osećaj, *u toj noći, u kojoj se ostvaruju snovi*. Ritual nalaže sakralni prostor, fizički trodimenzionalan prostor koji

[5] O teoriji mentalnih prostora (eng. *mental spaces*) videti Fauconnier 1994 i Fauconnier & Turner 2001.

ima snagu da transcendira na više nivoe i oživi vreme „ponovnog rođenja“, a to je prizivanje u sećanje svečanosti od pre deset godina u dvorani u Budimpešti, *veoma slične ovoj dvorani u kojoj se nalazimo mi večeras*. Razume se, lična ispovest treba da indukuje slično mistično, iracionalno iskustvo kod slušalaca. (*Da li ćete Vi to doživeti večeras, sutra ujutru, za 14 dana, to ne znam, ali je to u Vašim rukama! Ne u Vašim rukama, nego u Vašoj glavi, u Vašim mislima!*) U diskursu misli M.A. seže do svojevrsnog *èlane vital*, koji u atmosferi propovedi nikako ne sme biti shvaćen kao plotna strast. (*Govorimo o energiji strasti za životom, ne polnoj strasti, već prirodnoj energiji, osećaju da možemo rasti, napredovati, uspeti! To se može dogoditi sa ovim poslom, u ovoj dvorani!*)

Najupečatljivijim čini se nesvesno preslikavanje arhetipske epifanijske transcendencije nagore na uspinjanje po piramidalnoj strukturi organizacije. Život pripadnika kulta novca ima svoj *axis mundi*, horizontalnu realnost i vertikalno penjanje po menadžerskoj hijerarhiji organizacije. Dakle, svaki život ima trasiran uniforman put, podsvesno duplikativno uređen (pored svesne strateške duplikativnosti u diskursu ruke). *Ovo je samo isečak jednog života... A gde su sve ostale stvari, svi ostali ljudi s kojima se družiš, knjige, kasete, susreti, radionice, te mogućnosti da se razviješ* ***na svim nivoima! Da sagledaš stvari sa drugog nivoa, da ih doživiš na višem nivou!***

Prelaz iz negativnog u pozitivno stanje i dostizanje ispunjenosti i uspeha nalik je stanju iskušenika, ali ne hrišćanskog, već paganskog, jer se uspeh ostvaruje oslanjanjem na sopstvene potencijale, a ne verom u božansko biće (*Sve greške i dobre stvari zavise samo od Vas! / Da li ćete Vi to doživeti večeras, sutra ujutru, za 14 dana, to ne znam, ali je to u Vašim rukama! Ne u Vašim rukama, nego u Vašoj glavi, u Vašim mislima!*). Na putu iskušenja (pohađanje seminara), iskušenik nije sam. Tu je kompanija sa razrađenim sistemom rada (programi, predavanja) i širokom mrežom distributera (propovednika-mudraca) (*Postajala sam sve jača i taj osećaj sam uspela zadržati što duže u sebi jer sam znala da su tamo ljudi koji su nam pokazali put)* koji iskušenika bodre i pomažu mu da istraje:

> *Nemojte da vas bude strah, ovde ste sa namerom, pokušajte zadržati ovaj tren što duže. / Svako od vas, pojedinačno, sada sedi ovde, sa ili bez partnera, daleko od kuće, problema, dece i to je pravo vreme da možete promisliti malo o sebi i svom životu, šta želite. / Neki ljudi će reći „ja se bojim, ne mogu“, ali... razmislite malo, šta je to što Vas hrabri? Zašto? Popričajte sami sa sobom? Zašto plačete? Čemu se smejete?*

4. Zaključak

Nakon analiza, u diskursu dvoje govornika utvrdili smo sledeća dva načina reprezentacije kompanije: *kompanija kao mašina* (efektan, duplikativan sistem s malim brojem uputstava o konkretnim postupcima i tehnikama u diskursu R.L.) i *kompanija kao porodica* (sistem koji motiviše, hrabri, daje smisao životu u diskursu M.A). Dok se praktični „diskurs ruke" služi konkretizovanim, pomalo banalnim metaforama, koje treba da približe apstrahovana uputstva o tehnikama rada kompanije slušaocu i deluju na racionalni deo njegove ličnosti, diskurs M.A. obiluje jezičkim izrazima koji apstrahuju, „penju nagore", svrha im je angažman emocija prisutnih i deluju na iracionalni deo ličnosti.

Uočene su značajne razlike u dvama diskursima: u prirodi upotrebljenih metafora (konkretizovane *vs*. apstrahovane), u reprezanticijama kompanije (kompanija kao mašina *vs*. kompanija kao porodica), u tipu upotrebljenih metareprezentacija (replike tipičnih konzumenata *vs*. pitanja o sopstvenom životu i filozofiji življenja), te sloju ličnosti koji se jezičkim sredstvima želi pokrenuti (racionalni *vs*. iracionalni).

Sistem multilevel kompanije je delotvoran (R.L), ali u isto vreme on i motiviše (M.A).

LITERATURA:

Elijade 2004: **Elijade, M.** *Sveto i profano.* Beograd: Alnari. 2004.

Fauconnier 1994: **Fauconnier, G**. *Mental Spaces.* New York: Cambridge University Press. 1994.

Fauconnier & Turner 2001: **Fauconnier, G. & Turner, M.** Conceptual Integration Networks. Expanded version of the 1998 paper published in *Cognitive Science*, 22(2). 2001. 133-187.
[http://papers.ssrn.com/sol3/cf_dev/AbsByAuth.cfm?per_id=1058129, 1.3.2009.]

Heller 2010: **Heller, M.** Language as Resource in the Globalized New Economy. In Nikolas Coupland (ed.) *The Handbook of Language and Globalization*. Oxford: Blackwell Publishing. 2010. 349-365.

Kinneavy 1971: **Kinneavy, J.L.** *A Theory of Discourse*. Englewood Cliffs, NJ: Prentice-Hall. 1971.

Lakoff 1982: **Lakoff, R.** Persuasive discourse and ordinary conversation, with examples from advertising. In Deborah Tannen (ed.) *Analyzing discourse: Text and talk*. Georgetown: Georgetown University Press. 1982. 25-42.

Sonja Miletić, Branimir Stanković

PERSUASIVE STRATEGIES IN MULTILEVEL COMPANY DISCOURSE

Summary

Communicative means used by two employees of the American multilevel company AmWay are analysed as part of persuasive discourse type strategies. Significant differences within the same discourse type have been noticed that pertain to the nature of exploited metaphors (concrete vs. abstract), company representation (company as a machine vs. company as a family), type of metarepresentation (response by a typical consumer vs. questions about life and philosophy of living), as well as the specific personality layer.

UDK 77.01

Miloš Babić[1]
Fakultet za menadžment
Novi Sad

FOTOGRAFIJA I NJEN JEZIK

*Sažetak***:** U radu se nastoji objasniti priroda i jezik fotografije kao medija i pojedinačne slike, te njena realističnost i semiotičko značenje. Slično kao u tekstu, u kome se stvarnost kodira u opšte prihvaćene pisane simbole, tako i fotografija predstavlja pokušaj da se stvarnost kodira u prepoznatljive vizuelne simbole. Za ovo, u radu se ustanovljava, moraju postojati kompatibilni sistemi znakova i simbola kako kod onih koji sliku kodiraju tako i kod onih koji je čitaju. Ukoliko takvi sistemi ne postoje, fotografija u različitim sredinama biva drugačije protumačena.

S druge strane, paradoks fotografije je u tome što ona počiva na opštem uverenju o njenoj objektivnoj/istinitoj vrednosti uprkos poznatoj činjenici da je fotografija podložna manipulaciji i prekrajanju, posebno uz pomoć kompjuterske grafike. Fotografija je, prema tome, pored što je objektivna istovremeno informativna (preslikava stvarnost) i ekspresivna (podložna prepravci, autorskoj stilizaciji, odabiru ugla snimanja i izboru plana, i sl.). Prisutna u mnogim segmentima savremenog društva, fotografija se posebno nametnula kao deo reklamnog diskursa, kontinuirano obogaćena novim dimenzijama.

Multimedijalni diskurs je jedinstven kôd zasnovan na eksploataciji, obradi i osmišljenom uključivanju zvukovnog i vizualnog momenta istovremeno na planu govora i pisma. Svoj oslonac je pronašao u sredstvima masovnih komunikacija s tehničkim mogućnostima obrade zvuka i slike i pridruživanja slike i zvuka jeziku. Za razliku od konvencionalnog ispisa, multimedijalni ispis više eksploatiše taj dvostruki kanal: unosi u pisani iskaz vrednosti govora navodeći recipijenta da otvori dvostruki kanal kako bi mogao iščitati postupke obrade vizuelnog i zvukovnog sloja jezičkog materijala, a ne samo leksičko-semantičkog i stvorio mogućnost interaktivnosti.

*Ključne reči***:** jezik fotografije, multimedijalni diskurs, realističko značenje, semiotičko značenje

TEORIJSKA RAZMATRANJA

Najčešće se s fotografijom semantički komunicira, kao sa medijem i kao pojedinačnom slikom, te se može reći da je ona *reprezentativna slika* koja, u određenoj meri, iskazuje neki aspekt stvarnosti. Drugim rečima, fotografija predstavlja znak koji je najčešće *ikonički*, *indeksični* i *simbolički*. U vremenu globalizacije, ekspanzija industrije oglašavanja u sve većoj meri koristi mnoge multidisciplinarne spoznaje iz različitih nauka i njenih disciplina kako bi ostvarila što bolji efekat u komunikacijskom odnosu iz-

[1] studiofilm@vektor.net

među oglašivača i potrošača. Prisutna u mnogim segmentima našeg društva, fotografija se posebno nametnula kao deo reklamnog diskursa, kontinuirano obogaćivana novim dimenzijama. Reklamni oglas interaktivno, na sve sofisticiraniji način, inkorporira u sebi jezičke i nadjezičke kodove zavisno od plana u kome se reklama realizuje kao govorni ili pisani iskaz.

Dva pristupa fotografiji: realistički i semiotički

Posmatranjem i analizom fotografije uočava se njena *prividna* objektivnost i realističnost te ako se priklonimo ovakovom gledištu onda možemo reći da fotografija predstavlja *zaustavljeni trenutak prirode – istinitu predstavu stvarnosti*. Tako se kritičari između ostalog bave pitanjima vezanim za moć fotografskog aparata da zabeleži stvarnost, a fotografiju razmatraju kroz njenu moć da zameni sećanje. Ovde je reč o r**ealističkim teorijama koje mogu da imaju nekoliko polaznih stanovišta:**

– samu fotografiju kao estetski artefakt,
– institucije fotografije i položaj i ponašanje fotografa,
– posmatrače ili publiku i kontekst u kojem se slika koristi, susreće[2].

Drugi pristupi pri određenju fotografije sve više se oslanjaju na semiotiku i psihoanalizu. S ovog aspekta fotografija se posmatra kao skup kulturnih, psihoanalitičkih i ideoloških simbola ili kodova koji se u nju upisuju, a koje posmatrač kasnije dekodira. Slično tekstu, koji predstavlja pokušaj da se stvarnost kodira u opšte prihvaćene pisane simbole, tako i fotografija predstavlja pokušaj da se stvarnost kodira u prepoznatljive vizuelne simbole.

Po autorima ovakvih teorija, fotografija ne predstavlja stvarnost već je označava, a naglasak je na onome što gledalac čitajući sliku uzima kao osnovne znakove i indikatore za tumačenje. To znači i da posmatrač nesvesno bira kakvu će istinu dekodirati iz fotografije, jer fotografija ne može svoju istinu na isti način protumačiti svima.

Da bi se fotografija što bolje dekodirala (tj. onako kako je to osmislio autor fotografije) moraju postojati kompatibilni sistemi znakova i simbola kako kod onih koji sliku kodiraju tako i kod onih koji je čitaju. Ukoliko takvi sistemi ne postoje, fotografija u različitim sredinama biva drugačije protumačena. Jednostavan primer bi bio korišćenje boje – u zapadnoj kulturi bela boja može biti boja života, na Dalekom istoku ona predstavlja boju žalosti i smrti. Naravno, ovi kodovi se odnose na sve elemente fotografije i njene upotrebe.

[2] Liz Vels, *Fotografija,* Uvod, Clio, Beograd, 2006.

Ideja i fotografija

Ideja prethodi svakom umetničkom delu, subjektivne je prirode a povezana je sa temom koja je objektivna. Zato i pre nastanka fotografije sigurno da postoji ideja stvaraoca, kao nit vodilja, koja nas podstiče da načinimo baš takvu kompoziciju i zahvatimo određene predmete, osobe i predele u izrez našeg fotoaparata, da upotrebimo određenu tehniku i tehnologiju. Takva fotografija u suštini nosi želju fotografa za nekom vrstom iskaza.

Ti iskazi su ponekad obični, svakidašnji, već viđeni, ali su značajni što su direktno povezani sa tokom nastanka fotografije. Oni obično služe za prenošenje atmosfere ili nekog utiska koji je fotograf doživeo a želi da ga ovekoveči i pokaže drugome. Međutim, sama ideja koja stoji iza ovakvih fotografije može biti različita: da podeli lepotu koju je autor doživeo, senzaciju, foto-vest, prestiž, dokument ili samo fotografiju za uspomenu.

«Za većinu ljudi fotografija služi samo kao medij za čuvanje uspomena, sredstvo za beleženje mesta i događaja, u osnovi poruka fotografije živi u glavi onog ko je s njom povezan i samo je okidač sećanja na neki događaj i na neko prošlo vrijeme. Takva fotografija nema apsolutno nikakvog značenja za nikoga drugog i potrebno je detaljno i opširno objasniti prilikom pokazivanja, upravo stoga je beznačajna u opštem toku fotografske kulture».[3] Ovakva gledišta danas su raširena na mnogim internet forumima, jer se o fotografiji svagde raspravlja s obzirom na njenu dostupnost i primenljivost.

Nasuprot ovakvom slobodnijem pristupu Marijana Hirš (Marianne Hirsch) u knjizi *Porodica Frames* posmatra porodične fotografije na primeru književnih i metafotografskih tekstova u kojima izrazom «slika-tekst» podrazumeva narativni kontekst fotografije. U sličnom smislu ona tako raspravlja i o stvarnim slikama, umetnutim u narativni kontekst, «vizualnim pripovetkama» – fotografijama koje nose priču te o fiktivnim slikama opisanim u romanima, «proznim slikama».[4]

Ovdje se fotografija pretvara u *zapisničara* nekog događaja. Kada nam je potrebno da fotografija bude *sredstvo komunikacije*, medij za izražavanje ideja, većini ljudi, amaterima i ljubiteljima fotografije, to teško uspeva. Naravno i profesionalni autori po ovome se i razlikuju te su neki uspešniji u reklamama za hranu od onih koji snimaju i promovišu modu.

Danas se mnogo piše o tehničkim aspektima fotografije, ali o estetici same fotografije, njenom jeziku i dejstvu vrlo malo je radova. O psihologiji fotografskog stvaranja, psihologiji percepcije, šta je fotografija i

[3] www.fot-o-grafiti.hr/nauci/estetiku-fotografije/izrazavanje-ideje-u-fotografiji

[4] „Slika tekst" je izraz kojim se koristi Hirsch u knjizi *Family Frames*, oslanjajući se na rad W. J. T. Mitchella (*Picture Theory: Essays on Visual and Verbal Interpretation,* 1994), u kojem on razmatra odnose vizualnog i verbalnog, fotografije i jezika.

kakva je njena uloga, mnogi autori su strogi u postavljanju kriterijuma i u definicijama šta je fotografija te šta bi trebalo da bude?

Podsećamo zato kako M. Edmond O'Brien i N. Sibley određuje fotografiju: «Fotografija je umetnička interpretacija nekog događaja, osobe ili objekta. Fotografija treba preneti neku univerzalnu poruku i treba to preneti snažno, s dozom energije i stila. Da bi to postigli fotografija mora biti komponovana, svi njeni elementi moraju biti usklađeni kako bi zajednički vodili ka istom cilju. U širem smislu sadržaj fotografije je manje bitan od načina na koji je prikazan, kompozicija je to što određuje fotografiju, svaki objekt moguće je fotografisati dobro ili loše.»[5]

Percipiranje fotografije i njeno značenje

Na prvi pogled fotografiju odmah pokušavamo sagledati i razumeti, idetifikovati, primiti informaciju, pravilno dekodirati i doživeti kao sliku. Ako želimo produbiti značenje i potuno je razumeti, moramo fotografiju detaljno istražiti kao da je skeniramo. To značenje koje se otkriva tokom detaljne analize predstavlja sintezu dveju intencija: one koja se manifestuje u slici i intencije posmatrača. To znači da fotografije nisu jednoznačni simbolni kompleksi, već višeznačni simbolni kompleksi koji otvaraju prostor interpretacijama.

Fotograf se trudi da iscrpi *fotoprogram* time što će realizovati sve njegove mogućnosti. Fotograf poseduje moć nad posmatračima svojih fotografija, programira njihovo ponašanje, a aparat poseduje moć nad fotografom, programira njegove pokrete. Crno-bela stanja stvari ne mogu postojati u svetu, zato što su crno i belo granični slučajevi ili *idealni slučajevi*: crno je potpuno odsustvo svih vibracija sadržanih u svetlosti, dok je belo njegova suprotnost i označava prisustvo svih boja. «Pošto su crno-bela stanja stvari teorijska, ona ne mogu stvarno postojati u svetu. Međutim, crno-bele fotografije zaista postoje, jer su one slike pojmova iz teorije optike, što znači da su nastale iz teorije. Crno i belo ne postoje, ali ukoliko bi postojali, onda se mogu posmatrati u crno-belom i to bi se moglo logički analizirati. Mana takvog crno-belog pogleda na svet bila bi zasigurno na tome da ova mešavina ne bi bila u boji već siva, a sivo je *boja teorije*. Ne poseduje moć onaj koji poseduje fotografiju, već onaj koji je proizveo informaciju koja se na njoj nalazi.»[6]

Ovo je povezano s disciplinom, ali i prepoznavanjem. Više nije potrebno odgonetati svako slovo pojedinačno. Ovde ćemo napomenuti na dostupne kategorije i šematski opažaj: ako objekat prepozna na prvi pogled (šta je to? Čemu to služi?), tada ga nije potrebno dalje posmatrati, što će smanjiti broj fiksacija, a time i količinu podataka koju će oči pribaviti

[5] Michael E. O'Brien i Norman Sibley, *The Photographic Eye*, str. 33.
[6] Fluser Vilhem, *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd, 2005.

mozgu za analizu. Drugim rečima, *što više znate, to manje vidite*, ali je subjektivni utisak da se videlo dovoljno.

Upravo ovo je izuzetno važno oglašivačima. Termin od nekoliko sekundi na televiziji je izuzetno skup, pa reklame traju veoma kratko. Ili, posmatrač koji u vožnji samo delimično pogleda bilbord, percipiranje mnoštva informacija biće uzaludno, ali vizuelna poruka (slika) sigurno da će prvo da se upamti.

Druga je stvar ako se oslanjamo na druge oblike oglašavanja, kao u zatvorenom prosturu, (na aerodromu, sportskim terenima, metrou i sl.). Tada možemo računati na sasvim drugačije pristupe struktuiranja reklamne poruke pa i načine izražavanja: pojmove s pozitivnim društvenim predznakom kao što su ljubav, sreća, prijateljstvo, priroda, rodoljublje, deca, seks u čije se kontekste proizvod stavlja (npr. automobil na vrhu planine u čistoj, netaknutoj prirodi, a ne zagađivač).

1.4. Fotografija i istina

Za fotografiju je najtešnje vezana vrlo kompleksna tema o *istini* i *objektivnosti* fotografskog zapisa. U svom osnovu fotografija jeste zabeleška svetla, pod određenim uslovima, što se smatra istinom. Činjenica je da je fotografija uslovljena tehnologijom izrade te korišćenjem različitih tehnika, može se manipulisati njenim sadržajem, kompozicijom, uglom, što dovodi u pitanje njenu objektivnost. Po sadržaju i načinu kako ga predstavlja načinjena je i osnovna podela fotografije na dokumentarnu, umetničku, novinsku, komercijalnu, tehničku[7], tako da njeno značenje samo i govori šta je sinonim za realistično i istinito. «Dokumentarne fotografije imajaju čisto dokumentarni karakter, čiji snimak nije fikcija već čista realnost i često je povezana s društvenim i kulturnim trenutkom kada je sniml-jena. Fotograf joj zato prilazi kao realista, kao čovek s kamerom kojom zapisuje ono što vidi, svestan okruženja i miljea kojima pripada»[8].

1.4.1. Realnost i hiperrealnost

Realnost i hiperrealnost su važani pojmovi koji se pominju u semiotici i filozofiji posebno u određenju hiperrealnosti. Ovo pitanje vrlo je aktuelno u određenju fotografije[9]. Prihvatimo li stanovište da je hiperrealnost nemogućnost svesti da razlikuje realno od fantazije**,** odnosno predstave realnosti, onda nije teško razumeti da se predstava istine, koja je dobijena posredstvom brojnih medija, često poljuljana.

---

[7] Babić Miloš (2010), *Fotografija,* BLC college, Banja Luka /Cekom books, Novi Sad, str. 157.

[8] Ibid., str. 159.

[9] http://svetlakomora.com/2007/11/13/fotografija-i-istina-realnost-i-hiperrealnost/

Hiperrealnost u fotografiji je mnogo kompleksnija od običnog retuša bilo da je reč o digitalnoj ili tradicionalnoj fotografiji (onoj dobijenoj fotohemijskim postupkom). Postoje brojni drugi faktori koji fotografsku sliku svrstavaju u *fantaziju o realnosti*, a ne realnost. Tu su na primer: izdvojenost iz okoline, zamrznutost pokreta, dubinska oštrina, dvodimenzionalnost i sl. Iako ljudsko oko vidi slično objektivu, konačni proizvodi se razlikuju. Fotografija je trenutak *vizuelne stvarnosti*, a svest o toj istoj stvarnosti se oblikuje sa još mnogo drugih faktora (npr. ako je neko gladan, zapamtiće najpre *jestivost* snimljenog objekta).

Gledajući fotografiju dobijaju se samo vizuelne draži koje bi trebalo da imitiraju i ostale draži poput toplote, mirisa, zvuka i sl. Jasno je da istina formirana na ovaj način mora vrlo pažljivo da se tumači. Iako se realnost doživljava mnogo kompleksnije, najpre interakcijom svih tih brojnih podražaja a zatim i analizom sa prethodnim znanjem, svest fotografskog snimka doživljava realnim, jer je fotografija najbliža predstavi o realnosti. I kuda onda vodi ova priča o hiperrealnosti? Pa upravo tome da je kriterijum o realnosti i istini vrlo često precenjen. Često ljudi zauzimaju stav da je nešto baš tako, i samo tako, ili da nešto ne može biti takvo kakvim je prikazano, a saznanje o realnosti je krajnje ograničeno. Ne sme se insistirati na objektivnoj stvarnosti, jer je objektivna stvarnost subjektivna i promenljiva. Ona je predstava o realnosti, onakva kakva je dobijena i obrađena.

Zaključak bi bio da je u kritici fotografije bitno poznavati i odnos realnosti i hiperrealnosti. „Ne treba insistirati na *objektivnoj istini* ako se zna da se ona tumači subjektivno. To nikako ne znači da je svako menjanje fotografije ka nadrealnom opravdano. Postoje situacije kada se fotografija koristi kao, do sada, najtačnija predstava vizuelne stvarnosti (kao dokaz na sudu i sl.). Ne znači takođe ni da fotografija ne može biti *prihvatljivo realna*. Ona je realna u granicama ljudske predstave o realnosti**.** I konačno – svaka fotografija ima svoju namenu. Poznavati ideju o istini koju ima publika vrlo je koristan faktor u opštoj uspešnosti fotografije.“[10]

1.5. Diskurs i jezik fotografije

Pretpostavljamo da se diskurs koji preuzima reprezentativne osobine fotografije dopunjava dodajući sebi njenu prirodu i tehnologiju, te «diskurs fotografije i ostali vizualizovani diskursi otvaraju rezervate i zone viđenja u jeziku, ostakljuju jezik stvarajući iluziju njegove prozirnosti, formiraju okularne koridore koji omogućavaju prohodnost u mreži označioca.»[11]

[10] http://Ibid.,

[11] Aleksandar Mijatović, *Diskurz fotografije,* Izvorni znanstveni članak, Rijeka, 2003, str. 50

Da bi se ispravno razumeo diskurs fotografije, mora se uzeti u obzir da se pojam reprezentacije može dvojako shvatiti i da postoji granica koja deli *verbalne* i *vizuelne* medije. U prvom slučaju se *ističe predmet na račun medija* kako bi se stvorila iluzija ponovo prisutnog medija, a u drugom se *ističe medij a predmet se potiskuje*. Odmah se može uočiti da se ova dvostrukost ne može prevazići isticanjem jednog ili drugog, jer se ne može stvoriti iluzija ponovo prisutnog predmeta osim putem medija. Mi zastupamo tezu *da se ta dvostrukost prevazilazi tako što diskurs fotografije razvija slikovne modele i uvodi vizuelno u jezik*. To govori da diskurs fotografije manipuliše međusobnom neprevodivošću jezika i slike prenoseći ono što se ne može prikazati/iskazati u polje vidljivog. „Osnovni referentni mehanizam koji diskurs preuzima od fotografije jeste svest o prošloj prisutnosti predmeta.“[12]

Prema tumačenju Vande Božičević to podrazumeva ispravnu pretpostavku da «fotografija dokumentuje prošlo postojanje snimljenog predmeta» i pogrešnu pretpostavku da je snimljeni predmet prisutan.[13] Božičević ukazuje da takvo tumačenje na prvi pogled isključuje poetičku dimenziju fotografije naglašavajući njene tehničke osobine pa se stiče utisak da ona nije ništa drugo nego po značenju neutralna, mehanička reprodukcija postojećeg. Božičević takođe nagalašava da tehničko shvatanje fotografije ne zapostavlja njene poetičke i heurističke aspekte. Tako fotografija omogućuje da «...dugotrajnoj pažnji izložimo ono što inače samo prolazno i površno zapažamo...», da u «...pojedinačnim fazama analiziramo procese koji zbog brzine odvijanja izmiču našem opažaju, približava nam prostorno i vremenski udaljene, prevelike i premale objekte».[14]

Stoga se može zaključiti da fotografija učvršćuje imaginarno podvrgavajući ga simboličkom pečatu ili prema rečima Božičevićeve: «Zahvaljujući razvijenim tehnikama uvećavanja, umanjivanja, fokusiranja, rasteru i drugim tehnikama, fotografija se pretvara u moćan instrument koji proširuje granice našeg znanja.»[15]

Stoga diskurs fotografije, diskurs modelovan ugrađivanjem izvršnim mehanizmima fotografije, razvija jezik u dva osnovna pravca: *fotografski jezik* i *jezik fotografije*. Prvim se nastoji prikazati rascepkanost svetova i otpor koji ti delovi pružaju kad se nastoje povezati. Drugim se nastoji prikazati znanja kojim raspolažemo o tom svetu.

Diskursu fotografije, tumačenjem u ovom kontekstu najbliže odgovara *memoria*, stara retorička veština kojoj u novije vreme novi značaj u književnosti i kulturnim studijima daje Renate Lachmann. Memoria je u

[12] Barthes, Roland 1981, *Retorika slike*, u Zborniku Plastički znak, ICR, Rijeka

[13] Božičević Vanda, *Hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko društvo, Zagreb, 1990, str. 59

[14] Ibid., str. 53.

[15] Ibid., str. 60.

tradicionalnoj retorici upućivala na sposobnost i veštinu govornika za pamćenje delova govora a bila je više tehnička i pomoćna nego poetička veština.

Osim što fotografija i diskurs fotografije dele s *memoriom* vezu između poetičkog i tehničkog i *memoria* je mesto ulaska slike u jezik. Naime, prema Renate Lachmann «pamćenje nema samo pohranjivačku, već i proizvođačku funkciju u građenju *memoria* za šta je potrebna imaginacijska moć.»[16]

To znači, da se jezik kao način iskazivanja ili ukazivanja na nešto ili način predstavljanja nečijih razmišljanja, uključuje u slikovne načine prikazivanja stvarnosti ili razmišljanja. Na taj način se u jezičkom prostoru stvara prostor za viđenje slikovnog jezika i obrnuto. Tako je cilj proizvodnje *memorie* kao primarno *imaginacijske delatnosti* «sprečiti zaborav imaginacijom i to tako da se ono čega se treba setiti, čemu preti nestanak, predstavi slikom i deponuje na obeleženim mestima raščlanjenog prostora u koji se može ulaziti.»[17]

MULTIMEDIJALNI DISKURS I REKLAMA

Multimedijalni diskurs ima svoje ishodište u višedimenzionalnosti ljudskoga govora. «Ljudski govor, prema analizama Branka Vuletića, je sinteza *krika* i *teksta* (krik je ljudski element, a tekst racionalni, bezlični element). Dok jezik funkcioniše po logici isključnosti (princip ili-ili, ili jedan fonem, leksem ili drugi), parajezik karakteriše gradaciju sredstava (stepenovanje intenziteta osmeha, stiska ruke itd.). Parajezične znakove nije moguće prevoditi u reči, već samo interpretirati; Parajezičnost je poseban vid komunikacije koji se udružuje sa verbalnim i na njega vrši uticaj značaja.»[18]

Razlikovanje jezika i parajezika je osnova za tumačenje multimedijalnoga diskursa koji neprekidno nastaje i sa kojim se svakodnevno može sretsi putem različitih medija. Multimedijalni diskurs je jedinstven kôd zasnovan na eksploataciji, obradi i osmišljenom uključivanju zvukovnog i vizualnog momenta istovremeno na planu govora i pisma. Svoj oslonac je pronašao u sredstvima masovnih komunikacija s tehničkim mogućnostima obrade zvuka i slike i pridruživanja slike i zvuka jeziku. Koreni ovoga diskursa su vizualno-verbalni zapisi na spomenicima drevnih kultura, iluminacije srednjovekovnih rukopisa, religijski obredi, pa sve do multimedijalnih fenomena današnjice: stripova, reklama, grafita, animiranog filma,

[16] Lachmann, Renate (2002), *Phantasia, Memoria, Rhetorica,* Matica hrvatska, Zagreb, str. 432
[17] Ibid., str. 432
[18] Branko Vuletić**,** *Lingvistika govora,* FF Pres, Zagreb, 2007. god, str. 36

hiperteksta, a pomaci su vidljivi i u domenu književnosti koja svoje mesto pronalazi i u elektronskim medijima.

U reklamnom diskursu su prepoznatljive sve oznake interkodnih pretapanja koja u rezultatu imaju pojavu novog jezičkog i nadjezičkog kôda (uključivanje elemenata muzike i vizualnosti). Reklamne poruke se nalaze svuda, pa možda se baš zbog toga često ne razmišlja o njihovoj naravi i o reklamama kao vrsti diskursa. Svi prepoznaju reklamni tekst koji se pojavljuje u novinama i časopisima prezentujući određeni proizvod kao nešto što je poželjno i potrebno; Prepoznaje se i njegova TV ili radio verzija koja se pojavljuje u pauzama programa. Klasifikacija reklama ipak je nešto šira od toga.

Da bi reklamna poruka ostvarila željeni cilj (povezati reklamirani proizvod s pozitivnim osećanjima, dovesti ga u vezu s trenutnim vrednostima neke kulture, uspostaviti preko proizvoda kontakt sa svim što se u tom času smatra poželjnim), ona se mora poslužiti mehanizmima nadilaženja limitiranosti svojih verbalnih sastojaka i prodreti u konotativni plan poruke. Kako je cilj reklamne poruke povezan s vrednostima kulture, reklamni diskurs često aktualiziuje pitanja etičnosti (reklamiranje proizvoda štetnih za zdravlje, konotacije seksualne prirode, kategorizovanje filmova s obzirom na zahtevanu starost publike).

Komunikacijska kompetencija uključuje istovremeno vladanje jezikom i parajezikom, što znači da se komunikacija odvija kroz dvostruki kanal (istovremeno se emituju i percepiraju lingvistički i paralingvistički znakovi). Za razliku od konvencionalnog ispisa, multimedijalni ispis više eksploatiše taj dvostruki kanal: unosi u pisani iskaz vrednosti govora navodeći recipijenta da otvori dvostruki kanal kako bi mogao iščitati postupke obrade vizuelnog i zvukovnog sloja jezičkog materijala, a ne samo leksičko-semantičkog. Međutim, u svakodnevnim govornim situacijama parajezik se velikim delom odvija mimo govornikove, pa i recipijentove svesti (osmeh npr.). Jezik je naprotiv pod kontrolom svesti govornika, pa tako i reklama svesno manipuliše tom dimenzijom koja je u govoru spontana. Reklama se tako služi i konvencionalnim planom svakodnevnoga govora i konvencionalizovanim planom poetskog govora. Tako nastaje nov govor prilagođen potrebama ovog diskursnog tipa.

Jedan od osnovnih ciljeva reklame je privući pažnju recipijenta, a reklama to čini na dva načina:

a) **Slikom/vizualnim sredstvima –** *Slike se kreću od neprihvatljivih do šokantnih ili hrabrih predstava (razgolićeno žensko telo danas je česta pojava nasuprot muškom). Reklame ponekad žele šokirati slikom iz opravdanih razloga (upozoravanje na nasilje, istraživanje bolesti, sigurnost u saobraćaju itd.). Emocionalni efekat može iza-*

zvati i tip slova, pa različite reklame koriste različite fontove ili druge tipografske efekte s ciljem izazivanja određenih emocija. Kada je reč o vizualnoj obradi teksta, reklama koristi i čitav niz postupaka od likovnog preoblikovanja grafemskog materijala do dokumentarističke fotografije.

b) ***Verbalnim tekstom*** **–** Primalac najčešće ne iščitava slikovnu poruku odvojeno od verbalnog teksta i obrnuto. Rukopis se shvata kao ličniji, individualniji od štampanog teksta, čime se reklama takođe služi.

Reklama je tip diskursa koji se unutar šireg multimedijalnog diskursa može posmatrati kao jedan od njegovih žanrova. Tako reklamu prepoznajemo i kao tip poruke i kao vizualno i akustički preoblikovan jezični znak. Reklama se može ostvarivati i kao govor i kao pismo u zavisnosti od medija kojim se prenosi.

2.1. Prakse iščitavanja slikovnog diskursa

U analizi slikovnih aspekata diskursa centralno mesto pripada takozvanoj posmatračkoj praksi, unutar koje je potrebno razlikovati dva ključna pojma: **videti** i **gledati**. Pod pojmom videti podrazumeva se aktivnost, putem koje se usput i ležerno registruje čulom vida na nivou pukog prepoznavanja.

Gledanje je praksa vezana uz intenciju (poput pričanja i pisanja) a vezana je uz izbor i uz vršenje uticaja: predmet utiče na nas i mi utičemo na predmet. Gledanje je dakle praksa vezana uz odnose moći koja se tiče i procesa komunikacije. Iz opisanih pojmova proizlazi pojam posmatračke prakse koja je vezana uz nastojanje da se nešto razume.

Savremeni čovek živi u kulturi vizualnih nadražaja: moderno doba je posebno razvilo kulturu fotografije (televizija, internet, reklame, grafiti). Uloga fotografije je višestruka, raznolika i kompleksna, a pojedinačna fotografija može se pojaviti u rasponu različitih konteksta i u sebi sadržati najrazličitija značenja.

Kultura fotografije sadrži *pojam reprezentacije* koji može pripadati bilo kom simboličkom kôdu, pa podrazumeva korišćenje jezika i slika radi kreiranja značenja. Sve se to događa u određenom kulturnom kontekstu koji određuje šta reč fotografija znači. Znak (slika, reč) zamenjuje i u isto vreme predstavlja predmet ili pojavu.

Postojanje pretpostavki koje se vezuju uz predmete ili pojave unutar sistema putem koga se stvarnost poima tiče se sistema mentalnih reprezentacija koji prevazilazi same pojmove i odnosi se na način njihove

organizacije. U svesti, naime, raspolaže se određenim mentalnim reprezentacijama, pri čemu se svaka nova slika sukobljava s već postojećim pretpostavkama u svesti (odnosno nove slike se dovode u vezu s reprezentacijama koje već postoje u svesti). Reč je o procesu mapiranja koji podrazumeva dovođenje novih slika u vezu s vlastitim mentalnim reprezentacijama, što je u skladu s kulturom definisanom kao zajedničkom konceptualnom mapom koja omogućuje da se u nju uklapaju poimanja stvarnosti i da komunicira sa drugima. Mentalne reprezentacije delom su vlastite, a delom nastale iz odnosa prema svetu, što je proces stalnog pregovaranja i usaglašavanja između zajedničke i lične kulturne mape.

Unutar kulture kao zajedničke konceptualne mape ljudi se služe jezikom (jezik je potreban i unutar zajedničke i unutar lične kulturne mape kao sredstvo komuniciranja). Jezik je reprezentacijski sistem sam po sebi povezan sa sistemom mentalnih reprezentacija. Reč je o sistemu unutar sistema. Prvi je generalno, kulturno zadat, velikim delom vizuelan, a drugi je verbalan i povezan s vizuelnim. Vizualni se sistem takođe osamostaljuje i čini podsisteme: slike se koriste kao i reči. One su reprezentacije sveta koje pomažu da svet razume i da se definiše. Iz jezika i njegove povezanosti s konceptualnim sistemom ljudi grade nove podsisteme ili materijalizuju vizuelne planove.

Od Aristotela i Platona do danas traju debate o tome služe li *sistemi reprezentacije* tome da prikažu svet onakvim kakav on zaista jeste ili služe da bi se preko njih konstruisala značenja u koja se ugrađuju i specifični, ljudski i kulturološki sastavni delovi i tako se kreira vlastiti svet. Drugim rečima, postavlja se pitanje *da li je slika odraz stvarnosti ili pak kreira vlastitu stvarnost*? U tom smislu, postoji nekoliko pristupa za razumevanje reprezentacijskih sistema:

> **– *Reflektivni pristup (objektivistički)*** *smatra značenje kao zadato unutar predmeta (osobe, ideje, događaja), a jezičke funkcije preslikavaju to značenje. Pristup se temelji na platonovskoj ideji ´sveta sena´i podrazumeva da je predmet (pre)slika stvarnosti;*
>
> **– Intencionalni pristup (pragmatički)** zasniva se na pretpostavci da se reči svojim značenjem usklađuju s intencijom govornika;
>
> **– Konstruktivističk**i **pristup** se zasniva na uvažavanju javne, socijalne uloge jezika. Stvari po sebi nemaju značenja. Značenje se izvodi iz simboličkih praksi (kao npr. jezika), a ne iz materijalnoga sveta, pa te prakse se pridružuju svetu kako bi se osmislio, (pre)uredio ili konstruisao. Značenje stvari se konstruiše služeći se reprezentacijskim sistemima, što znači da ono ne prethodi predmetu, već ga predmet dobija kada ga čovek uključi u sopstveni konceptualni sistem.
>
> Sva tri pristupa sadrže elemente relevantne za tumačenje reprezen-

tacijskih sistema, a konstruktivistički pristup najbolje osvetljava kulturološke aspekte problema. Slikovni ili znakovi fotografije, kao umetni, od čoveka kreirani znakovi, svakako nastaju od svojih kreatora i obeleženi su njihovim svesnim ili nesvesnim intencijama (npr. Crkva se vekovima služi slikarstvom da bi putem slikarskog platna prenosila religiozne mitove i crkvene doktrine).

ZAKLJUČAK

Fotografija predstavlja znak koji je najčešće *ikonički*, *indeksični* i *simbolički*. Ideja o fotografiji kao odrazu stvarnosti našla je svoje posebno utočište u mitu o fotografskoj istini (naročito kada je reč o fotografiji koja ima dokumentarnu vrednost, odnosno težinu dokaza koji podupire reči). Fotografije koje nastaju posredstvom kamere, bilo putem fotografskog aparata ili elektronske tehnologije, sadrže u sebi tenziju između subjektivnih i objektivnih momenata. One kulturološki imaju auru objektivnosti i veći kredibilitet (u smislu onoga što predstavljaju) od crteža. Čak i kamere za video nadzor sadrže moment subjektivnosti – neko ih je programirao, usmerio, one slučajno biraju neki isečak i obeležavaju ga voljom odsutnog autora.

Prethodno izlaganje i analiza reklamne fotografije i njenih mogućih sugestija i značenja temelji se na interpretaciji znakova kojom se bavi semiotika. Paradoks fotografije je u tome što ona počiva na opštem uverenju o njenoj objektivnoj/istinitoj vrednosti uprkos poznatoj činjenici da je fotografija podložna manipulaciji i prekrajanju, posebno uz pomoć kompjuterske grafike. Fotografija je, prema tome, pored toga što je *objektivna*, istovremeno *informativna* (preslikava stvarnost) i *ekspresivna* (podložna prerađivanju, autorovom pogledu, odabiru ugla snimanja, detalja itd.).

Prisutna u mnogim segmentima našeg društva, fotografija se posebno nametnula kao deo reklamnog diskursa, kontinuirano obogaćena novim dimenzijama. Tako je reklama tip diskursa koji se unutar šireg *multimedijalnog diskursa* može posmatrati kao jedan od njegovih žanrova. Reklamu prepoznajemo i kao *tip poruke* i kao *vizualno i akustički preoblikovan jezični znak* a može se ostvarivati, i kao govor, i kao pismo, u zavisnosti od medija kojim se prenosi.

LITERATURA:

1. Babić, Miloš (2006), *Televizijska reklama,* Cekom books, Novi Sad
2. Babić, Miloš (2010), *Fotografija,* BLC college, Banja Luka /Cekom books, Novi Sad
3. Barthes, Roland (1985/1967), *The Fashion System*, New York, Jonathan Cape
4. Barton, Roger (1964), *Uspješna ekonomska propaganda,* Privreda, Zagreb
5. Barthes, Roland, (1981), *Retorika slike,* u zborniku Plasticki znak, ICR, Rijeka
6. Božičević Vanda (1990), *Riječ i slika*, *hermeneutički i semantički pristup*, Hrvatsko filozofsko drustvo, Zagreb
7. Ed. Steele, Valerie (1997), *Fashion Theory:Journal of Dress*, Body & Culture, Oxford, Berg Publ.
8. Eric Clark, *The Want Makers: The World of Advertising, How They Make You Buy* (New York: Viking Penguin, 1988)
9. Evans I. Richard (1989), Graditelji psihologije, Nolit, Beograd
10. Evans, Caroline (2003), *The Fashion at the Edge,* Yale U.P., New Heaven and London
11. Fluser, Vilhem (2005), *Za filozofiju fotografije*, Kulturni centar Beograda, Beograd
12. Ivanović Tatjana, *Psiholoski pristup reklami*, Montenegrin Journal Of Economics No.3.
13. Jesa Denegri (1997), *Fragmenti postmodernog plurailizma,* Cicero, Beograd
14. Lachmann, Renate (2002), *Phantasia, Memoria, Rhetorica,* Matica hrvatska, Zagreb.
15. Liz Vels (2006), *Fotografija: kritički uvod,* CLIO, Beograd
16. Lurie, Alison (1992), *The Language of Clothes*, London, Bloomsbury Publ.
17. Mijatović, Aleksandar (2003), *Diskurz fotografije*, Izvorni znanstveni članak, Rijeka
18. NDI Croatia (1995), *Poruka, image i predstavljanje*, NDI Croatia
19. Pakard, Vans (1994), *Skriveni ubeđivači–psihologija reklame,* PS Grmeč AD, Privredni pregled, Beograd
20. Peter G. Renstrom, Chester B. Rogers, *The Electoral Politics ictionary*, Santa Barbara, California, Oxford, England, ABC CLIO, l989.
21. Predrag Haramija (1993), *Politički plakat u Hrvatskoj 1848 – 1990,* Fiolozofski fakultet, Magistarski rad, Zagreb

Internet aderse:

http://svetlakomora.com/2007/11/13/fotografija-i-istina-realnost-i-hiperrealnost/

www.wikipedia.org: Hyperreality

www.trivia-library.com/Hollywood Celebrity Scandals Charlie Chaplin & Joan Barry Affair Part 1/

http://svetlakomora.com/2007/11/13/fotografija-i-istina-realnost-i-hiperrealnost/
www.wikipedia.org
http://www.mtsmondo.com/gallery/view_photo.php?IDPhoto=77435
www.doncafe.co.yu
http://www.matica.hr/Vijenac/vijenac279.nsf/All

Miloš Babić

PHOTOGRAPHY AND ITS LANGUAGE

Summary

This paper aims to explain the nature and language of photography as a medium and single image, its realism and semantic meaning. As it is in the text, where reality is encoded in the commonly accepted written symbols, photography is an attempt at coding using recognizable visual symbols. For this, the paper concludes, there must be a compatible system of signs and symbols for those that encode the picture as well as those who read it. If such systems do not exist, photographs in different social environments are being interpreted differently.

On the other hand, the paradox of photography is that it is supported by the general belief in its objective/true value, despite the well-known fact that photographs are subject to manipulation by alteration, especially with the help of computer graphics. Photography is, therefore, in addition to objective, at the same time informative (real maps) and expressive (subject to conversion, authorial stylization, selected angle and choice of plan, and the like). Present in many segments of modern society, photography in particular is imposed as part of advertising discourse, is continually enriched with new dimensions.

Multimedia discourse is a unique code based on exploitation and processing and defined as the inclusion of sound and visual momentum in terms of both speech and writing. It has found support in the means of mass communication with the technical possibilities of processing sound and image and the association of image and sound language. Unlike conventional printing, multimedia print exploits the dual channel entries in a written statement stating the value of speech, guiding the recipient to open the dual channel in order to read the procedures of processing the visual and linguistic media of sound layers, not just the lexical-semantic one, and creating the possibility of interactivity.

ИСТРАЖИВАЊА

UDK 821.163.42.09

[Предраг Станојевић]
Универзитет у Београду
Филолошки факултет
Катедра за српску књижевност с јужнословенским књижевностима

NOTIZIE STORICO-CRITICHE SULLE ANTICHITÀ, STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI ФРАНЧЕСКА МАРИЈЕ АПЕНДИНИЈА. НОВЕ ЛИЧНОСТИ

(*Из рукописа приредила за штампу: доц. Др Ирена Арсић*)

Сажетак: Најзначајније дело Франческа Марије Апендинија (Poirino 1768 – Задар 1837) *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei* (Дубровник, 1803) представља први покушај да се велика биографска грађа коју су стари дубровачки биографи покупили, среди и обелодани. Овакво издање, на италијанском језику, омогућавало је приступачније упознавање са литературом, историјом и културом Дубровника, која је била предмет значајног интересовања у тадашњим интелектуалним круговима Европе.

У овом поглављу сагледане су новине које је Апендинијева књига донела, утврђени путеви којима је он до њих дошао као и указано на њихову актуелност, вредност и значај из данашње перспективе.

Кључне речи: стара дубровачка књижевност, филологија, биографија, библиографија

Већ у досадашњем прегледању[1] композиције другог тома Апендинијевог дела *Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei*[2] и главних његових извора било је нужно – да бисмо боље могли разумети основне принципе његовог рада – указати и на извесне новине које је његова књига доносила у познавању и

[1] Текст се објављује из рукописа *Књижевни историчар Франческо Марија Апендини* прерано преминулог рагузеолога др Предрага Станојевића (1960-2009).

[2] NOTIZIE / ISTORICO-CRITICHE / *SULLE ANTICHITÀ* / STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI / DIVISE IN DUE TOMI / *E DEDICATE ALL'ECCELSO SENATO* / DELLA / REPUBBLICA DI RAGUSA / TOMO I. / [типографска марка] / RAGUSA / DALLE STAMPE DI ANTONIO MARTECCHINI. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI*. / MDCCCII.

NOTIZIE / ISTORICO-CRITICHE / *SULLE ANTICHITÀ* / STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI / DIVISE IN DUE TOMI / *E DEDICATE ALL'ECCELSO SENATO* / DELLA / REPUBBLICA DI RAGUSA / TOMO II. / [типографска марка] / RAGUSA / DALLE STAMPE DI ANTONIO MARTECCHINI. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI*. / MDCCCIII.

разумевању књижевности старог Дубровника. У овом поглављу рада покушаћемо да сагледамо шта је то све ново Апендинијева књига донела, да утврдимо путеве којима је он до њих дошао и њихову актуелност, вредност и значај из данашње перспективе

У том испитивању као *нове информације* третираћемо све оне које се не појављују у биографским делима која се превасходно баве дубровачком литературом, односно у биографским зборницима или опсежнијим трактатима Игњата Ђурђевића, Сара Цријевића, Ђура Башића и Саба Сладе. За дела Амброзија Рањине и Амброзија Гучетића одавно је речено да су их потоњи биографи употребили колико год је то било могуће, а оно што је преостало превазишли или оспорили[3]. Дела биографа из 18. века, наравно, нису била сва у једнакој мери доступна и иначе уском кругу заинтересованих – видели смо већ да су преписи Ђурђевићевих рукописних дела били малобројни, док је Цријевићева *Библиотека...* била љубоморно чувана у библиотеци његовог манастира – али се до њих ипак долазило и њихови резултати могу се сматрати, уз извесне ограде, општим фондом знања о књижевности Дубровника у времену у којем Апендини пише своје *Белешке...* Различите допуне Цријевићеве *Библиотеке...*, које су настајале у другој половини 18. века (Ивана Марије Матијашевића, Ива Алтестија, Антуна Агића), као и необично Ферићево поетско-књижевноисторијско дело, нису тада – а слично би се могло рећи и за наше време – у једнакој мери улазила у тај фонд: чињеница да их ни Апендини није познавао говори нам о томе да су их тада живи њихови аутори (осим И. М. Матијашевића) вероватно сматрали својим приватним власништвом и нису их стављали на увид другима. Осим тога, они само по изузетку доносе целокупне и заокружене нове портрете писаца или других личности, а по правилу допуњавају постојеће биографије. Њихова лична сазнања, која су свакако била шира од онога што су оставили у својим делима, сигурно су била од знатне користи Апендинију, који је то на неколико места у књизи и нагласио, тако да их можемо третирати као један од важних извора за новине које он уноси у тада већ доста широки корпус знања о књижевности Дубровника.

С друге стране, дела различитог карактера о прошлости Дубровника, а која се не баве специфично његовом литературом, макар и у најширем смислу речи, не можемо посматрати као део већ поменутог општег фонда знања о књижевности. Вести о писцима и њиховим делима доста често се у њима могу наћи, али оне ипак представљају само маргиналну појаву у разним историјама, трактатима или

[3] Мирослав Пантић, *Себастијан Сладе Долчи, дубровачки биограф XVIII века*, САНУ, Посебна издања, CCLXXXVIII, Одељење литературе и језика, књ. 7, Београд, 1957., стр. 87.

панегирицима, несистематичне су и обично незаокружене. Због тога ћемо и њих третирати као један од извора који су Апендинију послужили да прошири и делимично модификује тадашњу слику литературе старог Дубровника.

Први и основни слој новина у Апендинијевом делу сачињавају нове, дотле непознате материјалне чињенице које оно доноси. Пре свега, велики је број писаца и других личности из културног и уметничког, па и уопште јавног живота Дубровника о којима се у њему први пут говори. Добар део тих личности појавио се и афирмисао током готово четири деценије између настанка Сладиног зборника и Апендинијевих *Бележака*..., али немали број њих знатно је старији и дубровачки биографи су их испустили било зато што их нису познавали, било зато што нису имали довољно информација о њима, или пак нису сматрали да се по природи својих делатности уклапају у њихове зборнике.

Знатан број личности о којима Апендини први говори не можемо ни по којем критеријуму убројити међу писце, али наш писац сматра, као и за многе друге, да заслужују место у *Белешкама*... Тако из четрнаестог и петнаестог века Апендини помиње Николету Гучетић (стр. 231), супругу познатог спасиоца Дубровника Ловра Вукасовића (Волкасовића)[4], жену очигледно образовану и врло енергичну у борби за права дубровачких доминиканских монахиња, али за коју немамо никакве податке (баш као што их ни Апендини није имао) да се на било који начин бавила литературом; слично ствари стоје с Марком, Симоном и Марином (стр. 80–81), професорима теологије у Падови у 15. столећу, за које је, по обавештењу које је Апендини добио Доменика Федеричија, аутор каталога доминиканаца који су предавали на том познатом италијанском универзитету[5], забележено само да су *di Ragusa*, па не можемо бити сигурни да не потичу са Сицилије. Међу Дубровчанима који су се прославили у политици (1.2.2) многи нису били писци, али Апендини бележи податке које има о њиховом животу и раду: тако Мата Лукаревића изједначава са славонским баном Матком Таловцем[6], па отуда доноси навод из говора Филипа де Диверсиса

[4] B. *Annales Ragusini anonymi item Nicolai de Ragnina*, digessit Speratus Nodilo, JAZU, Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium, vol. XIV, Zagrabiae, 1883., стр. 235; *Chronica Ragusina Junii Restii (ab origine Urbis usque ad annum 1451) item Joannis Gundulae (1451–1484)*, digessit Speratus Nodilo, JAZU, Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium, vol. XXIV, Zagrabiae, 1893., стр. 102.

[5] Domenico Federici, *Catalogus eorum qui in Patavino coenobio sancti Augustini ordinis praedicatorum in primaria theologia cathedra docuerunt*, Patavii, 1800. Сачувана су четири писма које је Федеричи упутио Апендинију 10. јануара, 30. априла, 23. јуна и 3. септембра 1803. године (ДАД, RO-162, Архив Ђорђић, кутија 5, бр. 17), али нажалост нисмо имали прилике да их консултујемо.

[6] Очигледно се поводећи за Јаковом Лукаревићем: G. Luccari, *Copioso ristretto degli annali di Rausa*, In Venetia, Ad instantia di Antonio Leonardi. 1605., стр. 83, 91–92.

о избору краља Алберта у којем се помиње Таловац (стр. 113)[7]. На основу тврдње Јакова Лукаревића да је угарски краљ Сигисмунд на проласку кроз Дубровник доделио тадашњем кнезу титулу витеза златне оструге[8] и податка који је Де Диверсис изнео у свом говору одржаном поводом смрти краља Сигисмунда да је дужност кнеза тада обављао Марин Растић старији[9], Апендини је логично закључио да је он постао носилац тог одликовања (стр. 116–117); поменут је потом и Михо Растић старији (стр. 117), којег као трогирског кнеза 1417. године наводи Иван Лучић[10]; у истом поглављу говори се о Марину Бодаци (стр. 117), Антуну Буткију, Галеацу Бруњолију[11], Ивану Округљићу[12], Дум Радулину (стр. 119) и Миху Кабожићу[13] (стр. 120), личностима из 15. века које су се огледале у дипломатији (врло широко схваћеној), а које с литературом никакве везе немају, баш као ни Живо Лукаревић старији, који се прославио као војник у борбама за Београд против султана Мурата II (стр. 190)[14], нити архитекта Паскоје Миха Милићевиће (стр. 213).

[7] О рукопису Диверсисових дела у којем је очуван и тај говор в. M. Pantić, *Rukopisi negdašnje biblioteke Bizaro u Historijskom instiutu u Dubrovniku*, Anali HI JAZU, VIII–IX, 1962., стр. 559–560, нап. 4; савремено издање говора: Filip de Diversis, *Dubrovački govori u slavu ugarskih kraljeva Sigismunda i Alberta* (prir. Zdenka Janeković Römer), ZPZ HAZU, Posebna izdanja, књ. 20, Zagreb – Dubrovnik, 2001., стр.. 84–127; одломак који Апендини наводи на стр. 112; новија истраживања показују да се Матко Таловац не може изједначити с Матом Лукаревићем, већ да он славонски бан потиче највероватније из корчуланске породице Де Лука, в. Сима Ћирковић, *Коментари и извори Мавра Орбина*. У: Мавро Орбин, *Краљевство Словена*, Београд, 1969, стр. 327.

[8] G. Luccari, *Copioso ristretto degli annali di Rausa*, стр.71.

[9] B. M. Pantić, *Rukopisi negdašnje biblioteke Bizaro…*, стр. 559–560, нап. 4; уп. Filip de Diversis, *Dubrovački govori…*, стр.. 52–83.

[10] *Memorie istoriche di Tragurio ora detto Traù*, Venecija, 1673, стр. 411.

[11] B. *Chronica Ragusina Junii Restii (ab origine Urbis usque ad annum 1451) item Joannis Gundulae (1451–1484)*, стр. 311; породицу Бруњоли помиње Цријевић у биографији фрањевца Марина Галеаца (Seraphinus Maria Cerva, *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur*, Tomus primus, Zagrabiae, MCMLXXV; Tomus alter et tertius, Zagrabiae, MCMLXXVII; Tomus quartus et Index generalis brevi interpretatione instructus, Zagrabiae, MCMLXXX, JAZU, *Hrvatski latinisti*, књ. 8a–c, II–III–III, стр. 384).

[12] О њему в. Сима Ћирковић, *Херцег Стефан Вукчић Косача и његово доба*, САНУ, Посебна издања, књ. 376, Одељење друштвених наука, књ. 48, Београд, 1964, стр. 149–150.

[13] B. *Chronica Ragusina Junii Restii (ab origine Urbis usque ad annum 1451) item Joannis Gundulae (1451–1484)*, стр. 209-210, 213.

[14] Описујући Лукаревићеву улогу у борби против војске Мурата II у одбрани Београда, Апендини наводи кратак одломак из дела ANTONII BONFINII / RERUM VNGA- / RICARUM DECADES / QVATVOR, CVM DI- / MIDIA / QVARVM Tres priores, ante annos XX, MARTINI Brenneri Bistri- / ciensis industria editae, iamque diuersorum aliquot codicum manuscri- / ptorum collatione multis in locis emendatories: Quarta uerò Decas, / cum Quinta dimidia, nunquam antea excusae, IOAN. SAMBVCI Tir- / nauiensis, Caes. Maiest. Historici, &c. opera ac studio nunc de- / mum in lucem proferuntur: / Vnà cum rerum ad nostra usque tempora gestarum Appendici- / bus aliquot, quorum seriem uersa Pagi- / na indicabit. / *Accessit etiam locuples Rerum & uerborum toto Opere / memorabilium INDEX.* / Cum Caes. Maiest. gratia & priuilegio ad annos sex / *BASILEAE, EX OFFICINA OPO- / RINIANA, 1568.* Одломак који наводи не налази се на стр. 442, како то стоји у напомени, већ на стр. 452. Ово дело наводи Орбин (н. д., стр 197), али без икаквих података о месту на којем се говори о Лукаревићу.

И међу лицима из шеснаестог века које Апендини први обрађује има неколико оних који се литературом нису бавили (или је бар то остало непознато): такав је Марин Гучетић (стр. 47), нераздвојни сапутник Марина Геталдића, којему је овај отуда посветио књигу *Variorum problematum collectio*[15], затим Тома Орсинић (стр. 88), барски надбискуп, Антун Бунић (стр. 313) и Ђовани Музонио (стр. 318); међу онима који јесу били писци, али не и Дубровчани, у шеснаестом веку живели су Џамбатиста Одијерна (стр. 48–49), Карло и Теодор Белео (стр. 312 и 313).

Међу личностима које су живеле у седамнаестом веку посебне одељке добијају нумизматичар Марко Томо Басељић[16] (стр. 25), Дионисије дела Торе (стр. 88), исповедник папе Павла V и потом бискуп[17], а за којег Апендини утврђује да је умро 1624. године, затим знамените дубровачке дипломате из времена непосредно после великог земљотреса 1667. године, Маројица Кабожић и Ђуро Буђа (стр. 120–121), као и Лука Гучетић, посланик код цара Леополда I, од којег је добио угарско племство (стр. 123). Међу неколико сликара о којима Апендини први говори овом столећу припада Бенедикт Стај старији (стр. 209–210), о којем доноси бројне биографске податке (али међу њима нема основних, као што је време рођења и смрти), као што и описује и анализира немали број његових дела, свакако на основу информација које је могао да добије од његовог унука Ива, којег у овом одељку помиње. Коначно, у поглављима о писцима на народном језику, уз Бара Бетеру поменута је и његова кћи, Пава као мајка „великог Руђера Бошковића“ (стр. 239), уз напомену да је у часу смрти (а то је било 1777. године) умрла са 103 године[18].

Од личности из осамнаестог века које не налазимо код дубровачких биографа, а које нису били писци, Апендини само узгредно помиње Луку Антуна Соркочевића (стр. 115) као дипломату „обожаваног“ на двору Јосипа II, а о којем је лепе речи забележио Пјетро

[15] *Marini Ghetaldi patricii Ragusini variorum problematum collectio*. Cum privilegiis. Venetiis apud Vincentium Fiorinam 1607.

[16] Апендини га зове Томо Басељић; његово пуно име и основне биографске податке утврдио је Милан Решетар, *Дубровачка нумизматика*, I, Сремски Карловци, 1925, стр. 595–596. В. и Ж. Муљачић, *Томо Басиљевић-Басељи претставник просвјећења у Дубровнику*, САН, Посебна издања, књ. CCXCIX, Одељења литературе и језика књ. 8, Београд, 1958., стр. 4.

[17] B. S. Dolci, *Monumenta historica Provinciae Rhacusinae Ordinis Minorum S.P.N. Francisci*, Neapoli, 1746., стр. 61; B. Rode, *Necrologium Fratrum Minorum de Observantia Provinciae S. Francisci Ragusii*, edidit notisque illustravit P. Benvenutus Rode O.F.M., Ad Claras Aquas, 1914., бр. 365.

[18] Вероватно је још у Апендинијево време у Дубровнику била жива успомена на прославу стотог рођендана Паве Бетера Бошковић – в. писмо Анице Бошковић о томе у: Vladimir Varićak, *Drugi ulomak Boškovićeve korespondencije*, Rad JAZU, 193, 1912.

Метастазио у писму Руђеру Бошковићу[19]; затим у поглављу о песницима из 18. века (1.2.5) о Марину и Антуну Соркочевићу (стр. 161) у одељку о академији коју је у својој кући онај први окупљао; радове три сликара из овог столећа, Пала Гучетића млађег (стр. 211–212)[20], Петра Катушића[21] (стр. 212) и минијатуристе Гргура Иванелића (стр. 212–213), Апендини је имао прилике да види у кући Стај (како то примећује у сва три одељка), а можда и још понегде, па уз понеки биографски податак доноси доста исцрпну анализу њихових дела; у поглављу о песницима на српском језику из 18. века (2.1.4) помиње Ива Фаченду (стр. 246) уз његову сестру Марију, а затим и Катарину Соркочевић Басељић (стр. 246–247) због њене широке културе и изванредног познавања латинског језика, што је могао чути и од њеног сина Марка којег је, ако не другачије, свакако упознао у академији Миха Соркочевића[22], и Франа Јоза Гундулића (стр. 248), којег је поменуо уз његовог ујака Франатицу Соркочевића, задржавши се на његовој дипломатској мисији у Бечу[23]. Највише нових личности из 18. века Апендини помиње у поглављу које треба да допуни пропусте у претходном делу књиге (2.2.8), а међу њима као оне који нам нису познати као писци можемо издвојити Евгенија Басељића (стр. 305), Влаха Паолија (стр. 314), цариградског патријарха, који је на том месту наследио свог ујака Јера Франа Бунића, па је и поменут у одељку о њему[24], затим Мата Кунића, који је поменут као брат „великог Рајмонда“, Николу Ивића и Ива Салатића старијег (стр. 315), за којег

[19] OPERE / POSTUME / *DEL SIG. AB. PIETRO / METASTASIO* / DATTE ALLE LUCE / DALL'ABATE CONTE D'AYALA / TOMO III. / IN VIENNA / *Nella Stamperia Alberti* / MDCCXCV; вероватно због штампарске грешке, Апендини бележи да је писмо на стр. 183, али оно се налази на стр. 283-285. Овом Соркочевићу је Кунић упутио епиграм *Ad Lucam Antonii de Sorgo rogantem, utin Rogerii Boscovich parentalibus aliquid scriberet* у којем се жали што не може да напише „funereum carmen“ Руђеру Бошковићу (*Urbani Appendini Cler. Reg. Scholarum Piarum et in Lyceo Ragusino Philosophiae ac Matheseos Professoris Carmina accedunt selecta illustrium Ragusinorum poemata*, Pars prima, Ragusii, 1811, typis Martechinianis., стр. 280).

[20] О њему в. Kruno Prijatelj, *Slikari XVII i XVIII stoljeća u Dubrovniku*, SHP, 1949, стр. 267.

[21] Умро је пред сам крај 18. века, свакако у време када је Апендини већ био у Дубровнику; в. исто, стр. 264-272.

[22] Rudolf Maixner, *O akademiji Miha Sorkočevića* Građa za PKH, 23, 1952., стр. 59.

[23] Функцију дубровачког посланика у Бечу Франо Јоза Гундулић вршио је од 1766. до 1773. године, када је умро; в. његова писма из Беча: ДАД, Преписка[18] 133.3172–135.3174.

[24] Извор за ову кратку белешку о „побожном и ученом прелату“ („Prelato anche egli di pietà, e di dottrina“) јесте већ поменуто писмо Пијерка Соркочевића; у њему Соркочевић говори о томе да је Паоли наследио Бунића на месту цариградског патријарха и да би уношењем његовог имена „почаствовао успомену на доброг прелата, горљивог, побожног и посвећеног проповедима, и учинио задовољство рођацима из две породице“ („avrebbe onorato la memoria d'un buon Prelato zelante, pio e dedicato all'orazione, ed avrebbe data soddisfazione alli parenti di due famiglie“).

Апендини каже да је био „поштован због свог доброг укуса у писању на латинском“[25]; међутим, дела овог тада веома цењеног учитеља данас нам нису позната[26]; највероватније писац није био ни Вице Марија Волантић млађи (стр. 315), за којег од Апендинија сазнајемо да је био службеник Републике и да је био познат по свом познавању математике, филозофије и по својим „духовитим потезима“[27], а којег свакако не треба мешати са знатно старијим истоименим рођаком, аутором рукописног приручника географије из 1694. године[28]; највероватније је овде реч о дубровачком конзулу у Ливорну у периоду од 1759. до 1763. године и капетану Лазарета из 1787. године[29].

Коначно, и међу странцима који су боравили у Дубровнику (2.2.9) појављује се велики број личности о којима биографи не говоре, а који се не могу убројати у дубровачке писце, али су одиграли извесну улогу у развоју дубровачке књижевности и културе, барем неки од њих или барем посредно. Са свецима и блаженима који су боравили у Граду, реално или макар у легенди, може се рећи само ово последње, а Апендини их је унео у последњем тренутку на подстицај Пијерка Соркочевића[30], који је сматрао да су ти свеци не само украсили нацију, већ је и изградили, што је Апендини благо преформулисао и поновио у помену Антона Фататија (стр. 315–316). За неколико наставника различитих предмета у дубровачкој школи Апендини је дао макар приближно тачно доба њиховог боравка у Дубровнику: Никола Ветено око 1333. године, Антонио из Ферма, за којег зна да га је довео Мартолица Цријевић, десет година касније, извесни Андреа (1346) и Петар (1347, стр. 316), Данијеле Кларио, који је своју каријеру у Дубровнику почео нешто пре почетка шеснаестог века[31], баш као што је и Николаус

[25] „[…] stimato pel suo buon gusto nello scrivere in Latino […]“. Реч је свакако о Ивану Салатићу, сину Божа, који је умро 2.11.1794, јер је Иван Салатић млађи био увелико жив у време када је Апендини ово писао (+1824), в. N[iko] I. Gjivanović, *Nekoliko priloga literarnoj prošlosti dubrovačkoj II*, Prava Crvena Hrvatska, I, br. 31, 14.10.1905.

[26] О њему в. Vicko Adamović, *Gragja za istoriju dubrovačke pedagogije*, sakupio ~, Zagreb, 1885., стр. 112-113; J. Posedel, *Povijest gimnazije u Dubrovniku*, »Program ć.k. velike državne gimnazije u Dubrovniku za šk. 1901–1902, стр. 4; N. Gjivanović, *Nekoliko priloga literarnoj prošlosti dubrovačkoj II*, Prava Crvena Hrvatska, I, br. 31, 14.10.1905.

[27] „[…] *VINCENZO VOLANTI* impiegato al servizio della Republica […] per la sua cognizione nelle filosofie, e matematiche, e per i suoi tratti di spirito […].“

[28] Рукопис Завода за повијесне знаности ЗПЗ ИЦ ХАЗУ D.a. 41 (в. M. Pantić, *Rukopisi negdašnje biblioteke Bizaro…*, стр. 586-587).

[29] Уп. ДАД, *Prep.[18]* 66.3105; Cons. Rog. 195, 52^{v}-53 (22.05.1787); уп. и његове исказе пред Малим вијећем (*Prep.[18]* 136.3175 и 137.3176) и спор који је са својом породицом водио против становника села Гргурићи крај Сланог (Cons. Rog. 185, 179-179^{v}, 30.07.1776).

[30] Нав. писмо П. Соркочевића Ф. М. Апендинију.

[31] K. Jireček, *Die mittelalterliche Kanzlei der Ragusaner*, Archiv für slavische Philologie, XXVI, 1904. стр. 199: био је ректор дубровачке школе од 1485. до 1505, када је постао канцелар и ту остао све до своје смрти 5. октобра 1523; према подацима у Hrvatski biografski leksikon II, стр. 693, у Дубровник је дошао 1482. године.

Петрејус дужност ректора обављао од 1538, а не од 1546. године – како тврди Апендини – све до 1550 – како он тачно доноси[32], Нашимбене Нашимбени, од 1560. до 1570. године[33], којег је наследио Франческо Сердонати и остао на том месту до 1581. године[34], а њега пак Доменико Тати, за којег нема друге податке[35] (стр. 318), затим браћа Аурелио и Џамбатиста Амалтео, од којих је први у Дубровник дошао 1545. године[36] (а не 1546, како то тврди Апендини) и ту остао вероватно до 1554, док је други стигао у Дубровник средином 1558. или почетком 1559. и у њему остао до новембра 1561. године[37] и био управник дубровачке школе 1560–1561. године[38], а не секретар Републике, како то мисли Апендини (ту је дужност обављао њихов брат Корнелио [Cornelio][39]), док њихов брат Ђироламо, којег Сладе наводи међу другим странцима који су боравили у Граду, а за које жали што их није поменуо (*Fasti*…, стр. 66), заиста никада није боравио у Дубровнику[40], како то Апендини констатује (стр. 319); иза тога помиње и низ језуита који су предавали „лепу књижевност", Џамбатисту Толомеија, Пјетра Лацарија, Сантија Гвидија, Карла Сантинија и Антонија Морчелија (стр. 319)[41]. Међу лекарима, поменуо је двојицу с краја петнаестог

[32] Заиста постоји документ о његовим примањима из 1546. године, који у *Зибалдонеу* (II, стр. 346) бележи и Иван Марија Матијашевић (уп. A. K. Matas, *Poviest gimnazije u Dubrovniku*, Program c. k. velikog državnog gimnazija u Dubrovniku za šk. 1882/83. godinu,. стр. 18, нап. 1); међутим, Јорјо Тадић (Jorjo Tadić, *Nikola Petreius, rektor dubrovačke gimnazije (1538-1550)*, Прилози за КЈИФ, XVIII, 1938, стр. 396) помера његов долазак на 1538. годину.

[33] Нашимбени је, заправо, отишао из Дубровника нешто пре истека уговора, 1569. године (A. K. Matas, н. д., стр. 23).

[34] Ове податке доноси, према *Зибалдонеу* (II, стр. 338), и А. К. Матас (исто, стр. 24).

[35] Татија као свог наследника заиста је, како каже Апендини, поменуо Сердонати у свом издању дела Луја Цријевића Туберона *De Turcarum origine* (Florentiae apud Antonium Patavinum 1590); могао је, међутим, Апендини да забележи да Дидак Пир помиње Татија у три своје песме: у једном елегијском дистиху у којем истиче да је био милостивог срца, у епиграму 13 прве књиге *Moralim carmina* назива га „Tatte senex", а у 59, заклињући се да више неће певати, тај посао препушта између осталих и Татију.

[36] J. Tadić, *Nikola Petreius*…, стр. 397.

[37] *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli* raccolte da Gian-Giuseppe Liruti [...], tomo secondo, Venezia, MDCCLXII (фототипско издање: Bologna, 1971), стр. 41–42.

[38] A. K. Matas, н. д., стр. 21. Само је Џамбатиста – а не сва три брата, како тврди Апендини – из Дубровника отишао у Рим (пошто се најпре врло кратко задржао у Венецији), где је постао члан академије „delle notti vaticane" и заузео врло високе положаје у папској курији (*Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli* raccolte da Gian-Giuseppe Liruti [...], tomo secondo, стр. 42–43).

[39] G. G. Liruti, н. д., стр. 36.

[40] G. G. Liruti, н. д., стр. 31–32: Ђироламо је од 1539. до 1558. боравио Серавалеу (Serravalle), а потом све до своје смрти 1574. у родном Одерцу (Oderzo).

[41] Ова имена могао је да нађе у документу Catalogo dei maestri della Compagnia di Gesù nel Colleggio di Ragusa (в. Д. Павловић, *Ђорђе Башић, дубровачки биограф XVIII века*, Београд, Библиотека "Прилога", 1931., стр. 11, нап. 1), или пак *Alcune memorie storiche di questo Collegio di Ragusa*, према којем је Драгољуб Павловић донео списак учитеља у дубровачком Колегијуму (О школским приликама у Дубровнику XVII века, стр. 83–85). За Гвидија и Сантинија обавестио га је и Пијерко Соркочевић у наведеном писму.

века, Антонија Виторија и Франческа Аргилагу де Валентија, као веома образоване људе који су подстицали младе дубровачке племиће да се укључе у расправе које је водио Ђурађ Драгишић, и одмах уз њих и њему савременог главног лекара Републике Џамбатисту Паганија (стр. 320), а нешто касније и Антонија де Сену (стр. 324), чије је деловање у Дубровнику – иако с прилично великом грешком у вези с дужином трајања тог боравка – врло добро приказао изневши сажето садржај његове шесте *Центурије* у којој доносе извештаје о својим медицинским интервенцијама у Дубровнику[42]; уз Де Сену Апендини је поменуо и лекара из свог времена, акушера Лоренца Ћиромелу (стр. 324). Нашло се у *Белешкама…* места и за славне дубровачке госте Сицизмонда Малатесту (стр. 322) и Пјетра Содеринија (стр. 322–323), али и за Пјерфранческа Паризија из Милана, секретара Републике око 1570, а који се у књизи нашао само зато што се његова кћи Катарина удала за Матеја Стаја, иначе чукундеду славног песника Бенедикта (стр. 323).

Срећом, знатно више личности о којима дубровачки биографи не говоре засебно спадају у широко схваћену категорију писаца дубровачке књижевности. Иако и они већином припадају другој половини 18. века, ипак и међу њима има неколико знатно старијих личности. Тако у писце из 14. и 15. века спада Јаков Дубровчанин (стр. 84), доминиканац, писац увода у *Псалме Давидове*, којег Цријевић помиње у својој историји дубровачких доминиканаца, а према њему и Колети у

[42] Антонио де Сена је уредно бележио ток многих својих лекарских интервенција и када би сакупио сто таквих дневника лечења, објављивао би их у засебним књигама, каквих је за живота издао седам, а касније су објављене и све заједно. Читава шеста *Центурија* посвећена је његовој пракси у Дубровнику; први пут је објављена у књизи Curationum Medicinalium / AMATI LVSITANI / MEDICI PHYSICI / PRAESTANTISSIMI / CENTVRIAE DVAE, / Quinta videlicet ac Sexta, / *In quarum vltima Curatione continetur* / Colloquium eruditissimum, in quo doctissime / disputatur, & agitur de curandis / capitis vulneribus / Cum Indice omnium curationum quae ipsis Centurijs continentur, / omnia nunc primum in lucem aedita. / Cum Priuilegio Illustriss. Senatus Veneti. / [типографска марка] / VENETIIS, / Ex Officina Valgrisiana, / MDLX (интернет издање: http://alfama.sim.ucm.es/dioscorides/consulta_libro.asp?ref=X532958526&idioma=1); Јорјо Тадић (*Jevreji u Dubrovniku…*, стр. 291) наводи лионско издање из 1564. године (*AMATI* / LVSITANI / MEDICI PHYSICI / Curationum me- / dicinalium, / CENTVRIAE DVAE / QUINTA ET SEXTA. / In quarum vltima curatione, continetur / Colloquium eruditissimum: in quo do- / ctissime disputatur, & agitur de curandis / capitis vulneribus. / Cum Indice omnium curationum, quae ipsis / Centiriis continentur, omnia nunc / primum in lucem edita. / [типографска марка] / LVGDUNI, / Apud Gulielmum Rouillium. / Sub scuto Veneto. / MDLXIV) сматрајући га првим. Апендини је, међутим, познавао издање свих седам *Центурија*, које у овом одељку и наводи, и према њему је донео сажети садржај *Шесте центурије* (*Curationum medicinalium Amati Lusitani medici physici … Tomus secundus, continens centurias tres, quintam videlicet, sextam, ac septimam non antea impressam. In vltimaque curatione centuriae sextae continetur colloquium eruditissimum, in quo doctissime disputatur*, Venetijs, apud Vincentium Valgrisium, 1566, или неко млађе издање). Детаљније износи садржај *Шесте центурије* Милан Решетар (*Amat Luzitanac…*), а према њему Јорјо Тадић (J. Tadić, *Jevreji u Dubrovniku do polovine XVII stoljeća*, Sarajevo, 1937., стр. 291–295).

историји дубровачке цркве[43]. Крајем 15. века стварао је Плачид Менчетић (стр. 92–93), бенедиктински монах, стручњак за црквено право, чији је рукописни сажетак „Грацијанових декрета“ (*Concordantia discordantium canonum*) Апендини нашао забележен у књизи бенедиктинског историчара Маријана Армелина (Mariano Armellino, 1657–1737)[44]. Иако странац, у дубровачку литературу укључио се и Стефано Фијески, дугогодишњи секретар Републике и ректор тамошње гимназије[45] (стр. 318). У другој половини петнаестог и почетком наредног века деловао је Феликс Петанчић (стр. 82) као преписивач и минијатуриста у скрипторијуму Матије Корвина и његовог наследника Владислава II, а затим и дипломата овог потоњег, уз то и аутор три историјска и војно-стратегијска списа; извор за кратку белешку о њему потиче из дисертације немачког историчара Сикста Шира, а то је заправо цитат аутобиографског записа мађарског хуманисте Миклоша Олаха из његовог дела *Hungaria et Attila*, у којем се он присећа управника дворског скрипторијума; до њега је Апендини дошао свакако посредно, како то показује непрецизно датирање издања (*circa il 1670*)[46]. Иако странац, у дубровачку књижевност улази и Филип де Диверсис, превасходно својим *Описом Дубровника*, али и својим говорима у славу угарских краљева Сигисмунда и Алберта (стр. 316–317); коначно, о Де Диверсисовом *Onucy*... написао је „једну елегију“ Никола Лациријa (стр. 317); о личности, а поготову о неком књижевном раду Данијела Растића (стр. 318) ни данас не знамо ништа више од онога на шта нас је упутио Апендини, а то је да о њему Алдо Мануцио (Manu-

[43] [Giacomo Coleti] ECCLESIAE / RAGUSINAE / HISTORIA / AUCTORE / DANIELE FARLATO / PRESBITERO SOCIETATIS JESU, / ET JACOBO COLETO / OLIM EJUSDEM SOCIETATIS ALUMNO. / VENETIIS, MDCCC. / Apud Sebastianum Coleti. / SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO., стр. 296. Уп. *Monumenta Congregationis S. Dominici de Ragusio*.

[44] *Bibliotheca Benedictino Casinensis sive Scriptorum Casinensis Congregationis alias S. Justinae Patavinae qui in ea ad haec usque tempora floruerunt operum, ac gestorum notitiae* Auctore Reverendissimo Patre D. Mariano Armellini … Pars prima, Assisii, typis Feliciani, & Philippi Campitelli fratrum, 1731, Pars altera, Assisii, Andrea Sgariglia, 1732.

[45] Ређино му је упутио песму Ad stephanum fliscum soncinensem triuium doctorem (M. Rešetar, *Pjesme Ivana Lovra Regina, dubrovačkoga kancelara XV vijeka*, Građa za PKH, 3, 1901., стр. 8), као и пригодну песму *Ad eundem Stephanum pro ortu filii sui Idem Jo. Lau.* (исто, стр. 10); на прву песму Фијески је одговорио прозним саставом који у рукопису носи наслов *Responsio eisdem stephani* (исто, стр. 8–10).

[46] Највероватније је реч о штампарској грешци и да је требало да стоји *circa il 1760*, пошто је реч о књизи: Xystus Schier, *Dissertatio de regiae Budensis Bibliothecae Matthiae Corvini ortu, lapsu, interitu et reliquiis*, Vindobonae, Schulzius, 1766 (друго издање: Vindobonae sumptu F. J. Rötzel, 1799); ово дело, нажалост, нисмо имали прилике да консултујемо, већ само запис о Петанчићу према издању: Miklós Oláh , *Hungaria et Attila* (интернет издање, http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b151/ch17s01.html, 21.12.2005): „Praefectus his Felix Ragusinus Dalmata et ipse iam senex mihi cognitus, qui non modo Graece et Latine, sed Chaldaice et Arabice doctus; praeterea in ipsa quoque pictura exercitatus sedulo advertebat, ne quis error in describendis libris committeretur.“

zio) говори у посвети упућеној Данијелу Кларију као о изузетној личност и писцу оног доба[47].

У шеснаестом веку живело је и стварало неколико особа које у историју дубровачке литературе уводи Апендини: прва од њих је Нада Бунић (стр. 232), којој је Михо Моналдовић упутио један сонет[48] у којем недвосмислено тврди да је и она била песникиња, што је скорашње откриће њене збирке *Difesa de le rime et prose* недвосмислено потврдило[49]. Иако није Дубровчанин, у ово доба у Граду је живео и деловао познати хуманиста са Крфа, Никола Петрејус (стр. 318). Данас добро познатог песника и драмског писца Антуна Сасина (стр. 284) у књижевну историју такође уводу Апендини кратком белешком коју је о њему оставио у поглављу о „старом словенском театру Дубровчана" (2.2.4) и у којој стоји да нема никаквих вести о његовом животу, као и да је саставио многе комедије које нису недопадљиве, али су неке изгубљене, док сачуване обилују празнинама; то нас упућује на неки рукопис Сасинових драмских текстова који је Апендини видео или га је – што делује вероватније – о њему обавестио неки од његових информатора, можда Ђуро Ферић чија песма у *Елогијима* под бројем 61 носи наслов *Antonij Sassi de Comedijs*[50]. Вероватно је на сличан начин дошао и до једнако скромних информација о нешто млађем Сасиновом савременику, Мартолици Рањини (стр. 226), начинивши при томе и грешку, тврдећи да га у својим песмама помиње много познатији дубровачки песник, иначе његов стриц, Динко Рањина: Мартолица се родио 1575. године, а целокупна поезија Динка Рањине која је сачувана настала је до 1563. године[51]; управо та грешка поново нас води ка Ђуру Ферићу као Апендинијевом извору јер је његова елогија бр. 157

---

[47] Алдо Мануцио на крају посвете упућене Данијелу Кларију свог издања *Sedulii, Iuvenci, Aratoris Opera* (1502) пише: „Daniel Restius noster, homo integerrimus nec non tam moribus quam literis ornatissimus" (*Aldo Manuzio Editore*, стр. 36).

[48] *Rime per le signore Speranza e Giulia di Bona*. In: *Rime del Sign. Michele Monaldi*. Alla molto illustre Signora, Signora Fiore Zuzzeri Pescioni. Con Privilegi. In Venetia. presso Altobello Salicato. MDIC, л. 7; доскорашња знања о Нади Бунић в. у: Zdenka Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb, 1970, стр. 47-55.

[49] Ennio Stipčević, *Obrana rima i ugleda. Knjiga "Difesa de le rime et prose" (1569) Nade Bunić, pronađena u Sieni, najranija je poznata tiskovina hrvatske pjesnikinje*, Vijenac, XII, 2004, бр. 270, стр. 6; Iva Grgić, Tonko Maroević, *Petrarchismo in assenza d'amore: il canzionere di Nada Bunić*. У: *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti* (zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu), Split, 2006. Пун наслов књиге која се чува у Сијени, Biblioteca Comunale degli Intronati, под сигнатуром A-18, гласи: *Difesa de le rime et prose de la signora Speranza et Vittoria di Bona in difesa del suo honore & contra quelli che ricercò farsi infamia con sue rime*; посвета је датирана „da l'ingrata patria adi 4 settembre 1569" објављена највероватније те, или наредне, 1570. године.

[50] *Елогији*, л. 14.

[51] До сада најисцрпнија студија о животу и раду Мартолице Рањине: Драгољуб Павловић, *Мартолица Рањина – дубровачки песник XVII века*, Прилози за КЈИФ, XXIII, 1957, стр. 223–236.

насловљена *Martolize, seu Marci Aranei*, и у њој се Мартоличини стихови доводе у везу с Динковим, који заиста упућује две посланице извесном Марку Рањини (песме бр. 152 и 226), назвавши га у једној пријатељем, а у другој братом[52]. Такође на прелазу из 16. у 17. век живео је Мато Градић (стр. 315), којег можемо сматрати писцем једино на основу Апендинијевих речи да га као таквог славе Виктор Бесали „и други“: ову личност, којој је италијански бенедиктинац Феличе Пасеро (Felice Passero) посветио једну своју књигу, како је то уочио још Игњат Ђурђевић[53], Бесали у три песме које су данас једини траг његовог пера не помиње, али не можемо искључити могућност да о њему говори у оди коју Апендини очигледно познаје (стр. 122) и у којој Бесали опева неколико својих славних суграђана. У шеснаестом веку живео је и један странац који је извесно, чини се краће време боравио у Дубровнику и вероватно том приликом саставио песму од седам елегијских дистиха у којима хвали Дубровник и Дубровчане, Пјерфилипо Асирели (Pierfilippo Asirelli, чешће у облику Assirelli), а која је објављена уз Будиславићево издање песме Дидака Пира *De illustribus familiis quae hodie Rhacusae extant anno MDLXXXII.* (стр. 326)[54]. Коначно, и Дидак Пир, који се од свих странаца највршће уклопио у токове дубровачке литературе[55], добро познат дубровачкој књижевној и културној средини, ипак је код Апендинија први пут добио заокружен, могли бисмо рећи и развијен био-библиографски портрет (стр. 324–327).

---

[52] Ђ. Ферић, *Елогиjу…*, л. 35^{v}–36; *Pjesni razlike Dinka Ranjine, vlastelina dubrovačkoga*, JAZU, SPH 18, Zagreb, 1891., стр. 82 и 118–119. Мартоличине посланице упућене Хорацију Мажибрадићу: *Pjesme* Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, JAZU, SPH, knj. 11, Zagreb, 1880., стр. 212.

[53] *Биографска дела Игњата Ђурђевића* (издао и објаснио Петар Колендић), Српска краљевска академија, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Друго одељење: Споменици на туђим језицима, књ. VII, Београд, 1935., стр. 75. Реч је о делу *Il trofeo della Croce*, trattato di don Felice Passaro, priore della congregazione cassinense. Al molto illustre signor Matteo di Gradi S.S. Con licenza de' superiori e privilegio. In Venezia appresso Marco Alberti; целокупан текст посвете и Пасеров сонет Градићу посвећен доноси П. Колендић у: *Биографска дела…*, нап. 422, стр. 230–233.

[54] О овој Азирелијевој песми в. Đ. Körbler, *Život i rad humaniste Didaka Portugalca, napose u Dubrovniku*, Rad JAZU, 216, 1917, стр. 6; овог писца успели смо да идентификујемо као блиског сарадника дуке Козима I Медичија и његовог сина, кардинала Ђованија, током седме деценије шеснаестог века, аутора рукописне песме *De lamentatione Christi in cruce pendentis* упућене Јовани Хабзбуршкој 18. марта 1577. године, као и још неких пригодних песама на латинском језику (http://documents.medici.org/), као и нотара у викаријату Сан Минијата у првој половини осме деценије истог века (http://www.comune.san-miniato.pi.it/ospiti/archivio/inve/Vicariato/ civili1.html, 21.04.2006). Аутор је књиге *Petri Philippi Assirellii Rocchensis carmina*, Florentiae. apud haeredes Iacobi Iuntae, 1597.

[55] В. Злата Бојовић, *Хуманиста Дидак Пир у кругу дубровачких песника*. У: Злата Бојовић, *Ренесанса и барок. Студије и чланци о дубровачкој књижевности*, Београд, 2003, стр. 145–153 (први пут објављено у: Научни састанак слависта у Вукове дане, 20/1, 1991, стр. 55–63).

Три писца која Апендини уводи у историју књижевности живела су и деловала у пуном 17. веку. Мата Мара Бунића (стр. 123) Апендини је као значајног дипломату укључио у поглавље о политичарима, али није знао – како је то већ речено – за његову песму о великом дубровачком земљотресу. Слично ствари стоје и са Франом Гундулићем (стр. 192), сином славног песника *Османа*: о њему говори као о успешном ратнику и очигледно не познаје његов дневник са путовања од Беча до Москве[56], али ипак први доноси основне биографске податке о њему (уз понеку грешку), па и један библиографски податак, упућујући читаоца на Гундулићев портрет у делу познатог француског генерала и писца Сен Евремона[57]. Као о писцу Апендини говори о Влаху Сквадровићу (стр. 274), кратко га поменувши на крају поглавља о бурлескним и сатиричним спевовима у групи од десетак дела овог жанра о којима неће говорити детаљније јер није имао „прилике да их држи међу рукама“[58]. Свакако је због тога Апендини и направио велику грешку сместивши његов идилични спев *Мачус и Чавалица* међу дела комичног карактера[59], па је то писцу досад најопсежније студије о Сквадровићу, Драгољубу Павловићу, био „сигуран знак да је није ни читао“[60], што је, уосталом, и сам Апендини рекао. Тешко је одредити откуда нашем писцу информација о овом делу: једино што је извесно да у овом случају треба искључити Ђура Ферића као информатора јер песма бр. 67 у његовим *Елогијима*[61] показује да је он познавао садржај овог спева, али не и његовог аутора, дакле све супротно од Апендинија. Два-три биографска податка које доноси, иначе тачна (да је био свештеник са Колочепа и да се истакао својим радом у надбискупској курији крајем 17. века)[62], упућују на неког информатора који је познавао документа дубровачке надбискупије.

Највећи број писаца о којима Апендини говори, а које не налазимо у великим делима дубровачке биографије живели су и стварали

---

[56] *Viaggio del Signor capitano Gondola* (prir. Mirko Deanović), Starine, 41, 1948, стр. 7–59. У преводу је тај дневник објавио Петар Франасовић: *Putovanje iz Beča u Moskov godine 1655*, Dubrovnik, zabavnik za god. стр. 1868, 57–88.

[57] OEUVRES / MELÉES / DE / MR. DE SAINT - EVREMOND, / Tome VII. / Qui contient le Tome Second des / MELANGES / Eurienses. // A AMSTERDAM, / Chez Pierre Murtier, Libraire / sur le Vygendam. / MDCCVI. / *Avec Privilegie de N.S. les Etats de Hollande & Westfrise*, стр. 191. Детаљан опис ове ретке књиге уступио нам је проф. Мирослав Пантић, на чему у се и овом приликом захваљујемо.

[58] „[…] produzioni, delle quali noi non entriamo in particolarità, perchè non abbiamo avuto il vantaggio di averle tra le mani […].“

[59] Ову грешку је запазио још први његов издавач: в. Fran Kurelac, *Runje i pahuljice, pjesni podrugljive i pastirske, ponajveć dubrovačke*, Zagreb, 1866–1868, стр. LV.

[60] Д. Павловић, *Влахо Сквадровић (Squadri)*. У: Драгољуб Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Београд, 1971, стр. 403–418 (први пут објављено у: Rad JAZU, 259, 1937, стр. 410.

[61] *Incerti Auctoris de amoribus Macjuscij, et Cjavaliz[a]e*, л. 15^{v}.

[62] Уп. Д. Павловић, *Влахо Сквадровић*..., стр. 403, 406, 409.

у 18. веку. Међу њима има неколико оних чији живот и рад претежно падају у прве деценије тог столећа, па су се могли наћи у Цријевићевом, а нарочито у Сладином зборнику. То је случај с двојицом писаца које Апендини придодаје иначе немалом корпусу дубровачких историчара. Први од њих је Михо Марија Милишић (стр. 14), рођен 1711, а умро 1798. године; Апендини је очигледно добро познавао његов рад, можда чак и самог аутора, тако да о њему наводи важније биографске податке (годину рођења и смрти, школовање, деловање у својству аустријског конзула), али испушта – јер му можда није ни била позната – по Милишића врло похвалну вест да је Сенат 1777. године намеравао да га предложи папи за дубровачког надбискупа (други кандидат је био Иво Божа Салатић), али је он то, изгледа, одбио, тако да је предложен Грегорио Лацари (Lazzari)[63]; затим помиње да је неговао „илирске музе“ и епиграфију, али не наводи појединачна дела тих врста[64], а потом говори о два вероватно најзначајнија Милишићева историјска дела, које он спаја у једно: *Regum Slavorum, et Bosniensium Ducum brevis historia, cui Slavonicae Ecclesiae accedit Chorographia*. Прво од ова два дела, које познавао и цитирао га (T1, стр. 123; стр. 315) представља својеврсну компилацију прве историје српског народа, дела Павла Јулинца *Краткое введеніе въ їсторію происхожденія славено-сербскаго народа*, и историјских радова Сара Цријевића[65]; друго дело, *Slavonicae Ecclesiae Chorographia*, штампано је још за Милишићевог живота у књизи Ђерђа Праја *Specimen Hierarchiae Hungaricae*[66] и необично је да то Апендинију није познато јер је из кратке и одмерене оцене овог дела коју даје очигледно да га је видео.

Други посленик на пољу дубровачке историје којег Апендини први помиње јесте необични мркањско-требињски бискуп Шишко Ту-

[63] ДАД, *Cons. Rog.*, 186, л. 125^{v}–126^{v} (17.7.1777) и 127^{v} (18.7.1777).

[64] Данас нам је познато неколико производа Милишићеве „илирске музе“: *У хвалу Шумета кога Бодин краљ словински дарова редовницима с. Бенедикта годишта Господинова 1100* – ово дело анонимно је објављено уз издање дела Лука Миха Бунића *Арион у ријеку, Аретуза у гору* (Martecchini, Dubrovnik, 1864); в. Petar Kolendić, *Rukopisi Gimnazijske biblioteke u Dubrovnik*, Srđ, VI, 1907, стр. 991; *Светом Луђију Гонцаги богољубне младости бранитељу пјесан* (аутограф у МБД, бр. 1459); *На час славнијех мученика светијех Криспина и Криспинијана* (рукопис у библиотеци манастира Мале браће у Дубровнику, бр. 1966); у писму Антуна Крше Иву Бизару од 21.11.1797 (ДАД, Оставштина Бизаро, Кутија 1) Крша шаље данас изгубљену песму М. М. Милишића, за коју се у наредном писму (од 26.12.1797) каже да је у славу генерала Рукавине. Од Милишићевих натписа познат је само онај грофу Старенбергу (аутограф у библиотеци манастира Мале браће у Дубровнику, бр. 1809).

[65] B. P. Kolendić, *Rukopisi Gimnazijske biblioteke…*, стр. 991.

[66] Објављено је под насловом *Chorographia Patriarchatus Ipekiensis authore abbate Michaeli Maria Milischich, Caesareo-Regio, et Magni Ducis Hetruriae apud Ragusinos Consule* у књизи: Georgius Pray, *Specimen hierarchiae Hungaricae complectens seriem chronologicam archiepiscoporum et episcoporum Hungariae*, II, Posonii et Cassoviae, 1779, стр. 439-465. Превод на српски Александра Стојачковића у: Сербскій лѣтописъ, 1843, чест I, стр. 54-76.

дишевић (стр. 26–27), који је своју високу дужност вршио на турској територији више него ревносно, тако да је пред гневом турских власти морао да се склони у Дубровник; када га је папа 1745. године прекорио због тога што не столује у својој дијецези, Тудишевић је започео историјске студије којима је покушао да докаже да би његово седиште требало да буде у Стону, а не у Требињу[66]; из тога је произишао обиман рукопис с насловом *Sopra il Titolo e Confini del Vescouato Tribunense, e Saculmiense. Proposta, e risposta, e replicazione alla detta risposta per ordine della Sacra Congregazione de Propaganda fide, anviata di Marzo dell'anno 1756. per uia d'Ancona ... Roma dall'Ill^mo Re^mo Monsig.^e Sig.^e Sigismondo Tudisi Vescovo Tribunense*[67]. Апендини износи основне податке о ове две дисертације, које је највероватније држао у рукама (у шта нас уверава један цитат из друге од њих, T1, стр. 104), и говори о великом броју докумената о мркањско-требињској бискупији које је Тудишевић сакупио[68], као и о његовој данас непознатој недовршеној серији биографија њених бискупа.

У опсежном одељку о Бенедикту Стају Апендини је говорио и о његовим првим успесима у академији Марина Орсатовог Соркочевића, па је узгредно дао неколико основних података о тројици њених чланова које Цријевић и Сладе нису уврстили у своје зборнике; њихова књижевна дела данас не познајемо, али се чини да Апендинијеве тврдње о њиховом бављењу књижевношћу нису непоуздане, поготову с обзиром на чињеницу да је у време изласка његове књиге доста њихових млађих савременика још било у животу. Први од њих је Марко Басељић млађи (стр. 161), поменут не само као елоквентни адвокат, већ и као латински песник и математичар[69]. По скромним подацима које о њему имамо, он је рођен крајем прве деценије 18. века и живео је веома кратко[70], а чињеница да се ни у једном данас доступном извору не помиње као писац највероватније говори о скромном обиму, можда и једнаким дометима његовог песничког рада. За Франа Рањину Апендини тврди чак да је био „угледан латински песник, велики говорник и велики државник" (стр. 161)[71]; данас, нажалост,

[66] Кратак и прегледан приказ ове необичне историје у: М. Пантић, *Себастијан Сладе Долчи,* стр. 155.

[67] Његов детаљан опис в. у: Mijo Brlek, *Rukopisi knjižnice Male braće u Dubrovniku*, JAZU, Hrvatska bibliografija, niz C, knj. 3, Zagreb, 1952., стр. 104, рукопис бр. 105.

[68] О богатству те збирке докумената говори и Себастијан Сладе у свом делу *De Ragusini Archiepiscopatus antiquitate*, Анкона, 1761, стр. LXXXIX (пун библиографски податак в. у: М. Пантић, *Себастијан Сладе-Долчи*..., стр. 154, нап. 35).

[69] „[…] eloquente avvocato, poeta Latino, e coltivatore delle matematiche […]."

[70] Ж. Муљачић, *Томо Басиљевић-Басељи*..., стр. 5: отац Марка Басељића био је Џиво Томо, који се оженио око 1706. године; како је Марко добио име по свом деди, свакако је био први син.

[71] „[…] ragguardevole poeta Latino, grande oratore, e grand' uomo di Stato […]."

можемо да потврдимо само последњу Апендинијеву тврдњу[72], а једна од његових служби могла би барем да иде у прилог тези о поштовању које је стекао као латински песник и говорник: када је почетком 1786. године импресарио Антонио Брамбила предложио Сенату да он преузме бригу о дубровачком позоришту, међу три сенатора који су изабрани да начине „il Piano sopra il Pub[bli]co Teatro" нашао се и Франо Рањина[73]. Коначно, и за лекара Мата Братиса (стр. 161), који је мало боравио у Дубровнику и никако није био по вољи Влади можда због својих либертинских идеја које је највероватније ширио управо у Соркочевићевој академији, Апендинијева тврдња да се бавио „лепом књижевношћу" остаје једини траг његовог литерарног рада[74].

Ни књижевни рад Дамјана Бетондића старијег (стр. 247), такође рођеног на почетку 18. века[75], данас није познат. Апендини кратко говори о њему у оквиру нешто опсежнијег одељка о његовом брату Јозу и констатује да је и он био „илирски песник, како се то види из његових ретких преосталих стихова"[76], а Иван Стојановић тврди да је заједно с братом Јозом преводио драму *Исукрс судаџ* Стефана Тучија[77].

Сасвим је природно да је међу новим писцима у Апендинијевим *Белешкама*... највећи број оних који су се афирмисали – неки тек и почели да се укључују у књижевни живот Дубровника – након завршетка Сладиног рада на *Фастима*... Сматрајући, вероватно, да је временска дистанца с које пише о њима недовољна, повремено и с недоумицом да ли уопште треба да говори о њима, Апендини их је често помињао узгредно, по правилу им посвећивао врло мало простора, пружао само најосновније њихове биографске податке, а некада ни толико, и помињао само мањи део њиховог стваралаштва, често прећуткујући многа дела која је морао познавати. Тако је у поглављу о биографима сасвим кратко говорио о Миху Антуна Соркочевићу (стр. 32), да би га сасвим узгредно поменуо и у поглављу о странцима у Дубровнику (стр. 317). Он је свакако представљао једну од значај-

[72] Рањина је током осме деценије 18. века био дубровачки амбасадор на руском двору (ДАД, *Prep.[18]*, 3034 и 3058, fasc. XXVIII). Био је 1776. и посланик код папе, с којим је разговарао о тешком стању у којем се налазио дубровачки колегијум (ДАД, *Prepiska[18]* 146.14.1803; садржај дела тог писма, али без помињања Ф. Рањине: Vice Adamović, *Građa za istoriju dubrovačke pedagogije*, стр. 120).

[73] ДАД, *Cons. Rog.*, 194, л. 11^{v} (20.02.1786).

[74] Основне податке о њему в. у: Risto Jeremić – Jorjo Tadić, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture staroga Dubrovnika*, II, Beograd, 1939. II, стр. 77; Miroslav Pantić, *Dubrovački lekari – književnici iz XVIII veka*, Acta historica medicinae, pharmaciae, veterinae, IX, 1969, стр. 27.

[75] Д. Бетондић је рођен око 1705. године, умро око 1775. В. Miroslav Pantić, *Damjan Betondić*. У: LPJ I, 229.

[76] […] anche poeta Illirico, come ravvisasi da pochi suoi versi superstiti."

[77] I. Stojanović, *Dubrovačka književnost*, Dubrovnik, 1900, стр. 235–236.

нијих личности дубровачког културног живота у 18. веку, а Апендини је с њим одржавао блиске везе од самог доласка у Дубровник: видели смо већ да се Марко Фаустин Гаљуф управо овом Соркочевићу захваљује 13. септембра 1792. за леп пријем тек пристиглог младог наставника, знамо да је у тада тек основаној Соркочевићевој академији Апендини активно учествовао[78], познато нам је неколико пригодних песама које је Апендини њему упутио, а од којих једна говори управо о Соркочевићевом елогију Рајмонда Куниħа[79]. У часу када је Апендини ово писао Соркочевић свакако више није био међу живима (умро је 25.11.1796), трагови његове културне и књижевне делатности свакако су уживали приличан углед у дубровачком друштву, па нам зато остаје да закључимо да је само поменута пишчева скрупулозност довела до тога да личност са изузетно богатом биографијом и библиографијом[80] буде приказана тако скромно. У поглављу о политичарима као о успешном дипломати говори и о стонском бискупу Франу Соркочевићу Бобаљевићу (стр. 118), којега је могао и лично познавати јер је умро 1800. године, а који је написао, или барем започео, биографију Игњата Ђурђевића на латинском језику.

Узгредно је поменут, у одељку о свом далеком претку Динку Златарићу, још један од значајних аутора дубровачке књижевности с краја 18. и почетка 19. века, Марин Златарић (стр. 229); од његових песничких дела Апендини је навео само превод *свих* Геснерових *Идила* – колико данас знамо, он је превео само *други* део (*Neue Idyllen* из 1772. године)[81], док је први део (из 1756. године) превео Иван Салатић млађи[82]. Свакако да су почетком 19. века морала постојати и многа друга дела из богатог Златарићевог опуса какав данас познајемо[83], и свакако их је Апендини морао познавати, али се и на овом

[78] B. R. Maixner, *O akademiji Miha Sorkočevića*, стр. 57–67; Žarko Muljačić, *Dva priloga povijesti dubrovačkih akademija*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, 4-5, 1959, стр. 323.

[79] В. ДАД, Збирка дон Луке Павловића, 15, стр. 357–363.

[80] Соркочевићев живот и – мање – рад приказао је Влахо Стулић у: *Biografie degli Italiani illustri*, I, Venezia, 1834, стр. 416-417; од новијих студија, поред већ поменутих Мајкснерове и Муљачићеве о раду његове академије, следеће могу пружити важније информације о његовом деловању: Žarko Muljačić, *Hrvatska izvedba jedne francuske komedije 1793. u Dubrovniku*, Republika, 1952, стр. 322–325; Franjo Fancev, *Pokrinokat*, Građa za povijest hrvatske književnosti, 27, 1956, стр. 43–69; Rudolf Maixner, *Miho Sorgo – Sorkočević i Fortis u Parizu 1796*, Filologija, 2, 1959, 153-159; J. Vlahović, *Jedna dubrovačko - engleska književna veza u 18. stoljeću*, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, I, 1960, стр. 254–271; Žarko Muljačić, *Miho Sorkočević i talijanski prosvjetitelji*, Прилози за КЛИФ, 28, 1962, стр. 243-253.

[81] В. Петар М. Колендић, *Будимско издање Гундулићева "Османа"*, Срђ, IV, 1905, стр. 481.

[82] П. Колендић, *Будимско издање Гундулићева "Османа"*, стр. 482, нап. 1; *Iz Gessnerove pjesme "D'abeti in un boschetto" po D.n Ivanu Salatiću dubrovačkome popu*, Dubrovnik, zabavnik Narodne štionice dubrovačke, V/I, 1876, 10.

[83] Најцрпснији попис дела Марина Златарића в. у: П. Колендић, *Будимско издање*..., стр. 481, нап. 1.

месту уздржавао од шире обраде биографије и библиографије својих савременика.

На сличан начин су у поглављу о дубровачким писцима из 18. века налазимо обрађена три аутора. Прва од њих је Марија Фаценда Риги (стр. 246), која је Апендинија задивила превасходно својим образовањем (познавањем неколико језика), вероватно и гласом који ју је пратио у време настанка књиге (умрла је 1795. године), а међу писце је можемо убројати искључиво на основу „елегантних латинских писама" (данас непознатим) која је размењивала са својим ујаком, знаменитим старинаром Ивом Алетином Наталићем. Знатно је обимнији опус Анселма Катића (стр. 248–249), фрањевца и мркањско-требињског бискупа, песника на сва три језика. И њега Апендини помиње само узгредно, као аутора оде посвећене смрти Франатице Соркочевића при крају одужег одељка о њему, бележећи само да је писао на латинском језику и да је у неким елегијама „срећно имитирао Овидија". Тешко је одгонетнути зашто тако плодном аутору и угледној личности, преминулој нешто више од десет година пре настанка *Бележака...* (1792), Апендини посвећује тако мало пажње[84]. Остајући и даље у оквиру одељка о Франатици Соркочевићу, Апендини помиње још и његовог сина, Пијерка Соркочевића, најављујући да ће о њему још говорити и у поглављу о *Осману* (стр. 249 и 266–268), где заправо само доноси један одломак из његове допуне Гундулићевог епа. У овом одељку такође не помиње ниједно његово дело, већ само констатује да је веома образован у домаћој историји, а превасходно у религији, као и да у временима када је илирска поезија бедно запуштена и скоро изгубљена из вида, он пише као Гундулићи и Палмотићи.

У поглављу о дубровачким прозним писцима такође је укратко поменуто неколико писаца из 18. века. За фрањевца Лудовика Радића (стр. 304–305) наводи само два његова дела, и то оба с грешком: за прво од њих не даје наслов, већ га само описује као *Manuale Spirituale* штампан 1776. у Ливорну[85], док за друго каже да је латински говор одржан поводом смрти дубровачког надбискупа Николе Пуљезија, док је Радић заправо одржао „моралистичко-панегирички говор" поводом доласка ове личности на челно место дубровачке цркве[86]; оба ова пропуста указују на чињеницу да Апендини та дела сигурно није

[84] До сада најпотпунији приказ живота и рада Анселма Катића в. у: Miroslav Pantić, *Književnost Dubrovnika i franjevci*. U: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb - Dubrovnik, 1985, стр. 348.

[85] Реч је о делу *Rukolist duhovni*. U Kojem se sadarsgju Boggogljubna Djela sa dobro se ispovidjet, i pricestit, isvarsni nacin sa cinit korisno put kriscia, i ostala plodna vjecbagna svakoj dusci pravovjernoj potrebnita […] U Livornu, MDCCLXXVI. Po Pritjescnizim Mudrokoliscja.

[86] *Oratio sacra panegirico-moralis occasione adventus Ill. et Rev.mi D. Nicolai de Pugliesis Archiepiscopi Ragusini*, Anconae, 1770.

видео, већ их је непрецизно навео према некој вероватно усменој информацији[87]. За још једног фрањевца, Гризостом Клешковић (стр. 305), који је још за живота стекао глас свеца, Апендини је дао још мање података: поменуо је само његов светачки живот и „разне побожне књижице". Он се у литератури, и то искључиво „богољубној", огледао тек у позним годинама (рођен је 1703. године): своје две књижице (колико их данас знамо) он је објавио (и то прву анонимно) тек пред крај живота, 1784. и 1786. године[88], па је свакако то и разлог што се његова биографија није нашла у зборницима животописа старијих биографа[89]. Још мање одређено говорио је Апендини о данас сасвим непознатом свештенику Марину Петровићу (стр. 305), поменувши само да се славе његове „проповеди, панегирици и још понеко побожно делце"[90]. Мало више података дао је Апендини о доминиканцу Арканђелу Калићу (стр. 305) изразивши најпре наду да ће ускоро бити објављене његове проповеди, чиме ће словенски језик много добити – нажалост, то се остварило тек седам деценија касније трудом Стијепа Скурле[91] – и поменувши затим издање три његова говора изречена у домовини поводом претње куге[92]; међутим, ни углед овог проповедника, тада још живог, није био довољан Апендинију да из Калићеве биографије истакне макар чињеницу да је у Дубровнику предавао филозофију и теологију, иако је само неколико редова раније то учинио за Евгенија Басељића, за којег је већ речено да се књижевношћу није бавио[93].

Белешке о писцима у претпоследњем поглављу посвећеном личностима које треба уврстити у одговарајућа поглавља по природи су кратке и сумарне, па је то случај и с неколико аутора који се не помињу у старијим биографским зборницима. Први од њих је Вице Руини (стр. 312–313), тада декан цркве Св. Јеронима у Риму, за којег тврди да је издао 1776. године књигу *Index Conclusionum, quae in de-*

[87] О Л. Радићу в. M. Pantić, *Književnost Dubrovnika i franjevci*, стр. 344–345.

[88] *Priprava duhovna za bogoljubno pristupit na svete sakramente od ispovijesti i pričestjenja, i druga djela kreposti krstjanskijeh za utjehu i razgovor duša bogoljubnijeh*, Dubrovnik, 1784; ова књига доживела је бар још два издања, 1785. и 1804. године; *Novena na slavu Prisvetoga srca Jezusova, aliti devet pozdrava koji mu se čine u devet dana prije njegove svetkovine i priko godišta, iz italijanskoga u slovinski jezik prinesene za razgovor duša bogoljubnijeh*, Dubrovnik, 1786.

[89] Податке о Клешковићевом животу и раду с литературом в. у: M. Pantić, *Književnost Dubrovnika i franjevci*, стр. 349–350.

[90] Према обавештењу проф. Мирослава Пантића, једини свештеник у 18. веку са овим презименом био је Марко Петровић, који је умро 11. марта 1790. са 73 године; било какав његов књижевни рад није нам познат.

[91] *O. Arkangjela Kalića dubrovčanina reda sv. Dominika Korizmene propovijedi i besjede za različite svečanosti i prigode*, Dubrovnik, 1873.

[92] *Redovnika dominikana dubrovcjanina tri bessjede Dubrovniku u strahu od kugge reccene*, Ragusa, 1784.

[93] О Арканђелу Калићу в. [Августин Ђурђевић] Agostino Giurgevich, *Cenni biografico letterarii dei personaggi più illustri della Congregazione Ragusina di San Domenico dal 1750 in poi*, Spalato, 1867. стр. 25-27 и чланак Мирослава Пантића у *Leksikon pisaca Jugoslavije* III, стр. 33.

cisionibus S. Rotae anni 1761. continentur ordine alphabetico digestus, opus tum advocatis, tum causarum patronis utilissimum код познатог издавача Ђенероза Саломонија (Generoso Salomoni)[94]; нажалост, о овом свештенику немамо ниједан додатни податак. Можемо само претпоставити да је Апендинија о њему информисао Шимун Трошан, од којег је и иначе добио неколике информације везане за цркву Св. Јеронима у Риму. Једнако нам није познат ни Иван Ивушић (стр. 315), свакако Апендинијев савременик и аутор „прелепог натписа у цркви Светог Влаха и још неких“[95]; док за Миха Гаудија (стр. 315) можемо претпоставити да је заправо бивши језуита и потом дубровачки презбитер и професор реторике Леонардо Гаудио, свештеник, чији се говор одржан 1776. године *De Christi Domini Pedilavio* може наћи у рукописима у којима се налазе и неки Апендинијеви говори[96]. Боље нам је познат фрањевац Урбан Гркеш (стр. 315), за којег Апендини тврди да је запамћен по знањима у областима теологије и филозофије, као и по зборнику „лепих проповеди на италијанском“; с обзиром да је умро 1798. са 48 година, Апендини га је могао и лично познавати, па и видети његов зборник филозофских и теолошких дела[97], као што је могао слушати и његове проповеди 1796. године у дубровачкој Катедрали[98]. Још боље данас познајемо Николу Марчија (стр. 315), којег Апендини помиње као аутора спева *Живот и покора свете Марије Еџипкиње*[99], док за његове песме којима се придружио дубровачким славитељима руског освајања Очакова он очигледно не зна[100]. Коначно, за Ива Доминка Стулића (стр. 315), старијег брата познатијег Јоакима, који је годину дана после изласка *Бележака…* умро са 76 година, Апендини ће забележити само да спада међу најбоље познаваоце илирског језика, што се може уочити у понеком његовом спису и елегантном преводу *Новене св. Ђузепа Каласанција*, оснивача сколопског реда[101].

---

[94] Тачан наслов ове књиге гласи *Index decisionum Sacrae Rotae Romanae quae anno 1761. prodierunt alphabetico conclusionum ordine digestus* и заиста је објављена typis Generosi Salomoni, али 1778. године.

[95] „[…] *GIOVANNI IVUSCICH* autore della bellissima iscrizione esistente in S. Biagio, e di alcune altre […].“

[96] B. Mijo Brlek, н. д., стр. 220 (рукопис 221) и 241 (рукопис 243).

[97] B. M. Pantić, *Književnost Dubrovnika i franjevci*, стр. 350.

[98] ДАД, Cons. Rog. 199, л. 44 (03.03.1792).

[99] SCIVOT I POKORA / *SVETE* / MARIE EGIPKIGNE / Slosceni u sces Pjesni / JESIKA SLAVINSKOGA / PO NICCOLI MARCI / POPU DUBROVCJANINU / U DUBROVNIKU / G.G. 1791. / Dopustienjem Stariescinâ.

[100] В. нашу студију *Nikola Marči, dubrovački pesnik osamnaestog veka*. У: P. Stanojević, *Kraj književnosti starog Dubrovnika*, Beograd, 2002, стр. 42–90.

[101] „[…] il Sig. D. *GIOVANNI STULLI*, uno dei più intelligenti nella lingua Ilirica, come può raccogliersi da qualche suo scritto, e dall’elegante traduzionedella *Novena* di S. Giuseppe Calasanzio Fondatore delle Scuole Pie.“ Реч је о књизи *Deveterodnevje olli duhovna priprava devet dana prid svetkovinom S. Josefa Calasanzia sasdateglia popovaa redovnjeh uciscctaa millosnjeh*, U Dubrovniku, po Antonu Martecchini, [1802?].

Само о двема личностима о којима дотле није писано Апендини говори на начин сличан ономе на који обрађује личности одраније познате из биографских зборника. Прва од њих је Дидак Дубравица (стр. 157): одељак о њему започиње примедбом да је он ујак двојице актуелних дубровачких лекара, Миха Гргуревића и Ђура Хиџе, чијем песничком раду даје крупан уопштени комплимент и наглашава да их овде именује због поштовања и пријатељства[102], увевши их тако у историју старе књижевности Дубровника. Лако се може претпоставити да је од њих добио основне биографске податке о Дубравици, а развијен и више него похвалан суд о његовој сатиричној поезији настао је највероватније на основу Апендинијевог непосредног читања, можда управо рукописа који је саставио његов информатор Антун Агић[103], а у којем се налази и доста Дубравичиних песама на српском језику, које се нигде у књизи не помињу.

Други писац о којем говори овако развијено јесте Франо Стај (стр. 169–170), најмлађи брат Бенедикта и Криста. Њему посвећује сразмерно велики простор (готово читаву страну), поготову у односу на његов значај, што сам Апендини делимично објашњава изузетно високим мишљењем које је о Франу Стају стекао током кратког дружења од свог доласка у Дубровник до Стајеве смрти (10. фебруара 1793)[104]. У том одељку Апендини је доста детаљно говорио о пишчевој биографији (школовање, боравак у Венецији код ујака Трајана Лалића, успеси у послу, стварање велике личне библиотеке, путовање по Италији, повратак у Дубровник), док је његов књижевни рад приказао сасвим уопштено, поменувши само његове латинске песме и елегије, међу којима су неке с религиозном тематиком похвалили његов брат Бенедикт и Рајмонд Куниħ и зато заслужују да буду штампане[105].

---

[102] „[…] zio dei due Ch. Signori Michele Gargurevich, e Giorgio Higgia, che alle mediche, e filosofiche cognizioni accopiando un gusto soprafino per l'amena letteratura coltivano con raro successo la poesia, e i quali io quì nomino a cagion di rispettosa stima, ed amicizia […].“ Гргуревић (1754–1820) и Хиџа (1752–1833) спадају у најмлађе личности које Апендини помиње у књизи. О обојици в. M. Pantić, *Dubrovački lekari – književnici*..., стр. 33–41.

[103] О овоме рукопису в. у детаљној студији о Дубравичином животу и раду: Đuro Körbler, *Dubrovčanin Petar Bianchi i nećak mu Didak Dubravica – Arboscelli. Prilog za povijest hrvatskoga latinizma u XVIII vijeku*, Rad JAZU, 196, 1913, стр. 1–52; о рукопису (МБД 1526) на стр. 33; Керблерова оцена Дубравичине поезије знатно је негативнија од Апендинијеве: Дубравици „можемо досудити само мјесто другога реда међу дубровачким пјесницима у другој половини XVIII вијека“ (стр. 42).

[104] „Egli morì quasi settuagenario nel 1793. lasciando un vivo desiderio di se medesimo presso tutta la città, presso i miei compagni Religiosi, e soprattutto presso di me, che per troppo breve tempo ebbi la sorte di godere della di lui amicizia, e di ammirare tra le altre virtù, che lo adornavano, quella singolare dolcezza di carattere, e quella rara candidezza, con cui procedeva in tutte le sue azzioni“ (стр. 169). Тачан датум смрти Франа Стаја: Ž. Muljačić, *Dva priloga povijesti dubrovačkih akademija*, стр. 323.

[105] Одмах након Стајеве смрти Михо Соркочевић је објавио књижицу *Elogio dell'Abate Francesco Stay*, [Ragusa, MDCCXCIII], 28 стр., на коју се Апендини и позива у овом одељку. Позната нам је песма Рајмонд Куниħа *De obitu F. Stay* (МБД 1366).

Нешто већи простор него други писци о којима дубровачка књижевна биографија не говори добили су аутори обрађени у поглављу „о неким другим дубровачким песницима и говорницима“, али се ови одељци о Брњи Џамањићу, Џону Растићу млађем и Ђуру Ферићу по својој структури разликују од одељака о старијим писцима у другим поглављима. Све њих Апендини је познавао, с некима је очигледно био у пријатељским односима, што се уочава већ у овим одељцима[106], у песмама које су размењивали, у студијама које је Апендини, после њихове смрти, објавио о Брњи Џамањићу и Џону Растићу итд. Највероватније због тога што су сва тројица тада била не само у животу, већ и у пуној стваралачкој снази, у одељцима о њима нема биографског дела, већ је он (у прва два случаја) замењен општим белешкама, а сва пажња је усмерена на библиографски приказ њиховог рада, који се разликује у сва три случаја, као и на текстове њихових песама који прате ове одељке.

Одељак о најстаријем од ове тројице, Брњи Џамањићу (стр. 177–181), знаменитом латинисти тада већ и у европским оквирима (првенствено по свом преводу *Илијаде*[107]), Апендини започиње вештом игром речима најављујући да о Џамањићу и његовим делима неће ништа говорити јер тиме неће моћи да повећа поштовање које овај заслужено ужива у читавој Европи[108], па зато доноси писмо које је Џамањићу 1778. године упутио Јозеф Шпергес (Joseph von Sperges) према оригиналу који му је сам песник морао уступити[109], с високим

Стајеве латинске песме, углавном религиозне тематике, чувају се у рукописима МБД 244 (садржи песме *Beatissima Virgo Jesu infantem in sinu tenens ei somnum conciliat astante alio item parvulo D. Io. Baptista*, *Quam dulcis tenuis per candida saxa volutus*, *Somnium elegia*) и 790 (италијански превод Марка Бруеревића поезије разних дубровачких латиниста, међу којима и *Traduzione del poemetto latino del signor Francesco Stay che porta il titolo - de Beatissima Virgine Jesum infantem sinu tenente; astante alio item parvulo D. Joanne Baptista*; аутограф), ЗПЗ ИЦ ХАЗУ D.a. 18 (листови 210–218, препис Рафа Радеље песама *Beatissima Virgo Jesu Infantem in sinu tenens ei somnum conciliat, astante alio item Parvulo Divo Joanne Baptista*, *Carmen*, *Somnium Elegia*) и D.a. 40 (Бруеревићев италијански превод дела дубровачких латиниста, међу којима и Франа Стаје); уп. [Giovanni Antonio Casnacich], *Biblioteca di fra Innocenzo Ciulich nella libreria de'RR. PP. Francescani di Ragusa*, Zara, 1860., стр. 172; M. Brlek, н. д., стр. 243; M. Pantić, *Rukopisi negdašnje biblioteke…*, стр. 571 и 586.

[106] Брњи Џамањићу: „auguriamo lunghi, e ridenti giorni per ulterior vantaggio della bella letteratura, e per la gloria della sua patria“ (стр. 177); за Џона Растића и Ђура Ферића в. нап. 115 у фајлу ТХТ.

[107] До појаве *Бележака…* објављена су два издања: Homeri *Odyssea* latinis versibus expressa, Senis, MDCCLXXVII, typ. frat. Pazzinii и Venetiis, MDCCLXXXIII, typis haeredes Balleonii.

[108] „[…] quanto ne potremmo noi dire, di nulla accrescerebbe l'alta estimazione, che gode meritamente per tutta l'Europa […]“ (стр. 177).

[109] Đuro Körbler, *O Kunićevu i Zamanjinu latinskom prijevodu Teokritovih pjesama*, Rad JAZU, 164, 1906, 158-159, нап. 1: Керблер закључује да се Апендини приликом навођења овог писма у делу *De vita et scriptis Bernardi Zamagnae…* „послужио

похвалама латинског превода *Илијаде*, иза чега следи исцрпан, али и површан каталог Џамањићевих дела; највећи део одељка о Џамањићу заузима већ поменута његова елегија.

О Џону Растићу млађем (стр. 177–186) и Ђуру Ферићу (стр. 186–189), такође живим, али не и тако угледним ауторима, Апендини као да није сасвим сигуран да треба опширније да говори у *Белешкама*…, па због тога најпре објашњава зашто и њих уноси у своје дело, даје само крупан и уопштен комплимент њиховом књижевном раду и тек понеку једнако уопштену и похвалну напомену о Растићевом животу, и одмах прелази на библиографију њиховог дотадашњег стваралаштва, да би на крају одељака донео неколико њихових латинских дела.

О Ђуру Ферићу (стр. 186–189) Апендини није изнео ниједан биографски податак, већ је одмах прешао на библиографију његових – како на почетку каже, опет не сасвим прецизно – дотле објављених дела (највероватније ју је сачинио уз помоћ самог аутора, којем се овде и захваљује на многим вестима које је током рада на књизи од њега добио). Ова библиографија много је детаљнија и потпунија од Растићеве; уз њу он доноси и два изразито похвална писма Бенедикта Стаја, једно о његовој парафрази псалама (стр. 187)[110], уз које помиње „a titolo di onore“ и Николу Ферића, Ђуровог брата, али ништа не говори ни о његовом животу, нити о књижевном раду, и друго о баснама (стр. 187–188); затим, ту можемо наћи и библиографску информацију о кратком приказу Ферићеве парафразе псалама у часопису Effemeridi letterarie[111]; уз наслов дела *Periegesis orae Rhacusanae* најављује његов

оригиналом што га је нашао у Замањиној оставштини“ на основу неколико разлика између тог текста и оног који је објављен у књизи Jos. Spergesii Palentini *Centuria Literarum ad Italos cum appendice III. decadum ad varios. Carmina juvenilia. Inscriptiones*, Wien, Albert, 1793, стр. 135); Керблер, међутим, није приметио да је то исто писмо у потпуно истоветном облику као у књизи из 1830. Апендини објавио већ у *Белешкама*…, при чему се не позива на наведену Шпергесову књигу (што он, иначе, врло радо чини), па већ на основу тога можемо закључити да га је свакако добио од Џамањића, што потврђује и чињеница да се оно налази у Апендинијевој оставштини (AGdSP, Reg. L-Sc. N° 304, бр. 29).

[110] Уз то писмо треба поменути и кратку биографску белешку Ива Бизара, сачувану уз писмо које му је упутио Ђуро Ферић (ДАД, Оставштина Бизаро I, Ro-158, кутија 2, фасцикла F, писмо од 12.03.1803), у којој стоји да је Франо Стај подстицао Ферића 1780. године да преведе у хексаметре псалме и песме из Старог и Новог завета, а да га је Бенедикт Стај само једном примедбом подстакао да цео посао поново уради у другом метру, како је и објављено у издању *Paraphrasis psalmorum poetica auctore Georgio Ferrich Ragusino*. Cui accedit altera in utriusque Testamenti Cantica cum annotationibus, Trevisan, Ragusii, 1791.

[111] EFFEMERIDI LETTERARIE / DI ROMA / *TOMO VIGESIMOPRIMO* / CONTENENTE LE OPERE ENUNCIATE / NELL'ANNO MDCCLXXXXII. / IN ROMA / Nella Stamperia di Giovanni Zempel presso S. Lucia della Tinta. / *CON LICENZA DEI SUPERIORI.* / *Si dispensano da Venanzio Monaldini librajo al Corso.* У бр. XII од 24. марта 1792. године, на стр. 95–96, налази се чланак *RAGUSA. Praphrasis poetica in psalmos auctore Georgio Ferrichio presbytero Rhacusino 1791. in 8*, у којем непознати аутор оставља „дилетантима уживање да уздижу све заслуге овог задивљујућег производа“, а он доноси неколико одломака из ове књиге (почетке псалама 75, 121 и 103).

скори излазак из штампе, а најављује и излазак још два Ферићева дела, збирке народних песама с латинским преводом[112] и неколико стотина нових басана с новим „илирским“ пословицама[113]. Навођење данас изгубљеног дела *De slavicae gentis antiquitatibus* навело је Апендинија да помене и Стијепа Рајчевића (стр. 188): највероватније према обавештењу самог писца, Апендини тврди да је Ферића на стварање овог дела подстакао Рајчевићев спис чији наслов очигледно не зна, па га описује као седам писама на италијанском језику о словенским старинама, које је већ објављено и, „како се говори“, преведено на немачки[114]; знатно касније Антун Крша је поновио поновио сличну тврдњу, назвавши Рајчевићево дело „certe *Lettere dette Slovine*“, и истакавши да их је Ферић препевао у латинске стихове по узору на поступак Јулија Бајамонтија[115]. Данас не постоји ниједно од ова два дела: у бројним италијанским библиотекама, као и у Аустријској националној библиотеци нисмо успели да нађемо ни италијански оригинал, нити немачки превод Рајчевићевих *Писама...*; међутим, доста извесна претпоставка да је сам Ферић обавестио Апендинија о овој књижевној вези, као и постојање трага рукописа који се чувао у Библиотеци манастира Мале браће у Дубровнику *Ignazio Steffano Raicevich, Lettere intorno all'origine, le emigrazioni, la dottrina e la religione dei popoli Slovani scritte a D. Giorgio Ferrich a Ragusa – Vienna, 1795* (број 386)[116] уверавају нас у постојање и Рајчевићевог дела, као и Ферићеве стиховане латинске обраде, за коју Крша тврди да је изискивала велики труд с обзиром на несагласност материје, која обилује „варварским именима, етимологијама, претпоставкама, детаљним разлагањима и сличним стварима“, и „језика муза“, а који многи нису препознали, па отуда ни довољно ценили ово дело.[117] Помен Стијепа Рајчевића Апендини је искористио и да наведе његово тада већ добро познато, иако

---

[112] Ова збирка, која се никада није појавила, налази се данас у рукопису Националне свеучилишне библиотеке у Загребу R3424; в. Мирослав Пантић, *Народне песме у записима XV-XVIII века*, Београд, 1964.стр. 274-275. и Željko Puratić, *Hrvatski latinist Đuro Ferić i njegov interes za pučku poeziju, hrvatsku i srpsku*, Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu, VII, 1972-73, стр. стр. 301–323.

[113] Део тих басана појавио се у издању *Fedra Augustova odsuscgnika pricize Esopove* u pjesni slovinske prinesene od Ghjura Ferrichja Dubrovcjanina, U Dubrovniku MDCCCXIII, а чувају се и у следећим рукописима: ДАД, RO-186 (оставштина Лука Зоре) 3/VI/8 (аутограф), МБД 179 (рукопис Рада Раделье), ББЦ MS 37, MS 77 (аутографи), НСКЗ R 5225, Решетарова библиотека у Прагу J3703/T423 и др.

[114] „[…] avendo [Рајчевић] trattato delle antichità Slave in sette lettere Italiane già pubblicate, e tradotte, per quanto si dice, in Tedesco, ha dato motivo al suo concittadino D. Giorgio di esercitare la sua vena poetica su soggetto medesimo.“

[115] Tomaso Chersa, *Della vita e delle opere di monsignor Giorgio Ferrich*, Ragusa, 1824, стр. 31–32.

[116] [G. A. Casnacich], н. д., стр. 72.

[117] T. Chersa, *Della vita e delle opere di monsignor Giorgio Ferrich*, стр. 32.

анонимно објављено дело *Osservazioni storiche, naturali e politiche intorno alla Valacchia e Moldavia*[118].

РУКОПИСНА ГРАЂА

Archivio Generale delle Scuole Pie, Рим (Италија)
Библиотека манастира Мале браће у Дубровнику
Библиотека Милана Решетара, Праг (Чешка)
Државни архив Дубровник (Хрватска)
Consilium Rogatorum
Серија *Prepiska*[18].
RO-158, Arhiv Bizzaro.
RO-162 Архив Ђорђић.
Збирка Павловић – Грацић
Завод за повијесне знаности Истраживачког центра ХАЗУ у Дубровнику
Музеј и збирка Балтазара Богишића у Цавтату Завода за повијесне знаности ХАЗУ у Дубровнику (Хрватска)

ЛИТЕРАТУРА:

1. V. Adamović, *Gragja za istoriju dubrovačke pedagogije*, sakupio ~, Zagreb, 1885.
2. NOTIZIE / ISTORICO-CRITICHE / *SULLE ANTICHITÀ* / STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI / DIVISE IN DUE TOMI / *E DEDICATE ALL'ECCELSO SENATO* / DELLA / REPUBBLICA DI RAGUSA / TOMO I. / [типографска марка] / RAGUSA / DALLE STAMPE DI ANTONIO MARTECCHINI. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.* / MDCCCII.
3. NOTIZIE / ISTORICO-CRITICHE / *SULLE ANTICHITÀ* / STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI / DIVISE IN DUE TOMI / *E DEDICATE ALL'ECCELSO SENATO* / DELLA / REPUBBLICA DI RAGUSA / TOMO II. / [типографска марка] / RAGUSA / DALLE STAMPE DI ANTONIO MARTECCHINI. / *CON LICENZA DE' SUPERIORI.* / MDCCCIII.

[118] Napoli, Gaetano Raimondi, 1788; у наредне две године дело је два пута преведено на немачки: *Bemerkungen über die Moldau und Wallachey in Rücksicht auf Geschichte, Naturproducte und Politik*, aus dem Italiänischen, Wien, Edeln von Kurzbek, 1789; *Geschichte, natürliche Beschaffenheit und Verfassung der Walachey und Moldau*, Strasburg, Akademische Buchh, 1790; друго издање на италијанском, лажно приписано Доменику Сестинију: *Viaggio in Valachia e Moldavia con osservazioni storiche, naturali e politiche di Domenico Sestini e con le notizie scritte dall'accademico della Crusca Fruttuoso Becchi,* Milano, per Giovanni Silvestri, MDCCCXXII; по њему начињен француски превод: *Voyage en Valachie et en Moldavie, avec des observations sur l'histoire, la physique et la politique augmente de notes et additions pour l'intelligence de divers points essentiels*, trad. de l'italien, Paris, Masson 1822. Основни подаци о Рајчевићу: Frano Čale, *O Stjepanu Rajčeviću Dubrovčaninu*, Zbornik Filozofskog fakulteta, 3, 1955, стр. 193–198.

4. *Urbani Appendini Cler. Reg. Scholarum Piarum et in Lyceo Ragusino Philosophiae ac Matheseos Professoris Carmina accedunt selecta illustrium Ragusinorum poemata*, Pars prima, Ragusii, 1811, typis Martechinianis.
5. *Biografie degli Italiani illustri*, I, Venezia, 1834.
6. З. Бојовић, *Ренесанса и барок. Студије и чланци о дубровачкој књижевности*, Београд, 2003.
7. M. Brlek, *Rukopisi knjižnice Male braće u Dubrovniku*, JAZU, Hrvatska bibliografija, niz C, knj. 3, Zagreb, 1952.
8. *Pjesme* Miha Bunića Babulinova, Maroja i Oracia Mažibradića, Marina Burešića, JAZU, SPH, knj. 11, Zagreb, 1880.
9. V. Varićak, *Drugi ulomak Boškovićeve korespondencije*, Rad JAZU, 193, 1912.
10. J. Vlahović, *Jedna dubrovačko – engleska književna veza u 18. stoljeću*, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, I, 1960, стр. 254–271.
11. *Viaggio del Signor capitano Gondola* (prir. Mirko Deanović), Starine, 41, 1948, стр. 7–59.
12. *Putovanje iz Beča u Moskov godine 1655*, Dubrovnik, zabavnik za god. Стр. 1868, 57–88.
13. Filip de Diversis, *Dubrovački govori u slavu ugarskih kraljeva Sigismunda i Alberta* (prir. Zdenka Janeković Römer), ZPZ HAZU, Posebna izdanja, књ. 20, Zagreb – Dubrovnik, 2001.
14. N[iko] I. Gjivanović, *Nekoliko priloga literarnoj prošlosti dubrovačkoj II*, Prava Crvena Hrvatska, I, br. 31, 14.10.1905.
15. [Августин Ђурђевић] Agostino Giurgevich, *Cenni biografico letterarii dei personaggi più illustri della Congregazione Ragusina di San Domenico dal 1750 in poi*, Spalato, 1867.
16. К. Jireček, *Die mittelalterliche Kanzlei der Ragusaner*, Archiv für slavische Philologie, XXVI, 1904.
17. *O. Arkangjela Kalića dubrovčanina reda sv. Dominika Korizmene propovijedi i besjede za različite svečanosti i prigode*, Dubrovnik, 1873.
18. [Giovanni Antonio Casnacich], *Biblioteca di fra Innocenzo Ciulich nella libreria de' RR. PP. Francescani di Ragusa*, Zara, 1860.
19. Đ. Körbler, *Život i rad humaniste Didaka Portugalca, napose u Dubrovniku*, Rad JAZU, 216, 1917.
20. Đ. Körbler, *Dubrovčanin Petar Bianchi i nećak mu Didak Dubravica – Arboscelli. Prilog za povijest hrvatskoga latinizma u XVIII vijeku*, Rad JAZU, 196, 1913, стр. 1–52.
21. Đ. Körbler, *O Kunićevu i Zamanjinu latinskom prijevodu Teokritovih pjesama*, Rad JAZU, 164, 1906.
22. П. Колендић, *Будимско издање Гундулићева „Османа"*, Срђ, IV, 1905.

23. П. Колендић, *Гризићев извјештај о дубровачким књижевницима првих година XVIII вијека*, Срђ, V, 1906.
24. *Биографска дела Игњата Ђурђевића* (издао и објаснио Петар Колендић), Српска краљевска академија, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Друго одељење: Споменици на туђим језицима, књ. VII, Београд, 1935
25. P. Kolendić, *Rukopisi gimnazijske biblioteke u Dubrovniku*, Srđ, VI, 1907, стр. 991–997, 1041–1048.
26. [Giacomo Coleti] ECCLESIAE / RAGUSINAE / HISTORIA / AUCTORE / DANIELE FARLATO / PRESBITERO SOCIETATIS JESU, / ET JACOBO COLETO / OLIM EJUSDEM SOCIETATIS ALUMNO. / VENETIIS, MDCCC. / Apud Sebastianum Coleti. / SUPERIORUM PERMISSU, AC PRIVILEGIO.
27. Tomaso Chersa, *Della vita e delle opere di monsignor Giorgio Ferrich*, Ragusa, 1824.
28. F. Kurelac, *Runje i pahuljice, pjesni podrugljive i pastirske, ponajveć dubrovačke*, Zagreb, 1866–1868.
29. *Notizie delle vite ed opere scritte da' letterati del Friuli* raccolte da Gian-Giuseppe Liruti [...], tomo secondo, Venezia, MDCCLXII (фототипско издање: Bologna, 1971).
30. G. Luccari, *Copioso ristretto degli annali di Rausa*, In Venetia, Ad instantia di Antonio Leonardi. 1605.
31. R. Maixner, *O akademiji Miha Sorkočevića* Građa za PKH, 23, 1952.
32. R. Maixner, *Miho Sorgo – Sorkočević i Fortis u Parizu 1796*, Filologija, 2, 1959, 153-159.
33. Z. Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb, 1970.
34. A. K. Matas, *Poviest gimnazije u Dubrovniku*, Program c. K. Velikog državnog gimnazija u Dubrovniku za šk. 1881/82. godinu, стр. 3–17; za šk. 1882/83. godinu, стр. 3–26.
35. OPERE / POSTUME / *DEL SIG. AB. PIETRO / METASTASIO* / DATTE ALLE LUCE / DALL'ABATE CONTE D'AYALA / TOMO III. / IN VIENNA / *Nella Stamperia Alberti* / MDCCXCV.
36. *Rime del Sign. Michele Monaldi*. Alla molto illustre Signora, Signora Fiore Zuzzeri Pescioni. Con Privilegi. In Venetia. Presso Altobello Salicato. MDIC.
37. Ж. Муљачић, *Томо Басиљевић-Басељи претставник просвјећења у Дубровнику*, САН, Посебна издања, књ. CCXCIX, Одељења литературе и језика књ. 8, Београд, 1958.
38. Ž. Muljačić, *Hrvatska izvedba jedne francuske komedije 1793. u Dubrovniku*, Republika, 1952, стр. 322–325.
39. Ž. Muljačić, *Miho Sorkočević i talijanski prosvjetitelji*, Прилози за КЈИФ, 28, 1962, стр. 243-253.

40. Ž. Muljačić, *Dva priloga povijesti dubrovačkih akademija*, Radovi Instituta JAZU u Zadru, 4-5, 1959, стр. 319–340.
41. M. Oláh , *Hungaria et Attila* (интернет издање, http://www.hik.hu/tankonyvtar/site/books/b151/ch17s01.html, 21.12.2005.
42. Мавро Орбин, *Краљевство Словена*, Београд, 1969.
43. *Annales Ragusini anonymi item Nicolai de Ragnina*, digessit Speratus Nodilo, JAZU, Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium, vol. XIV, Zagrabiae, 1883.
44. *Chronica Ragusina Junii Restii (ab origine Urbis usque ad annum 1451) item Joannis Gundulae (1451–1484)*, digessit Speratus Nodilo, JAZU, Monumenta spectantia historiam Slavorum Meridionalium, vol. XXIV, Zagrabiae, 1893.
45. М. Решетар, *Дубровачка нумизматика*, I, Сремски Карловци, 1925.
46. M. Rešetar, *Pjesme Ivana Lovra Regina, dubrovačkoga kancelara XV vijeka*, Građa za PKH, 3, 1901
47. Д. Павловић, *Мартолица Рањина – дубровачки песник XVII века*, Прилози за КЈИФ, XXIII, 1957, стр. 223–236.
48. Д. Павловић, *Старија југословенска књижевност*, Београд, 1971
49. М. Пантић, *Себастијан Сладе Долчи, дубровачки биограф XVIII века*, САНУ, Посебна издања, CCLXXXVIII, Одељење литературе и језика, књ. 7, Београд, 1957.
50. M. Pantić, *Dubrovački lekari – književnici iz XVIII veka*, Acta historica medicinae, pharmaciae, veterinae, IX, 1969.
51. M. Pantić, Rukopisi negdašnje biblioteke Bizaro u Historijskom instiutu u Dubrovniku, Anali HI JAZU, VIII–IX, 1962.
52. M. Pantić, *Književnost Dubrovnika i franjevci*. U: *Samostan Male braće u Dubrovniku*, Zagreb – Dubrovnik, 1985.
53. *Народне песме у записима XV-XVIII века* (прир. Мирослав Пантић), Београд, 1964.
54. *Petrarca i petrarkizam u hrvatskoj književnosti* (zbornik radova s međunarodnog simpozija održanog od 27. do 29. rujna 2004. u Splitu), Split, 2006.
55. J. Posedel, *Povijest gimnazije u Dubrovniku*, »Program ć.k. velike državne gimnazije u Dubrovniku za šk. 1900/01, 12-40; za šk. 1901/2, 3-32; za šk. 1902/3, 3-36.
56. K. Prijatelj, *Slikari XVII i XVIII stoljeća u Dubrovniku*, SHP, 1949.
57. Ž. Puratić, *Hrvatski latinist Đuro Ferić i njegov interes za pučku poeziju, hrvatsku i srpsku*, Radovi Filozofskog fakulteta u Sarajevu, VII, 1972-73, стр. Стр. 301–323.
58. *Pjesni razlike Dinka Ranjine, vlastelina dubrovačkoga*, JAZU, SPH 18, Zagreb, 1891
59. *Iz Gessnerove pjesme »D'abeti in un boschetto« po D.n Ivanu Salatiću dubrovačkome popu*, Dubrovnik, zabavnik Narodne štionice dubrovačke, V/I, 1876, 10.

60. P. Stanojević, *Kraj književnosti starog Dubrovnika*, Beograd, 2002.
61. I Stojanović, *Dubrovačka književnost*, Dubrovnik, 1900.
62. I. H. Von Engel, I Stojanović*, Povijest Dubrovačke Republike*, Dubrovnik, 1903.
63. E. Stipčević, *Obrana rima i ugleda. Knjiga „Difesa de le rime et prose" (1569) Nade Bunić, pronađena u Sieni, najranija je poznata tiskovina hrvatske pjesnikinje*, Vijenac, XII, 2004, бр. 270.
64. J. Tadić, *Jevreji u Dubrovniku do polovine XVII stoljeća*, Sarajevo, 1937.
65. J. Tadić, *Nikola Petreius, rektor dubrovačke gimnazije (1538-1550)*, Прилози за КЈИФ, XVIII, 1938, стр. 393-403.
66. R. Jeremić – J. Tadić, *Prilozi za istoriju zdravstvene kulture staroga Dubrovnika*, II, Beograd, 1939.
67. F. Fancev, *Pokrinokat*, Građa za povijest hrvatske književnosti, 27, 1956, стр. 43–69.
68. Domenico Federici, *Catalogus eorum qui in Patavino coenobio sancti Augustini ordinis praedicatorum in primaria theologia cathedra docuerunt*, Patavii, 1800.
69. *Fedra Augustova odsuscgnika pricize Esopove* u pjesni slovinske prinesene od Ghjura Ferrichja Dubrovcjanina, U Dubrovniku MDCCCXIII.
70. Seraphinus Maria Cerva, *Bibliotheca Ragusina in qua Ragusini scriptores eorumque gesta et scripta recensentur*, Tomus primus, Zagrabiae, MCMLXXV; Tomus alter et tertius, Zagrabiae, MCMLXXVII; Tomus quartus et Index generalis brevi interpretatione instructus, Zagrabiae, MCMLXXX, JAZU, Hrvatski latinisti, књ. 8a–c.
71. [Љујо Цријевић Туберон], *De Turcarum origine* (Florentiae apud Antonium Patavinum 1590.
72. F. Čale, *O Stjepanu Rajčeviću Dubrovčaninu*, Zbornik Filozofskog fakulteta, 3, 1955, стр. 193–198.
73. С. Ћирковић, *Херцег Стефан Вукчић Косача и његово доба*, САНУ, Посебна издања, књ. 376, Одељење друштвених наука, књ. 48, Београд, 1964.
74. Xystus Schier, *Dissertatio de regiae Budensis Bibliothecae Matthiae Corvini ortu, lapsu, interitu et reliquiis*, Vindobonae, Schulzius, 1766 (друго издање: Vindobonae sumptu F. J. Rötzel, 1799).

Predrag Stanojević

NOTIZIE STORICO-CRITICHE SULLE ANTICHITÀ, STORIA E LETTERATURA DE' RAGUSEI BY FRANCESCO MARIA APPENDINI. NEW PERSONALITIES

(Manuscript prepared for publication by: Irena Arsić, PhD)

Summary

Notizie storico-critiche sulle antichità, storia e letteratura de' Ragusei by F. M. Appendini, even in this century represents a possible but inadequately studied or precisely explained message of its author for the illumination of many, among them even significant, open questions in the literature of ancient Dubrovnik. The unpublished manuscript of the doctoral dissertation of P. Stanojević, wich is also confirmed in this published chapter, offers precise solutions too many of Appendini's interpretations.

UDK 821.163.41.09-93 Јовановић – Змај Ј.

Тамара Грујић[1]
Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Кикинди

ЗМАЈЕВА ПОЕЗИЈА ЗА ДЕЦУ И УСМЕНА ЕПСКА ПОЕЗИЈА

Сажетак: Рад се бави односом поезије за децу Јована Јовановића Змаја према усменој епској поезији, пошто Змај преузима форму, стих и образац усмене епске поезије. Анализирани су различити епски обрасци присутни у поезији за децу Јована Јовановића Змаја и пратило се њихово инкорпорирање и прилагођавање, како детету, тако и поезији српског романтизма, па и једном новом, грађанском и модерном погледу на свет. Фолклорни предложак уочава се у насловима Змајевих песама за децу, у формулативним почецима, мотивима, стилским средствима, у обликовању ликова, у елементима структуре и композиције.

Змај је на примеру песама за децу показао како усмена књижевност може да буде непресушни извор креативног и уметничког стварања за децу. Рад, такође, приказује да усмена традиција, преко Змајеве поезије за децу, живи у савременој књижевности за децу.

Кључне речи: Јован Јовановић Змај, усмена књижевност, усмена епска поезија, поезија за децу, пародија, мотиви, хумор, забава, дете, поучност.

Јован Јовановић Змај био је везан за народну традицију − „он је сав никао на нашем домаћем тлу“ (Лесковац 1958: 7), и свесно је посезао за народним песништвом и тражио инспирацију у овом непресушном врелу. Народна песма[2] му је узор, извор и модел за стварање модерног песништва. Својим песништвом успео је да оживи дух народне поезије и да јој тиме врати некадашњи значај, приближивши се народној поезији у мотивима и стилу, али и у метричким обрасцима, поступцима и жанровима.

Змај „се, моћније но ико после њега, обратио детињству свога народа“ (Данојлић 2004: 12), определивши се за стваралачки пут у књижевности за децу који је водио преко усмене књижевности, јер

[1] gtamara@yubc.net

[2] Свесни смо двојства у употреби термина усмена и народна књижевност, али, с једне стране, посматрамо их као синониме – утолико што означавају исти феномен – али их користимо напоредно и као термине који тежиште стављају на различите аспекте овог феномена. Термин народна примеренији је добу у коме је Змај стварао, док термин усмена више одговара становиштима нашег времена; види: Марија, Клеут, *Народна књижевност – фрагменти скрипти*, Нови Сад, Филозофски факултет, 2006, стр. 3-7.

„без предавања млађима те би умотворине изгубиле нешто од смисла свог постојања“ (Данојлић 2004: 12).

У Змајевим песмама за децу највише су присутни рефлекси усмене лирске поезије и рефлекси кратких форми, а мање рефлекси усмене епске поезије и усмене прозе. У песмама за децу Змај доследно спроводи свој песнички принцип – поука наспрам забаве – те су и жанрови које преузима из усмене књижевности у тој функцији.

Велики је број Змајевих песама за децу у којима су заступљени фаунални мотиви, јер песме о животињама „на аутентичан начин захватају свет детињства, јер се ослањају на дубоку наклоност деце према животињама, као и на дечју склоност анимистичком мишљењу, у коме не само да се оживљава неживо него се и животиње антропоморфизују“ (Љуштановић 2009: 127). У Змајевим песмама о животињама главни актери су животиње, а настале су као рефлекс шаљиве народне песме о животињама, шаљиве народне приче о животињама, или басне, односно „фабуле“ (Радикић 2003: 64-67), а присутни су и рефлекси усмене епске поезије. Змајеве песме у којима су животиње главни јунаци, често су по темама и поступцима блиске шаљивим усменим песмама о животињама, као и усменим епским песмама, било као парафразирање појединих сегмената, или само алузија на одређени сегмент усмене епске поезије. Оне често посредно говоре о различитим односима у свету одраслих, помажући детету да се снађе у њему, а прожете су ведрим хумором и једноставношћу израза, као и усмене песме.

У Змајевим шаљивим песмама за децу са фауналним мотивима (*Мачак иде мишу у сватове* / 5, 201 /[3]; *За мачка су мишеви, а не роде* / 5, 362 /; *Страшило* / 6, 180), уочава се пародија на усмену епску поезију.

Песма *Мачак иде мишу у сватове* (5, 201) настала је по узору на шаљиве народне песме са мотивом животињске свадбе, као што су песме *Женидба врапца Подунавца* (Вујчић 2006: 88), *Зечева женидба* (Вујчић 2006: 92). Народне песме о животињама представљају „посебан круг шаљивих песама“ (Самарџија 2004: 35) у којима су животиње главни актери. Блиске су народним причама о животињама и баснама, али се разликују по одсуству алегоријског значења. Змајева песма почиње стиховима: *Женио се млади миш / У селу Шалали; / Водили су девојку, − / Мачка нису звали.* Почетак песме указује на женидбе из

[3] Змајеве песме у овом раду наводе се према издању: *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја I-XVI*, (приредио Јаша М. Продановић), Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1933-1937. Због избегавања понављања, после навођења, првим бројем означава се број књиге у оквиру Змајевих *Сабраних дела*, а другим – број странице на којој је песма објављена.

епских народних песама[4], међутим, реч је о пародији, јер „пародијска супротност достојанственој женидби остварује се управо наглашавањем неодговарајућих јунака“ (Самарџија 2004: 37). Змај уводи елементе хумора тако што се свадба одвија у животињском свету, а песник се поиграва и називом места где се свадба одржава. Уместо традиционалног топоса, Змај користи пародију, именујући место „Шалала“, што јасно указује на то да цео догађај представља неку врсту шале. Док се у народним песмама овог типа, јављају и шаљиви елементи свадбеног обреда (Караџић 1957: 95-144, 287-306, 313-318), (Латковић 1982: 162-166), (Недић 1976: 51-53), (Карановић 1996: 298-302): окупљање сватова (кум, прикумак, стари сват, девер), одлазак по девојку, код Змаја овај део не постоји, већ се одмах уводи мотив непријатеља. Елементи нонсенса присутни су у првој строфи, јер миш прави свадбу, а мачак није позван, али је ово, уједно и наговештај да се свадба неће завршити срећно, што песму приближава балади. Мачак стиже у сватове (*Мачак рекô: „Чекајте / И госта незвана!“ / У сонице упрегô / Четири зекана. / Па појури сватовски / По том путу белом, / У паради највећој, / С породицом целом*), попут више силе – урока у песми *Женидба Милића барјактара* (Караџић 1969: 342), (*Стиже урок на коњу ђевојку*) и потпуно мења ток свадбе. До трагичног исхода није дошло јер је неко јавио сватовима (и то тада најмодернијим средством комуникације) да ће мачак доћи (*Али неко поручи / Мишу брзојавом: / „Сакрите се, сватови, / Не шал’те се главом!“*). Завршетак песме је исти као и у шаљивим народним песмама овог типа, мишеви су успели да побегну: *Мачак стиже прекасно, − / Јер за часак тили / Весели су сватови / Сви у рупи били.* Песма има и епилог: *„Многа љета“ чуло се / Све до зоре саме, / Из местанца сигурног, / Из рупине таме.* Из епилога се види колико су мишеви плашљиви, те се порука песме може поистоветити са народном изреком *Сакрити се у мишју рупу* (Вујчић 2006: 207). У шаљивој песми *Мачак иде мишу у сватове* Змај пародира епске народне песме са мотивом женидбе јунака, као и епске мотиве – „о незваном свату и о јунаку који касно стиже у бој“ (Радикић 2003: 152).

Пародијски поступак присутан је и у песми *За мачка су мишеви, а не роде* (5, 362), која доноси причу о мачку који страда због жеље за храном, јер уместо да лови мишеве, он размишља о младунцима роде (*„Ал’ су лепе животиње роде, − / Не маторе него оне мале!“*). Песма је заснована на сукобу мачка и роде, те „у тематској и стилској равни се јасно распознаје епски образац деформисан пародичким поступком“ (Радикић 2003: 87). Мачково шетање по крову „има

[4] *Женидба Душанова*, *Женидба краља Вукашина*, *Женидба Марка Краљевића*, *Женидба Ђурђа Смедеревца, Женидба Максима Црнојевића*, *Женидба Милића барјактара*, *Женидба Стојана Јанковића*, *Женидба Јова Будимлије*, *Женидба од Задра Тодора...*

функцију изазова“ (Самарџија 2004: 47): *Оде, дође, − по крову се шета. / А то старој роди додијало; / Дугим кљуном ухвати га за реп: / „Путуј доле ти, несита хало. / Попнеш ли се још једаред амо, / Онда ћу те, − ја већ знадем шта ћу.“* Рода се припрема за мегдан, тако што одлази оштрачу: „*Кљун ми оштри, нек све искре скачу!“*, што представља „урнебесну пародију Марковог обраћања Новаку ковачу у познатој епској песми“ (Радикић 2003: 87). Након тога следи мегдан „епских витезова“ (Самарџија 2004: 39): *Другог дана ето опет мачка / Па по крову кези се и мази. / Рода јурну с наоштреним кљуном / Па га − пробурази*. На крају песме, побеђује јунаштво, односно родина жеља да одбрани младунце, а непријатељ се сурово кажњава. Песма *За мачка су мишеви, а не роде* представља вешто „поигравање са епским обрасцем“ (Самарџија 2004: 51), које је јасно усмерено према исмевању слабости и недоличних поступака.

Да су зечеви плашљиви, песник показује и у песми *Страшило* (6, 180), јер се зечеви плаше и страшила. Песма почиње словенском антитезом (*Мили Боже, шта то бити може, / Или грми ил’ се земља тресе, / Пак се руше зечији конаци, / Пак ти беже зечији јунаци, / Старо тамо, а младо овамо. / Нити грми нит’ се земља тресе, / Већ ено га чуда некаквога*), чија „је функција да на почетку народне песме произведе утисак, да заинтересује за збивања, да својим противречним поредбено-антитетичким значењем наговести причу достојну пажње“ (Клеут 2006: 39), (Самарџија 2007: 162-173) као што је мегдан, или свадба у епским народним песмама. Међутим, песма приказује зечеве како беже по пољу (*Посред лепа поља купусова*), јер су се уплашили страшила: *Беж’те, зеци, (то вам је у крви), / Страшно ј’ чудо, и име му страшно, / Страшилом га називају људи. / Две му ноге у тло укопане, / Две му руке до две суве гране...* Оваква слика изазива смех, а „смех се шири управо из тих пукотина насталих у судару стилизације и изабраног предмета опевања − подсмеха“ (Самарџија 2004: 39). Песма представља пародију на епске народне песме, јер тема песме не одговара епској техници приповедања, али, у исто време, песникова „иронијска жаока“ (Самарџија 2004: 44) усмерена је према зечевима и њиховој препознатљивој особини. Песма се приближава епској песми и по несиметричном десетерцу. Композициони поступак на почетку песме у функцији је појачавања иронијског ефекта. Песма се завршава кратким описом догађаја: *Ветар душе пак страшило њија, / А страшљивци мисле да их вија.*

У Змајевим песмама шаљивог карактера жанрови усмене књижевности често се преплићу и у функцији су забаве – песме о животињама и басне стапају се са епским народним песмама. Комбиновање различитих жанрова доприноси уверљивости и оживљавању песничке слике, са циљем да се дете што више заинтересује за одређену тему или поступак јунака.

У песми *Мали бој на Косову* (6, 60) Змај приказује две групе ученика – две војске, које су се сукобиле и бију прави мали „косовски бој“. Песма представља пародију на епске народне песме, јер је „у епском патосу представљена (...) тривијална свакодневица“ (Самарџија 2004: 39). Поступак пародије уочава се већ у уводној формули − непотпуној словенској антитези − која почиње негацијом и која је у функцији да заинересује за збивања која ће уследити. Затим следи каталог јунака: кнез Лазар (*Јесте кнеже, ал' кнежине нема*), цар Мурат (*Тог Мурата зову још и Мрата*), Југ-Богдан и Југовићи (*Да ј' још седам, девет би их било*), Милош, Страхиња, Краљевић Марко, Реља Крилатица. „Новак Ковач“ постаје „Новак столар“, који кује сабље *да им нема пара, (...) Од сабаља искаче иверје*. „'Јунаци', њихово оружје и поступци се карикирају“ (Радикић 2003: 153), а Змај „с нескривеним дивљењем гради своје јунаке, чије подвиге и страдања публика прати са усхићењем“ (Самарџија 2004: 39), доводећи епски догађај „на ниво лакрдије и дечје игре“ (Радикић 2003: 153). И у другом делу песме задржава се пародичан тон и уместо гласника стиже „Тоша књигоноша“ и уместо „књиге“, доноси часопис *Невен*. Деца прекидају са „косовским бојем“, мире се и окупљају око *Невена*: *Сва се војска у једно створила, / Једно уво и у једно око, / Једно грло, једно срце српско. / Једно уво слуша песме красне, / Једно око гледа слике дивне, / Једно грло довикује гласно, / Јесно срце у радости куца, / И осећа да је само једно, / И за једним тек да само бије.* Анафорским понављањем са рефлексивном интонацијом, песник нарочито истиче значај јединства будућег нараштаја, који ће бити национално свестан и спреман да се бори за свој народ. Последњи део песме снажно се окреће реалности, позивајући на слогу и јединство народа различитих вера. Пародијски поступак у функцији је васпитања најмађих читалаца, јер се њиме „заговара (...) слога и сарадња међу учесницима дечјег 'косовског боја'“ (Радикић 2003: 153), што је и основна идеја поетике романтизма.

Песма *Јојина нагла радост* (5, 123) почиње словенском антитезом, садржи епску нарацију, испевана је у епском десетерцу и обилује великим бројем дигресија и епских понављања, али не приказује важан догађај, већ један моменат из ђачког живота – просипање мастила на домаћи задатак. Приказивање таквог догађаја није примерено епској техници приповедања, те песма *Јојина нагла радост* представља мање успешну Змајеву песму насталу по узору на усмену епску поезију. Епска техника приповедања (анафорска понављања, стални епитети) заступљена је и у песми *Пакосник* (5, 55), али не у целој песми, већ само спорадично „да би се изазвало сажаљење према жабама као својеврсним заточеницима и утицало на промену дечјег односа према њима“ (Радикић 2003: 86).

Змајев мали читалац треба да иде у школу и учи, не сме да се плаши мрака (*Страшљивац* / 5, 10) и треба да буде довољно храбар да узјаше и Маркова Шарца (*Хвалиша* / 5, 244). Никако не треба да буде „материна маза“, „Лењи Гаша“, или „Пура-Моца“, јер „тај никад неће бити Србин и јунак“. Прототип доброг детета за Змаја јесте дечак Милош – оличење српства – здрав, издржљив, скроман, лепо васпитан, који с правом носи „лепо српско име“ − име српског ратника − *Јер србинство чека / Обилиће нове* (*То вам је тај* / 5, 191). У песми се „идеја патриотизма посредује преко упућивања на историјску симболику мита о Обилићу“ (Радикић 2003: 70), јер је Милош Обилић својим јунаштвом показао да „живети људски живот значи и бити спреман на умирање – а то је она крајња песничка, како национална тако и лична, порука косовског мита“ (Кољевић 1974: 167). Песмом *У лепом кругу* (7, 133) Змај је објединио све особине младог нараштаја: доброту, искреност, слогу, љубав: *У вами је семе цвета / Кој' нам треба свима, / За које се стара клетва / Косовска не прима*. У младима песник види нову снагу и енергију, који ће српски род сложно повести у будућност. Главни мотив у песми *Мало коло* (6, 208) је слога: *Лепа слога, љубав братска / Српско коло ствара, / Коло, коло, мило коло, / Игро наша стара*. Змај посматра слогу као основ српства, али и као предуслов за његов опстанак, те најмлађе читаоце и васпитава у том духу.

У духу романтизма испевана је и песма *Памтите децо* (7, 60). Песник проговара о слободи, позивајући се на косовске јунаке (*Јер отад се Вуче / Невером назвао, / Откако је Милош / На Косову пао*), који треба да буду узор сваком младом нараштају. Величање јунака и васпитање у патриотском духу, тема је и песме *Јест, богами, згодно* (5, 275): *О Душану цару, / Српског оца сину, / Који српску славу / Диже у висину,* јер таква песма даје детету изузетну снагу.

У песми *Око старе мајке* (6, 165) бака прича деци приче и дочарава и атмосферу у којој се причају приче. То су приче које су и њој причали у детињству, што указује на то да су такве приче старе и да се преносе „с колена на колено“. Да се на такав начин преносе *приче старих бака* (*Песма о Максиму* / 5, 40), нарочито се потврђује у трећој строфи: *Те ће приче сада деца / Да у своје душе приме, / Да имају своју децу / Забављати кадгод чиме*. Змај ове приче пореди са песмама које певају гуслари – са епским народним песмама[5] (*Слушају се ове приче / Кâ и гуслар кад загуди, − / Такве приче, кâ и песме, / Дуже трају него*

[5] Змај предност даје епским народним песмама (*Узô деда свог унука, / Метн'о га на крило, / Па уз гусле певао му / Што је негда било. / Певао му српску славу / И српске јунаке, / Певао му љуте битке, / Муке свакојаке.* / *Дед и унук* / 7, 57), јер оне величају националну прошлост (*Нек нам прошлост наук даде / Нек нас прошлост осоколи* / *Соколи* / 7, 94).

људи)[6], те се закључује да се таква дела воле, памте и преносе са генерације на генерацију. Песма *Око старе мајке* представља сажетак традицијског живота народне песме и приче, али и потврду да се свака генерација васпитава у духу традиционалног наслеђа. Змај сматра да на лепоти народне поезије треба да се васпитавају будући нараштаји, јер она је за њега душа српског народа, симбол и оличење српства. О српским народним песмама Змај говори као о нечему што је потпуно српско, па самим тим и драго; у њима је саздан један мали свет – „јер је у њему све што Србина Србином чини, у њему је прошлост, садашњост и будућност српска“ (Јовановић 1969: 405).

Смех и хумор, присутни су у српској народној традицији, у причама и песмама које су говорене деци, „а Јован Јовановић Змај се наслањао на ту традицију и градио је свој смех и хумор у поезији и прозним записима за децу“ (Марковић 2003: 141). Ипак, Змајева поезија, и поред наглашене дидактичности, јесте допадљива и забавна и у њој преовладавају елементи хумора и игре. Чак и у песмама у којима преовладава озбиљан тон, Змај уноси елементе хумора, који индиректно упућују на поуку. Марковић код Змаја препознаје одређене видове хумора који ће се касније развити у савременој књижевности за децу, а то су: досетка, доскочица и виц или каква каламбурска заплетеност која је врцава асоцијацијама. У Змајевим шаљивим песмама за децу присутни су рефлекси шаљивих народних прича и песама, лагарија, басни и епских народних песама. Фолклорни предложак уочава се у насловима Змајевих песама за децу, у формулативним почецима, мотивима, стилским средствима, у обликовању ликова, стиху, у елементима структуре и композиције. Уочава се елиптичност израза, народна фразеологија, колоквијалност и дијалектизми, одступање од књижевних и језичких стандардних форми. Чест поступак јесте и парафразирање појединих сегмената, или само алузија на одређени сегмент усмене књижевности.

У Змајевом песничком опусу за најмлађе уочавају се песме које представљају имитацију усмених творевина, писање „на народну“, које за тему имају националну прошлост (величање јунака и њихових подвига) и потпуно су испеване у духу романтизма. У песмама са родољубивим мотивима доминантан је мотив слоге и јединства српског народа, а све са жељом да се стигне до слободе. У оваквим песмама доминира епски тон који подсећа на усмену епску поезију. Змајеве песме за децу са темом из националне прошлости садрже „широк програм свога и уопште романтичарског певања“ (Милинчевић 1983: 219), али оне „остају више као племенита хроника о једном

[6] *Тако песма гусларова / Кроз детињу душу сјаје, / Па је шири, крепи, згрева, / Буди српске осећаје* (*Гуслар и деца* / 7, 99); *Народне су песме њима тако миле / Да се никад с њима не би раставиле* (*Ранка и Десанка* / 6, 232).

времену него као узбудљив и поетски жив документат“ (Милинчевић 1983: 222). Такве песме не могу да испуне основне потребе деце као читалаца, јер у њима нема игре и забаве. Оне пружају могућност идентификације са јунацима, враћање у време „епских витезова“ (Марко Краљевић, Милош Обилић, кнез Лазар...), али и контрастирања прошлог и садашњег времена.

Током рада показало се „колико је тешко Змајеву поезију тумачити једним кључем, једном поетиком“ (Павловић 1979: 151), јер се у његовом песништву, а нарочито песништву за децу, преплићу „народњачки принцип, романтични и рационалистичко-дидактички“ (Павловић 1979: 151). У песмама за децу, Змај се првенствено ослања на усмену књижевност, уносећи елементе времена у ком је живео и романтичарске поетике. У његовим песмама за децу које су настале по узору на усмену епску поезију, уочава се „одређен артистички, стилски напор да се елементи народне поезије угради у ткиво писаног текста (...), неки пут тај стваралачки маневар даје сасвим нове и неочекиване резултате, а други пут остаје само као површан додир“ (Павловић 1979: 151), те је понекад естетски смисао песме занемарен у односу на васпитно-образовни. Такав песнички поступак у функцији је васпитања, а васпитавати „значи одсечно именовати вредности и постављати их пред децу“ (Љуштановић 2004: 26), јер деца „морају бити подучавана и васпитавана“ (Љуштановић 2004: 27), а то је и основна функција Змајевог песничког стварања за најмлађе.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Вујчић, Никола. *Српска народна књижевност за децу*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2006.
2. Данојлић, Милован. „Један век дечје књижевности“ у *Наивна песма*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 2004, стр. 3-38.
3. Јовановић, Јован Змај. „Српске народне песме“ у *Проза*, *Одабрана дела*, у редакцији Младена Лесковца, књига VIII, (приредио Божидар Ковачек), Нови Сад, Матица српска, 1969, стр. 405-411.
4. Карановић, Зоја. „Архајски корени српске усмене лирске поезије“ у *Антологија српске лирске усмене поезије*, (приредила Зоја Карановић), Нови Сад, Светови, 1996, стр. 251-309.
5. Караџић, Вук Стефановић. *Српске народне пјесме, Књига трећа у којој су пјесме јуначке средњијех врмен*а, Београд, Нолит, 1969.
6. Караџић, Вук Стефановић. *Живот и обичаји народа српског*, Београд, Српска књижевна задруга, коло L, књига 340, 1957.
7. Клеут, Марија. *Народна књижевност – фрагменти скрипти*, Нови Сад, Филозофски факултет, 2006.
8. Кољевић, Светозар. *Наш јуначки еп*, Београд, Нолит, 1974.
9. Латковић, Видо. *Народна књижевност I*, Београд, Научна књига, 1982.
10. Лесковац, Младен. „Јован Јовановић Змај“ у Јован Јовановић Змај,

Песме, (приредио Младен Лесковац), Нови Сад – Београд, Матица српска, Српска књижевна задруга, 1958, стр. 7-36.
11. Љуштановић, Јован. „Књижевност за децу и мит“ у *Црвенкапа грицка вука. Студије и есеји о књижевности за децу*, Нови Сад, ДОО Дневник – новине и часописи, Змајеве дечје игре, 2004, стр. 7-31.
12. Љуштановић, Јован. *Брисање лава*, Нови Сад, Дневник, 2009.
13. Марковић, Слободан Ж. „Хумор у књижевности за децу“ у *Записи о књижевности за децу III*, Београд, Београдска књига, 2003, стр. 138-142.
14. Милинчевић, Васо. „Змајево вишегласје“. *Књижевност и језик*, год. XXX, Београд, (1983): стр. 219-229.
15. Недић, Владан. *О усменом песништву*, (приредио Мирослав Пантић), Београд, Српска књижевна задруга, коло LXIX, књига 462, 1976.
16. Павловић, Миодраг. „О тумачењу Змајевих песама“, *Ниститељи и свадбари*, Београд, БИГЗ, 1979, стр. 143-157.
17. Радикић, Василије. *Змајево песништво за децу*, Нови Сад, Змајеве дечје игре, 2003.
18. *Сабрана дела Јована Јовановића Змаја I-XVI*, (приредио Јаша М. Продановић), Београд, Издавачко и књижарско предузеће Геца Кон, 1933-1937.
19. Самарџија, Снежана. *Пародија у усменој књижевности*, Београд, Народна књига – Алфа, 2004.
20. Самарџија, Снежана. *Увод у усмену књижевност*, Београд, Народна књига – Алфа, 2007.
21. Чаленић, Момир. *Сео цар на кантар*, *Народна књижевност за децу*, Београд, Научна књига, 1972.

Tamara Grujić

ZMAJ'S POETRY FOR CHILDREN AND ORAL EPIC POETRY

Summary

This work deals with Jovan Jovanović Zmaj's poetry for children and its connection with oral epic poetry, as Zmaj takes his form, line and shape from oral epic poetry. Various epic forms which are present in Jovan Jovanović Zmaj's poetry for children were analyzed and their incorporation and adjustment not only for children, but for the poetry of Serbian Romanticism and for a new bourgeois world view were studied. The folk template in Zmaj's poetry for children can be seen in the titles, in the beginnings, motifs, stylistic devices, characterization, elements of structure and composition.

Zmaj's poems for children show how oral literature can be an inexhaustible source of creative and artistic work for children. This paper also demonstrates that the oral tradition is present in contemporary literature for children with the help of Zmaj's poetry for children.

UDK 821.163.41.09-94 Костић Л.

Жана Пејановић[1]
Нови Сад

ЉУБАВИ ЛАЗЕ КОСТИЋА

(*Између Ленке Дунђерске и Јулке Паланачке*)

Сажетак: У огледу су на основу текста *Дневника* Лазе Костића, као и појединих његових песама (*Погреб*, *Сахранио сам љубав дубоко у земљу*, *Госпођици Л(енки) Д(унђерској) у споменицу и Santa Maria della Salute*), осветљене најзначајније љубави овог песника, пре свега према Ленки Дунђерској и Јулки Паланачкој. Ленкина и Јулкина појава се у великој мери поклопила са његовим идеалом о жени, са оном душевном „самониклицом" коју је већ носио у себи. Требало је да се такве жене, у архетипском амбијенту (господства, пријатељске топлине) појаве, па да човек и песник у њима препозна идеал коме је тежио.

Кључне речи: српски романтизам, романтичарски дневник, љубав, Лаза Костић и Ленка Дунђерска, Лаза Костић и Јулка Паланачка, архетип, анима

Лаза Костић је своје срце савлађивао. Био је стидљив и поносит и није се умео удварати ни ласкати ни кнезу, ни министру, ни краљу, па се није знао удварати ни госпођицама, ни њиховим мајкама и теткама! Прва Костићева љубав од 1861. завршила се већ 1862. смрћу девојке којој је неколико песама испевао. Онда је ипак био потресен јер је испевао песму *Погреб* и *Сахранио сам љубав дубоко у земљу* љубави која се разболела и издахнула. Друга се љубав завршила преудајом девојке за другога, а трећа 1871. исто тако. Како се четврта и пета љубав разишла без икаквих потреса и трзавица, најбоље се види из песникових стихова које је у то доба писао.

У тексту *Ленка Дунђерска и још понешто око песме Santa Maria della Salute* Лесковац је на основу обавештења која је добио од чланова породице Дунђерски у Новом Саду, на основу разговора са старом собарицом Дунђерских, деведесет четворогодишњом Вероником Молнар, на основу фотографија и других докумената, дао јасан одговор ко је била и како је изгледала жена која је Костића инспирисала да напише „оне две дивне песме": *Госпођици Л(енки) Д(унђерској) у споменицу и Santa Maria della Salute.*

Ко је била Ленка Дунђерска? Светислав Стефановић пише: (*Сабрана дела*, II књига, страна 170 и даље): „Млада и лепа кћи Дунђерскога требало је да се уда за неког богаташа; напрасно се разболела

[1] zana.pejanovic@gmail.com

и умрла. Из мога ђачког доба у Н. Саду сећам се да се говорило да се отровала јер се није хтела удати за намењеног јој младожењу. После сам слушао и верзије о њеном пријатељству и симпатијама за Костића и о његовој позној више но пријатељској љубави за њу наговештеној у оној албумској посвети. Једном приликом једног од наших састанака у Бечу Костић ми је причао о том свом позном платонизму. Сећам се да ми је говорио о једној сцени када је госпођица Л. Д. имајући да се реши на брак, на његово болно изненађење, изјавила му да би се могла удати само за човека таквог какав је он. Та га је исповест нагнала да се уклони из куће, а њена напрасна смрт учинила је крај целој историји и дала инспирацију његовој последњој песми *Santa Maria della Salute*.[2]

Јелена - Ленка Дунђерска умрла је у двадесет петој години, изненада, после боловања, 8. новембра 1895. године од тифусне грознице у Бечу. Њена нагла и трагична смрт дубоко и задуго је потресла све у кући којој је она била мезимица и љубимица. Добила је врло лепо образовање, завршивши прво женски лицеј тзв. Енглеских госпођица у Будимпешти, а потом је била у једном вишем женском васпитном заводу у Бечу. Знала је добро немачки, француски и мађарски; много је читала, свирала и клавир (музицирала је са својом пријатељицом пок. Видом Вулко-Варађанин) и лепо певала; одлазила радо на концерте, у позориште и на забаве (српске); бавила се спортом (била је одлична јахачица). Сви који су је знали или слушали о њој говоре како је била плавих очију, висока и елегантна, лепа и добра срца, умиљата и према свима предусретљива. Стара собарица у породици Дунђерских, Вероника Молнар, Мађарица, која је Ленку знала онако како собарица може знати своју господарицу и живо је се сећа још данас, казује о њој да је сва послуга у кући Ленку изузетно и необично волела, јер није била ни најмање горда. Била је увек природна, увиђавна и дарежљива, никада није пропуштала да сиромашне награди богато.[3] Ленка је изненадно и мистериозно отишла са овог света, и то баш на њен рођендан. Костић је Јулчи, после сахране, писао: „Био сам у Сентомашу на погребу Ленкину. Ни рођена сестра јединица није ми била милија од ње“.[4]

У лето 1891. у педесетој години, Костић се нашао у Чебу где је заволео деветнаестогодишњу Ленку, кћерку свог богатог пријатеља Лазе Дунђерског. Како је текла ова љубав, да ли је Ленка Дунђерска била опчињена песником, зашто је песник провео време од 1891. до 1895. у манастиру Крушедолу, зашто се Ленка није удавала и који су мотиви руководили њега, песника, да се на иницијативу Лазе Дунђер-

[2] Милосављевић Петар, *Триптих о Лази Костићу*, Народна библиотека“ Карло Бијелицки“, Сомбор, 1991, стр. 255-256.

[3] Исто, стр. 256-257.

[4] Исто, стр. 260

ског, венча 1895. са богатом уседелицом Јулом Паланачки и убрзо потом врати у Крушедол, где ће га исте године стићи глас о Ленкиној смрти - није нам познато.

У литератури којом данас располажемо о последњој Костићевој песми нису оспорени основни Стефановићеви наводи, сем оне приче у коју ни сам није веровао: да се лепа кћи Дунђерског отровала. Али се после свега што је о тој теми до сад написано, на комлекс проблема око потицаја да се напише *Santa Maria della Salute* мора гледати продубљеније и проблемски конкретније.

Јулка је умрла нежно од њега оплакана и Лаза Костић је могао да објави своју Лабудову песму, не вређајући ни Јулку, ни конвенције преко којих је Данте прешао. Оженио се на време Лаза Костић тако да није очевину потрошио. Костић натеже, бескућник је, постаје што човек ни непријатељу не жели, вечити гост у фрушкогорском манастиру или код богаташа Дунђерских. Он је ту „младу", „свежу" и дивну девојку срео први пут у „њеном дворцу на обали Дунава". Било је то јула или августа 1891. године, после његовог повратка са Цетиња. О ономе што се између Лазе Костића и Ленке у стварности можда збило и збивало, делимично могу да нам кажу песма *Santa Maria della Salute* и његов *Дневник*. Других докумената нема.

Занимљиво је да се Костић 1895. заносио фантастичном мишљу да Ленку Дунђерску уда за Николу Теслу. Три Костићева писма Тесли која говоре о томе објавио је Станислав Винавер у чланку *Како се родила Santa Maria della Salute* (*Дело*, април 1955, стр.195-201). Тесла је понуду одбио ("ја сам последњи од мога рода"), а када је Ленка убрзо умрла, Костић му је послао њену посмртну листу: „Ето, то је ваша несуђеница", јављао му је. Доцније Костић мора да је био задовољан што до тог брака није могло доћи. У лето 1900, из Радегунда, писао је Богишићу: „Има ли што у експозицији од Тесле? Ја се бојим да ће тај човек поманитати, ако већ није. Његов последњи чланак у *Century m.* има симптома. IL genio e la mania, или: гдје су кола мудрости, ту су двоја лудости."

Морамо да замислимо Лазу Костића како за све то време, па до саме смрти, носи у себи сањалачку и занесену клицу мистичне љубави према Ленки. Пролазе године и године. Он јој је веран и све вернији; коначну своју песму о њој и о себи написао је (радећи, на њој једнако, дотерујући је и преиначујући) тек 1909. године, за своје јубиларно издање (које је изашло у издању Матице; у њ је унео оно што је сматрао да сачињава најбоље у читавом његовом песничком делу. Све до последњег тренутка, Лаза Костић носи у себи ту песму о својој највећој и јединственој љубави. Та се љубав преображава у њему, и преображава и њега. Лаза Костић ради, изводи гимнастичке мајсторије, чита, пише опширна писма својим пријатељима, мисли, сањари,

прати догађаје светске и српске – а и све је то за њега другостепено, па и неважно. Он носи у себи и култ Ленке Дунђерски и удешава завршну песму свога живота. Она је последњи смисао његовог опстанка. За ту песму биле су му потребне године и године. Лаза Костић љубав и смрт Ленкину носи у срцу и негује их. Стихове не остварује никако, одлаже их, одгађа и одгађа - и тако чува и љубав и Ленку; не дозвољавајући тој љубави да га напусти, чак ни у облику олакшања помоћу стихова. А једно је несумњиво: та га љубав држи; он ту љубав стално потхрањује у души. То је сад његова суштина. Тад би могао да пева и друге песме. Лаза Костић зато није ни хтео да заврши коначан облик своме најбитнијем душевном садржају. Лаза Костић није могао ни о чему другоме више ни певати. Наравно, не мислимо на пригодне песме, већ на песме већег замаха.

Ленка је стајала пред свим другим евентуалним песмама – као облик који све заклања. Све силе умља и безумља, склада и расклада, једнако су бдиле у данонoћној служби Ленкиној - а Лаза Костић није хтео да их стави у покрет, да не би – довршивши дело - одстранио макар и најмању ону мисао која је то дело надахњивала, која је на то дело чекала, негде у далеким неземаљским сновима.

О ономе што се између Лазе Костића и Ленке у стварности можда збило и збивало, делимично могу да нам укажу песма *Госпођици Л. Д. у споменицу* и његов *Дневник*. Других докумената нема. У песми *Госпођици Л. Д. у споменицу* јавља се препрека: разлика у годинама између субјекта песме и вољене жене. Свака од оних ранијих песама имала је свој природан завршетак и свој (трагичан) крај. У песми посвећеној Ленки Дунђерској краја ни завршетка драме нема. Унутар те драме се никакво разрешење не види нити нуди. У првој строфи, која се завршава рефреном: Куку Теби!- каже се: Требало би да си задовољна што имаш толико младожења. Бирај, али Куку Теби! Ако најбољег не изабереш, те му пребијеш срце![5] Друга строфа се завршава рефреном: Благо Теби! Кога било од тих просаца да изабереш, биће те достојан јер си га Ти изабрала (мада не мора да је изнад других). Трећа строфа сабира се у два карактеристична рефрена: Куку мени! У средини строфе: што за мене нема те милине. А на крају строфе се опет узвикује: Благо мени! Јер кад би ме Ти случајно изабрала, све би муке на ме селе! Двапут се у тој песми од три дугачке строфе каже: Благо, и двапут Куку! Благо мени! и Благо Теби! Куку Мени! и Куку Теби! Субјекат песме и објекат његове љубави не могу да нађу разрешење из тог круга.

У песми *Госпођици Л. Д. у споменицу* љубав је фиксирана у неко вечно и непокретно садашње време, приказана као нераздрешиви

[5] Милосављевић Петар, *Живот песме Лазе Костића Santa Maria della Salute*, Матица Српска, Одељење за књижевност и језик, Нови Сад, 1981, стр. 84.

чвор: ни напред ни назад се не може. Како се год у будућности буде десило биће и добро и лоше, и за њу и њега, биће и Благо! И биће Куку! Песма *Госпођици Л. Д.* документ је о Костићевом односу према Ленки. Али се тај документ не односи на све време њиховог познанства (1891-1895). Он говори само о једном тренутку у развоју тих односа. То је онај тренутак што је у песми *Santa Maria della Salute*: Ал тежој рани настаде брид: што ћу од миља, од муке љуте. Он означава она колебања којима је био изложен субјект песме, али и она колебања која су очигледно постојала и у самом Костићу: шта да учини са том љубављу која се у њега јавила касно, у невреме.[6] Песма је објављена у сарајевској *Нади* 1894. Напомена о смрти Ленкиној дошла је доцније.

Из ове спомен – песме могли бисмо закључити: да је Лаза заљубљен, да је побегао испред Ленкиних просаца, да јој жели срећу у браку са најдостојнијим итд. Тек после Ленкине смрти 1895. ова се Лазина љубав претвара у нешто сасвим друго: он више Ленку никоме не препушта. Он је држи и чува у срцу. Он је сада њен једини просац. А у коначној својој песми, он с њоме слави мистичан брак, на ономе другоме свету.

Та песма јесте документ о Костићевом односу према Ленки у време њиховог познанства: од 1891, када се вратио са Цетиња, па до њене смрти 1895. Али из тога односа још није могла настати *Santa Maria della Salute.* Без ове кратке историје та песма мора остати нејасна; са овим се тек она потпуно разуме, схваћа се значење њених интимних стихова и строфа, о дивној вили која је дошла њему јадном и старом, њему „на дну живота" са обећањем највиших сласти; његово одрицање и богатство; њен бол и смрт („утекох од ње а она свисну"), његова вера у вечити састанак после смрти (где ће јој „бити доста јој млад" јер је она тамо, на оном свету старија од њега, јер је умрла) и у блаженству тога споја којим завршава песма и којим је завршен живот Костићев.

Ленка живи за Лазу Костића као његова љуба и љубав тек откако је склопила „очи". Дотле је могла припасти коме „просцу", бити срећна у браку. Сада јој преостаје само брак са Лазом Костићем.

Своме присноме, можда најдражем пријатељу, Сими Матавуљу, пише Лаза Костић из Сомбора 2. XI 1905: „Симе мој, знаш да сам наручио Ленкину бисту у нашег Фидије а за, њену десетогодишњицу. Захтевао сам се да ћу сав трошак око тог помена намирити од своје зараде." Незгодно му је да на то троши новац своје жене Јулке Паланачке. Писмо је објавила Јованка Хрвађанин, у цетињским *Записима* од 1931. Лаза се у старости с Матавуљем често налазио, и тада би проводили дуге часове у дискусији о свим великим темама. Можда би пре-

[6] Исто, стр. 85.

писка њихова носила то присно обележје. Лаза Костић је сјајно драматисао и *Бодулицу* Матавуљу. Много говорили о Лазином љубавном култу!

Лаза Костић је, сматра психоаналитичар Владета Јеротић, имао наглашено развијену Аниму: онај, по Јунгу, женски део личности (жене имају Анимуса) који сваки мушкарац у себи носи.

Без мајке је Лаза Костић остао кад је имао две године а она око 25. Бригу о њему преузела је његова тетка по оцу, која је такође била млада жена. Идеал женског, Анима, остаће у њему увек касније везан за те две жене. Није отуда случајно што се песник, у позним годинама, заљубио баш у једну младу жену: Ленка Дунђерска, предмет његовог обожавања, одговарала је пројекцији његове Аниме. А природно је што је и Костић, у песми, мешао каткад и свету мајку и „вилу"; те две жене, мајка и љубавница, већ су у његовој Аними биле помешане. Лаза Костић, тежио је да се сједини и са умрлом мајком. То сједињење удвоје - утроје није могло да се оствари на земљи; могло је да се оствари тек на небу.

Лаза Костић је дуго и интензивно био фасциниран личношћу Ленке Дунђерске , и то од првог сусрета са њом (1891), па све до своје смрти (1910). Лаза Костић нам сасвим јасно указује на то да се не може и не сме поистовећивати жена од „крви и меса" са унутрашњом, архетипском Анимом, па у том смислу и каже:„Није песников идеал о жени у живом створу од мајке рођеном, већ у његовој души, у његовој замисли о најлепшој, најбољој жени или девојци...Она је жива и пролазна, променљива, може је се човек и сит нагледати и наљубити, може на њу огуглати. Али ова душевна самониклица остаје вечито. Што не важи само за Ленку Дунђерску, већ за све жене које су објекат нечије заљубљености."[7]

Ленкина појава се у великој мери поклопила са његовим идеалом о жени, са оном душевном „самониклицом" коју је већ носио у себи. Требало је да се нека таква жена, у неком таквом амбијенту (господства, пријатељске топлине) појави, па да човек и песник у њој препознају идеал коме су тежили.[8]

И та душевна самониклица је унутрашња, архетипска Анима коју је Лаза Костић пројектовао на Ленку Дунђерску, које се никада није „сит нагрлио и наљубио" и никада није на њу „огуглао", што нам показују његови снови, који нам јасно говоре да је Ленка у њима била симбол за његову архетипску Аниму. Иначе у противном, Лаза Костић би брзо „огуглао", чак и у својим сновима на Ленку Дунђерску, а

[7] Настовић Иван, *Анима Лазе Костића или Ленка Дунђерска*, Прометеј, Нови Сад, 2004, стр. 147.

[8] Милосављевић Петар, *Живот песме Лазе Костића Santa Maria della Salute*, нав. дело, стр. 83.

поготово да којим случајем није умрла, што би неминовно кад-тад довело до повлачења пројекције његове Аниме.[9] Сва ова својства личности, као и образовање и знање које је поседовала Ленка Дунђерска, а који би и за данашње време, после више од једног столећа, били фасцинантни, нису могли а да не пробуде унутрашњу аниму Лазе Костића. Ленка је била заљубљена у њега, препознајући у њему сличност између његове Аниме и Аниме свог оца, чија је она била и мезимица и љубимица.[10]

Мушкарац се заљубљује у ону жену која највише одговара његовој унутрашњој Аними, и што је та сличност већа и дубља утолико је и заљубљеност већа, дубља и снажнија.[11] Њена појава за Лазу Костића тада нема још онај интензитет који је добила у песми, где му је она гранула, сванула, ко песма славља у зорин свит. Између виђења њене појаве у запису и у песми има дакле разлике.

Много више него према оној венецијанској цркви, Лаза Костић је имао разлога да осећа грижу савести пред овим двема женама, најзначајнијим у његовом животу. Као што је имао разлога да се осећа кривим пред Ленком и одговорним за њену смрт, тако је имао и разлога и да се каје и пред својом Јулчом. Та жена, којој је пришао тек кад му је била потребна лука спасења, снагом своје воље и количином доброте га је надвисила. Грешан што поред ње живе, и заслужне поштовања, ипак воли другу жену, и то мртву, и о њој сања, Лаза Костић је имао разлога да од ње, од Јулче, пре свих тражи опроштај. Она ни у песми, дакле, није строго одвојена од Ленке Дунђерске.[12]

Младен Лесковац, који је све те податке, у тексту о Јулчи, открио и осветлио, ипак је остао веран предрасуди. Он зна и говори, шта је Лази Ленка значила. Али и поред оживелог Јулчиног портрета, који је он све на документима сачинио, није нашао начина да прецизно каже и шта је Лази Јулча значила. Морала је постојати Јулча да би постојао *Дневник* на француском језику. Морао је постојати неко, стваран, важан, неумитан, да би се постојање и присуство оног другог, скривеног, невидљивог, осетило и било стварно.

Некако баш у те дане кад је Јулча умирала била је готова и последња Костићева књига: његове песме у издању Матице српске. Он ју је, неодлучан, дуго задржавао. Почео је био једну песму - била је то *Santa Maria della Salute* – а није знао да ли ће стићи, да ли ће моћи, да ли смети да је заврши. Најзад, славна песма је ипак била готова 3. јуна 1909. године. Било је то пре њиховог пута у Беч. При повратку оданде, ако не и нешто раније, књига је морала бити готова. Јулча већ свакако

[9] Настовић Иван, нав. дело, стр. 147.
[10] Исто, стр.149
[11] Исто, стр.156
[12] Милосављевић Петар, *Триптих о Лази Костићу*, нав. дело, стр. 267.

није имала снаге да схвати шта је у тој, углавној прештампаној књизи било ново, необично и изванредно. Кад је Костић књигу разаслао пријатељима, дешавало се да су неки (на пример књижевник Елек Гожду) истовремено изјављивали саучешће поводом Јулчине смрти када и захвалили на послатој књизи. Баш некако када се појавила та књига умрла је добра Јулча Паланачка; Ленка Дунђерска, сасвим и заувек, међутим, није: од тад бесмртна је. Њих две, ту, на строгој међи једне смрти и једног рађања, оштро су одвојене, заувек.[13]

Младен Лесковац у свом веома брижљиво написаном раду о Јулијани Паланачкој каже следеће: „Док ово пишем, преда мном је не само свежањ скоро пуким случајем до данас ипак допрлих писама које је Лаза Костић упућивао својој жени, Јулчи Паланачкој, својој великомученици Јули (како ју је у једном тренутку дубоке потресености и искрене љубави према њој, побеђен њеним чистим, у потпуности њему посвећеним животом и њеним предсмртним мукама, скоро у јауку, био називао) - него и гомиле свакојаких других докумената најзначајнијег обележја, порекла и намене, а која сва, и сваки од њих на свој посебни начин а често и сасвим заобилазни или посредни начин, говори и четрнаест последњих заједничких сомборских година Лазе Костића и Јулче Паланачке. Ти документи су изванредни сведоци, треба то рећи одмах. Из њих – иза онога што они казују нимало више него иза онога што подразумевају или прећуткују – поступно и црту по црту, поуздано и неварљиво, помаља се и уздиже незаборавни лик овог по карактеру тако сложенога и противуречног песника и човека, а такође и његове до дирљивости добре и предобре жене. Документи нас, тако, уводе у најинтимнији живот двоје људи који су се волели (нема друге речи за оно што се међу њима дешавало) и који су једно другоме помагали да последње године свога живота проведу у безбедној топлини једног несвакидашњег пријатељства, без икакве илузије да сем њега, на овој земљи и у свету који је био њихов једини, могу још очекивати било шта друго сем старости и смрти...“[14]

Лаза Костић и Јулка Паланачка срели су се и упознали читавих двадесет и пет година пре него што су се венчали, још године 1870. (Те године је рођена и Ленка Дунђерска), у Сомбору, у сватовима Косте Радуловића, у којима је Лаза Костић био девер. Тај њихов сусрет и познанство, било је заправо једнострано, ако се тако може рећи: Лаза Костић као да тада Јулчу уопште није ни приметио нити из тога времена запамтио. Он је тада био на врхунцу своје кратке славе, а онакав каквог га знамо из не малобројних списа савременика. Био је како то казује Радивој Симоновић који га је знао и тада али још и раније, „чудан светац“: све је олако узимао и у свачему био лежеран,

[13] Исто, стр. 266.
[14] Настовић Иван, нав. дело, стр. 164.

и оделу и у понашању. Изгледао је генијално неуредан, имао је дугу разбарушену косу коју није много мазио ни чешљао, кравата на врату ако је мало криво стајала или ципела мало упрљана била, то њему није много сметало. Капут или душанку често није закопчавао по пропису, а рукавице је носио само баш када је морао. Шешир је куповао увек што тањи и лакши па га је згужвао и носио у џепу на капуту на грудима, а ишао гологлав али никада није био непристојан ни простак, није никога вређао, свакоме је лежерно повлађивао". Баш таквог га је срела у сомборским сватовима Јулча. Она је тада имала двадесет година, - родила се у Сомбору, 13.септембра (по старом календару) 1849. Ту га је први пут угледала, и заволела га је једном заувек, за читав живот. Она је била из трговачке куће, а веома имућне. Отац јој је био Димитрије Паланачки, сомборски грађанин и трговац (у њену венчаницу погрешно је убележено да је био адвокат); умро је млад. Мати је била Ана рођ. Поповић, такође из Сомбора, а рођена 1826. Богатство, највећим делом већ тада Јулчино а не и материно, није долазило од оца, човека средњег стања, него од ујака, врло богатог трговца сомборског, Стевана Поповића. У кући Паланачких живеле су већ тада три самохране женске главе: мати, енергична и прека Ана, неудата сестра Димитрија Паланачког, Марија, „добри дух" овог тројства, и њихова мезимица, Јулча. Доцније, ове две старе жене, своју пуницу и ваљда не много млађу тетку Марију, Лаза Костић ће звати својим пуницама: он ће их имати одмах две одједном. Јулча је, већ због свог знатнога имања, имала просилаца, а изгледа увек угледних, по положају или имању; она то и сама каже, доцније, у једном писму Лази Костићу. Све редом их је, одбијала, упорно, годинама. Не казујући дуго никоме ништа, она се најзад једнога дана ипак поверила неким својим пријатељицама и рођакама, изјавивши: да ће се удати или за Лазу Костића, или се никада удавати неће. Данас не можемо рећи када је то могло бити, у којем тренутку дугог међувремена од године 1870. па до 1884. Лаза Костић за све то време, о свему томе ништа није знао нити ишта слутио: далеки су и заплетени били његови путеви.[15]

После четрнаест година од оних сомборских сватова (Лаза Костић није узалуд говорио да је Јулча „тиха нарав, спорија још од моје"), Костић је први пут чуо оно што дотле није знао: „да се у њега заљубила једна отмена, богата, лепа и честита сомборска девојка", и да га упорно чека. Шта се тада заправо догодило, данас је са поузданошћу немогуће сазнати, јер о томе имају два извештаја који се баш у најосетљивијим питањима ни мало не слажу. Радивој Симоновић тврди да тада Костић „на наваљивање Сомбораца отиде у посету (код Паланачких), обнови познанство са Јулчом и хтео је да се ожени па да

[15] Исто, стр. 164-166.

са женом отиде у Црну Гору“. „Колико ја знам – пише даље Симоновић - „Лаза је 1884. учинио озбиљан корак да се ожени пре него што је пошао у Црну Гору, и чини ми се да је имао намеру да ожењен отиде онамо. Но мати и тетка нису никако хтеле допустити да им јединица Јулча отиде тако далеко, где је не могу посећивати а камоли сваки дан видети, а особито не у Црну Гору, где вечито пушке пуцају.“ По Симоновићу ствар као да се тада разбила на томе. Милан Савић прича о томе прилично другачије. Он каже како је Костић испросио своју будућу жену. Госпођица Јулка пристане радо и приволи тако и своју матер. После веридбе требао је Лаза вечерати код своје невесте, али се у кавани закартао, а када се сетио, било је већ десет сати, дакле доцкан. Он наставља картање, а сутра рано ујутру пошаље невести киту цвећа и извину. Мати врати одмах обоје и поквари веридбу, на велику жалост своје кћери...“[16]

Било како било, од брака у том тренутку није могло бити ништа, и Костић је на Цетиње отпутовао без Јулче. Ни Радивој Симоновић не таји да је Јулча, „иако је била неиспрошена, важила у очима света као вереница Лазина...“[17]

Јулчин девојачки сан, разбио се, бар за сад. Протекло је тада нових седам година - за Лазу Костића можда најсудбоноснијих (огромне промене су се извршиле на њему, и баш на Цетињу где је тада и отпутовао). За Јулчу Паланачку те године су без икакве сумње морале бити тешке: била је, у неку руку, вереница човека којега нигде није било. Додуше „Лаза је са Цетиња“ - сведочи Радивој Симоновић - „више пута слао поздраве и писма Јулчи“. Та писма, ако их је и било, нису се сачувала. Врло је вероватно да су се Костић и Јулча видели покоји пут за време његова боравка у Црној Гори, а приликом његових долазака оданде...[18]

А тада је дошла година 1891: Костић је Цетиње напустио заувек. Тада, јави се Јулчи писмом из Беча, 2. јуна; то је најраније његово писмо Јулчи које нам је сачувано. „Можете мислити“- писао јој је тада „да сам пошао са Цетиња онако весео, колико сам невесао био пошао на Цетиње, из Сомбора, пре седам година.“ То је и сувише јасна алузија на неостварени брак из 1884, на околности у којима се развргао; али и већ у тим речима је могућност, па и жеља, да се покварено поправи...То његово писмо Јулчи и иначе је занимљиво: опрезно а ипак јасно, полушаљиво али са прецизним погоцима, право у оно наивно срце, добро срачунато...[19]

[16] Исто, стр. 167-168.
[17] Исто, стр. 168.
[18] Исто, стр. 168.
[19] Исто, стр. 168.

До тога тренутка имало је да протекне још увек доста времена: пуне четири године. Ипак је дошло до брака између Лазе и Јулче Паланачке. Они су се венчали у Сомбору, у недељу 10. септембра 1895. године. Сведоци су били, с младожењине стране, Лазар Дунђерски, велепоседник сентомашки и грађанин новосадски (отац Ленке Дунђерске; Костић ће га стално, у писмима жени звати кумом), а са девојачке стране Јаков Лолашевић, велепоседник и грађанин сомборски. Сомборци, осећајући се одувек бар за трунчицу мимо сав остали свет (па су стога то на неки посебан начин и били), нису крили понос што су Лазу добили баш они - нипошто не Лаза Јулчу (они су је добро знали), него Јулча, а са њом и сви они, Лазу Костића - али су ипак иронично збрајали: сума година невесте и младожење износила је тачно 100. После венчања младенци су кренули на пут, преко Трста у Венецију. Ту је Лаза Костић први пут видео цркву Santa Maria della Salute, у његовом животу славнију од тог пута који је трајао око три недеље.[20]

Јулча, а то се види из стотине ситница, била је Лази Костићу безгранично одана, срећна што га може назвати својим. Из њених се писама види да није била образована: била је богата девојка која је, по укусу свог времена и средине у којој се кретала, проводила удобан и празан живот имућне удаваче, па пробирљиве старе девојке. Било је у ње ипак нешто изузетно: чекала је свога Лазу Костића, имала храбрости и гордости да у томе чекању истраје. Крштена као Јулијана, њу су звали а и сама се увек тако потписивала, по мађарски, Јулча.[21] Костић ју је, као што се из његових њој упућених писама види, стално звао Јулом. Изгледа да је навика околине претегла. Радивој Симоновић једном каже: „Његова жена је више пута пред Лазом рекла мени мој луцкасти Лаза, а он одмах опет у шали рекао је: моја паметна Јулча“.[22]

Једно је Јулча изврсно разумела: да јој је дужност да помогне своме Лази. Тај задатак је она обавила у потпуности , нарочито после 1897, срећна што толико сме и може. Није тежиште једино у томе што је овим браком Костић једном заувек средио своје заплетене материјалне прилике из године 1891, односно 1895, него је Јулча и иначе помагала да Костић оствари и оно што иначе, без њеног разумевања и помоћи, сам никад не би могао спровести. Што се његова комедија *Гордана* ипак давала у новосадском позоришту, заслуга је Јулчина: тек када је позоришту поклонила све потребне ускочке костиме, позориште је пристало, било скоро приморано, да комад прикаже, на Костићево велико задовољство. Познато је да своју *Књигу о Змају*, велику и лепо штампану, Костић могао издати једино са Јулчиним пристанком. Јулча је у тим тренуцима, заиста била његов добар дух, и

[20] Исто, стр. 168.
[21] Исто, стр. 169-170.
[22] Исто, стр. 170.

више од тога. Омогућила му је миран, безбрижан и леп живот (он га је волео, али навикао је на њега од ране младости), путовања, лечење и у болести итд. Оно што је он највише волео - то никад није било много - да с времена на време сиђе до Новог Сада, обиђе „своје манастире“ и пријатеље по њима, она му није бранила, непокретна у свом Сомбору.[23]

Јулча се разболела од рака у стомаку и после дугих и тешких мука умрла, што је за Лазу Костића био тежак ударац. Предузето је лечење, па су Костићеви, у лето 1909, отишли у Беч. Сачувани су лекарски налази о њеној болести. По свему што знамо – много нажалост не знамо – Лаза Костић се у тим данима понео врло лепо, са стрпљивом, саучесном нежношћу према Јулчи...[24] У понедељак 12. октобра 1909. увече умрла је Јулча, у својој кући, таман навршивши 61 годину. „Њезина смрт не само да је ожалостила ближе јој и најближе, него је растужила и све који су је познавали“, казује један некролог после њене смрти. Посмртну листу Јулчи написао је Лаза: лако га је у њој препознати. Сомборска *Слога* је писала поводом њене смрти:

„Ко је закуцао на њена врата, није отишао неутешен, шта више, је ли смо чули, да се неко злопати, није чекала да је моле за помоћ, него је пружала беднику своју подашну руку. Зато при укопу њезином видесмо сузе у очима многих малих и незнатних. Никога још ваљда није овдашња српска сиротиња искренијом сузом испратила на онај свет као уважену покојницу. Не могу се избројати све прилике и сва лица на које је доспевала даровна благодат њезина, јер је она давала да незна левица шта чини десница“.[25]

Ова и оваква дарежљивост је била, карактеристична и за Ленку Дунђерску.

И тако је Лаза Костић остао сасвим сам у опустелој, за њега самог великој кући Јулчиној. Знамо да се носио мишљу да се заувек пресели у Беч и онде преживи своје последње дане. Хтео је да сачека годину дана од Јулчине смрти, да у свом начину живота не мења ништа за све то време, као да је она још увек у животу. Сахранио ју је тачно онако како је желела, старајући се до у ситнице да се одржи и обави све како је желела...Излазио јој је на гроб врло често...За ону годину дана колико је још после Јулче живео однео је на њен гроб четрнаест пута цвећа, венаца или букета...[26]

У тестаменту Лазе Костића ваља издвојити само две изричите његове жеље: једну је манастиру Крушедолу оставио 1000 круна, са захтевом да се „сваке године чита молитва за спас душе Ленке Дун-

[23] Исто, стр. 170-171.
[24] Исто, стр. 171.
[25] Исто, стр. 171-172.
[26] Исто, стр. 172.

ђерске, на дан њене смрти; и други, да се остави 1000 круна манастиру Врднику- Раваници, да се на Видован чита молитва за спас Јулијане Костић рођ. Паланачки.“[27] Стога је неприхватљиво, једнострано и искључиво мишљење Милана Кашанина да се „Лаза Костић оженио Јулом да би тиме решио материјално питање свог живота“. Упркос чињеници што је том женидбом стварно решио свој материјални проблем, то није био основни и пресудни разлог за женидбу.[28]

Исидора Секулић је сматрала да се Лаза Костић оженио „неприликом“. Милан Кашанин је сматрао да је Лаза Костић „начинио несрећан корак“ када се оженио Јулијаном Паланачком, која „на очуваним фотографијама не изгледа ни нарочито интелигентна ни привлачна. У њеном лику и држању има нечег трагикомичног“.[29]

У Костићевом животу те две жене, Ленка и Јулча, постојале су паралелно. Чак ни у свом тајно писаном дневнику Лаза не говори само о Ленки: говори и о Јулчи. Његова осећања према тим двема женама су различита, али су према обема топла. Сви подаци, које можемо да осветлимо, потврђују и да је он волео Ленку Дунђерску. Али нема података који аутентично сведоче да је он имао негативан однос према својој жени, Јулчи, а поготово оних који говоре да јој се светио.

Јулча није била сасвим обична жена. Била је годинама богата удавача и у оно време морала је имати много просаца. Па ипак је двадесет и пет година чекала на свога Лазу. И удала се за њега када више није био онако славан, популаран и имућан. Та добра душа пружила му је уточиште и омогућила леп животни излаз кад је живео буквално без посла и дома. Смисао њеног живота је био Лаза Костић. Дочекала је да му буде потребна и била је ту кад му је била најпотребнија. Тако је и смисао свог живота испунила. Поштовање које јој је Костић указивао живој, а посебно мртвој - што све, документовано, читамо код Лесковца - његов труд да јој се испуни и последња воља, делују данас дирљиво.

Костићев дневник на неколико места, увек у коректном контексту, и рекло би се са осећањем очигледне кривице, помиње и његову жену. Тај се његов тајно вођени дневник завршава тачно на дан Јулчине смрти. Више, изгледа, није имао потребу да га води. Костић је записао: „У понедељак , 25.октобра 1909. године, у 10 сати и 10 минута увече, моја жена Јулијана – Јулча- идеал хришћанске доброте и резигнације, издахнула је после скоро два месеца ужасне агоније.“

Лазу Костића је живот савијао и ломио, али га није деградирао. Ако је он у Јулчи нашао „идеал хришћанске доброте и резигнације”, последњих година живота, кад се приклонио хришћанству, кад се дру-

[27] Исто, стр. 172.
[28] Исто, стр. 178.
[29] Исто, стр. 179.

жио са црквеним људима, нашао је оно што му је тада, у ствари, највише требало. Лесковац у овом свом последњем закључку није усамљен. О Костићевом односу према тим двема женама, Ленки и Јулчи, обично се тако мисли.

Нормални људи у нормалним случајевима остварују најпотпунију љубав са женама које одговарају пројекцији њихове Аниме: налазе у истој особи остварену пројекцију мајке и љубавнице. Лаза Костић је имао несрећу (или срећу) да му се остварење пројекције његове Аниме јави у касним годинама и то да се та пројекција веже за две различите жене. Једна од тих жена, Ленка Дунђерска, симболизовала је лепоту коју је тражио; друга, Јулча Паланачка, тј. Јулијана Костић, рођена Паланачка (како пише на посмртној парти коју је Лаза саставио), симболисала је доброту и топлину која му је била потребна. Једна га је спољашњошћу могла опомињати на идеал давно изгубљене мајке, друга од њих га је на давно изгубљену мајку могла опомињати својим стварним односом према њему. И тиме је Лаза Костић био стављен на муке. Није му било дато да обе те пројекције оствари у једној јединој жени: морао их је остварити у двема. За човека Лазу Костића то је била одвећ компликована ситуација: могла га је довести до неурозе, или још даље – до психичког слома. За песника Лазу Костића то је била изванредна могућност: удвајање Аниме, њено цепање на два дела, омогућило му је да оствари песму изванредног интензитета: да се суочи у њој с проблемима лепоте и доброте, кривице и испаштања, патње и љубави, ништавне и смислене егзистенције, пакла и раја, свега и ничега.[30]

Да ли је Лаза Костић био заљубљен или је волео Ленку Дунђерску? За ово друго он није имао довољно времена, јер иако је Ленка умрла четири године после њиховог првог сусрета, њихови сусрети, нису били тако чести да би он могао да је сагледа и прихвати онакву каква је она стварно била. А увек је много лакше идеализовати некога кога више нема, него некога ко реално постоји. Лаза Костић је ипак био свестан чињенице да: „није песников идеал жена по себи, него слика њена која се огледа у песниковој души. А то се често разликује од оне жене с које је та слика скинута, па бива да је готово противна“.

Иако је Лаза Костић био заљубљен у Ленку Дунђерску, треба рећи, да је он није волео, пошто дубинска психологија прави битну разлику између та два стања: у неког бити заљубљен, што иде из несвесног дела личности, односно из пројекције, и некога волети, што потиче из свесног дела личности. Тако да објекат наше љубави прихватамо онакав какав јесте, без идеализације, која је била пре-

[30] Милосављевић Петар, *Живот песме Лазе Костића Santa Maria della Salute*, нав. дело, стр. 94.

наглашено присутна у односу Лазе Костића према Ленки Дунђерској, а што је имало за последицу опседнутост љубавним објектом".[31]

Код заљубљености ми заправо волимо женски или мушки део себе, тј. нашу унутрашњу Аниму или Анимуса пројектован на другу особу, а у другом случају волимо особу онакву каква јесте са свим њеним манама које Лаза Костић, услед своје заљубљености односно опседнутости Ленком Дунђерском, није могао да препозна, јер је идеализовао њену личност и подигао је на ниво божанства.[32]

Анима у свом развоју може имати четири степена: 1. примитивна, нагонска - чулна жена (Ева); 2. идеализована, романтично лепа жена (Хелена Тројанска); 3. оличење духовне љубави (Богородица); 4. мудра жена (грчка бочиња мудрости Атена и Мона Лиза).[33]

Анима, као архетип живота, представља веома комплексан архетип са богатом могућношћу испољавања, као што смо то видели у сновима Лазе Костића у којима се његова Анима, односно Ленка Дунђерска, појављивала у најразличитијим облицима: као чулна, нагонска жена , која „није престајала да прождире његове усне", а чију је „похотљиву опекотину усана" осећао и после буђења, као „стара милосница", „остаротина и мумија", као „сасвим збрчкана и остарела", као млада девојка „у црном костиму XVI века, више мушком, са мачем о врату", као оностарана, односно као дух с оног света, као „танка девојчица кестењасте, подсечене и глатке косе", као божанство Марија Магдалена, које уздиже љубав до висине духовне оданости, и коначно као славуј „који је певао тако весело" да је Лаза Костић постао у том сну још тужнији него што је био.[34]

ЛИТЕРАТУРА:

Aeppli, Ernst, *San i tumačenje snova sa 500 simbola sna*, Matica hrvatska, Zagreb, 1967.

Алварез, Алфред, *Ноћ, ноћни живот, ноћни језик, спавање и снови,* Светови, Нови Сад, 1997.

Vinaver, Stanislav, *Zanosi i prkosi Laze Kostića,* Forum, Novi Sad, 1963.

Дамјанов Сава, *Корени модерне српске фантастике*, Матица српска, Нови Сад, 1988.

Зубац, Перо, *Ленка Дунђерска*, Media Invent, Тиски цвет, Нови Сад, 2009.

Јанић Ђорђе, *Снови и њихови симболи у српскохрватским народним песмама*, Градива, год XV, број 3/80

Caillois Roger, *Moći sna 1*, Grafički zavod Hrvatske, 1983.

[31] Настовић Иван, нав. дело, стр. 219-220.
[32] Исто, стр. 220.
[33] Исто, стр. 222.
[34] Исто, стр. 222.

Caillois Roger,„*Moći sna 2,,* Grafički zavod Hrvatske, 1983.
Кашанин, Милан, *Судбине и људи*, Просвета, Београд 1968.
Ковачек, Божидар, *Из преписке Лазе Костића*, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, књига IV, Нови Сад, 1959.
Костић, Лаза, *Преписка I,* Сабрана дела Лазе Костића, Матица српска, Нови Сад, 2005.
Костић, Лаза, *Дневник, Ишчекивано и дочекано (листови успомена)*, приређивач, превод и поговор Милан Кашанин, Народна књижевност, Алфа, Београд, 2000.
Костић, Лаза, *Из мога живота*, приредио и поговор написао Младен Лесковац, Нолит, Београд, 1988.
Kostić, Laza, *Osnovno načelo*, kritički uvod u opštu filozofiju, Kultura, Beograd, 1961
Костић. Лаза, *Плетисанке*, избор и предговор Васко Попа, Просвета, Београд, 1968.
Костић. Лаза, *Приповетке, о позоришту и уметности*, приредио Младен Лесковац, Матица српска, Нови Сад, 1989.
Лесковац, Младен*, Лаза Костић, огледи и студије*, Матица српска, Нови Сад, 1991.
Лесковац, Младен*, Лаза Костић*, Српска књижевна задруга, Београд, 1960.
Милисављевић Петар, *Живот песме Лазе Костића Santa Maria della Salute*, Матица српска, Одељење за књижевност и језик, Нови Сад, 1981.
Милисављевић Петар, *Триптих о Лази Костићу*, Народна библиотека „Карло Бијелицки", Сомбор, 1991.
Младеновић Живомир*, Приповетке Лазе Костића*, Библиотека Матице српске, Нови Сад, 1939.
Павић Милорад, *Рађање нове српске књижевности*, Српска књижевна задруга, Београд, 1983.
Popović Miodrag, *Romantizam III*, Drugo skraćeno i prerađeno izdanje, Nolit, Beograd, 1975.
Радовић Миодраг, *Лаза Костић и светска књижевност*, Delta Press, Београд, 1983.
Росић Татјана, *Произвољност дневника, романтичарски дневник у српској књижевности,* Институт за књижевност и уметност, Београд, 1994.
Савић Милан, *Лаза Костић*, Штампарија Јовановић и Богданов, Нови Сад, 1929.
Симоновић Радивој, *Успомена на др Лазу Костића*, Књижевна заједница Новог Сада, 1986.
Јеротић, Владета, *Дарови наших рођака I, Психолошки огледи из домаће књижевности*, Ars libri, Београд, 2002.
Nastović Ivan, *Anima Laze Kostića ili Lenka Dunđerska*, Prometej, Novi Sad, 2004.
Nastović, Ivan, *Psihologija snova i njihovo tumačenje*, Prometej, Novi Sad, 2000.

Фројд, Сигмунд, *Тумачење снова I*, Матица српска, Нови Сад, 1976.
Фројд, Сигмунд, *Тумачење снова II*, Матица српска, Нови Сад, 1976.
Časopis *Polja, tematski broj san,* decembar 1981, broj 274

Žana Pejanović

THE MANY LOVES OF LAZA KOSTIĆ
(for Lenka Dunđerski and Julka Palanacki)

Summary

The experiment is based on the text chronicles Laza Kostić, as well as some of his poems (Pogreb (The Funeral), Sahranio sam ljubav duboko u zemlju (I Buried my Love Deep Underground), Gosođici L.(enki) D.(unđerskoj) u spomenicu (To Miss L. D. To Remember Me By) and Santa Maria della Salute), depicting the most love of the poet, primarily Lenka Dunđerski and Julka Palanačka. Lenka's and Julka's appearance largely coincided with his ideal of women, with that mental image which he had already created. It was necessary for such women to appear in order for the poet to be able to recognize in them the ideal he had been looking for.

UDK 821.163.41.09 Огњановић И.

Мирјана Станић[1]
Гимназија „Светозар Марковић“ Нови Сад

ШАЛА И САТИРА ИЛИЈЕ ОГЊАНОВИЋА АБУКАЗЕМА[2]

Сажетак: Текст описује мотивски и тематски пет свезака „Шале и сатире“ Илије Огњановића Абуказема. Реч је о хумористичко-сатиричним текстовима које аутор објављује након осамнаестогодишњег књижевног рада. Није овде само реч о избору који треба да сакупи расуте текстове по оновременој периодици у којој је Огњановић сарађивао, („Змај“, „Жижа“, „Стармали“, „Застава“, „Јавор“), него о могућности да се имајући у виду аутопоетички текст предговора прве свеске утврди да ли је Илија Огњановић превасходно хумориста како за себе тврди, колики је удео текстова жанровски одређених као хумореске у односу на сатиричне текстове, који је тип хумора на делу и колико је ауторов избор индикативан и илустративан у односу на његов укупан књижевни рад.

Кључне речи: Шала, сатира, хумор, аутопоетички, анегдотска основа, наративни поступци, комичан лик, каламбур, ауторефлексија.

ШАЛА И САТИРА

Хумористе и сатиричари заузимају важан положај у народном васпитању. Што не може добар савет, замерање, па најпосле ни полиција, то може сатиричар. Он је неслужбени коректор мана и заблуда како појединаца тако и читавих друштава, и многи и многи ће се два и трипут промислити, да л' да учини ово или оно, што се с општим моралом не слаже, и ако зна, да му од стране полиције и суда неће бити ништа. Њему је невидно за леђима сатиричар, који ће њега и његов рад истаћи руглу, било усмено, било у јавним гласилима. Ни директна казна не утиче на човека лабавијих начела тако, као страх од тога, да буде јавно смешан, комичан.

Такав један неслужбени исправљач људских мана био је и Илија Огњановић.[3]

---

[1] stanicminja@eunet.rs

[2] Текст је саставни део Магистарског рада *Књижевни рад Илије Огњановића Абуказема*

[3] М. Савић, из говора на Свечаној седници Књижевног одељења Матице српске у Новом Саду 30. априла (13. маја) 1901.*Рад и именик Матице српске,* 1901. стр. 136, 137.

Године 1881. у издању књижаре Луке Јоцића и друга, у Новом Саду појављује се прва свеска *Шала и сатира* од Абуказема. Огњановић у предговору насловљеном „Прва реч“ у свом тексту каже: „Ваљда се неће нико наћи, да запита: А шта ће **шала и сатира** у о в о о з б и љ н о в р е м е? Јер баш у озбиљна и тешка времена нужно је пружити човеку по који пут трунак ш а л е ради одмора и коју искру с а т и р е ради опомене. И у старо доба је шала и сатира онда најбоље цветала, кад су времена била црна и жалосна. Као год што се човеку онда, кад п а т и од болести какве, казују лепе и веселе речи, да га ове разведре, да му олакшају невољу његову и да му отклоне за који тренутак мисли од његове патње и трпљења, тако и народу, кад је у тешкој борби за свој опстанак и развијтак, добро дођу речи од утехе и у оним тешким приликама годи му кад му се износе пред очи лаке и смешне стране живота и борбе, па било то у ч и с т о ј ш а л и, а било помешано са с а т и р и ч к и м пребацивањем оних погрешака и заблуда, што су овладале у свету и животу.

С тога сам се без великог устезања склонио на позив књижаре издавачице, да од своје стране принесем коју скромну мрвицу у хатар горњој намери, и ево п р в у с в е с к у мојих хумористичних радова, којима се 18 година бавим, пуштам у свет.“[4]

У овом изузетно прецизном и важном аутопоетичком тексту Огњановић себе јасно одређује као хумористичког писца тек након скоро две деценије бављења овим књижевним жанром. Чињеница је да су му текстови били расути по часописима и излазили у наставцима и да се по први пут аутору чини да своје оригиналне хумористичке списе треба да обједини сакупљајући их из *Змаја, Жиже, Заставе, Панчевца,* часописа *Стармали, Царића, из Орла* и других.

О важности хумора и сатире аутор има јасну представу у вези са друштвеноисторијским контекстом, па просветитељска, благородна, добронамерна и лековита мисија коју осећа није ништа друго, него, пре свега, служба свом народу. Тај двојак значај хумора и сатире, да олакша и поправља, познат је из давнина, а Огњановићево гимназијско образовање му га је морало приближити.

Огњановићева осетљивост на грешке и заблуде стварности чине овај покушај њиховог исправљања просветитељским задатком у време када је интелектуалац веровао да норме и правила постоје и да осуда одступања од тих познатих норми јесу легитимна права сатиричара и хумориста. То је била привилегија времена у коме је Огњановић живео. При том, свакодневица је штедро нудила материјал за подсмех и критику.

[4] Илија Огњановић Абуказем**,** *Шала и сатира* (1-5), Издање књижаре Луке Јоцића и друга, Нови Сад 1881-1883. стр. 1,2.

Несавесних попова, лењих и облапорних калуђера, нерадних ђака, картарошких навика, несавесних домаћица и небрижних глава породица је у друштву напретек. Сатиричка Огњановићева оштрица ће, што у краћој, што у дужој прозној форми, али и у стиху дотицати поменуте теме:

Срешћемо Абуказема спремног да у окретном осмерцу с испрекиданом римом у катренима користи поређење и полисемију као основ за хуморно-сатирични тон:

„Ко то вели да смо лењи?
-Има л` мисли смелије?!
Кад имамо к`о и пчеле
И ми своје ћ е л и ј е.“[5]

Или да, нпр., у асиметричном десетерцу весело пева о нераду и склоности ка пороку у младости служећи се контрастом као изворoм хумора и подсмеха. Хуморност постиже и афирмацијом порока у шаљивом тону, завршним стиховима терцета с леонинском римом:

„Преда мном је столић неки мали,
А на њему књиге и бокали;
Књиге нећу, бокале узећу.
Крај бокала, пуна винца стара,
Стоји перо, а стоји цигара:
Перо нећу, цигару узећу.“[6]

Прва свеска доноси и хумореске на анегдотској основи које су илустрација Абуказемове склоности да свом хумору изворе види у недовољно мотивисаној, самој по себи жељи нечијој да се шали на туђ рачун или да збија шале на рачун особина које су за подсмех. Читав низ анегдотских причица о поп-Јоци („Згодитак на лутрији“, „Нategача“, „Жив покојник“, „Поп Јоца жени синовца“, „Бунде на избор“, „Јефтино гориво“, „На вашару“, „Помирење“, „На Ускрс у аришту“) наговештава да записано постоји не само да насмеје, него и да сведочи о карактеру, менталитету који је утемељен у понекад ирационалним шалама на туђ и свој рачун пуке забаве ради, из доконости, или потребе да се од дуга времена смисли нешто што би се касније могло препричавати и тако се сачувати од заборава макар у усменом помињању и свакад у хуморном контексту.

Поп Јоца је лик који је близак лику из вицева о Лали као једном једноставном облику и хуморном усменом сведочанству о специфичној врсти менталитета. То је менталитет који је спор, али проницљив,

[5] Илија Огњановић Абуказем, „Правдање једног калуђера“, *Шала и сатира*, св. 1, стр. 51.

[6] Илија Огњановић Абуказем, „Избор мајчиног ђака“, *Шала и сатира*, св. 1, стр. 82 (преузето из *Змаја* за год.1866. бр.19. и 20.).

он збија шалу на свој, и на туђ рачун, из угла неке специфичне самоспознаје и својеврсног помирења са свим оним што је одлика панонског, бачког, спорог, а достижног, језички виспреног, значењски на први поглед једноставног, а често двосмисленог хумора.

Овакав хуморни код захтева познавање поднебља, услова живота и околности у којима је тај хумор брушен. Јунак вицева о Лали није никад довољно добар, а најбољи је што може, никад довољно имућан, а даје често све што има или му одузимају, често му се замера на уским видицима, а примао је кроз историју сваког ко у ове крајеве наиђе, тврди се да никад није довољно спреман за дијалог, а зна све језике својих комшија.

Абуказем свог јунака овако описује: „Покојни поп Јоца из Ш. Био је човек ведре и шаљиве нарави. Најрадије се шалио са својим присним пријатељима, али тако, да их је често немило насадио и готово рећи неприлике им наносио. Но на њега се нико није увређен налазио; знали су сви, да му је така нарав и да се он од ње излечити не може, а уз то га је сваки знао као поштена човека и добра пријатеља.“[7]

Мотив света коме се не може угодити појављује се у хумористичко-сатиричној песми под насловом „Савет онима, који се још нису родили“. Овај мотив још једном Огњановић користи и у XI „Шетњи по Новом Саду“, под насловом „Шта вели *свет*“[8]

Отклон у односу на овај мотив код Трифковића у комедији „Свет“ је што је Абуказем у свом сатиричном заоштравању става осим критике на рачун света коме се не може удовољити, изрекао резигниран савет:

„Зато браћо н е р о ђ е н а
Останите тамо где сте!
Па у свету невидовном,
У том рају мирно лез`те.
Није тако лако живет`
Као што се родити;
Јер је тешко с овим светом
П о л е м и к у водити.“[9]

У односу на романтичарску поезију у оквиру чије би поетике овакво сазнање дало повода за светски бол и неспокој у свету и због света који нас окружује (Ђ. Јакшић, „На Липару“ нпр.), Огњановић депатетизује готово филозофско начело од кога полази, наводећи хуморне ситуације из свакодневице које су доказ ситничавости јавног

[7] Илија Огњановић Абуказем, „Покојни поп Јоца и његове лакрдије,“ *Шала и сатира*, св. 1, стр. 22.
[8] Илија Огњановић Абуказем, *Шала и сатира*, св. 5, стр. 33.
[9] Илија Огњановић Абуказем**,** „Савет онима, који се још нису родили,“ *Шала и сатира*, св. 1 стр. 21.

мњења које будно прати човека од рођења до смрти у вези са свим животно важним моментима као што је школовање, женидба, брачни живот, грађанска политичка активност, патриотизам, материјални положај. Песма, као да сугерише лични песников доживљај уткан у тему, па је можда и то један од разлога за њену убедљивост и аутентичност израза којом плени.

Осим намере да сакупи и објави своје до сад необјављене текстове, Огњановић ће у другој свесци *Шале и сатире* одустати од намере да у свескама убудуће буду штампани „с а м о о р и г и н а л н и х у м о р и с т и н и с п и с и и то већином ј о ш не ш т а м п а н и“ (предговор у првој свесци). Циљ ће му бити да хумореске и друге шаљиве списе који су објављивани по листовима и календарима, што потпуније сабере. Та исправка у односу на претходну намеру појављује се у кратком предговору друге свеске од 1. октобра 1881.

Листајући све четири свеске наилазимо на назнаке из којих је листова Огњановић преузео текст („Кучебер као рушитељ невине љубави“, *В. З м а ј за год. 1867. бр. 1.* (св. 1, стр. 47) „Шта ко мисли“, В. *Змај* за г. 1867. бр. 5. (св.1, стр. 50) „Па ако хоћеш ако нећеш“, В. *Змај* за г. 1867. бр. 19. (св. 1, стр. 54), „Младожења у иришком блату“, В. *Змај* за год. 1866. бр.21. и 22. (св. 1, стр. 65), „Несретна љубав“, В. *Јавор* за год. 1874 бр. 3 (св. 1, стр. 73), „Писмо милој“, В. *Змај* за год. 1865. бр. 10.(св. 1, стр. 74.) „Избор мајчиног ђака“, В. *Змај*, за год. 1866. бр. 19. и 20.(св. 1, стр. 82); „Разглаголствија“, Одломци из подлистака у *Застави* од год.1869. (св. 3, стр. 22), „Приповетка о накаљанију“, В. *Змај*, г. 1867. (св. 4, стр. 24).

Најдоследније је спроведено назначавање порекла прештампаних текстова у првој свесци. У осталима ће се често о листу из кога је преузет текст закључивати уколикао у самом тексту има успутних напомена, као у фусноти текста „Разглаголствија“. Под овим насловом излазили су подлисци у *Застави* 1869, које је писао за време „ђаковања у Бечу“, како каже Абуказем. Читаоцу је назначено да се ради о текстовима у којима има много алузија на дневне догађаје и „рефлексија о ондашњим нашим политичким и друштвеним приликама, које су сада већином изишле већ из сећања нашег, а млађим читаоцима су скоро ређи и непознате, те се не би могло добро разумети, кад би се данас читало, с тога сам држао да ће добро бити, да те ствари сасвим изоставим, па сам тако и урадио, те изоставио више од половине...“[10]

Тако се до тога где је који текст објављен мора доћи листањем часописа у којима је у то време сарађивао. Открива се да је текст из друге свеске под насловом „Нови Жил Верне“ објављен у два дела у *Стармалом* бр. 6 и 7 1880. „Дванаест знакова небесних“ из четврте

[10] Илија Огњановић Абуказем, „Разглаголствија“, *Шала и сатира* (св. 2, стр. 17).

свеске штампан је у *Стармалом* бр. 28 1881. као и текст „Нашим плебаношима“ из треће свеске за који ауторство није ни утврђено, јер је објављено у *Стармалом* у 3. броју 1881. под псеудонимом Православнић.То нас наводи на помисао да у периодици 19. века има још неоткривених Абуказемових текстова као и неразрешених псеудонима.

Јасна је намера да се у избору текстова задржи оно што се аутору чини да је добро и рецептивно, оно што је одолело времену. Ове свеске су ауторов избор, нека врста вредносног суда о сопственом књижевном раду. До тог суда Абуказем није лако дошао, позива се на подстицаје издавача да овај избор направи, а чињеница да до тада није издавао своје изабране списе обједињено, сведочи о критичком односу према сопственом писању. Строг критеријум којим се руководио јасан је и из несразмере онога што је настало и објављивано у листовима и онога што је уврстио у своје свеске *Шале и сатире*. То је, можда, најочигледније када је у питању пета свеска која доноси „Шетње по Новом Саду“ за које знамо да се биле радо читане, популарне, хваљене, а Огњановић их, од укупно 205 објављених у *Стармалом*, објављује свега 25!

Занимљиво је приметити превагу хумористичних текстова у ових пет свезака у односу на сатиричне: четрдесетак хумористичних текстова код којих је честа назнака жанра у поднаслову, насупрот томе сатирични текстови „Разглаголствија“ у два наврата штампана у другој и трећој свесци, „Нашим плебаношима“, и хумористичко-сатирични текстови „Из дневника једног калуђера“, „Нови Жил Верне“, „*Фрише фире* до ижице“, „Све и сва у Новом Саду,” „*Фарбл* или мушко *фрише фире*“ „Друштво против скидања шешира,” „Савет онима који се још нису родили“, „Правдање једног калуђера“, с неколико жанровски необичних текстова: „Абуказем као сведок“, нпр. или они које аутор назива загонетком у поднаслову, или *Путо(о лотру)писна црта*, како је поднасловљен хумористичко сатирични текст „У престоници *Сремских Хрвата*“.

У трећој свесци као ликовне прилоге срећемо нешто илустрација у хуморној функцији, чији је аутор М. Мауковић, исти онај који ће дати ликовно решење за заглавље 1878. годишта *Јавора*: уз „Вашарску причу са шест илустарција“ на страни 41, „Како се у илици лечи“, стр. 51 и „Куд је заблудио“, стр. 61.

Четири су шаљиве песме у првој свесци и само још једна једна у трећој. Тиме Огњановић показује своју склоност ка хумористичкој прози краће или дуже форме.

Жанровски прозни текстови су најчешће у поднаслову означени као хумореске. Погдегде он у поднаслову своје кратке прозе назначи да је то роман, али тим термином, јасно је, Абуказем у поднаслову назива оне текстове које не жели тиме жанровски да одреди,

него сугерише да ће бити речи о догађају који обухвата дужи временски период у животу јунака који је предмет приче. Нарација је у складу са кратком приповедном структуром казивања, јер се илуструју наративно само кључни моменти из живота јунака, или се у коначном исходу само извести читалац о последицама одређеног догађаја након низа година. Тако одреднице „роман у девет глава“ или „роман у шест глава“ из поднаслова прича „Па ако хоћеш, ако нећеш“ и „Несретна љубав“, хуморне приче из прве свеске схватамо условно, као покушај аутора да нам о каквом љубавном догађају чију историју и коначан исход неког неспоразума пратимо, укратко исприча само оно што је за памћење и поуку о сложености живота, дано у сажетој форми.

Тематски гледано, у оквиру Абуказемових *Шала и сатира*, изузимајући пету свеску „Шетње по Новом Саду“, ове кратке приче своју фабулативну основу имају у сликању односа у браку[11], неспретних љубави, „Несретна љубав“*,* или несретних удварања „Младожења у иришком блату“[12], или „Кучебер као рушитељ невине љубави“,[13] свеска прва, стр. 39, „Приповетка о накаљанију“[14], четврта свеска стр. 21, „Проклети стихови“[15], четврта свеска стр. 53, „Судбина *Јарац“*[16], св. друга, стр. 87, и уопштено гледано, приказана је свакодневица у којој се уочавају комичне ситуације, или ликови. Хуморност се постиже често већ самим анегдотским предлошком на којем је заснована прича, затим приказивањем комичних ситуација заснованих на забуни, неспоразуму, несмотрености. Из таквих иницијалних ситуација, често се развије читав низ догађаја који измиче контроли главног јунака приче, као нпр. „Ред пловидбе као препона брака“ или „Не жени се у јесен“.[17]

О начину обликовања анегдотских прича као и о њиховом могућем разврставању већ је писано[18], али да осмотримо још један могући аспект у хуморном настојању Абуказемовом. Шта је предмет његовог подсмеха, ко су ликови о којима пише и које приказује у *Шали и сатири*?

Абуказемова интенција да забави, али и да поправи кад се бави комедиографским писањем, свакако је сагледива и у структури ликова и њихових особина, тачније, мана које исмева Огњановић. То је оно

---

[11] Илија Огњановић Абуказем**,** „Како се у илиџи лечи“, св. 3, стр. 51 и „Како је доктор Севастијан Мудрић лечио своју жену“, *Шала и сатира*, св. 4, стр. 68.

[12] Илија Огњановић Абуказем**,** *Шала и сатира*, св.1, стр.59.

[13] Исто, св. 1, стр. 39.

[14] Исто, св. 4, стр. 21.

[15] Исто, св. 4, стр. 53.

[16] Исто, св. 2, стр. 87.

[17] Исто, св. 4, стр. 3.

[18] Горан Максимовић, „Комичка структура Абуказемових *Шала* и *Веселих приповедака*“, *Србистика*, година 1, број 2-3, Приштина 1998. стр. 164.

што ће, осим хуморног у језику, бити заједнички именитељ свим Абуказемовим текстовима. Он, пишући, нема јасну представу о наративним поступцима у свом писању и могућим ефектима на читаоца. Огњановић се, у складу са духом времена и наслеђем моралистичким и просветитељским, труди да да образац ваљаног, исмевајући лоше, неморално и непожељно у породици и друштву.

Тако имамо комичан лик Пере канцелисте у „Лепотици у берби“, који ће, као и канцелиста Мита из „Веселе удовице“, бити предмет шале због своје склоности да се удвара. Он је „...курисао свима редом, ћеркама и мамама, и свима дамама, и као што му се чинило, то је сујети њиховој јако угађало, оне су се с њиме радо забављале и једнако се церекале“.[19]

Ту је и лик који се удвара уз покушај прикривања свог стварног имовног стања, приче „Кучебер као рушитељ невине љубави“[20], и „Мој катран“[21] и Сима Бркић из приповетке „Мајчин младожења“.

Често су описани ликови вечитих ђака, трошаџија и картароша који се ослањају на имовину својих очева, дедова, ујака (Гига Ечановић јунак из „Сретне операције“[22]; јунак „Мог катрана“, и Тончика из „Боље је умети него имати“.[23]

Зачетак је ово Огњановићевог рада на карактеризацији ликова у којој у краткој причи ту своју способност није развио, али ће јој дати маха у приповеткама из 1889.

Да издвојимо само поступак карактеризације лика из „Лепотице у берби“ својствен руским реалистима, када се давањем имена јунаку акцентује нека његова карактерна или физичка особина: „Јова берберин позове неколико својих пријатеља и комшијских породица у виноград. Ту је било и млађих и старијих, и мушких и женских. А ту наравно није смео валити ни Ћира Ћосић vulgo Унцутаровић, који је био обешењак над свима обешењацима, а по занату сапунџијски момак. Па каогод што му је доликовало име Унцутаровић, тако му је приличило и његово право презиме Ћосић, јер од бркова и браде не беше код њега ни спомена...“[24]

Овај мотивацијски поступак биће подстицајан за прерушавање у причи која ће, кад Ћира буде прерушен у женско, бити даљи основ комичног сижејног тока.

Портретизација је Огњановићева слабија страна, његов хумористички ефекат не ослања се на комичне ликове саме по себи, него јунаци постају смешни у низу ситуација у које их Абуказем доводи.

---

[19] Илија Огњановић Абуказем**,** *Шала и сатира*, св. 3, стр. 5, 6.
[20] Исто, св. 1, стр. 39.
[21] Исто, св. 2, стр. 54.
[22] Исто, св. 4, стр. 59.
[23] Исто, св. 2, стр. 5.
[24] Исто, св. 3, стр. 3.

Изузетак би био, можда само поп Јоца приказан као лакрдијаш, као и простонародни Мија из Стапара који је био код митрополита из истоимене приче.[25] У основи ових прича је анегдотски предложак, па су отуд и поменути ликови аутентични. Огњановић је слутио где лежи извор комедиографског и не једном је помињао приче и шале које је радо слушао и очито користио у свом списатељском раду. Читав низ кратких анегдота објавио је Абуказем у *Стармалом* у рубрици *Из црвене књиге.*[26]

Језичке игре, каламбури и алузије су највреднији део и у овим причама, шалама и досеткама. На њима заснива Огњановић добар део свог хуморног поступка.

Осмотримо само како то изгледа у зачињању једне од прича („Лепотица у берби"), како језички замајац доприноси очекивању хуморног код читаоца, како у сижејном поступку, готово по правилу Абуказем с тим рачуна: „Мој комшија Јова берберин, који је увек носио цилиндар, држао је једанпут бербу. Берберин и берба, то је, мимогред буди речено, здраво слично. Берберина зову друкчије брица, а брица је у берби најнужнија ствар; па тек онда долази котарица, па чабар, па муљало, па буре, па аксиз и ферцерунгштајер, па славина ил' натегача, па најпосле грло. Ја велим напослетку грло, а управо рећи, грло је још понајпре спремно и готово."[27]

Језички ће се Абуказем поигравати и у поднасловима својих прича, па ће оне бити „цифрасте", јер су у три цифре, затим, мамурне, па постоји и приповетка за ћелаве људе, каваљерска приповетка, прича за чанколишку читанку. Овим поднасловима сугерише се понекад тон, понекад приповедачки поступак, понекад се наговештава тема о којој ће бити речи. Тиме Огњановић непосредније успоставља однос са читаоцем и припрема рецепцију својих прича у духу жанра којим се бави.

У сижејном поступку појављује се у поменуте четири свеске квазидокументарност, па се рачуна на поверљивост којој доприноси наводно преношење из дневника, како аутор каже „из покојних хартија мога заосталог пријатеља", или „из писма мога (на жалост) ожењеног пријатеља", из записника једнога ђака, па назнака „пише један мајчин ђак"...што су све наводи као поднаслов уз одређене приче. Тиме се отвара могућност и приповедања у првом лицу, па таква сведочанства рачунају на уверљивост због своје наводне аутентичности.

Постоји и неколико текстова у ових пет свазака који се опиру жанровском сврставању, као што је „Дванаест знакова небесних" у поднаслову: „Полак приповетка*, а* полак загонетка са 12 илустра-

[25] Илија Огњановић Абуказем, *Шала и сатира*, св. 3, стр. 11.
[26] *Стармали*, бр. 5 из 1879.
[27] Илија Огњановић Абуказем**,** *Шала и сатира*, св. 3, стр. 3.

ција“[28], „Шта ко мисли“[29], наводне „Студије из психологије“, као и „Абуказем као сведок“[30]. Свакако да је сврставању у *Шалу и сатиру* ових неконвенционалних текстова допринео неки лични Абуказемов афинитет или, напросто, жеља да се прикаже разноликост хумористичких садржаја којима је располагао.

Стога *Шале и сатире*, будући да су начињене по критеријуму и у избору самог Илије Огњановића, пружају слику о ауторефлексији, самокритичности и самовредновању, па се, нарочито кад је у питању ригорозан избор „Шетњи по Новом Саду“ морамо сложити да у послу обелодањивања својих дела у засебним књигама, Огњановић бива руковођен строгим и перфекционистичким критеријумом.

ЛИТЕРАТУРА:

Илија Огњановић Абуказем, *Шала и сатира* (1-5), Издање књижаре Луке Јоцића и друга, Нови Сад 1881 – 1883.
Јавор, Нови Сад, (1874-1892)
Горан Максимовић, „Комичка структура Абуказемових *Шала* и *Веселих приповедака*“, *Србистика*, година 1, број 2-3, Приштина, 1998.
Милан Савић, „*Хумор и хумористе*“, ЛМС број 188, 1886.
Милан Савић, „Др Илија Огњановић Абуказем“, *Рад и именик Матице српске* стр. 133- 159, 1901.

Mirjana Stanić

PLAISANTERIE ET SATIRE

Résumé

S’occupant 18 ans auparavant de l’humeur et du satire, Ilija Ognjanovic Abukazam, publie « Plaisanterie et satire » (Šala i satira) en cinq cahiers à partir de 1881. jusqu’à 1883, à l’édition de la librairie « Luka Jocić i drug » à Novi Sad.

Son premier cahier est surtout intéressant à cause du préface auto-poétique dans lequel Ilija Ognjanovic détermine soi-meme comme un écrivain humoristique.

Etant donné qu’il avait publié ses textes dans les magazines périodiques de l’époque : « Žiža », « Zmaj », « Zastava », « Javor », il a décidé de collecter ses humoresques et satires.

[28] св. 4 стр. 79
[29] св. 1, стр. 48
[30] св. 2, стр. 72

Un critère sévère dans le procédé du choix de ses textes est le plus visible dans son cinquième cahier « La promenade à travers Novi Sad » (Šetnje po Novom Sadu) où il ne publie que 25 du total de 205 textes feuilletonistes-humoristes-satiriques. Ce sont les textes par lequels il était connu, respecté et très lu dans le milieu artistique et culturel de son époque.

En analysant tous les cinq cahiers par ses thèmes et ses motifs il devenait clair que sa déterminaison auto-poétique comme un humoriste est tout à fait juste étant donné que dans ces cahiers dominent les humoresques et pas les satires.

Le type de l'humeur qu'il affirme est moraliste et didactique sans tenant compte aux procédés narratifs et il correspond à l'ésprit de son temps.

Les sujets de sa prose proviennent souvent d'une anecdote et ils sont caracteristiques par un humeur fondé sur le jeu de mots et de calembour présentant les personnages typiques de son milieu local ce qui affirme les appréciations que Ilija Ognjanovic est le précurseur de la prose humoristique de Sremac, Domanovic et Nusic.

UDK 821.163.41.09-22 Јовановић Морски М.

Горан Максимовић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

КОМЕДИОГРАФСКИ СМИЈЕХ МИЛАНА ЈОВАНОВИЋА МОРСКОГ

Сажетак: У огледу је најприје указано на живот и књижевни рад заборављеног српског писца друге половине 19. вијека Милана Јовановића Морског (1834-1896). Иза тога је анализиран комедиографски рад овог писца, при чему је у средиште пажње постављен поступак смјехотворности. Јовановићево умјетничко обликовање комедиографског смијеха посматрано је кроз анализу елемената умјетничке структуре (тематско-мотивски склоп, комична експозиција, заплет и кулминација, расплет, обликовање комичних јунака, комичне ситуације, те средства језичке комике). На примјеру јединог комедиографског текста: *Несуђени* (1881), сагледана је и жанровска природа дјела, те преовладавање одлика комедије интриге. Указано је и на особине карактеристичне за комедију нарави, која смјехотворним средствима разобличава феномен малограђанства, помодарства и однарођавања. Јовановићев комедиографски смијех је поучан и забаван, хумористички ведар и добронамјеран, и то подједнако и онда када указује на друштвене аномалије, као и на индивидуалне страсти и себичности. На крају је указано и на умјетничку вриједност текста, те на мјесто које припада Милану Јовановићу Морском у развоју српске комедије на крају 19. вијека.

Кључне ријечи: српска књижевност, комедија интриге, комедија нарави, комично, поучни смијех, забавни смијех, комичне маске, комичне ситуације, језичка средства комичног.

1.0. Недовољно је познато да су комедију у српском 19. вијеку стварали бројни писци. Поред оних признатих и великих имена српске комедиографије, као што су Јован Стерија Поповић, Коста Трифковић и Бранислав Нушић, том низу је могуће придодати и бројне друге ауторе, данас добрим дијелом заборављене или скрајнуте у српској науци о књижевности. У раној фази стварања српске комедије (у 18. и почетним деценијама 19. вијека), радило се претежно о слободним преводима, посрбама и прерадама страних дјела (Мануил Казачински, Емануил Јанковић, Јоаким Вујић, Атанасије Николић, Константин Поповић Камераш и слично), да би у каснијим годинама превагу добиле оригиналне комедије, чији су аутори били остваренији и признатији у другим жанровима, прије свега у историјској драми, лирском

[1] goranm@filfak.ni.ac.rs

пјесништву и приповиједној прози, путописима и критикама (Лазар Лазаревић, Јаков Игњатовић, Јован Јовановић Змај, Лаза Костић, Милорад Поповић Шапчанин, Милован Глишић, Дум Иван Стојановић, Милутин Илић, Мита Калић, Милан Савић, Мита Ј. Димитријевић, Мита Поповић, Драгутин Брзак, Илија Вукићевић, Михаило Милановић, Тодор Љ. Поповић и други). За ову прилику, међу свима њима, посебно издвајамо име Милана Јовановића Морског о чијем комедиографском раду ћемо детаљније говорити у нашем огледу.

1.1. Мало је српских писца 19. вијека који су пропутовали толике просторе и упознали тако различите народе, њихове културе и обичаје, као што је био Милан Јовановић Морски. Рођен је у Јарковцу (у Банату), 12. априла 1834. године, у трговачкој породици и крштен под именом Манојло, које је касније преименовао у Милан. Основну школу учио је у родном мјесту, нижу гимназију у Вршцу, а вишу гимназију у Темишвару и Пешти (1854). Студије медицине завршио је у Бечу (1854-1865). Као студент активно је учествовао у оснивању српског ђачког књижевног друштва *Зора* у Бечу у јесен 1863. године и био је први његов предсједник. Радило се о дружини која је одиграла пресудну улогу у каснијем покретању Уједињене омладине српске у Новом Саду. Приликом прославе Вуковог рођендана, те обиљежавања педесетогодишњице његовог књижевног рада, на Митровдан 1863. године, Јовановић је у име српске бечке омладине одржао бесједу. На Вуковој сахрани, 29. јануара 1864. године у Бечу, био је међу петорицом студената који су понијели ковчег са његовим посмртним остацима до раке на Санкт-Марксовом гробљу. „Има података да је у доба студија боравио у Црној Гори, а из његовог писања могло би се закључити да је у то доба такође походио Париз и Трст.“[2]

У Бечу се оженио образованом и племенитом дјевојком Терезом Лабор (умрла је у Београду 1893. године), касније наставницом њемачког језика у Вишој женској школи у Београду, која га је пратила током читавог живота у различитим мјестима живљења. У браку су имали сина Младена. Прије завршетка студија, Јовановић је дошао у Београд 1865. године, гдје је добио мјесто хонорарног професора Хигијене и Судске медицине на Великој школи (1865-71), те на Вишој женској школи и Богословији (1865-70) и у реалци (1866-67). У јуну 1867. завршио је медицину у Лајпцигу, а већ у августу је стекао и докторат медицинских наука, тако да је од тада уз своје име, на свим књижевним и стручним, медицинским радовима, потписивао и докторску титулу. Изабран је за члана Српског ученог друштва 1869. године.

[2] Иво Тартаља, “Један заборављени мајстор српске прозе из периода раног реализма”, *Зборник радова Научног састанка слависта у Вукове дане*, Међународни славистички центар, год. 13/2, Београд, 1984, стр. 131.

Београд је напустио 1871. године и преселио се у Нови Сад, незадовољан што његови предмети нису добили статус редовне катедре на Великој школи. У Новом Саду је био директор ниже гимназије, а активно је радио и као љекар, те на културном плану као члан управе и потпредсједник Матице српске (1872-74), заједно са Јованом Бошковићем и Костом Трифковићем. Узео је и значајног учешћа у политици, тако да је 1874. изабран за посланика на Српском народном црквеном сабору у Сремским Карловцима. Његовом драмом *Демон* отворена је у Новом Саду зграда Српског народног позоришта (1872).

Незадовољан политичким односима, а и због ослабљеног здравља, прешао је у Херцег Нови, гдје је радио као општински љекар, те као предавач у Поморском средњошколском заводу Србина, од 5. октобра 1875. до 12. јуна 1876. године. У љето исте године, за вријеме Српско-турских ратова, боравио је на Цетињу, а по свршетку бојева, прихватио је понуђену љекарску службу код паробродског друштва Лојд, са породичним боравиштем у Трсту, на чијим бродовима је у току четири године пропутовао многе земље и континенте, све до Индије, Сингапура и Кине. Љекарску службу на бродовима закратко је прекинуо када се вратио на Цетиње након поновног отпочињања Српско-турских ратова, а зиму 1877-78. године провео је у Напуљу у пратњи кнегиње Милене и престолонасљедника Данила, да би иза тога остао на Цетињу све до краја љета 1878. године.

У Србију се вратио 1882. године, када је именован за љекара на жељезничкој прузи у изградњи, тако да је двије године живио у београдском селу Ропочеву. Потом је радио као општински љекар у Београду, да би од 1888. био постављен за редовног професора Хигијене у Војној академији, а предавао је и у Вишој женској школи и у Учитељској школи. Учествовао је у Српско-бугарском рату 1885-86. године, о чему је оставио у рукопису записе под насловом *Моје успомене из Српско-бугарског рата*. У том раздобљу се интензивно посветио књижевном раду, а између осталог уређивао је часопис *Отаџбина* (1891-92), те учествовао у оснивању Српске књижевне задруге 1892. године, у чијем првом колу је објављен Јовановићев путопис *С мора и са сува*. Редовни члан Српске Краљевске академије наука постао је у новембру 1892. године. Умро је напречац у Београду 25. маја 1896. године, а сахрањен је на Новом гробљу.[3]

[3] О животу и раду Милана Јовановића Морског најпотпуније је писао Андра Гавриловић, "Др Милан Јовановић (1834-1896)", предговор у књизи: *Горе доле по Напуљу*, путничке црте, написао др Милан Јовановић, књига 47, Српска књижевна задруга, Београд, 1898, стр. III-LVI; У новије доба опширно о томе писали су: Н. Ђорђевић и М.М. Николић, "Јовановић Морски, Милан", *Лексикон писаца Југославије*, II, Нови Сад, 1979, стр. 633-635; Горан Максимовић, "Милан Јовановић Морски (Јарковац, 1834-Београд, 1896)", *Бестселер*, Фељтон: Заборављени писци, год. III, број 55, Београд, 18. април 2008, стр. 4.

Иако је ситније радове почео писати још као гимназијалац, а прве пјесме, које из данашње перспективе дјелују неувјерљиво и слабо, објавио је 1859. године, Јовановић је као први озбиљан рад, који га је увео у свијет књижевности, издвајао чланак „Наша критика", објављен у *Летопису Матице српске* 1864. године. Затим је дошла његова негативна оцјена Змајевог препјева Љермонтовљевог *Демона*, након чега је услиједила дуготрајна оштра полемика са Јованом Туроманом у листу *Даница*, који је устао у одбрану Змајевог препјева. Поред више запажених позоришних, музичких и књижевних критика, огледа и расправа (објављиваних у *Матици*, *Јединству*, *Позоришту*, *Српским новинама*, *Летопису*, *Вили*, *Јавору*, *Младој Србадији*, *Српској зори*, *Отаџбини*, *Српским илустрованим новинама*, *Гласу Црногорца*), а као најзначајније издвајамо расправу „Поглед на драмску литературу о Косову", те приступну академску бесједу „Поглед на индијску драму", за Јовановићев књижевни рад можемо рећи да је најпотпуније остварен у драмама и путописима.

Као драмски писац Јовановић је био сљедбеник Шекспирове драматургије.[4] На тематском плану био је настављач српске национално-историјске драме прве половине 19. вијека, те равноправни стваралац романтичне драме, седамдесетих и осамдесетих година, уз Ђуру Јакшића и Лазу Костића. У многим сегментима књижевне мотивације и композиције, Јовановићеве драме данас изгледају недовршено, али завређују поновну пажњу и критичка тумачења. Као најзначајнију издвајамо историјску драму *Краљевска сеја* (написану 1864. а објављену 1872), везану са српско-бугарске односе из времена Стефана Дечанског и бугарског цара Михаила, који је био ожењен Стефановом сестром Аном-Недом. Поред тога, објавио је и драмску алегорију *Демон* (1872), те драмску билогију: *Сан на јави* (1874) и историјску драму *Крстоносци* (1897). Написао је и комедију *Несуђени* (1881). Превео је у стиховима Шекспирову шаљиву игру *Мера за меру*, а објављена је у наставцима у *Летопису Матице српске* 1882. године.

Путописна књижевност је ипак била оно у чему је био најбољи. Написао је више дјела о градовима, континентима и народима које је упознао на бројним путовањима у раздобљу од 1876. до 1882. године. Објављивао их је најприје у часописима (*Српска Зора, Српске илустроване новине, Јавор*, *Летопис Матице српске*, *Отаџбина*, *Бранково коло*), а затим су добили и посебна издања: *С мора и са сува* (СКЗ, 1892), *Тамо амо по Истоку* (СКЗ, свеска прва, 1894. и свеска друга, 1895), *Горе доле по Напуљу* (СКЗ, 1898. године). Као и код његовог претходника Љ. Ненадовића, Јовановићев путописни поступак карактерише наглашена симбиоза умјетничког и документарног, тј. укрш-

[4] Андра Гавриловић, нав. дјело, стр. XLIV-XLV.

тање казивања о догађајима и људским судбинама којима је био непосредни свједок на путовањима, те снажних путничких импресија о далеким просторима, земљама и људима, са историјским реминисценцијама и географским студијама континената са којима се сусретао. Остали путописни записи и црте, остали су расути по периодици: „Слике из Херцеговачког устанка“, „Поглед на море“, „Тешки дани“, „Из далека“, „Концерат на мору“, „Псевдо-Набоб“, „Трагедија и комедија“, „Кап у море“, „Крв није вода“.[5]

Јовановић је написао и велики број есеја из културне прошлости. Издвајамо: „Један листак из културне повести наше“, „Гангес и Јордан“, „Прилог историји купања“, „О музици“, „Човек и тице селице“, „Море“, „Породично гнездо“ и слично. Написао је више козерија и фељтона из савременог живота, међу којима издвајамо „Љубавна писма“ и „Галебове“, који су објављени у новосадском *Јавору* (први фељтон 1874. године, а други фељтон 1879. године). Томе можемо додати и три приче објављене у *Отаџбини* 1881. године: „Гардиста“, „Полицијски надзор“ и „По моди удаја“; као и три приче: „Из мога свежња“ (*Војислављева споменица*, 1895), те „Чаробна ружа“ и „Чаробна свирала“, које је објавио из пишчеве заоставштине Андра Гавриловић у *Искри* (1898). Гавриловић је одмах након изненадне смрти Милана Јовановића Морског имао прилику да прегледа сву његову рукописну заоставштину о чему је и оставио прецизан извјештај у тексту „О посмртним рукописима дра Милана Јовановића“, који је објављен у *Бранковом колу* крајем 1896. године.[6] Посебно мјесто у Јовановићевом раду припада бројним стручним и поучним чланцима, расправама и школским уџбеницима из медицине, хигијене и хемије, који су били посвећени просвећивању здравствене културе и подизању општег народног здравља.[7] Све то потврђује нашу претпоставку да су личност и дјело Милана Јовановића Морског неоправдано заборављени, те да заслужују нова издања, критичка читања и вредновања.

2.0. Посебан, а занемарен сегмент Јовановићевог књижевног рада представља огледање у комедиографском жанру. Године 1881. штампана је „трошком књижаре Браће М. Поповића“ у Новом Саду Јовановићева „шаљива игра у четири дела“ *Несуђени*,[8] коју је још у

[5] Опширно о томе: Горан Максимовић, “Путописна проза Милана Јовановића Морског”, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, књига LVI, свеска 3/2008, Нови Сад, 2008, стр. 623-638.

[6] Андра Гавриловић, “О посмртним рукописима дра Милана Јовановића”, *Бранково коло*, год. II, број 49, Сремски Карловци, 5. (17.) децембра 1896, стр. 1558-1564.

[7] Драгоцјене библиографске податке о књижевним и медицинским радовима Милана Јовановића Морског преузели смо из необјављене рукописне грађе др Станише Војиновића. Користимо и ову прилику да му се захвалимо на несебичној помоћи, корисним сугестијама и подршци!

[8] *Несуђени*, шаљива игра у четири дела, написао др Милан Јовановић, у Новоме Саду, трошком књижаре Браће М. Поповића, 1881, 102. стр. (Сви каснији цитати дјела преузети су из овог јединог досадашњег издања).

рукопису наградила Матица српска, а поједини критичари тога времена су је проглашавали чак и за „најбољу српску комедију“. Према доступним изворима из историје српског позоришта, *Несуђени* су постављени на сцену Народног позоришта у Београду, 8. јануара 1889. године.[9] Према поменутом попису рукописне заоставштине, који је сачинио Андра Гавриловић, остало је више скица на основу којих се може закључити да је Милан Јовановић Морски имао више започетих или планираних комедија: *Галиматија* („весело позорије у по дјејствија“), *Србадија* („весела игра у ... дјејствија“), *Празно место* („весела игра у 3 чина“), *Бактерије* („шаљива игра у три дела“), *Протува* („весела игра у три чина“). Углавном су то биле само скице са пописом лица и кратким сижеима. Само су два комада била непосредно започета: *Бактерија* (од које је било „написано пола табака од првог чина“), те *Празно место* (од које је „остало шест полутабака израђених“). Касније су описани рукописни фрагменти Милана Јовановића Морског уништени, тако да данас немамо могућност да их прегледамо.

2.1. На тематско-мотивском плану, у равни комедиографског заплета, у моралистичким и поучним циљевима, *Несуђени* су сродни са комедијама Јована Стерије Поповића, те поготово Косте Трифковића које су јој непосредно претходиле. У типолошком погледу ради се о комедији нарави чији заплет је утемељен на критици малограђанског начина живота. У уводном обраћању читаоцима, Јовановић управо наглашава ту етичку и дидактичку задаћу глуме и позоришта: „Глума би била јалова дангуба, а глумац прави лакрдијаш, кад се не би у складноме облику заузимао за врлину, а окретао против порока. У томе лежи његово право посланство, и тим радом тек постају обоје правна стихија у друштву“. Комична интрига заснована је на омиљеној теми женидби и удадби из интереса, која је у српској комедиографској књижевности била актуелна још од Стеријиног времена. Богата и утицајна удовица Нена Веселићка најприје уговара вјеридбу своје кћерке Јелке са свршеним правником, али сиромашним Бршљаном Сарићем, а затим на брзину жели да уговори и вјеридбу своје нећаке Белане са младим трговцем Срећком Младићем. Покушај ове друге вјеридбе условљава читаву комичну перипетију, јер ни Младић, који је у забуни најприје пристао а затим се предомислио и поколебао, ни дјевојка нису гајили узајамне емоције, а Белана као типична помодарка била је заинтересована за практиканта Мату Горњака, вјештог плесача и забављача на малограђанским баловима и дружењима. До срећног расплета доводи Младићев пријатељ Вранко Зубић, који као прави комедиографски резонер на прослави на којој су вјеридбе озваничене вјешто спашава пријатеља од тог непримјереног брака и доказује Нени

[9] Др Петар Волк, *Писци националног театра*, Позоришни музеј Србије, Београд, 1995, стр. 485-486.

Веселићки да Белана мора да припадне Мати Горњаку. Зубићево резонерско дјеловање усмјерено је у два правца. Најприје да Белана у разговору са Срећком схвати да јој брак с њим, упркос богатству, не би испунио планове о кокетном малограђанском животу, а затим да Нена Веселићка пристане да јој се нећака уда за сиромашног практиканта Мату Горњака и пропусти добру прилику какав је био Младић. На крају се, потпуно у складу са расплетом једне шаљиве игре, све завршава срећно, а Нена лаконски закључује да до тог брака није дошло јер Белана и Срећко нису били суђени једно другом.

2.2. Комедиографска композиција заснована је на тродјелној структури: са пренаглашеном експозицијом, са заплетом који је утемељен на неочекиваним преокретима, који доприносе искакању из уобичајене животне равнотеже карактеристичне за малограђански начин живота, са комичном кулминацијом која је смјештена у четврти, завршни чин дјела, а обликована је у форми дијалошке комичне ситуације, те кратким и веома ефикасним расплетом у којем поновно долази до успостављања равнотеже и повратка на нормалну линију живота.

У оквиру развијене комедиографске експозиције, упознајемо се са друштвеном сликом свијета у којој ће се одвијати будући заплет. Према неким назнакама, као што су помињање „касине“, „позоришта“, „Матице“, кафане „Код пужа“ и слично, радило се о новосадској средини из шездесетих година 19. вијека. Двојица из скупине главних јунака комедије, трговац Срећко Младић и његов пријатељ Вранко Зубић, у уводним дијалозима расправљају, читајући новинске чланке, о свакодневним грађанским активностима, о моралним и политичким односима, о острашћеним полемикама у којима су једни „изврсни родољуби“, а други се осуђују као „подле издајице“, о трошењу снаге на бесплодне друштвене задатке, умјесто да се упрегну у своје послове и слично. Као једна од сензационалних новинских вијести издвојена је „објава зарука“ између господина Бршљана Сарића и госпођице Јелке, чија мајка Нена Веселићка је била утицајна адвокатица и једна од сивих еминенција јавног и приватног живота тога града. Из наведеног експозиционог дијалога сазнајемо и да се практикант Мата Горњак „заљубио до грла“ у Веселићкину нећаку Белану. До наговјештаја комедиографског заплета долази онога тренутка када је Веселићкин слуга, негдашњи „свирац“ Лака, донио писмо Срећку Младићу у којем га његова газдарица позива на ручак. У међувремену у експозиционом дијелу комедије приказан је и долазак бившег војника, а садашњег практиканта Мате Горњака, који је од Срећка Младића тражио подршку за добијање „упражњеног места књиговође у задрузи“.

До комедиографског заплета долази у другом чину. Најприје у уводној сцени, кроз дијалог двију дјевојака Јелке и Белане, сазнајемо да је Белана заљубљена у Мату Горњака, који ју је већ практично

запросио на једном балу. Међутим, на самом ручку у кући Нене Веселићке, који је организован поводом зарука њене кћерке са Бршљаном Сарићем, вјешта домаћица прави неочекивани обрт и Срећка Младића увјерава да су он и Белана идеалан пар и наговара га да озваниче и њихову заруку. Младић је потпуно збуњен новонасталим сплетом догађаја и у том смушеном стању, не одупире се довољно снажно том предлогу, што се у кући Нене Веселићке тумачи као прихватање предлога. Каснији ток комедиографске перипетије, у трећем и на почетку четвртог чина, суштински усмјерава Младићев пријатељ Вранко Зубић, који у својству резонера повлачи читав низ вјештих потеза да спаси пријатеља од непримјереног брака са дјевојком која је била типична малограђанска кађиперка и која није дијелила Младићеве традиционалне назоре о породичном животу и браку, о односу мужа и жене и слично. Као спасоносно рјешење за развргавање тих зарука и спречавање склапања тог брака појављује се Мата Горњак, који је и сам био заљубљен у Белану и који, кад је чуо да други жели да му преотме дјевојку, долази код Срећка Младића и позива га на двобој, тражећи тако задовољење правде.

До комичне кулминације у комедиографском заплету долази у четвртом чину, приликом саме вечере која је била организована у част нове заруке. Вранко Зубић за остварење свога плана придобија и увријеђеног Мату Горњака, који пристаје да се бори за остварење своје љубави са Беланом. Зубић савјетује Младића да започне разговор са Беланом о томе шта очекује од ње у будућем браку (да се брине о мужу и трговини, да буде чувар њиховог добра и имовине, да се брине о његовом оцу, да му роди дјецу и стара се о њиховом одрастању и слично), а да у том тренутку у Веселићкину кућу дође непозван Мата Горњак. Управо у тој режираној кулминативној сцени, која је утемељена на комичној дијалошкој ситуацији, долази до неочекиваног, а за Младића и Вранка Зубића жељеног, преокрета. Дјевојка незадовољна захтјевима будућег мужа, поготово чињеницом да више не би могла да води свој малограђански и помодарски начин живот, долазак Мате Горњака види као спасоносно рјешење и признаје Младићу да не жели брак с њим већ са Горњаком.

Пошто су само то жељно и очекивали, Младић и Зубић, а затим и Белана и Горњак, у кратком и ефектном расплету, успијевају да наговоре Нену Веселићку да прихвати те нове заруке. Послије краћег опирања, Веселићка прихвата наведене разлоге и признаје да Младић и Белана нису били једно за друго „суђени“, а након тога објављује нове заруке, чиме су услишене жеље свих актера заплета и након чега је поновно успостављена нормална линија живота.

2.3. Мада је у *Несуђенима* карактеризација комичних јунака стављена у други план, а доминантно мјесто припада грађењу коме-

диографске интриге, у дјелу се појављује више интересантних комичних маски. Нарочито издвајамо маску комедиографског резонера, обликовану у лику Вранка Зубића, те маску интриганткиње, која је обликована у лику удовице Нене Веселићке. Њено комично обликовање је утолико интересантније што на крају комедије добија понешто од маске заблудјеле особе, која невољно пристаје да њени планови буду осујећени и да се ствари врате на пређашњу линију живота. Комичне маске у појединим успјешнијим примјерима попримају и елементе продубљенијих комичних карактера. Такви су ликови Срећка Младића и Вранка Зубића. При чему, Младић доживљава најпотпунију комичну трансформацију, од заблудјеле и збуњене јединке, која замало упада у вјешту интригу Нене Веселићке и ступа у малограђански брак са дјевојком Беланом, према којој не само да не гаји емоције, него са којом не дијели ниједну моралну вриједност, до вјештог резонера, који уз помоћ осмишљене интриге свога пријатеља Вранка Зубића, разувјерава и Белану, а затим и њену туторку Нену Веселићку, да брак нипошто не би требало да склопе, а да дјевојка много више жели да се уда за практиканта Мату Горњака. Остали јунаци, поготово Бршљан Сарић, Мата Горњак, а затим и Јелка и Белана, носе маске пасивних помагача, који учествују у интригама, али нису креатори или носиоци комичних заплета. Комично обликовање Мате Горњака је нешто успјешније, јер он постаје активни помагач у кулминативној сцени комедије, а иза његове комичне маске постоје и дискретне назнаке специфичног комичног карактера заснованог на спајању психолошких црта „крутог војника“, са особинама „наивног љубавника“ и „романтичног идеалисте“. Вриједно је поменути добро обликовану маску „оговарачице“ Евенке Мешићке, коју можемо посматрати као литерарну претходницу Матавуљеве „шјора-Терезе“ (из приповијетке *Нови свијет у старом Розопеку*) или Сремчеве „фрау-Габријеле“ (из романа *Поп Ћира и поп Спира*), те маску „слуге“ која припада некадашњем „свирцу“ Лаки, а каснијем слуги у кући Нене Веселићке, која је само скицирана, али чији комични потенцијали, на жалост, нису реализовани и искориштени на прави начин.

2.4. Пошто је у *Несуђенима* доминантна интрига, посебан значај за комедиографске заплете има обликовање комичних ситуација.[10] Јовановић читаву комедију гради на комичној ситуцији заснованој на „интерференцији серија“, тј. напоредном низању и укрштању комплементарних догађаја проистеклих из двије вјеридбе у кући утицајне сплеткашице Нене Веселићке. У оквиру тога, појављује се више комичних ситуација проистеклих из неочекиваних преокрета у радњи.

[10] О комичним ситуацијама опширно: Анри Бергсон, *О смех. Есеј о значењу смешног*, превео Срећко Џамоња, Издавачка књижарница Светислава Б. Цвијановића, Београд, 1920, стр. 49-75.

Тако је, између осталог, обликована и кулминативна сцена у комедиографском заплету, када долази до одустајања од вјеридбе Срећка Младића и Белане. Бројне су и оне комичне ситуације које су засноване на забунама у личностима јунака. Нарочито издвајамо примјере са Матом Горњаком и Срећком Младићем, а веома успјешно су остварени кроз спајање комичних ситуација са облицима језичке комике засноване на поступку „физиологизације исказа". Посебно су увјерљиве комичне дијалошке ситуације, у којима кроз размјену полемичких реплика долази до неочекиваних обрта, те до својеврсних разоткривања непријатних истина и рушења илузија главних актера комедије. Таква је сцена из комедиографског расплета у којој Срећко Младић, Вранко Зубић, Мата Горњак и Белана, увјеравају Нену Веселићку да пристане на промјену зарука и да, упркос томе шта ће рећи свијет, удовољи жељама младих.

2.5. Мада нису превише разноврсна, могло би се казати да су језичка средства комичног у *Несуђенима* брижљиво обликована и искоришћена. Почињемо од издвајања амблематичних имена комичних јунака, а међу њима је необично добро погођено име младог и сиромашног правника Бршљана Сарића, који женидбом (или боље речено „удајом") са богатом Јелком и усељавањем у кућу њене мајке, утицајне Нене Веселићке, жели да побјегне од сиромаштва, да се ослободи бројних непријатних позајмица, те да стекне друштвени углед и име достојно поштовања. Управо зато, Вранко Зубић, кад је чуо за вијест о вјеридби, Бршљанову судбину подругљиво коментарише кроз парафразу ироничне изреке: „Више се као вити бршљан око своје јаче Јеле". Срећко Младић у форми шаљиве изреке казује Вранку Зубићу кад ће се вратити са ручка из куће Нене Веслићке: „Ти кад хоћеш, а ја кад ме пусте". Мата Горњак подругљиво у форми изреке објашњава Бршљану Сарићу да је његова позиција у кући Нене Веселићке као онога „деветог у плугу". У складу с тим, Јовановић често употребљава и комичне језичке каламбуре да би показао право стање у коме се налазе поједини јунаци. Кад је сазнао за вијест о вјеридби, Срећко Младић као потенцијали удварач госпођице Јелке, те као повјерилац значајних новчаних позајмица Бршљану Сарићу, наглашава да је „добио несравњено више тиме што је изгубио". Честа су и комична поређења. Вранко Зубић, госпођу Нену Веселићку назива „старом квочком", а њену кћерку „Ненино пиле". Гајдаш Лака за „нове сватове", који више на свадбе не зову свирце и не возе се на кочијама, каже да сви иду пешице „као да воде медведа по вашару". Када је Срећко Младић добио писмо Нене Веселићке написано старом ортографијом, Вранко то подругљиво коментарише: „С правописом, како видим, не иде тако брзо код наших женских, као с модом".

Јовановић често користи и облике дијалошких и монолошких каламбура, кроз специфични поступак комичне „физиологизације

исказа“, тј. кроз говор који је лишен сваког смисла и значења, а који јасно указује на забуне у којима се налазе поједини јунаци.[11] Нарочито је тако на упечатљив начин приказано стање у коме се је налазио Мата Горњак, у друштву младића Срећка и Вранка, пошто је сазнао да је дјевојка Белана, у коју је био заљубљен, обећана Срећку Младићу: „Имате разлог... ја сам... али госпођа Веселићка... да... тако је кад човек...“. Сличне дијалошке каламбуре изговара и Срећко Младић у разговору са дјевојком Беланом, пошто га је Нена Веселићка обрлатила да би требало да постане вјереник њене нећаке и слично. Поједине дијалошке реплике обликоване су у форми „говора у страну“ („за себе“), а најчешће у облику заједљивих инвектива разобличавају поступке или карактер саговорника. Лака „свирац“ за торокушу Евенку Мешићку „тихо“ казује: „Ово је она вештица што телали да моја жена не уме бацати карте, зато што је рекла да јој је црн гост у кући... Ајд’, ајд’! Скоро ће теби Лака засвирати на даћи“.

3.0. Упркос томе што није имао способност за продубљеније комичне карактеризације јунака, што је мотивација појединих поступака или интрига невјешто конструисана, Јовановићев комедиографски смијех је ведар и доброћудан, а проистиче из појединих добро скицираних комичних маски јунака, те успјешне језичке комике. Поучна димензија Јовановићевог комедиографског смијеха нарочито долази до изражаја у исказима о женидбама и удадбама из интереса, о аномалијама малограђанског живота, о женској покондирености и превртљивости, о мушкој лаковјерности, о деградацији свих моралних вриједности и других елемената породичног и брачног живота, у чему је истински сљедбеник Стеријине, а касније и Трифковићеве комедиографије. Јовановић је превасходно био путописац, а расипао је књижевну снагу и на друге облике писања, али је показао и примјеран осјећај за комично, отуда ово његово једино у цијелости завршено и сачувано комедиографско дјело на лијеп начин употпуњује књижевноисторијску слику о српској комедиографији друге половине 19. вијека.

ЛИТЕРАТУРА:

Аноним 1896: Аноним. Др Милан Јовановић, српски књижевник. – In: Браник. – Год. XII. – Број 62. – Нови Сад. – (28. V/ 9. VI) 1896. – стр. 2.

Бергсон 1920: Бергсон, Анри. О смеху. Есеј о значењу смешног. – Издање С. Б. Цвијановића. – Београд. – 147 с.

Волк 1995: Волк, Петар**.** Писци националног театра. – Позоришни музеј Србије. – Београд. – стр. 485-486.

Гавриловић 1896: Гавриловић, Андра**.** О посмртним рукописима дра Милана

[11] О језичким облицима комике опширно: Владимир Јаковлевич Проп, *Проблеми комике и смеха*, превео: Богдан Косановић, Дневник-Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1984, стр. 105-120.

Јовановића. – In: Бранково коло. – Год. II. – Бр. 49. – 5. (17.) децембар 1896. – стр. 1558-1564.
Гавриловић 1898: Гавриловић, Андра**.** Др Милан Јовановић (1834-1896). – In: Др Милан Јовановић. – Горе доле по Напуљу. – Књ. 47. – Српска књижена задруга. – Београд. –стр.III-LVI.
Ђорђевић и Николић 1979: Ђорђевић, Н./ Николић, М.М. Јовановић Морски, Милан. – In: Лексикон писаца Југославије. – Књ. II. – Нови Сад. – стр. 633-635.
Максимовић 2008: Максимовић, Горан**.** Путописна проза Милана Јовановића Морског. – In: Зборник Матице српске за књижевност и језик. – Књига LVI. – Свеска 3/2008. – Нови Сад. – стр. 623-638.
Максимовић 2008: Максимовић, Горан**.** Милан Јовановић Морски (Јарковац, 1834-Београд, 1896). – In: Бестселер. – Фељтон: Заборављени писци. – Год. III. – Број 55. – Београд. – стр. 4.
Пејиновић 1897: Пејиновић, Милош Н. Значај д-ра Милана Јовановића као путописца. – In: Босанска вила. – Год. XII. – Број 13. – Сарајево. – 15. јул 1897. – стр.205-206.
Проп 1984: Проп, Владимир Јаковлевич. Проблеми комике и смеха. – Дневник-Књижевна заједица Новог Сада. – Нови Сад. – 165 с.
Савић 1898: Савић, Милан**.** Др Милан Јовановић. – In: Летопис Матице српске. – Књ. 194. – Св. 2. – Нови Сад. – стр. 79-91.
Тартаља 1984: Тартаља, Иво. Један заборављени мајстор српске прозе из периода раног реализма. – In: Научни састанак слависта у Вукове дане. – 13/2. – Београд. – стр.129-139.

Goran Maksimović

THE COMEDIOGRAPHIC HUMOR OF MILAN JOVANOVIĆ MORSKI

Summary

The study first outlines the life and literary work of a forgotten Serbian author from the second half of the 19th century, Milan Jovanović Morski (1834-1896). Later it analyzes the comediographic work of this writer, while placing humor in the center of attention. Jovanović's artful design of comediographic laughter is seen through the analysis of the elements of art structure (the theme-motif complex, comic exposition, plot, and the culmination, denouement, creation of comic characters, comic situations, humor and linguistic resources). For example, his only comediographic text Nesuđeni (Star-crossed) (1881) displays all the characteristics of the genre, and thus the prevalence of the features of the comedy of intrigue. It also pointed out the characteristics specific to the nature of comedy itself, the laughter phenomenon and fashion. Jovanovic's comediographic laughter is informative and entertaining, humorous optimism and well-intentioned, even when anomalies point to the social and the individual passions and selfishness. In the end, it recommends we acknowledge the artistic value of the text, and the place that of Milan Jovanovic Morski in the development of comedy at the end of the 19th century.

UDK 821.163.41.09-3”18/19”

Татјана Ивановић[1]
ОШ „Витко и Света“
Гаџин Хан

МОТИВ ЉУБАВНОГ ТРОУГЛА У СРПСКОЈ НАРАТИВНОЈ ПРОЗИ 19. И ПРВЕ ДЕЦЕНИЈЕ 20. ВЕКА

*Сажетак***:** Овај рад прати развој мотива љубавног троугла у српској уметничкој наративној прози 19. и прве деценије 20. века, са посебним осврtом на реалистичку књижевност. Реализам, који је на нашим просторима доминирао у периоду од 60-их до 90-их година 19. века, био је отворен за теме и мотиве који су обухватали све сфере човековог живота, те самим тим и за мотиве везане за етику, брак и породицу, али и љубав и еротику. Мотив љубавног троугла, непосредно повезан са овим мотивима, стога је постао један од стандардних реалистичких мотива. С друге стране, конзервативни морал и патријахална средина врше јак утицај на књижевност, те је мотив љубавног троугла у првим фазама реализма углавном само привидан или избегнут. Касније, са променом моралних ставова и друштвене климе, мења се и однос према овом мотиву и он се већ у периоду развијеног реализма остварује и као прељуба. Померање ка натурализму се наставља у периоду дезинтеграције реализма, а експанзију доживљава код појединих лирских реалиста.

*Кључне речи***:** српска наративна књижевност 19. века, српска реалистичка проза, љубавни троугао

Сам мотив љубавног троугла јесте један од оних виталних и сталних мотива који се срећу у свим периодима књижевне историје, и на разним просторима. Оно што разликује његову примену у антици у односу, на пример, на књижевност ренесансе, или романтизма јесте комплекс мотива који га у конкретним случајевима допуњују и дообликују, односно оно што Кајзер назива цртама.

На почетку наше писане књижевности овај мотив није имао велику фреквенцију. Разлози за то леже претежно у конзервативном моралу и патријахалној култури, који имају мало разумевања и слаб осећај за прељубе, љубавне троуглове и сличне појаве неодлучности срца и тела. Отуда и потискивање ових и оваквих мотива, како у оригиналним делима, тако и у нашим старим преводима европске књижевности.

[1] tanja24@sbb.rs

У типу романа који је код нас преовладавао у време сентиментализма и просветитељства – грчком авантуристичком – структура љубавних односа је готово искључиво бинарна[2]. Прича типична за оваква дела тиче се двоје јунака који се, обично још у детињству, заволе, затим их неке околности или људи расставе, они превазилазе многе препреке, и на крају се млади и чисти, као да се у међувремену ништа није десило, венчавају. По том канону стварани су код нас Видаковићеви романи, са очекивано различитим варијацијама споредних мотива у конкретним ситуацијама, као и љубавни сентименталноидилични роман *Аристид и Наталија,* Атанасија Стојковића, иначе први оригинални роман у нашој књижевности. У њима је љубавни троугао (уколико до њега уопште и долази) само привидан, јер ништа не може да наруши верност и врлину главних јунака.

Специфичну појаву у овом периоду чини Стеријина пародија *Роман без романа* у којој се директно доводе у питање основне карактеристике претходног типа. Самим тим нема ни говора о дотадашњој чедности младих љубавника, већ се потенцира управо жеља јунака да ступе у што више љубавних и еротских веза са другим људима.

У књижевној парадигми која је половином 19. века на нашим просторима заменила претходно наведену донекле се изменила природа љубавног троугла. У овом случају реч је о приповеткама и романима Атанацковићевог типа, створеним у периоду романтизма, али са јаким утицајима сентиментализма. У роману *Два идола* Богобоја Атанацковића већ се дозвољава постојање љубавно-брачне везе између троје људи, с тим да осећање љубави и даље везује двоје људи, али је једно од њих принуђено да ступи у брачне односе са неком трећом особом. У овом случају долази до љубавног троугла, али се он још увек не остварује кроз прељубу. Прељубе нема ни у другом успелом Атанацковићевом делу, приповеци *Буњевка*, у којој је, у то време оригинално, осмишљен лик другог мушкарца у љубавном троуглу чија се улога помера од супарника у љубави у правцу пријатеља и помагача.

Треба напоменути да је љубавни троугао релативно чест мотив у наративној прози Богобоја Атанацковића, те да је заступљен и у другим, мање успелим, приповеткама овог писца. Карактеристично је да се већина њих завршава трагично, смрћу ликова који формирају љубавни троугао.

У приповеткама прелазног периода од романтизма до реализма, које су 50-их година 19. века углавном објављиване у часописима, календарима и алманасима, мотив љубавног троугла се већ попуњава и натуралистичким садржајем, а употреба самог мотива је много чешћа него раније. Будући да је реч о делима мање књижевне вредно-

[2] Изузетак је роман *Силоан и Милена* Милована Видаковића са љубавним троуглом Силоан/Милена/Иларион.

сти, а у неким случајевима чак и тривијалним, мотив љубавног троугла је углавном кориштен да би се постигла живост приче, али без одговарајуће мотивационе подлоге.

У следећој деценији нарочито актуелна постаје авантуристичко-мелодрамска приповетка, чији је главни представник код нас Јован Ристић Бечкеречки. Ристићева имагинарна слика света је сложенија и разноврснија од дотадашње, а велика пажња поклоњена је и психологији јунака. Евидентно је и богатство мотива које користи, чиме је постигнут већи број фабуларних могућности. У овој прози је примаран мотив злочина, а један од важнијих и фреквентнијих мотива јесте и мотив љубавног троугла.

У прози стваној 70-их година долази до дистанцирања од романтичарске нарације и до већег ангажовања око измене прилика у друштвеном животу. Прозни текстови нагињу реалистичким садржајима, утицаји дидактичне књижевности су изразитији, а многи мотиви карактеристични за претходно књижевно раздобље доживљавају трансформацију и то како у делима новијих писаца, тако и код старије генерације, чији је најистакнутији представник Ђура Јакшић.

Јакшићев рад пре свега је везан за поезију и херојску драму у стиху. Међутим, чињеница је да највећи део његовог опуса чине приповетке. Њихова тематика креће се од српске средњовековне историје до савремених социјалних проблема сељака у Војводини и Србији. Мотив љубавног троугла јавља се и код једних и код других.

У приповеци *Неверна Тијана* из првог периода његовог стваралаштва, мотив љубавног троугла повезан је са мотивима родољубља и националне издаје, док је љубавни троугао у приповеци *У планини* базиран на амбивалентном односу девојке и два младића.

Почетком 70-их мења се тематско-мотивски комплекс Јакшићеве наративне прозе. Слика савременог села, приказана у овим приповеткама је деидеализована, ружна (*Једна ноћ*, *Сирота Банаћанка*), а повремено чак и гротескна (*Чича Тима*). Мотиви који преовлађују у овом периоду (па и мотив љубавног троугла) углавном су везани за моралну деградацију, социјалну беду и друштвену неједнакост.

За овај период Јакшићевог стваралаштва карактеристичан је љубавни троугао са структуром једна жена и два мушкарца, што жену ставља у позицију или традиционалне неверице или немоћне играчке у рукама судбине. Њена активност може бити последица стапања са негативном климом у друштву или сукоба са њом, али је крај везе са два партнера готово по правилу трагичан.

Реализам, који у нашој књижевности доминира у другој половини 19. века, био је тематски отворен за многе сфере стварности, па и за просторе етичког, породичног и љубавног, који се пре свега тичу мотива љубавног троугла.

Али уз отвореност реализма треба истаћи и његову рестриктивност: подручја интиме сведена су претежно на јавно-морално прихватљиво-пожељно, док је сфера еротско-сексуалног тек наговештена и у крајњем исходу везана за брачни оквир. Притом не треба занемарити разлику између појединих типова реализма, као ни разлику у третирању овог проблема између писаца различитих регија.

Традицију грађанске књижевности чији су представници били Стерија, Атанацковић и касни Јакшић, али и група мање значајних писаца, углавном тривијалне књижевности, наставио је, на територији Војводине, бидермајерски реализам. Књижевност се у овом периоду спустила у ниже друштвене слојеве и тамо налазила своје теме, а ниски миметски ниво, нарочито са појавом друштвених романа Јакова Игњатовића, сменио високи.

Мотивско-тематски комплекс Јакова Игњатовића углавном обухвата мотиве везане за грађанску и малограђанску српску средину у крајевима под угарском влашћу и донекле је типичан за бидермајер. Са мотивима брака, породице, љубавних и сексуалних веза уско је повезан и мотив љубавног троугла. Он је доста чест код Игњатовића и има га у већини његових дела са социјалном тематиком, али је његова фреквенција највећа у првом успешном роману *Тридесет година из живота Милана Наранџића,* објављеном почетком 60-их година 19. века.

Комплекс мотива везаних за љубав и брак један је од фреквентнијих и код другог истакнутог представника српског протореализма Милорада Поповића Шапчанина. Но, уколико бисмо упоредили реализацију самог мотива љубавног троугла код ове двојице аутора, могли бисмо, поред извесних сличности, утврдити и пар битних разлика.

У опусу оба писца поменути мотив има истакнуто место. У већем броју дела је везани, динамичан, главни, или један од важнијих мотива. Такав је случај са Игњатовићевим романом *Патница* и дужом приповетком *Пита хиљаду форината,* као и са Шапчаниновим *Сањалом* и приповеткама *Владичина сестра, Божица, На сеоској слави* и др. У другим делима љубавни троугао има нешто мању важност и тада је углавном у функцији карактеризације неког од јунака или као споредни мотив допуњује главни.

Оно што је такође заједничко обојици писаца јесте и то што међу ликовима који чине љубавни троугао углавном нема јаких страсти и осећања. Уколико их има, они јунацима не доносе корист, већ се овакве троугаоне схеме завршавају трагично. У међуљудским односима преовлађује разум, потенцира се и пропагира смисао за практично и умерено. Социјално доминира над емоционалним, а у етици и филозофији оба аутора пре свега преовлађује етика бидермајера.[3]

[3] На Игњатовићеву везу са забавном литературом бидермајера каква је цветала у Немачкој у периоду од Наполеонових ратова до револуције 1848. године указао је Драгиша Живковић у *Европским оквирима српске књижевности,* Просвета, Београд, 1970, књ. 3, на стр. 249-251.

Оно што ипак разликује Игњатовића од Шапчанина јесу ликови. Већина Игњатовићевих јунака је ван или на самим границама друштвено пожељног. Кроз његова дела дефилују слушкиње, занатлије, људи без занимања, војници, посрнуле жене ... Ни представници средњих друштвених слојева не понашају се увек у складу са својим местом у друштву. Таквим ликовима традиционални патријахални морал не представља ограничење и они бивају релативно лако уведени у схеме љубавних троуглова и многоуглова који се често остварују и на физичком плану.

Шапчанинови ликови су углавном пристојни и побожни грађани са уобичајеним животним проблемима. Љубавни троугао се у њиховој средини ретко остварује као прељуба, јер они нису у стању да прекораче границу пристојности и самосавладавања.

Друга кључна разлика између ова два аутора тиче се њиховог схватања брака и породице. За Игњатовића су у међуљудским односима уопште, а у еротским посебно, примарни новац, материјална добра и положај у друштву. Иако је патријахална породица једна од основних тема његове прозе, она није утемељена на љубави, пожртвовању и узајамној помоћи својих чланова. Напротив, у породицама влада репресија, бракови и „љубави" су углавном засновани на интересу. Патријахални морални кодекс је у распадању, а праве љубави и жртвовања за партнера су много више изузетак него правило. Много је привидних, лажних љубави, које омогућавају формирање троуглова, јер свако тражи и бира управо оног партнера од кога ће имати највише користи.

Док у Игњатовићевој прози преовлађује сентиментализам без романтизма, за Шапчанина се може рећи да је у подједнакој мери и сентименталан и романтичан. У роману *Сањало* и у већини приповедака овај у основи поетски реалиста, додуше са карактеристичним остацима претходне романтичарске епохе, нам нуди својеврсну апологију грађанског породичног живота и његових стандардних вредности.

За Стјепана Митрова Љубишу, стваралаца на размеђи романтизма, с једне, и фолклорног реализма, с друге стране, црногорски колектив, а самим тим и породица као део тог колектива, врховне су вредности којима су подређена осећања и жеље појединаца. Зато су жеље младих приликом веридбе и венчања веома ретко узимане у обзир. Од њих су били важнији дужност према породици и племену, част, поштење и поштовање мишљења старијих, који су одлучивали ко ће с ким ступити у брак. На такав начин склопљени бракови и формиране породице били су нераскидиви, без обзира колико страдања, мука, па чак и смрти доносили својим члановима.

У таквој средини нарочито је неповољан био положај жене. Она је била пратиља мужу (стопаница), мајка његове деце... Цењене су

искључиво оне њене врлине које су биле у складу са етичким и естетским нормама патријахалне заједнице: скромност, чедност, верност до гроба, стидљивост, побожност, физичка снага, здравље, плодност... Чак и када је имала мана (била зла, брбљива, завидљива, превише радознала и плитке памети) те мане нису биле оне врсте које би могле довести до појаве љубавног троугла. Уколико је уопште долазило до нарушавања таквих моралних норми, то нарушавање је било чин некога са стране, изван готово искључиво бинарног модела љубавних односа. Зато и они ретки љубавни троуглови који се јављају у Љубишиној прози (троугао Ружа/Стеван/Раде у *Скочидевојци*; Смиљка/Баја/Смиљкин муж у *Ко се виси он се низи, а ако се низи он се виси*) нису прави и потпуни.

Прави реализам (термин *прави* је овом приликом употребљен условно, у недостатку адекватнијег) обухвата углавном текстове настале у време кад је реализам постао владајућа парадигма у нашој књижевности.

Што се тиче тематско-мотивског комплекса дела стваних на почетку правог реализма, он углавном обухвата мотиве везане за продирање нових капиталистичких односа у традиционално српско село, трагични положај сеоске јединке и разарање патријахалне заједнице. Љубавна тематика је реалистичке писце овог периода мање занимала.Чак и код оних аутора и у текстовима који као тему имају венчања и препреке које заљубљенима стоје на путу (Милован Глишић: *Злослутни број*, *Бата Мата*), љубавни заплети су пре свега добра подлога да се развије социјална критика.

У периоду развијеног реализма подручја интимног живота сведена су претежно на оно што је у јавности прихватљиво и пожељно, док је сфера еротско-сексуалног тек наговештена и у крајњем случају смештена у брачне оквире. Тако да можемо с правом тврдити да и у овом периоду брак и породица представљају врховне вредности којима су подређене све друге, па и једна од кључних вредности епохе романтизма – љубав. У овом периоду је више избегнутих него реализованих љубавних троуглова. Уколико их ипак има, настали конфликт се разрешава или трагично, смрћу главних актера, или повратком јединке у оквир грађанског брака и породице. Од овог правила донекле одступа Матавуљ у чијем опусу има и успешно реализованих љубавних троуглова.

Корпус мотива у делима писаца који су стварали углавном током 80-их година 19. века још увек садржи неке мотиве карактеристичне за претходну фазу реализма (традиционално српско село, патријахалне моралне норме и схватања), али су се интересовања померила ка индивидуалном, тако да код њих преовлађују мотиви везани за појединца, његове дилеме, страхове и жеље, те његовог

виђења љубави, брака и породице). У делима насталим у овом периоду истицао се идеал моралног, складног и честитог живота, а улога уметности била је да реални свет бар донекле саобрази том идеалу.

Такав став се пре свега огледа у лику и делу Лазе Лазаревића, чији су јунаци, као високо морално особе, у сукобу љубави и породице обавезно бирали породицу, чак и ако је тај њихов избор наговештавао патњу до гроба, односно патњу као начин живота.

Због тога су код Лазаревића љубавни троуглови више размишљања и покушаји, него они сами. У суштини се и не остварују, чак и у ситуацијама у којима би објективно могли да се остваре. У *Вертеру* постоји реалан (Марија је удата), али не и довољан, разлог да спречи развој љубави. У неоромантичној приповеци *Ветар* препрека остварењу љубави налази се у самом јунаку и његовом односу према мајци, али и према најбољем пријатељу и низу жена са којима је био у емотивној вези, док у *Школској икони* до остварења љубавног троугла не долази јер је девојка већ на самом његовом почетку одабрала младића.[4]

Лазаревићу је духовно близак Илија Вукићевић у чијим приповеткама готово по правилу побеђују врлина и традиционалне вредности. Код Вукићевића односи у љубавном троуглу зависе пре свега од личности оних који их чине. Племенити Милета (из приповетке *Два растанка*) комплексни љубавни однос чини хуманим и несебичним, жртвујући своју срећу да би дете вољене жене извео на прави пут. Себични и осиони Сретен (приповетка *У новој кући*) занемарује породицу да би задовољио своје ниске прохтеве, али у њему ипак на крају проради савест и он се враћа на прави пут, док главни јунак слике *Мишко Убојица* нема ни племенитости, ни доброте. Зато је „љубавни" однос који он ствара заснован на садизму, егоизму и мизантропији. Негативне црте његовог карактера нарочито долазе до изражаја у односу са старим хоџом са којим се упознаје и почиње да му долази у кућу само зато да би завео његову младу жену и понизио га.

Муслимански свет нам Вукићевић приближава у још једној приповеци која у себи садржи мотив љубавног троугла, у *Граничарима*, у којима приповедач, донекле са хумором, казује историју своје везе и касније женидбе са већ удатом Арнаутком. Комичну ноту има и љубавни троугао у хумореску *Патак* у којој донекле карикирани главни лик трпи неверство своје жене све док се иницира присуством патка у кревету, а на наговор пријатеља, не разведе од ње.

Љубавни троугао је мотив доста чест у прози Јанка Веселиновића. Има га у његовом најпознатијем роману *Хајдук Станко*, у коме

[4] Мотив љубавног троугла се у *Школској икони* остварује као друга димензија сукоба између старих „добрих" патријахалних начела, оличених у селу и младићу који је представник истих и тзв. „новог човека", кога представља учитељ. Сличан мотив постоји и у роману *Међу својима* Светозара Ћоровића.

је један од најважнијих и у функцији је покретача радње, у надовршеном *Јунаку наших дана* и већем броју приповедака из сеоске и градске средине.

У патријахалним сеоским идилама насталим углавном на почетку његовог рада (етнографски роман *Сељанка*, приповетке *Положајник*, *После кише долази сунце*, *Заклетва*) прељуба као вид љубавног троугла је избегнута. „Тек изузетно, догоди се и то чудо да супружници преваре једно друго. И за тај грех крива је страст, болест коју ваља видати"[5] и која се у већини случајева правилним ставом чланова породице лечи (приповетка *Пуница*).

Међутим, у нешто обимнијим приповеткама касније фазе (пре свега београдским, али и у неким сеоским), видно је померање ка натурализму, што се огледа и у приступу обради мотива љубавног троугла. У *Циганчету* је приказан неморални секретар Гајић који готово наочиглед своје будуће невесте заводи Паву, Циганче; у *Мору без приморја* због новца не долази до брака између богате Савете и сиромашног Милорада, већ се она удаје за адвоката Витомировића који је не воли; у *Сељаку* сељак Рајко у граду доживљава моралну деградацију и вара жену; у *Неприлици* млада Марица и стари Петар варирају читаву скалу осећања од симпатије, преко равнодушности, до мржње која резултира њеном прељубом и њиховом смрћу, док насловни лик приповетке *Живанчић* прекида женино неверство тако што избацује из куће љубавника који је дошао на вечеру.

Традиционални и конзервативни Стеван Сремац у својим најбољим делима избегава љубавне троуглове; и када за њих постоје услови, троуглови се трансформишу у четвороуглове (у *Поп Ћири и поп Спири* троугао Јуца/учитељ Пера/Меланија проширује се увођењем берберина Шаце) или структура љубавних односа постаје бинарна (љубав Манета и Зоне у *Зони Замфировој*). Међутим, у неким мање познатим делима у којима има мотива љубавног троугла, љубавна прича се удаљава од идиле и баладе и прелази у гротеску (*Мица и Микица, Идеал*).

У првој фази Матавуљевог стваралаштва у роману *Ускок* и приповеткама из црногорског живота институција брака је неприкосновена и до његовог нарушавања не долази. Касније, Матавуљ напушта конзервативан приступ браку и породици и допушта не само емотивно, већ и физичко неверство. У том смислу карактеристичнии су троуглови Бакоња/Цвита/Иван у роману *Бакоња фра Брне;* Роза/ Радуле/Гусјеница у *Бодулици*; Радосав/ Итана/Војин у приповеци *Учини као Страхинић.*

У последњем периоду свога рада Матавуљ пише крајње урбанизоване приче из београдског живота, са полумрачном атмосфером и

[5] Владимир Јовичић, *Српски писци,* Просвета, Београд, 1985. стр. 156.

галеријом проблематичних ликова што представља изузетно погодан контекст за љубавни троугао. Од прељубе није имун нико, ни полусвет из *Филаделфије,* ни млади занатлијски калфа из *Аранђеловог удеса,* ни чиновникова жена (приповетка *На њен дан)*, ни отмена београдска деца, из истоимене приповетке.

Прељуба као вид реализације љубавног троугла јавља се и у роману *Два аманета* мање познатог писца Лазара Комарчића, и то као споредни и атрибут мотив у односу на негативног јунака. Ипак, примарни љубавно-брачни троугао у наведеном делу је без такве реализације, пре свега због идеализованих главних ликова. У Комарчићевом другом, познатијем, роману, *Један разорен ум,* два пријатеља (физички веома слична) заљубљују се у исту девојку. Љубав коју морају да деле доводи до конфликта у психи једног од њих, те се троугаона схема разрешава његовом душевним поремећајем. Исти мотив аутор варира и у приповеци *Последње збогом*, али овог пута у спрези са мотивом родољубља.

Деведесетих година 19. века српска наративна проза доживљава битну промену. До тада доминантна сеоска приповетка (која је обухватала и паланачку средину) постепено губи нека своја обележја и у њу се инкорпорирају елементи неоромантизма и импресионизма, на једној, и натурализма, на другој страни.

Неку врсту неоромантизма можемо уочити у сеоским идилама Јанка Веселиновића и његовом роману *Хајдук Станко*, у стваралаштву Илије Вукићевића, у Лазаревићевом *Ветру*, у појединим приповеткама Симе Матавуља, роману *Грофица Агнеша Јанковић*, Стевана Матијашића, па чак донекле и у *Горском цару,* Светолика Ранковића. Мотивски комплекс неоромантичарске прозе углавном обухвата универзалне мотиве љубави, живота, смрти... с тим да неоромантичари, истичу идеал чисте платонске љубави, која се еротски остварује тек у браку. Свака повреда тог идеала, свако скретање и нарушавање склада доводи до конфликта који постаје повод за мелодрамски заплет са срећним или несрећним крајем .

Сасвим у другом правцу води продор натурализма у нашу реалистичку књижевност. Њега уводе Светолик Ранковић у својим натуралистичко-психолошким романима (*Горски цар*, *Сеоска учитељица*, *Порушени идеали*), Матавуљ у већем делу београдских приповедака (*Београдска деца*, *Аранђелов удес*, *На њен дан*, *Филаделфија*), Радоје Домановић у приповеткама касније фазе стваралаштва (*Најтежа осуда, На млађима свет остаје*), па чак и Драгутин Илић у чијем углавном традиционално реалистичком роману *Хаџи Диша* има и елемената натурализма.

Готово сви љубавни троуглови у наведеним делима укључују и физичку прељубу. Платонске љубави су све ређе, а смењује их при-

земна и понекад груба страст. Овај продор натурализма обележје је Ранковићевих романа као и неких Домановићевих и Матавуљевих приповедака. Код великог броја ликова у наведеним натуралистичким приповеткама и романима долази до егзистенцијалне кризе. Троугаоне љубавне схеме прате ту кризу, њен су одраз и покушај да се из ње извуку.

На ову линију ће се касније надовезати тзв. лирски реалисти, пре свега Ћипико и Станковић.

Лирски реалисти су вратили књижевност реализма, која је почела на српској периферији (Игњатовићеви Срби у Угарској и Љубишина Црна Гора) у периферне крајеве. Кочић у Босну, Ћоровић у Херцеговину, Ћипико у Хрватску, а Станковић још јужније од Сремчевог новоослобођеног Ниша, у Врање.

На граници народ и његови представници имају више прилика да дођу у додир са другим културама и другачијим етичким вредностима. Зато су и њихова поимања животних вредности, па самим тим и морала, донекле измењена у односу на Србе у централним крајевима. Због тога лирски реалисти другачије схватају љубав, брак и породицу од класичних реалиста. Самим тим се и реализација мотива љубавног троугла у њиховим делима донекле разликује од реалистичке.

Утицај стране, у овом случају оријенталне, средине, огледа се пре свега у делу Борисава Станковића, код кога померање од традиционалног реализма иде у правцу сакрализације патријахалног и конзервативног које постаје апсолут који обавезује.[6] Иако се љубав у већини случајева не реализује у браку, већ се осећа према неком изван њега, код Станковића нема прељубе, али ни љубавних троуглова у којима је љубав мање-више равномерно подељена на два партнера. Увек, или готово увек, у питању је једна апсолутна, страсна судбинска љубав, која траје до самог краја живота онога ко воли, а која због дужности и материјалних и социјалних разлога не може да се оствари.

Премда живе у сличном, муслиманском, окружењу, Ћоровићеви јунаци немају толико развијено осећање дужности. Напротив, углавном су равнодушни према свему што је некада значило врлину „...они једноставно желе да се одрже, да се домогну и да задовоље сексуалну страст. У том смислу ни Ћоровићеве слике са села не разликују се у делу прича од оних из предграђа: иста је и ту врста људи што предпостављају лагодан живот свему осталом, а проблематичне радње не изазивају у њима никакве моралне или психичке потресе.

[6] Постоје извесне сличности у реализацији комплекса љубавних мотива код Станковића и Лазаревића (и код једног и код другог писца обавезе према породици и средини надвладавају емоције), али и суштинске разлике, пре свега у томе што Лазаревићеви јунаци сматрају да је одрицање од љубави морална дужност, а Станковићеви наметнута обавеза.

Табуизирани породични и брачни односи, патријахални стари обичаји подлегли су општој друштвеној, моралној и сексуалној анархији."[7]

За Ћипика је морално и телесно остваривање љубави углавном изван легализоване и прихваћене брачне заједнице (и то не искључиво због интервенција са стране, већ првенствено због сазревања самих јунака и њихових измењених потреба) а љубавни троугао истовремено и природан и неопходан[8].

Типичан Кочићев јунак је прост сељак, неспреман за промене до којих је дошло на прелазу векова. Стара патријахална задруга у којој се колико-толико бринуло о њеним члановима је неповратно нестала, а замениле су је алијенација и материјална несигурност. У тако измењеним условима он се трудио да одржи пре свега голи живот, па је брига да се сачува углавном ригидни патријахални морал постала неадекватна. Некад је изван брачних оквира успевао да оствари љубав, али је у већини случаја љубавно-брачни троугао завршавао трагично.

Завршетком епохе реализма (укључујући и лирске реалисте) не нестају потпуно неки од водећих мотива традиционалног реализма: породица, социјална неједнакост, српско село и паланка, али се трансформишу и донекле губе примат.

Малу, скучену, самодовољну средину смењује велики град – средина која је у епохи реализма описивана само узгред и недовољно добро. (Лирски реалисти му не придају чак ни онолико пажње колико прави реалисти.) Традиционална породица је разорена и изгубила значај моралног или неког другог императива, док мотиви социјалне неједнакости и друштвене неправде и даље задржавају своју позицију. Што се ликова тиче наставља се линија пасивних, неодлучних и неприлагођених јунака, али је све више и ликова бескрупулозних каријериста.

У тако измењеном мотивском комплексу трансформише се и мотив љубавног троугла, чији актери нису патријахално васпитани, нити су смерни, сељаци и малограђани. Због тога, оно што је код претходника (реалисти и лирски реалисти) приказано као неморалан и себичан или чин неконтролисане страсти (женидба ради стицања материјалне користи[9], брак из рачуна[10], брачна прељуба[11] и слични мотиви) код представника модерне постаје резултат промишљеног злочина, погрешне животне одлуке или једноставно иманентне искварености протагониста.

---

[7] Вучковић Радован, *Модерна српска проза*, Просвета, Београд, 1990, стр. 229.

[8] Такво схватање прељубе налазимо и у Матавуљевом роману *Бакоња фра Брне*.

[9] У Ћоровићевом *Стојану Мутикаши,* Стојан се жени удовицом свога газде, а не девојком коју воли да би се обогатио, а Пера Талетов у *Новцу* даље развија овај мотив у правцу злочина, јер његов јунак Ђорђе убија свог добротвора не би ли се оженио младом удовицом и домогао његовог богатства.

[10] Веселиновићев Сретен Срећковић из *Јунака наших дана* је доследнији и успешнији од Ускоковићевог Чедомира Илића.

[11] Може се успоставити паралела: главна јунакиња *Београдске деце*/Бела из *Чедомира Илића*

ЛИТЕРАТУРА:

Атанацковић, Богобој:"Два идола". СКЗ, Београд, 1893.
Веселиновић, Ј.: „Целокупна дела", књ. 1-9. Народна просвета. Београд, б.г.
Вукићевић, Илија. „ Целокупна дела", књ. 1-2. Народна просвета, Београд, б.г.
Вученов, Д. : „Радоје Домановић". Рад, Београд, 1959.
Вучковић, Радован: „Модерна српска проза". Просвета, Београд.1990.
Глишић, М.: „Целокупна дела", књ. 1-2. Народна просвета, Београд, б.г.
Деретић, Јован: „Кратка историја српске књижевности". БИГЗ, Београд, 1987.
Деретић, Ј.: „Српски роман 1800-1950". Нолит, Београд, 1981.
Домановић, Р.: „Целокупна дела", књ.1-2. Народна просвета, Београд, б.г.
Живковић, Драгиша: „Европски оквири српске књижевности" књ. II, III. Просвета, Београд, 1970.
Иванић Душан: „Забавно-поучна периодика српског реализма: Јавор и Стражилово", 1988.
Иванић, Д. „Српска приповијетка између романтизма и реализма". Институт за књижевност и уметност, Београд, 1976.
Иванић, Д.: „Српски реализам". Матица српска, Нови Сад, 1996.
Игњатовић, Јаков: „Дела". Народно дело, 1932.
Игњатовић, Ј.: „Патница". Матица српска, Јединство, Нови Сад, Приштина, 1987.
Игњатовић, Ј. :"Одабрана дела", књ.2. Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1959.
Игњатовић, Ј.:"Одабрана дела", књ.1. Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1969.
Илић, Драгутин: „Хаџи Диша". Нолит, Београд, 1982.
Јакшић, Ђура: „Приповетке", књ. 1-2. Слово љубве, Београд, 1978.
Јовичић, Владимир: „Српски писци". Просвета, Београд, 1985.
Јеремић, Љубиша: „Трагички видови старијег српског романа". Нови Сад, 1987.
Кашанин, Милан: „Изабрани есеји". Рад, Београд, 1977.
Комарчић, Лазар: „Два аманета". Просвета, Београд, 1984.
Комарчић, Л.: „Један разорен ум". Нолит, Београд, 1981.
Кочић, П.:"Целокупна дела", књ. 1-2. Народна просвета, Београд, 1932.
Лазаревић, Лаза: „Приповетке". Просвета. Београд.
Љубиша, Стјепан Митров: „Приповетке". Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1957.
Матавуљ, Симо: „Биљешке једног писца. Бакоња фра Брне". Матица српска, СКЗ, Нови Сад, Београд, 1969.
Матавуљ, Симо: „Приповијетке", књ. 1. Просвјета, Загреб, 1991.
Матавуљ, С.: „Београдске приче".Рад, Београд, 1977.

Матицки, Миодраг: „Летопис српског народа”. Институт за књижевност и уметност, Библиотка Матице српске, Београд, 1997.
Најдановић, Милорад: „Сеоска реалистичка приповетка у српској књижевности 19. века”. Завод за издавање уџбеника, Београд, 1968.
Поповић, Јован Стерија: „Целокупна дела „, књ. 5. Народна просвета, Београд, б. г.
Поповић, Миодраг: „Историја српске књижевности. Романтизам”. Београд, 1970.
Поповић, Павле: „Милован Видаковић”. Издавачко и књижарско предузеће „Геца Кон” А. Д., Београд, 1934.
Ранковић, С.: „Целокупна дела”, књ. 1-3. Народна просвета, Београд, б. г.
Сремац, Стеван : „Сабрана дела Стевана Сремца“, књ. 1-4. Просвета, Београд, 1977.
Станковић, Борисав: „Сабрана дела“, књ. 1-5. Просвета, Слово љубве, Београд, 1979.
Ћипико, И.: „Сабрана дела „, књ. 1-4. Просвета, Београд, 1951.
Ћоровић, С.: „Целокупна дела”, књ. 1-6. Народна просвета, Београд, б. г.
41. Флашар, Мирон: „Студије о Стерији”. СКЗ, Београд, 1988.
42. Шапчанин, М.: .”Целокупна дела”, књ. 1-5. Народна просвета, Београд, б.г.

Tatjana Ivanović

LOVE TRIANGLE IN SERBIAN NARRATIVE PROSE OF THE 19TH AND FIRST DECADE OF THE 20TH CENTURY

Summary

This work follows the development of the motif of the love triangle in Serbian artistic narrative prose of the 19th and the first decade of the 20th century, with a special review of the literature of realism.

Realism, which dominated our literary scene from the 1860s to the 1890s, was open to the themes and motifs that included all spheres of man`s life and also the motifs connected not only to ethics, marriage and family, but also love and eroticism. The motif of the love triangle, directly connected to these motifs, has become one of the standard realistic motifs. On the other hand, conservative morality and the patriarchal environment also influenced literature, and the motif of the love triangle was mostly only illusory or avoided in the first phases of realism. Later, the relation to this motif changed with the change of moral attitudes and social climate and is presented as adultery in the period of developed realism.

The movement towards naturalism continued during the period of the disintegration of realism, and its expansion can be seen in the works of some lyrical realists.

UDK 050.488-057.874(497.11)”18”

Снежана Милосављевић-Милић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

КЊИЖЕВНИ ПРИЛОЗИ У ЛИСТУ *ЂАЧЕ* ЗА 1888/89. ГОДИНУ[2]

Сажетак: У раду се анализира дечји часопис *Ђаче* из првог, нишког периода школске 1888/89. године. Указује се на просветитељско-сентименталистичку, романтичарску и реалистичку оријентацију часописа, као и на његову доминантну васпитно-образовну функцију и културно-историјски значај у новоослобођеним крајевима на југу Србије.

Кључне речи: дечји књижевни часопис, Ниш, дидактичка функција, реторика, херметични жанр

Дечји књижевни часопис *Ђаче* покренут је у Нишу као „дечји лист“,[3] школске 1887/88. године. Већина библиографија домаће књижевне периодике[4] наводи да је у прве две године часопис излазио у Нишу, а након тога се штампа у Београду, до 1893. године.[5] Власник и уредник листа био је учитељ Петар М. Никетић, а од школске 1891/ 92. уредник је Ч. Поповић. У импресуму који се налазио на задњој страни листа, сазнајемо да је излазио „дванајест пута у години“, а од 1891/92

[1] nezy@filfak.ni.ac.rs

[2] Овај рад је настао у оквиру научноистраживачког пројекта „Лексикон српског реализма“ бр. 101757, који се финансира средствима Министарства за науку и технолошки развој Републике Србије.

[3] Према Ђорђију Вуковићу, разликовање листа и часописа као два идеална типа периодичних издања узима у обзир формат, дужину и распоред текстова, број и обим рубрика и везу између њих, графички изглед. Док „у листу постоји тежња да се план мења и стално одговара на изазове свакодневних догађаја, часопис тежи постојаности и устаљеном реду.“ Ђорђије Вуковић, „За једну историју књижевне периодике“, у: *Српска књижевна периодика 1768-1941, попис и други прилози*, Београд, 1984, стр. 169. Према савременој класификацији, *Ђаче* не би припадало категорији листова, већ часописа, у подкатегорији дечје периодике. У часописе га сврставају и све домаће библиографије старије српске и дечије периодике.

[4] Овде смо користили податке из следећих књига: др Вера Ценић, *Часописи јужне Србије на раскрсници XIX и XX столећа*, Врање, 1982; Милица Кисић, *Библиографија српске дечје и омладинске штампе 1846-1945*, Београд, 1986; Весна Лакићевић-Павићевић, *Илустрована штампа за децу код Срба*, Београд, 1994; Марија Чупић, Ивана Петковић, Снежана Пешић, *Каталог нишке периодике 1888-2004*, Ниш, 2004; Душан Иванић, *Књижевна периодика српског реализма*, Београд, Нови Сад, 2008.

[5] Нетачан је податак који наводи Весна Лакићевић-Павићевић у књизи *Илустрована штампа за децу код Срба*, да је *Ђаче* покренут у Београду.

„један пут месечно“. У последњем броју (12) за школску 1888/ 89. годину уредништво најављује штампање истоименог календара, као и да ће часопис убудуће излазити два пута месечно, уколико се број претплатника повећа. Часопис је штампан у Нишу у штампарији Жике Радовановића и друга, а у Београду у штампарији „Смиљево“ Пере Тодоровића (1890/91) и у Народној штампарији (1891/92, 93). Као и већина дечјих часописа из последњих деценија 19. века, и *Ђаче* је имало илустрације, а њихов аутор („цртач“) био је познати илустратор за децу и један од професора нишке гимназије, Стеван Никшић Лала.

Ђаче има значајну културноисторијску вредност јер је био први часопис за децу на југу Србије, у новоослобођеним крајевима. На његово покретање могло је утицати више чинилаца, као што је убрзани културни и књижевни развој у ослобођеном Нишу, отварање прве нишке гимназије и учитељске школе, односно долазак школског и наставничког кадра, као и утицај већ афирмисане дечје периодике у Србији, која почиње да се развија од 60-их година 19. века.[6] Мада су у жанровскм погледу хетерогени, скоро сви дечји часописи друге половине 19. века носе један скуп заједничких обележја, најављених још у првом српскм дечјем листу *Пријатељ српске младежи* (1866-1867), а који се односи на најчешћу професионалну оријентацију уредника (учитељ), избор прилога (поезија, проза, народне пословице, загонетке, басне, поучни текстови, популарно штиво) и на доминантну васпитно-образовну функцију. Међу ретким разликама наводимо непостојање илустрација у овом нашем првом дечјем листу.

Основна стилско-идеолошка оријентација *Ђачета* одређена је трима утицајима: педагошко-просветитељском и сентименталистичком традицијом, романтичарском националном идеологијом и реалистичким обележјима. Овај последњи утицај би требало схватити и као ознаку савремености, с обзиром на то да је часопис излазио у периоду који у књижевноисторијском смислу припада реализму. И у погледу оваквог еклектицизма *Ђаче* се не разликује много од других листова тадашње дечје периодике.

У овом раду анализираћемо први, нишки период *Ђачета*, односно 12 бројева из друге године излажења, који су нам за сада једино доступни.[7] Већ својом насловном страном часопис показује основно идеолошко усмерење и реторичку усаглашеност визуелне поруке (илустрације) и експлицитне текстуалне поруке (мото). Илу-

[6] Душан Иванић наводи да се периодика намењена деци почиње континуирано стварати од 60-их година 19. века. Иванић оспорава став прихваћен у књижевној историји да је Мразовићев *Поучителни магазин* (1787 – 1800) претходница ове периодике. Душан Иванић, нав. дело, стр. 315.

[7] Краћа верзија овог рада прочитана је на научном скупу „Нишка периодика“, одржаном у Нишу, 18. маја 2010.

страција у црно-белој техници доноси слику деце обучене у српску народну ношњу а ови национални атрибути додатно су ојачани родољубивом садржином мотоа: „Србин ће само онда испунити своју дужност, кад види све српске земље у једној народној држави“. Иако је часопис намењен деци, озбиљан тон овог политичког садржаја не би могао, гледано из данашњег угла, бити сасвим примерен рецепцији младог читаоца. Међутим, разумевање наше књижевне традиције подразумева, као и увек кад је у питању књижевноисторијско истраживање, смисао за временску дистанцу и познавање ширег друштвеног контекста у ком је дело настајало. Тако се и мото *Ђачета* мора схватити као знак не само идеолошког, већ и васпитно-образовног профилисања основних вредности часописа, које ће се избором прилога потврђивати. Иако је највише била мотивисана местом и тренутком када се часопис појављује, ова порука уредништва представљала је природан наставак још увек актуелних политичких циљева српске интелигенције, прокламованих у периоду романтичарског буђења националних идеала.

Иста порука биће исказана и у поздравној уводној песми „Здраво браћо, здраво сеје“, сада већ стилом и речником разумљивијим деци. Ова жанр-песма[8] спаја идеолошку мисију часописа („Да међ’ вама браћо, сеје / Ширим љубав, братску слогу“), са програмском најавом будуће садржине („миомирне песмице“, и приче). Детаљније је програм саопштен у уводнику упућеном „Мојим читаоцима“ где се у форми персонификованог говора, уз напомене о претплати и динамици излажења листа, набрајају следеће врсте прилога: песме, приче, животописи, путописи и описи места, описи историјских догађаја, описи природе и појава у њој, описи народних српских обичаја и ношње, белешке и новости, рачунски задаци и ребуси. Ова, са данашњег аспекта анахрона класификација, указује на широко постављену оријентацију часописа према различитим жанровима, како књижевноуметничким, тако и документарним. Њихова, углавном тематска, разноврсност имплицитни је показатељ сазнајне, просветитељске компоненте часописа, али се, заправо, уочава много више заједничких елемената и сличности између прилога, како на идејно-моралистичком, тако и на стилско-реторичком и естетском плану. У уводнику је именовано и неколико будућих сарадника, али је стваран број сарадника био далеко већи. Међу њима су нишки учитељи Љ. Војновић, Р. М. Ивковић, М. С. Ризнић, Јован Миодраговић,[9] а од познатијих

[8] Жанр поздравне песме којом се „отварао“ часопис, био је такође уобичајен у дечјој периодици тога времена.

[9] Јован Миодраговић (1853-1926) био је педагог, сарадник готово свих српских педагошких часописа. Био је професор нишке Гимназије и управитељ Учитељске школе у Нишу.

Алекса Шантић и Љубомир Ненадовић, који је био сарадник и других дечјих листова. Више текстова је штампано без потписа аутора, посебно прилози из историје и природе, као и прилизи које су послали читаоци. Као сталне рубрике појављују се белешке и писма, и додаци, у виду ребуса, загонетки и рачунских задатака, поезија је такође заступљена у сваком броју, док су се прозни жанрови смењивали по својој учесталости.

Поезија – Поетски прилози, односно песме у стиховима, су најбројнији у часопису. Међу ауторима су најзаступљенији Љуба М. Војновић (8 прилога) и Р. М. Ивковић, (13 прилога), највероватније учитељи, о којима у књижевној историји нема података.[10] Међу осталим сарадницима су чика Красоје (неразрашено пуно име), Владисављевић (име непознато), поп Стева, и, као што је већ поменуто, Шантић и Љ. Ненадовић, као најпознатији. Песме су тематски разноврсне и иако имају једног заједничкок читаоца – дете, оне комуницирају са различитим аспектима дечјег света. Највише је оних које доносе слике из дечје свакодневице и игре, како из руралне, тако и из градске средине. („Под јабуком“, „Грудвање“, „Дечије радовање“, „У дворишту“, „Мала Ката“). Следећу врсту чине пригодне песме, чије је штампање а вероватно и настајање, подстакнуто неким конкретним поводом. Такав повод је најчешће празник – Бадњи дан, Божић, Савиндан, („Бадњи дан бадњи дан“, „Христос нам се роди“„Свети Сава“), или догађај значајан у културном или политичком смислу, какав је био проглашење Александра Обреновића за будућег краља Србије након абдикације његовог оца, Милана Обреновића, фебруара 1889. („Поздрав Александру првом, краљу српском“), или активност друштва Св. Саве („Друштву Св. Саве“). Песме које описују поједина годишња доба, не могу се сврстати у пригодне, али је и њихово објављивање такође прилагођено менама у природи („Јесен стиже“, „Грудвање“). Иако је код сваке врсте дидактичка компонента јача од естетске, посебно се издвајају песме које тематизацијом неког скупа врлина (солидарност, вреднођа, другарство, послушност, породична љубав), сугеришу пожељни морални профил младог читаоца. Такве песме често у последњим стиховима или последњој строфи садрже и непосредну поруку, чиме у потпуности откривају своју васпитно-поучну тенденцију. Такав је, на пример, завршетак песме „У дворишту“ Р. М: Ивковића. „Децо моја мила, та слика малена, / Нек вас поучава: / Да се сваки човек, још̌те из малена, / На рад привикава.“ Блиске параболи су и неколико стихованих басни („Мајмун и огледало“, „Кобац и кукавица“) и песме са моралистичко-информативним садржајем („Сељак

[10] О овој двојици песника нисмо нашли податке ни у *Енциклопедији Ниша* која помиње већи број имена просветних радника и књижевника који су стварали у Нишу од ослобођења до краја 19. века.

и наочари“– прерада са румунског, „Банка“). У духу програмски прокламованих националних вредности су родољубиве песме („У туђини“, „Црногорка“, Шантићева „Херцеговче“, „Ој, Босно“, „Српче“, „Близу сам Косова“), међу којима неке сасвим отвореном експламативном реториком величају жртвовање и јуначку смрт зарад ослобођења и уједињења српских земаља. Записи Љ. Ненадовића представљају кратке моралистичке рефлексије и својом темом, ако не у потпуности формом, сасвим одговарају преовлађујућем поетичком проседеу. Утисак о хомогености песничких прилога не нестаје ни када са идеолошке пређемо на њихову стилско-версификацијску анализу. Већина песама написана је у једном од традиционалних романтичарских стихова (трохејски симетрични осмерац, епски и лирски десетерац, комбинација трохејског седмерца са трохејским осмерцем, шестерац са цезуром после четвртог слога, којим су писане поједине Змајеве песме). Честа употреба фигура дикције указује на проблеме који су на овом версификацијском плану сусретали песнике, а поред епигонског карактера појединих песама, где је несумњив утицај Змаја („Мала Ката“, „Спавају“), стилски недостаци се препознају и у неспретним и натегнутим римама, ритмичкој неуједначености, као и у пречестој употреби поетских фразеологизама. Често наративне, са бинарном композицијом просветитељског типа – пример плус поука, уз апострофирање младог читаоца, ове песме се више по својој утилитарној функцији него по уметничким дометима уклапају у тадашњи корпус дела која припадају дечјој књижевности. Оне, заправо, још садрже трагове дечје поезије просветитељског, доситејевског типа, али поред лексике, преузимају и актуелне конвенције из друге фазе у развоју српске књижевности за децу, коју обележава Змајево стваралаштво. У поређењу са другим дечјим листовима из последње две деценије 19. века, може се, заправо, рећи да је ова поетичка дифузност била карактеристика, не само *Ђачета,* већ и остале тадашње дечје периодике.[11]

Приповетке: Прилоге из уметничке прозе (13) чине басне (три преведене Криловљеве басне: „Орао и кокошка“, „Лијина хвала“, „Мајмун и наочари“), којима су сличне, као пандан са мотивима флоре, кратке приче-параболе, са дијалошком структуром („Шума и поток“, „Ружа и коприва“, „Корен и лишће“). Жанру параболе приближавају си и нешто дуже приче са ликовима деце, у којима се кроз сасвим огољени и поједностављени наратив саопштава нека поука. На њихову садржину указује већ наслов („Вредни Миленко“, „Казна за

[11] Пишући о дечјем часопису „Невен“, Душан Иванић наводи да се Змај не држи чврсто оквира који се подразумевају у листу за децу, односно, да су на дискретан начин уношене и друге опште идеје са педагошким, националним и социјалним подтекстом. Нав. дело, стр. 319.

непослушност“), а тенденциозност, која је у првом плану, ојачана је наглим несрећним исходом догађаја – страдањем деце („Ранко и Петко“, „Милан и Ружица“). Анахрону форму са оквирним приповедачем и усменим казивачем, која је била карактеристична за прву етапу реализма у српској књижевности – фолклорни реализам, налазимо у неколико дужих приповедака, међу којима су „Дедине приповетке о мученицима“ од М. Ст. Ризнића и на Глишићевом трагу написана приповетка „Страх од ђавола“ од Д. Ј. Путниковића, у којој се исмева и критикује народно сујеверје. Са друге стране, да је реч о часопису који излази у епоси реализма, говори поднаслов Ризнићеве приповетке „Казна за непослушност“ („истинита слика из ђачког живота“), који је био препознатљива жанровска одредница реалистичких текстова.

Педагошко-сазнајна и васпитно-поучна оријентација ових прича посебно долази до изражаја у поентираним завршецима, некој врсти дискурзивних епилога у којима се успоставља жива комуникација са читаоцима. Млади читаоци на тај начин и сами бивају увучени у причу – егземпларну ситуацију, као могући учесници неке истоветне ситуације у реалном животу. Као пример наводимо звршетак прича „Вредни Миленко“ и „Милан и Ружица“.

> „И ви, читаоци ‘Ђачета’ угледајте се на вредног Миленка. Записујте све народне песме, приче и загонетке, па их подајте својим учитељима, или их ако умете лепо записати, шаљите ‘Ђачету’, а ‘Ђаче’ ће штампати свакоме ономе име, који правилно запише приповетку, песму или загонетку онако, и оним редом како се у ономе крају приповеда, пева и загонеће.“
>
> „Зато, драга дечице моја, ако баш имате вољу да се клизате по леду, ви упитајте прво за дозволу родитеље и учитеље. А ако вам дозволе ову забаву, онда их умолите да или они пођу с вама, или да одреде кога старијега који ће вам показати *где* и *како* да се клизате. Ако овако не урадите, онда можете проћи исто онако, као што су прошла и она деца, што нису послушала старца сељака, него су се клизала до средине дубоке баре, и подавила се.
>
> Запамтите добро: *које год дете слуша родитеље, учитеље и све старије и паметније, увек буде срећно.*“

У оваквом типу поуке, као саставном делу структуре наратива, очигледно да писци нису видели никакву опасност од нарушавања уметничке илузије, јер је она и сама била мање важна од намере и циља приче. Сусрет фикције и стварности, јунака и читалаца, који је био омогућен дисперзијом и умножавањем наративних гласова, или, прецизније, гранањем функција једне, у основи истоветне приповедне инстанце, представља особену поетичку ознаку књижевности за децу,

али и дечје периодике као оног културно-социјалног чиниоца који је заиста имао моћ стварања и обликовања својих читалаца.

Историјска, путописна и научнопопуларна проза: Поред уметничке прозе, у часопису је објављено и седам текстова из српске националне историје – о српским владарима и важнијим историјским личностима („Хајдук Вељко“, „Краљ Урош велики“, „Марко Краљевић“, „Краљ Драгутин“, „Цар Душан силни“, „Цар Урош нејаки“, „Цар Лазар“) и из српске културне историје („Манастир Жича“, „Манастир Студеница“). Писани у форми сасвим поједностављеног наратива, ови прилози такође као примарну имају дидактичку функцију, усмерену ка развијању и јачању национално-патриотских осећања. Због тога је у њима информативна, дискурзивна и сазнајна страна подређена реторичкој. То можемо илустровати једним примером из описа манастира Жиче:

> „Ту се некада скупљаше најважније српско духовенство и цвет српске просвете; ту долажаху краљеви на крунисање; ту се скупљаху често српски и страни великаши; ту су се орише јуначке песме, ту се у сјајном оделу често провођаху краљеви и њини доглавници, ту се подизаху умилне песме и топле молитве творцу. А данас како је? – Оне сјајности и величине нема; данас влада мртва тишина; нема звекета витешког оружја српских племића; не чује се вика храбрих војника; не скупља се српско духовенство; место многобројног духовенства које ту рађаше на просвети народној и певаше умилне песме, и шиљаше своје благе молитве створитељу, данас су ту два духовника (калуђера), који стоје, да подсећају на давну прошлост, али они с малим изузетком више дају жалосну слику, будећи осећања на дивну прошлост“.

Жанровски херметизам, који се јавља као последица наглашавања родољубиве тенденције, видљив је и у прилозима који су замишљени као путописна писма, али у којима поједини топоними заправо служе само као повод за наративне дигресије из славне прошлости („Од извора Мораве Бинче до Сталаћа“, „Писмо из Мостара“). Да се наведене прозне врсте ни по форми, ни по интенцији, ни по структури не разликују много од приповедака, нарочито је видљиво у њиховим завршецима са поуком апострофираним читаоцима.

> „Студеница је наш споменик који нам је остао од наших старих. Он је преживео пуних шест векова. Видео је и српску славу и српску патњу... По оваквим споменицима ми се сећамо и спомињемо наше старе. Радимо и ми, и оставимо нашим потомцима спомен, те да и нас по њему спомињу!“

Задатој дидактичкој форми прилагођавали су се и сами читаоци у писмима часопису са путописном или научнопопуларном садржином. Тако се, рецимо, писмо из Врањске Бање, које доноси кратки

наративни портрет лесковачког војводе Николе Скобаљића, завршава поруком: „Угледајте се, Српчићи, на овог јуначког Србина, кад отаџбина затреба ваше помоћи!“

Илустрације: Попут других дечјих листова тог времена, и *Ђаче* је садржало илустрације. Њихов аутор је био Стеван Никшић-Лала, тада познати илустратор књига и више листова за децу.[12] У критици је наведено да су илустрације Стевана Никшића Лале биле обојене романтичарским емотивним набојем, те да су одржавале духовну климу времена у којем су настале.[13] У *Ђачету* су илустрације представљале посебан аспект комуникативности и активирања улоге читаоца. Оне нису биле прости пратиоци текста, него његов саставни део чиме се стварао специфични коауторски жанровски синкретизам. Млади реципијент (увек садржан у апелативној синегдохи), текст није само читао/слушао, већ и гледао, остварујући на тај начин непосреднији дијалог са причом. Као пример наводимо почетак приче „Другарице“: „Погледајте их! Шта раде ово њих три? (...) Путем иду, ћућоре и разговарају се, баш као што их на горњој слици видите.“ На овај начин и илустрације су својом садржином и местом, као и лакшом проходношћу до циљне читалачке групе, доприносиле дидактичкој функцији часописа

Остали прилози: Као и већина публикација ђачке и омладинске периодике, и *Ђаче* је доносило писма читалаца, али и њихове аматерске и почетничке текстове који, осим пуке, нису имали никакву уметничку вредност. Док је у већини прилога, и књижевних и документарних, приметан траг стилско-реторичких и жанровских анахронизама, блискију спону са временом, актуелном стварношћу, а тиме и са реалистичким стилским проседеом, садрже белешке, најкраћи прилози на крају часописа. Мада је и у њима национална патетика бојила информацију (у белешкама које прате актуелна збивања, као што су годишњице), поједине белешке доносе занимљиве податке које су за оно време могле представљати куриозитет (на пример, социјално-демографска белешка о „женама које се саме издржавају“). Оваквих „искорака“, и са идеолошког и са рецепцијског и са стилског аспекта, у часопису ипак није било много.

За прве две године свога излажења у Нишу може се рећи, на основу писама које је уредништво упућивало претплатницима, да је часопис наишао на читалачку публику у различитим српским крајевима (Ниш, Алексинац, Београд, Смедерево, Крагујевац, Велико Гра-

[12] Стеван Никшић Лала је илустровао књиге Ј. Веселиновића „Од срца срцу“, С. Сремца „Човекова трагедија“, а поред *Ђачета* још и дечје листове: *Споменак* (1922), *Зорица* (1901), *Школско звонце* (1908), *Ђачки напредак*. Нав. према: Весна Лакићевић-Павићевић, нав. дело, стр. 30-31.

[13] Исто, стр. 31.

диште, Ужице, Зајечар, Врање, Лесковац, Горњи Милановац, Чачак, Вуковар). Иако подаци указују да је то била углавном школска и струковно-педагошка група претплатника, очигледно је да је сарадња часописа са читаоцима у том периоду била жива и непосредна. То може ићи у прилог нашем закључку да је *Ђаче* у свом времену, а посебно на југу Србије, имало своју значајну васпитно-образовну и културно-историјску улогу.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Ђорђије Вуковић, „За једну историју књижевне периодике“, у: Српска књижевна периодика 1768-1941, попис и други прилози , Београд, 1984.
2. Душан Иванић, Књижевна периодика српског реализма, Београд, Нови Сад, 2008.
3. Милица Кисић, Библиографија српске дечје и омладинске штампе 1846-1945, Београд, 1986.
4. Весна Лакићевић-Павићевић, Илустрована штампа за децу код Срба, Београд, 1994.
5. др Вера Ценић, Часописи јужне Србије на раскрсници XIX и XX столећа, Врање, 1982.
6.Марија Чупић, Ивана Петковић, Снежана Пешић, Каталог нишке периодике 1888-2004 , Ниш, 2004.

Snežana Milosavljević-Milić

LITERARY SUPPLEMENTS IN THE CHILDREN'S MAGAZINE ĐAČE DURING 1888/89

Summary

The paper analyzes the children's magazine Đače dating from its first, Niš period in 1888/89. It highlights the enlightenment-sentimental, romantic and realistic orientation of the periodical, as well as its educational function and cultural-historical value in the newly liberated regions in the south of Serbia.

UDK 811.163.41’344

Александра Јанић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српски језик

КВАНТИТАТИВНО-ФОНОЛОШКА[2] АНАЛИЗА ПЕСМЕ *SANTA MARIA DELLA SALUTE* ЛАЗЕ КОСТИЋА

Сажетак: У овоме раду песма *Santa Maria della Salute* Лазе Костића биће анализирана квантитативно и фонолошки, и то са посебним освртом на гласове, њихову учесталост јављања у песми, слогове, њихов број, отворености/затворености и учесталост појављивања, вокално *р*, хијат, самогласничке и сугласничке групе, факултативне и аутоматске алтернације и кованице.

*Кључне речи***:** глас, слог, хијат, вокалске и консонантске групе, алтернације.

Увод

Песму *Santa Maria della Salute* Лаза Костић је објавио у збирци песама под насловом *Песме* 1909. године, дакле, годину дана пред своју смрт.

Ова Костићева љубавна песма убраја се у најлепше песме не само српског романтизма него и српске књижевности уопште. Њеном тематском и стилском анализом бавили су се многи теоричари књижевности[3] и тако изнова показивали вредности ове песме.

У овоме раду Костићева „завршна“ песма биће посматрана са становишта језика[4] и граматике, тачније: биће квантитативно и (морфо)фонолошки анализирана. Обратиће се пажња на слоговне границе у речима[5], на вокално *р*, на хијат, самогласничке и сугласничке групе, али и на гласовне промене, како аутоматске, тако и факултативне, извршене у појединим речима које се јављају у овој песми.

---

[1] lingvistkinja@gmail.com

[2] Песма *Santa Maria della Salute* квантитативно је анализирана према поступку који је описан у: Стошић 2009, 72–76.

[3] Драгиша Живковић у свом раду (Живковић 1994, стр. 193 и 194) наводи следеће познаваоце књижевности: Исидора Секулић, Милан Кашанин, Станислав Винавер, Зоран Мишић, Светозар Бркић, Љубомир Симовић, Јован Христић, Зоран Глушчевић, Војин Матић, Миодраг Поповић, Владета Јанковић, Миодраг Павловић, Жарко Ружић, Петар Милосављевић и др.

[4] Види и: Ружић 1971, 186–199.

[5] Инвентар ове Костићеве песме чини 665 речи (са понављањима).

2. Глас

У вези са појединачним гласовима, број понављања сваке од 30 фонема приказан је у следећој табели:

А	410	Ј	74	С	103
Б	30	К	74	Т	171
В	101	Л	131	Ћ	13
Г	42	Љ	11	У	53
Д	116	М	129	Ф	0
Ђ	5	Н	145	Х	21
Е	295	Њ	14	Ц	14
Ж	19	О	219	Ч	15
З	55	П	64	Џ	0
И	201	Р	119	Ш	36

Лаза Костић је пишући ову песму употребио 2680 гласова. Број речи образованих од наведеног корпуса гласова је 665, тачније, просечно – 4 гласа по речи. Фонема *а* се у песми јавља 410 пута, што је 15% свих гласова, а поред тога је и најчешће употребљавани вокал у односу на остала четири: *е* 295 пута, што је 11%, *и* 201 пут, што је 7, 5%, *о* 219 пута, што је 8%, *у* 53 пута, што је близу 2%. Самогласника у песми има 1178, што је 44% свих употребљених гласова, чиме се остварује мелодичност стиха.

Од сугласника[6] најчешће се јавља праскави зубни безвучни сугласник – *т,* и то 171 пут, што је 6% у односу на све употребљене гласове, а чини 11% свих употребљених консонаната (1491).

Од сонаната су у песми доминантни готово сви. Ређе су у употреби *ј* (74 пута, 5% употребљених сугласника), *њ* (14 пута, 1%) и *љ* (11 пута, мање од једног процента – прецизније: око 0, 74).

[6] Под сугласницима овде мислимо на сугласнике у ширем смислу, тако да у њих убрајамо и сонанте.

Слоготворно *р* није примећено у наведеним једносложним речима, што значи да је носилац слога у свим случајевима – вокал *а*, *е*, *и*, *о* или *у*.

Само две фонеме нису примећене у песми. То су лабиодентални безвучни фрикатив (*ф*) и палатална звучна африката (*џ*).

Слог

Слог се може дефинисати на више начина: „најмања артикулационо-акустична јединица на коју се реч природно дели“ (Петровић, Гудурић 2006: 327), „најмања гласовна јединица изговорена јединственом артикулацијом, чији су носиоци вокали или дифтонзи, а ређе и сонанти“ (Бугарски 1995: 87), „основна конструктивна ћелија говора реализована у једном артикулационом захвату“ (Мозаик знања 1972, s. V. *Слог.*), „гласовна језичка јединица која се остварује једним изговорним (артикулационим) захватом“ (Станојчић, Поповић 2000: 37). С акустичког аспекта, слог је „звучни сегмент говора који се састоји од сонорног језгра и периферних делова мање сонорности“, са становишта перцепције говора „аудитивна јединица сасвим реална за изворне говорнике“, а са функционалног аспекта – „сегмент говора који се састоји од језгра (носиоца слога, слоготворног гласа) и консонаната који га окружују“ (Кашић 1998: 101). За структуру слога карактеристично је да постоје одређена ограничења у погледу дистрибуције фонема. У вези са тим, у фонологији, фонотактика је термин који означава „тактичко понашање фонолошких јединица које постоје у датом језику“ (Кристал 1999, s. V. *Фонотактика*), односно „правила уланчавања фонема“ (Бугарски 1995: 87).

Слог можемо поделити на његов централни део (нуклеус) и на периферне делове (узлаз и кода). (Према Зец 2007: 281). Од ова три дела слога, једино је нуклеус обавезан. На пример, у предлогу *кроз* секвенца /кр/ је узлаз[7] слога, /о/ је нуклеус, а /з/ је кода.

За организацију слога од великог је значаја сонорност гласова који га чине. Скала сонорности може бити приказана на следећи начин (при чему полазимо од гласова са највећом сонорношћу):

вокали
ликвида /r/
ликвиде /l, lj/
назали /n, m, nj/
опструенти. (Зец 2007: 282)

[7] Код Кристала (Кристал 1999, s. v. *слог*) уместо термина *узлаз* користи се термин *наступ* (на енглеском: *onset*). Остали термини (*нуклеус, кода, маргина*) поклапају се са онима коришћеним у овом раду.

У овом раду можемо видети како најлепша љубавна песма Лазе Костића изгледа подељена на слогове[8]. Прво што се може уочити јесте да у песми има доста једносложних речи, како акцентованих, тако и неакцентованих (проклитике и енклитике). При навођењу их нећемо одвајати, јер нам је циљ да покажемо колико се често једносложнице јављају у песми[9]: *што*, *бор*, *на*, *ком*, *се*, *ти*, *створ*, *зар*, *стуб*, *у*, *и*, *луб*, *о*, *а*, *да, дуб*, *те*, *сам*, *ја*, *све*, *је*, *то*, *клет*[10], *год*, *свет*, *јер*, *лет*, *са*, *тад*, *вид*, *ми*, *свит*, *брид*, *ћу*, *од*, *још*, *глед*, *тим*, *би*, *из*, *тог*, *свих, лед*, *ал'*, *па*, *мед*, *сву*, *зре*, *тек*, *ох*, *пре*, *две*, *сласт*, *храст*, *власт*, *луд*, *ње*, *студ*, *рај*, *плач*, *смак*, *суд*, *кроз*, *знам*, *рој*, *нас*, *рад*, *страст*, *млад, тих, траг, нам*, *хлад*, *зрак*, *драг*, *крај*, *мој*, *нај*. Уочавамо да их има преко седамдесет, а уз то се у песми неке од њих понављају и по неколико пута, да будемо прецизни: углавном предлози и упитне речце.

Посматрајући набројане једносложнице, можемо уочити да се јављају једнословне, двословне итд. Према критеријуму структуре слога, једносложнице[11] разврставамо на следећи начин[12]:

В[13]: *у* (23)[14]*, и* (10)*, о* (4)*, а* (4), укупно 41;
ВК: *од* (7)*, из* (4)*, ох* (1), укупно 12;
КВ: *се*[15] (11)*, то* (9)*, да* (7), *те* (3)*, ти* (2)*, са* (2)*, ћу* (2)*, па* (2), *би* (1), укупно 39;
СВ: *је* (13)*, ми* (13), *на* (4)*, ње* (3), *ја* (2), укупно 35;
ВС[16]: *ал'* (3), укупно 3;

---

[8] При подели на слогове коришћена су правила наведена у: Станојчић, Поповић 2000, 37. Иначе, у раду Гудурић, Петровић 2006: 327, наглашено је да „уколико реч садржи унутрашњу консонантску групу, неопходно је одредити систем правила која ће се заснивати на природи морфемске структуре речи. То значи да ће се једна иста консонантска група код различитих речи различито предвајати на слогове у складу са њиховом морфемском структурим: у једном случају она ће бити недељива, а у другом ће се сугласници који је чине поделити између два узастопна слога". У њиховом раду су, такође, дати предлози поделе речи на слогове засновани на морфемској структури речи у српском језику.

[9] Једносложнице су навођене редом којим се појављују у песми, и то без понављања, тако да се стиче и увид у разноврсност лексике.

[10] Као последица строге композиције песме, и у парним и у непарним стиховима, појављује се крњи инфинитив. Овде ћемо навести све примере који се јављају у песми, при чему ће римски број у загради означавати строфу, а арапски број стих у коме се наведени облик јавио: *носит* (II, 1), *спалит* (II, 4), *тонут, трунут* (II, 5), *вековат* (II, 7), *клет* (IV, 2), *померит* (XIV, 12)*, засут* (XIV, 13); са друге стране, јавља се и инфинитив на *-ти*, нпр.: *постати* (II, 2).

[11] По врсти речи, оне могу бити: предлози, везници, узвици, речце; личне или показне заменице, енклитички облици личних заменица или глагола, именице или придеви неодређеног вида и сл.

[12] В ће бити скраћеница за вокал, К за консонант, а С за сонант.

[13] У саставу наведених речи налази се по једна морфема (једноморфемске су), а њу чини само један глас.

[14] У загради је дат број понављања.

[15] У вези са овим обликом у анализи нећемо посебно наглашавати да ли је у конкретним случајевима по врсти реч повратна заменица или речца.

[16] У тексту се јавља само једна двословна једносложница у којој се прво јавља вокал, а после њега долази сонант. У питању је из стилских разлога окрњен везник *али*.

ККВ: *што* (11), укупно 11;
КВС: *зар* (5)*, сам* (4)*, бор* (1)*, ком* (1)*, тим* (1), укупно 12;
СВК: *лед* (2), *луб* (1)*, лет* (1)*, вид* (1)*, још* (1), *мед* (1), укупно 7;
КСВ: *све* (13)*, сву* (2)*, зре* (1)*, пре* (1)*, две* (1), укупно 18;
КВК: *год* (2)*, тад* (2)*, тог* (2)*, тек* (2)*, дуб* (1)*, тих* (1), укупно 10;
СВС: *јер* (1)*, нам* (1)*, мој* (1)*, нај* (1), укупно 4;
ККВК: *стуб* (1)*, студ* (1), укупно 2;
КСВК: *свих* (2)*, клет* (1)*, свет* (1)*, свит* (1)*, брид* (1)*, глед* (1)*, плач* (1)*, смак* (1)*, кроз* (1)*, траг* (1)*, хлад* (1)*, зрак* (1)*, драг* (1), укупно 14;
КСВС: *знам* (1)*, крај* (1), укупно 2;
ССВК: *млад* (1), укупно 1;
ККСВС: *створ* (1), укупно 1;
КСВКК: *сласт* (1)*, храст* (1)*, власт* (1), укупно 3;
ККСВКК: *страст* (1), укупно 1.

На основу дате поделе једносложница види се да их има 216. У односу на укупан број свих речи које се јављају у песми (665), једносложница има око 33%. Од једносложних речи најчешће се јављају једнословне (чак 41 пут, што је 19% у односу на све једносложнице), а по врсти речи то су, углавном, предлози и везници. Врло често се појављују и двословне речи које се састоје од сонанта и вокала (35 пута, што је 16%), али и од консонанта и вокала (39 пута, што је 18%). У наведеним случајевима слог је отворен. Права је реткост да се двословна реч завршава сугласником, а то је видљиво само у трима речима у песми: у предлозима *од* (3%) и *из* (2%) и у узвику *ох* (пола процента).

У вези са једносложницама које се јављају скоро увек на крају сваког парног стиха[17], који је, по правилу деветерац[18], треба истаћи да је слог у највећем броју случајева затворен (завршава се сугласником). То можемо сматрати Костићевом специфичношћу у овој песми: јавља се тенденција ка затворености слогова. Ипак, однос појављивања ликова једносложних речи са затвореним и отвореним слогом је 1:2, док је однос речи са затвореним и отвореним слогом 17:8, дакле, дупло је више једносложних облика са затвореним слогом.

Пошто смо посебно посматрали једносложнице, на исти начин ћемо анализирати и двосложне и тросложне речи, па и остале вишесложнице, само што ћемо узимати у обзир да ли је слог отворен или затворен, односно да ли се завршава самогласником или сугласником.

[17] Рима је, дакле, мушка.

[18] Композиција песме *Santa Maria della Salute* изгледа овако: састоји се из четрнаест строфа станци (по осам стихова), с тим што последњу строфу чине две обједињене станце. Стих је десетерац и деветерац. Десетерац је сваки непарни стих, а деветерац је сваки парни. У песми се јављају и нека одступања од наведеног, али она нису од већег значаја за предмет овога рада.

Инвентар двосложница у песми *Santa Maria della Salute* изгледа овако:

1. *све/та, го/ра, зло/сти, те/би, пре/зри, вре/ло, ску/те, de/lla, ни/је, не/го, пе/по, ср/це, бро/ду, пло/ту, је/лу, вра/гу, мно/го, стра/до, мно/ге, гре/хе, мла/до, ја/ве, жу/те, че/му, на/до, дав/но, жи/ву, че/зно, гњи/ло, не/ћу, му/ке, ме/не, би/ло, за/то, кри/ви, ду/ши, кри/ло, је/ку, о/ве, гла/ве, лу/де, мо/ја, ви/ла, пре/да, гра/ну, ви/де, мра/ка, див/на, сва/ну, пе/сма, сва/ку, ра/ну, ми/ља, му/ке, љу/те, о/на, све/сну, си/ну, кре/сну, ну/ди, че/зну, ја/де, сла/де, сво/је, жу/де, бла/го, во/ћка, ро/да, си/ле, ду/го, би/ле, бе/сни, гре/шне, ста/ри, ми/ле, ху/де, сти/сну, му/дро, сре/ће, зве/зде, бри/зну, све/та, на/ста, стра/шни, сло/ме, су/де, гла/ви, ја/ви, бо/ла, кра/ви, за/што, му/те, до/ђе, зо/ве, же/ља, го/ве, си/ле, но/ве, та/ко, пу/те, му/жа, же/не, са/мо, бри/га, бла/жи, до/ста, ћу/те, на/ша, де/ца, пи/ше, по/је, дво/је, ра/ју, слу/те, пр/сне, е/во, сла/ву, жи/це, љу/де, ће/мо, сту/де, ку/те, зо/ре, ду/си* (оба слога су отворена);

2. *мај/ко, на/ших, у/стук, ка/јан, љу/бим, san/ta, леп/ше, но/сит, тво/јих, свет/ску, спа/лит, то/нут, тру/нут, у/год, и/пак, ни/ког, о/вај, цр/ног, зо/рин, ма/хом, те/жој, ни/кад, та/кав, че/мер, ве/чност, јад/ном, ста/ром, слат/ка, мо/зак, па/мет, бо/јал, ра/злог, за/пон, па/мет, свет/ски, слом/љен, збу/њен, спо/мен, ње/зин, ви/дим, сил/них, њој/зи, тај/не, на/век, зем/них, рај/ски, ро/пац, сун/це, за/сут, слав/ља, глед/ну, стег/ну, о/луј*, *злат/на* (један слог је затворен, а други отворен).

Структуру слога у двосложним речима, којих без понављања има 177, такође ћемо посебно анализирати, са посебним осврtом на природу иницијалног и финалног слога.

Иницијални слог:

В-: *о-* (4)*, е-, у-* (2)*, и-,* укупно 8;
КВ-: *го-* (2)*, те-* (2)*, de-* (2)*, пе-* (2)*, ср-, жу-* (2)*, че-* (4)*, жи-* (2)*, би-* (2)*, за-* (4)*, ду-* (2)*, си-* (3)*, бе-, ху-, су-, бо-* (2)*, до-* (2)*, зо-* (3)*, же-* (2)*, та-* (2)*, пу-, са-, ћу-, пи-, по-, пр-, ће-, ку-, ду-, ка-, то-, цр-, па-* (2)*,* укупно 56;
ВК-: (нема примера)[19];
СВ-: *ни-* (3)*, не-* (2)*, је-* (2)*, ја-* (3)*, на-* (5)*, му-* (5)*, ме-, лу-, мо-* (2)*, ви-* (3)*, ра-* (4)*, ми-* (2)*, љу-* (3)*, ну-, во-, но-* (2)*, ма-, ве-, ње-, ро-,* укупно 44;
ККВ-: *ску-, ста-* (2)*, сти-, сту-, спа-, збу-, спо-,* укупно 8;
КСВ-: *све-* (3)*, зло-, пре-* (2)*, бро-, пло-, гре-* (2)*, гњи-, кри-* (2)*, гла-* (2)*, гра-, сва-* (2)*, кре-, сла-* (2)*, сво-, бла-* (2)*, сре-, зве-, бри-* (2)*, сло-, кра-, дво-, слу-, тво-, тру-,* укупно 34;

[19] То значи да се ни у једној двосложници није појавила тзв. психолошка (семантичка) слоговна граница.

КВК-: *леп-,* укупно 1;
ССВ-: *вре-, вра-, мно-* (2)*, мла-, мра-,* укупно 6;
СВС-: *мај-, њој-, рај-,* укупно 3;
СВК-: *јад-,* укупно 1;
КВС-: *дав-, див-, сап-, сил-, тај-, зем-, сун-,* укупно 7;
ККСВ-: *стра-* (2), укупно 2;
КСВС-: *слав-* (2), *слом-,* укупно 3;
КСВК-: *глед-* (2)*, злат-, свет-* (2)*, слат-,* укупно 6;
ККВК-: *стег-* (2), укупно 2.

Финални слог:

–В: (нема примера);
–КВ: *-та, -би, -те* (5)*, -го* (4)*, -по, -це* (3)*, -ду, -ту, -гу, -до* (3), *-ге, -хе, -ћу, -ке* (2)*, -ку* (2), *-то, -ши, -де* (9)*, -да* (2)*, -ка* (2)*, -ди, -ће, -та* (2)*, -ће, -ко, -те* (3)*, -жа, -га, -жи, -ша, -ца, -ше, -си, -ко, -ше, -зи*, укупно 62;
–СВ: *-ра, -је* (4)*, -лу, -ве* (6)*, -му, -но, -ву* (2)*, -ло* (4)*, -не* (3)*, -ви* (4)*, -ја, -ла* (2)*, -ну* (9)*, -на* (3)*, -ља* (4)*. –ле* (4)*, -ри, -ме, -мо, -ју, -во, -мо, -ре*, укупно 57;
–ССВ[20]: *-lla*, укупно 1;
–КСВ: *-зри, -зно, -сма, -сну* (2)*, -зну* (2)*, -сни, -шне, -дро, -шни, -сне*, укупно 12;
–ККВ: *-сти, -ћка, -зде, -ста* (2)*, -што, -ску, -ски* (2), укупно 9;
–КВК: *-ших, -сит, -год, -пак, -ког, -кад, -зак, -пац, -сут*, укупно 9;
–КВС: *-бим, -хом, -жој, -кав, -пон, -зин, -дим,* укупно 7;
–СВС: *-луј, -јан, -вај, -рин, -мер, -ном, -ром, -љен, -њен, -мен* укупно 10;
–СВК: *-јих, -лит, -нут* (2)*, -ног, -мет* (2)*, -них* (2)*, -јак, -век,* укупно 11;
–ККВК: *-стук,* укупно 1;
–КСВК: *-злог,* укупно 1;
–КСВКК: *-чност*, укупно 1.

Из овако подељеног инвентара двосложница, може се закључити да их у односу на једносложнице има скоро дупло више. Сличан однос јавља се када упоредимо број двосложница у којима су оба слога отворена са онима у којима се јавља један затворен слог. Ако затворене слогове посматрамо посебно, уочићемо да их у односу на укупан број слогова који улазе у састав ових двосложница (без понављања – 227, са понављањима – 362) има 56, што је 24, 67% – скоро једна четвртина наведеног инвентара слогова.

[20] У питању је страна реч *della*, зато се појавио слог у коме се један до другог јављују два сонанта. У српском језику је правило када се реч дели на слогове, а у њој се нађу два сонанта један до другог, одвајамо их слоговном границом, нпр. *трам/вај* и сл.

На исти начин анализираће се и инвентар тросложница, а он изгледа овако:

1. *о/про/сти, сва/ко/је, по/ди/же, ми/ло/сти, са/гре/ши, ле/по/ту, сво/до/ва, по/ста/ти, гре/ју/ћи, гре/хо/ту, ђа/во/лу, Ма/ri/а, Sa/lu/te, по/ка/јо, пре/чи/сте, сни/ва/ло, сло/ми/о, па/ко/сти, тро/ва/ло, ни/ко/га, ло/ми/ло, ду/ши/ло, за/ле/чи, на/ста/де, по/гле/да, сто/пи/ла, тре/ну/те, ди/во/та, то/ли/ко, жи/во/та, са/зре/ла, за/лу/те, по/би/ше, су/ста/ше, о/др/жа, па/ме/ти, по/мр/ча, ве/чи/та, га/сну/ше, му/дра/чки, мо/зго/ви, слу/шки/ње, по/ја/ве, ми/ли/на, не/бе/ски, про/сти/ре, ста/ри/ја, вре/ме/на, ра/зли/ке, ве/чи/ти, про/би/је, за/но/су, про/ро/ци, по/ста/ће*, *про/бу/де*, *ду/ши/не, про/гу/де*, *ко/лу/те*, *бо/го/ве, ка/мо/ли, зве/зда/ма, за/ру/де*, *ми/ли/не, по/лу/де* (са сва три отворена слога);

2. *по/жа/лих, бла/же/ној, зе/маљ/ски, ве/ко/ват, под/му/кло, стра/хо/вит, на/по/кон, ви/ју/гав, у/те/кох, нав/ре/ли, при/но/вак, хри/до/вит, за/гр/љај*, *по/ме/рит, сун/ци/ма, се/љен/ске* (са једним затвореним слогом);

3. *тан/тал/ска, нај/леп/ши* (са два затворена слога).

У вези са тросложницама, као и код двосложница, уочава се да је Лаза Костић најчешће употребљавао тросложне речи у којима су сви слогови отворени, чак шездесетак таквих речи. У односу на њих, тросложнице са једним затвореним слогом (било првим, било другим, било трећим) јављају се у три пута мањем броју. Вишесложница од четири и више слогова нема много у овој песми, па ћемо их све одмах навести: не/бе/сни/це, не/же/же/не, са/ста/на/ка, ра/зу/ме/мо, ва/си/о/на, ни/шта/ви/ла, без/ње/ни/це, за/ди/ви/ће/мо. У песми се јавља једна петосложница – за/ди/ви/ће/мо. Шестосложних речи нема у овој Костићевој песми.

Посматрајући наведене вишесложнице, видимо да све имају једну заједничку особину у вези са слогом: сви су отворени!

Структуру тросложних и осталих вишесложних речи посматраћемо заједно, посебно обраћајући пажњу на иницијалне, медијалне и финалне слогове. Вишесложница има 89, од тога 81 тросложница, 7 четворосложница и само једна петосложница.

Иницијални слог:

В-: *о-* (2)*, у-*, укупно 3;
КВ-: *по-* (11)*, са-*[21] (4)*, ђа-, па-* (2)*, ду-* (2)*, за-* (6)*, ди-, то-, жи-, су-, га-, ко-, бо-, ка-, зе-, се-*, укупно 36;
СВ-: *ми-* (3)*, ле-, Ма-, ни-* (2)*, ло-, на-* (2)*, ве-* (3)*, му-, мо-, не-* (3)*, ра-* (2)*, ви-, ва-*, укупно 22;
ККВ-: *сто-*;

[21] Овде је укључен и слог *Sa-*.

КСВ-: *сва-, сво-, гре-* (2)*, пре-, сни-, сло-, тро-, тре-, слу-, про-* (5)*, ста-, зве-, бла-, при-, хри-*, укупно 20;
ССВ-: *вре-*;
КВК-: *под-, без-*, укупно 2;
СВС-: *нав-, нај-*, укупно 2;
КВС-: *сун-, тан-*, укупно 2;
ККСВ-: *стра-*.

Медијални слог:

–В-: *-о-*;
–КВ-: *-ко-* (4)*, -ди-, -по-* (2)*, -до-* (2)*, -хо-* (2)*, -ка-, -чи-* (3)*, -ши-* (2)*, -пи-, -би-* (2)*, -др-, -бе-* (2)*, -бу-, -гу-, -го-, -жа-, -же-* (3)*, -те-, -гр-, -ци-, -зу-, -си-, -ди-, -ће-*, укупно 37;
–СВ-: *-ло-, -ју-* (2)*, -во-* (3)*, -ри-*[22] (2)*, -лу-*[23] (4)*, -ва-* (2)*, -ми-* (2)*, -ле-, -ну-, -ли-* (3)*, -ме-* (4)*, -мр-, -ја-, -но-* (2)*, -ро-, -мо-, -ру-, -му-, -ре-, -на-, -ви-* (2)*, -ње-, -ни-*, укупно 39;
–ККВ-: *-ста-* (5)*, -зго-, -шки-, -сти-, -зда-, -шта-*, укупно 10;
–КСВ-: *-про-, -гре-, -гле-, -зре-, -сну-, -дра-, -зли-, -сни-*, укупно 8;
–СВС-: *-маљ-, -љен-*, укупно 2;
–СВК-: *-леп-*;
–КВС-: *-тал-*.

Финални слог:

–В: *-а, -о*, укупно 2;
–КВ: *-же, -ши* (2)*, -ту* (2)*, -ти* (3)*, -ћи, -га, -чи, -де* (5)*, -да, -те*[24] (3)*, -та* (3)*, -ко, -ше* (3)*, -жа, -ча, -ке, -су, -ци, -ће, -це, -ка, -це*, укупно 37;
–СВ: *-је* (2)*, -ва, -лу, -јо, -ло* (4)*, -ла* (3)*, -ви, -ње, -ве* (2)*, -на* (3)*, -ре, -ја, -не* (3)*, -ли* (2)*, -ма* (2)*, -мо* (2), укупно 30;
–ККВ: *-сти* (3)*, -сте, -чки, -ски* (2)*, -ске, -ска*, укупно 9;
–СВК: *-лих, -ват, -вит* (2)*, -вак, -рит*, укупно 6;
–СВС: *-ној, -љај*, укупно 2;
–КВС: *-кон, -гав*, укупно 2;
–КСВ: *-кло*;
–КВК: *-кох*.

[22] Укључен је и слог *-ri-*.
[23] Укључен је и слог *-lu-*.
[24] Ту је убројан и слог *-te*.

У песми има 857 слогова. Највише њих – чак 268[25] – чини комбинација консонанта и вокала (КВ) или пак сонанта и вокала (СВ, а таквих слогова је 226[26]). Може се приметити да су наведене комбинације у свим позицијама у речи скоро исто фреквентне. Много су мање фреквентне комбинације вокала и консонанта или сонанта. Прва се јавља свега 12 пута[27], а друга – само 3. Затворених слогова има 156, што је 18, 2%, а отворених 701, што је 81, 8%.

У вези са периферним деловима слога, у односу на гласовну структуру периферних делова слога, посебно ћемо обратити пажњу на: покривене затворене (фреквентни су у артикулационој бази српскога језика) и покривене отворене слогове (најфреквентнији у артикулационој бази српскога језика), непокривене затворене и непокривене отворене слогове (без периферних делова). У песми *Santa Maria della Salute* јављају се и покривени и непокривени, затворени и отворени слогови:

1. непокривени отворени: В (55 слогова у песми; 6, 42%);
2. покривени отворени: КВ, СВ, ККВ, КСВ, ССВ, ККСВ (646; 75, 38%);
3. непокривени затворени: ВК, ВС (15; 1, 75%);
4. покривени затворени: КВК, КВС, СВС, СВК, КСВК, КСВС, ССВК, ККВК, ККСВС, КСВКК, ККСВКК (141; 16, 45%).

Наведени подаци су у сагласности са фреквентношћу покривених и непокривених, затворених и отворених слогова у артикулационој бази српског језика.

Табеларни преглед структуре слога у песми *Santa Maria della Salute*

В	41	8	-	3	1	2	55
КВ	39	56	62	36	37	37	267
ВК	12	-	-	-	-	-	12
СВ	35	44	57	22	39	30	227
ВС	3	-	-	-	-	-	3

[25] То је 31,27% у односу на све слогове.
[26] То је 26,37% у односу на све слогове.
[27] То је, у односу на све слогове, 1,4%.

ККВ	11	8	9	1	10	9	48
КВК	10	1	9	2	-	1	23
КВС	12	7	7	2	1	2	31
КСВ	18	34	12	20	8	1	93
СВС	4	3	10	2	2	2	23
СВК	7	1	11	-	1	6	26
ССВ	-	6	1	1	-	-	8
КСВК	14	6	1	-	-	-	21
КСВС	2	3	-	-	-	-	5
ССВК	1	-	-	-	-	-	1
ККВК	2	2	1	-	-	-	5
ККСВ	-	2	-	1	-	-	3
ККСВС	1	-	-	-	-	-	1
КСВКК	3	-	1	-	-	-	4
ККСВКК	1	-	-	-	-	-	1
Укупно	216	181	181	90	99	90	857

16. Вокално *р*

Појављивање сонанта /r/ у нуклеусу или у једној од маргина слога није произвољно, већ је регулисано општим принципима дистрибуције гласова. Допуштени су низови у којима је „сонорност узлазног дела у успону“ (Зец 2007: 283) и низ у коме „сонорност у коди пада“ (Зец 2007: 283). То значи да је нуклеус најсонорнији део слога и да сонорност опада ка маргинама.

Вокално *р* примећујемо у следећим лексемама: *с**р**/це, ц**р**/ног, о/д**р**/жа, по/м**р**/ча, п**р**/сне, за/г**р**/љај*. Секундарно вокално *р* уочавамо у последњем примеру. У овим примерима, вокално *р* се или налази између два сугласника (*с**р**/це, ц**р**/ног, п**р**/сне*) или се налази испред сугласника, а истовремено следи морфемску границу, тј. слоготворно *р* се јавља после префикса (*о/д**р**/жа, по/м**р**/ча, за/г**р**/љај*).

У домаћој лексици једини слоготворни сугласник, тачније сонант, јесте /r/ и може се јавити и у нуклеусу и на маргинама слога.

„Могући парови консонаната у узлазу и коди регулишу се следећим ограничењима:

Сонорност маргина слога (сонорност маргина)

а. Везивање сегмената за узлаз:

У низу s_i, s_j, где су s_i, s_j везани за σ чвор у узлазу слога, s_i не сме да буде сонорнији од s_j.

Б. Везивање сегмената за коду:

У низу s_i, s_j, где су s_i, s_j везани за σ чвор у коди слога, s_j не сме да буде сонорнији од s_i.“ (Зец 2007: 283)

Наведено се може илустровати као што је то у свом раду о слоготворним гласовима учинила и Драга Зец: границе међу слоговима биће означене тачком, а слоготворни статус сонанта /r/ великим словом.

Дистрибуција сонанта /r/

а. Нуклеус: *срце* /sR.ce/, *црног* /cR.nog/, *одржа* /o.dR.ža/, *помрча* /po.mR.ča/, *прсне* /pR.sne/, *загрљај* /za.gR.ljaj/;

б. Узлаз: *опрости* /o.pro.sti/, *гора* /go.ra/, *пречисте* /pre.či.ste/, *врело* /vre.lo/, *презри* /pre.zri/, *сагреши* /sa.gre.ši/, *грејући* /gre.ju.ći/, *броду* /bro.du/, *трунут* /tru.nut/, *врагу* /vra.gu/, *грехе* /gre.he/, *тровало* /tro.va.lo/, *криви* /kri.vi/, *крило* /kri.lo/, *преда* /pre.da/, *мрака* /mra.ka/, *зорин* /zo.rin/, *кресну* /kre.snu/, *старом* /sta.rom/, *тренуте* /tre.nu.te/, *зре* /zre/, *рода* /ro.da/, *пре* /pre/, *грешне* /gre.šne/, *страховит* /stra.ho.vit/, *стари* /sta.ri/, *храст* /hrast/, *разлог* /ra.zlog/, *мудро* /mu.dro/, *сређе* /sre.će/, *рај* /raj/, *бризну* /bri.znu/, *храм* /hram/, *крави* /kra.vi/, *мудрачки* /mu.dra.čki/, *рој* /roj/, *крој* /kroj/, *брига* /bri.ga/, *рад* /rad/, *страст* /strast/, *простире* /pro.sti.re/, *времена* /vre.me.na/, *разлике* /ra.zli.ke/, *пробије* /pro.bi.je/, *зрак* /zrak/, *разумемо* /ra.zu.me.mo/, *драг* /drag/, *пророци* /pro.ro.ci/, *хридовит* /hri.do.vit/, *ропац* /ro.pac/, *пробуде* /pro.bu.de/, *прогуде* /pro.gu.de/, *померит* /po.me.rit/, *зоре* /zo.re/, *заруде* /za.ru.de/, *Maria* /Ma.ri.a/;

в. Кода: *бор* /bor/, *двор* /dvor/, *створ* /stvor/, *зар* /zar/, *чемер* /če.mer/, *крај* /kraj/, *рајски* /raj.ski/.

У примерима под а. /r/ је слоготворно, док у остала два случаја није. То је због тога што је силабичност сонанта /r/ условљена контекстом. Да сонант у првом случају није слоготворан, речи у првом низу претвориле би се у недопуштене комбинације гласова: */srce/, */crnog/ и сл., јер у њима сонорност пада у узлазном делу слога.

5. Хијат[28]

Интересантно је обратити пажњу на појаву хијата. У овом раду посебно ћемо се осврнути и на појаву хијата у песми *Santa Maria della*

[28] *Хијат* подразумева да се на крају једне и на почетку наредне речи нађу два самогласника један до другог, при чему долази до нешто дужег трајања отворености уста – до *зева*. Постоји *унутрашњи* и *спољашњи хијат*. Унутрашњи се јавља у једној речи (нпр. у *веома*), а спољашњи на споју две речи (нпр. у предлошко-падежној конструкцији *на Авали*). Према Мозаик знања 1972, s. v. *хијат*.

Salute – унутрашњег и спољашњег. Спољашњи хијат јавља се двадесетак пута, и то на споју следећих речи[29]: *свет**а**, **о**прости; На ком с**е**, **у**стук; Грехот**у** **у** пепо: јел**у** **а** врагу; Н**а** **у**год; Слављ**а** **у** зорин; Бесн**и** **о**луј; Мудр**о** **о**д среће; **А** **о**на; Тад ми с**е** **о**н**а** **о**донуд; К'**о** **у** муж**а** **и** жене; Милин**е**, **а**л' нежежене; Сад ј**е** **о**д мене; Стариј**а** **о**на; То ј**е** **у** рају; Глав**а** **о** тог; Њен**о**: „**Е**во...; ништавил**а** **у** славу; Д**а** **о**д милине; Д**а** **у** све.* Унутрашњи хијат уочавамо у следећим трима лексемама: *Maria*, *васиона, сломио*. Из наведених примера може се закључити да се у овој Костићевој песми спољашњи хијат чешће јавља од унутрашњег.

6. Самогласничке групе

У српском језику самогласничке групе јављају се не само у српским речима, и тада их најчешће раздваја морфемска граница, већ се јављају и у речима страног порекла. Навешћемо примере из песме Лазе Костића, којих има свега три, па ћемо их потом и анализирати. Примери самогласничких група су: *Mar**ia**, вас**ио**на, слом**ио***. Ово су примери речи у којима се јављају двочлане вокалске групе. Њих дели, у сва три случаја, слоговна граница. Једино у другом примеру, медијалну вокалску групу *–ио-* не дели морфемска граница. У питању је реч страног порекла. Осим ове медијалне групе, остале две су финалне *(-иа, -ио*). Трочланих вокалских група нема у овој песми.

7. Сугласничке групе

Утврдили смо да примера вокалских група нема много. Међутим, другачије је стање у вези са сугласничким групама. Оне су веома честе, и то како почетне, тако и медијалне и финалне; Како двочлане, тако и трочлане.

7.1. Двочлане групе

7.1.1. Двочлане иницијалне групе

1. КК-[30]: *што*, *стуб, старом, стегну, стисну, студ, збуњен, старија, где, стопила, студе*;

2. КС-[31]: *све, свет, светску, снивало, гњило, клет, грехе, злости*, *презри*, *пречисте*, *крило, грану, свит, свану, сваку, славља, брид,*

[29] Пошто се спољашњи хијат некада јавио у споју клитике и неке речи које не припадају истој акценатској целини, навођене су обе акценатске целине, а оба вокала наглашена су болдованим графемама.

[30] Скраћеница за иницијалну сугласничку групу која се састоји од два сугласника.

[31] Скраћеница за иницијалну сугласничку групу која се састоји од консонанта и сонанта.

гледну, свесну, глед, кресну, тренуте, дну, златна, грешне, сласт, храст, среће, свисну, звезде, бризну, смак, света, сломе, глави, храм, крави, кроз, слушкиње, простире, брига, траг, драг, двоје, хлад, зрак, пробије, пророци, слуте, прсне, хридовит, слава, пробуде, прогуде, звездама;

3. СС-: *многе, младо, врело, мрака, млад, времена*.

7.1.2. Двочлане медијалне групе

1. –КК-: *лепше, пакости, устук, злости, милости*, *настаде, вођка, слатка, сусташе, наста, зашто, доста, мудрачки, мозгови, састанака, постаће, ништавила*;

2. –КС-: *сагреши, чезно, опрости*, *подмукло, небеснице*, *песма, погледа, чезну, вечност, јадном, сазрела, бесни, разлог, гаснуше, страшни, разлике, песме, безњеница*[32]*, мудрачки*;

3. –СК-: *мајко, Santa, танталска, сунце, њојзи, рајски*;

4. –СС-: *давно, дивна, дивне, силне, наврели, земних*.

7.1.3. Двочлане финалне групе

Од финалних двочланих група јавља се само група *–ст* (-КК), и то у речи *страст*.

7.4. Трочлане групе

7.4.1. Трочлане иницијалне групе

Од трочланих сугласничких група јавља се само почетна група *стр-* (ККС-), и то у речима: *страдо*, *створ*, *страховит, страст.*

7.4.2. Трочлане медијалне групе

Од медијалних трочланих група присутне су две:

а) –ККК-, и то само у облику *светску* јавља се група *–тск-*;

б) –СКК-, а видљива је у групама *–љск-* (*земаљски*), *-лск-* (*танталска*) и *–нск-* (*сељенске*).

8. Алтернације вокала

У песми се јављају речи у којима је извршена нека гласовна промена. У раду ће се те алтернације именовати, било да је у питању промена вокала, било да је у питању промена сугласника. Од алтерна-

[32] Психолошка граница слога (после префикса *без-*).

ција самогласника издвојићемо прелаз *л* у *о* (аутоматска алтернација). Он се јавља у именици *пе/по* (пепел > пепео > пепо); У радном глаголском придеву *по/ка/јо* (покајал > покајао > покајо), *че/зно* (чезнул > чезнуо > чезно), *на/до* (надал > надао > надо), *стра/до* (страдал > страдао > страдо). У свим овим примерима присутна је и појава контракције вокала, и то у смеру другога из скупине. Непостојано *а* (факултативна алтернација) јавља се у облицима следећих речи: *сну, слатка, састанака* (уп. Сан – сна, сладак – слатка, састанак – састанка – састанака).

9. Алтернације консонаната

У српском језику све гласовне промене делимо на аутоматске и факултативне. У аутоматске алтернације консонаната убрајају се: једначење сугласника по звучности, једначење сугласника по месту творбе, упрошћавање сугласничких група, *ј* које се развија у хијату. Под факултативним алтернацијама подразумевамо палатализацију, сибиларизацију, ширење/скраћивање основе, јотовање и преглас.

10. Аутоматске алтернације

Од аутоматских алтернација које се јављају у овој Костићевој љубавној песми може се издвојити само придев *мудрачки,* у коме се, поред прве палатализације, која спада у факултативне алтернације, извршило и упрошћавање сугласничких група, и то на следећи начин: мудрац + ски > мудрачски > мудрачки.

11. Факултативне алтернације

У односу на аутоматске алтернације, у овој песми има више извршених факултативних.

Ширење основе видљиво је у облику *времена,* где се види проширење *–ен-*, односно *–н-* (уп. Време – времена, подне – поднева, кћи – кћери, мати – матере, вече – вечера – вечеру, дугме – дугмета и сл.).

Прва палатализација извршена је у следећим речима: *блаженој* (благ- + -ен- +-ој > блаженој), *подиже*[33] (подиг- + -е > подиже), *сагреши* (са- + -грех- + и > сагреши), *душило* (дух- + -и- + -ло > душило), *вечност* (век- + -#н- + -ост > вечност), *вечити, -а* (век- + -и- + -ти, -та > вечити, вечита), *залечи* (за- + -лек- + -и > залечи), *грешне* (грех- + -

[33] Глагол је у аористу.

#н- + -е), *помрча* (по- + -мр#к- + -а > помрча), *страшни* (страх + -#н- + -и > страшни). Јотовање се јавља у следећим речима: *среће* (срет- + -ја > среће, ген. Среће), *сломљен*[34] (слом- + -јен > сломљен), *славља* (слав- + -је > славље, ген. Славља), *дође*[35] (композит глагола ићи, односно *ити), *пише*[36] (пис- + -је > пише), *нежежене* (не- + -жег- + -јен + -е > нежежене). Сибиларизација, односно друга палатализа-ција, извршена је у следећим двама облицима: *пророци* (пророк- + -и > пророци), *дуси* (дух- + -и > дуси).

12. Кованице

Појава кованица у Костићевим делима[37] честа је, и то и у његовим песмама, поемама и драмама. За разлику од својих савременика, Костић их није користио само да би постигао риму већ је тако остваривао и одређену стилску функцију и вредност. Листајући речник који се налази у раду Владете Јанковића о поетској функцији кованица Л. Костића, издвојићемо оне које се јављају у песми *Santa Maria della Salute*. То су: *безњеница* (стање у којем се находи човек раздвојен од драге), *залуте* (стање у коме се лута), *злост* (у значењу зло, несрећа), *кајан* (у значењу покајник, онај који се каје)[38]. С обзиром на то да је већи део овог рада посвећен слогу, и кованице се могу посматрати као проширење како слоговног инвентара, тако и инвентара сугласничких група.

Закључне напомене

Лаза Костић је, написавши песму *Santa Maria della Salute*, створио не само најлепшу песму српског романтизма него и свеукупног српског песништва. Ова песма представља својеврстан спој класицистичког, барокног и романтичарског. Њена строга композиција упућује на класицистичко, сам њен наслов, који упућује на венецијанску барокну цркву свете Марије од Спаса из XVII века, повезује је са барокним и, на крају, мотиви идеалне и мртве драге повезују је са романтизмом.

Ова Костићева песма често је била предмет књижевно-стилске анализе. Ипак, овај рад је имао за циљ да најлепшу песму српског романтизма посматра на други начин, са аспекта лингвистике, тачније

[34] Ова врста јотовања назива се јотовање лабијала.
[35] Специјално јотовање.
[36] Старо јотовање.
[37] Уазбучене кованице Лазе Костића могу се наћи у: Јанковић 1969, 33–80; s. v. *безњеница,* s. v. *злост* итд.
[38] Ову реч Костић је употребио и у преводу *Ромеа и Јулије* 1876. године (III, 2). Према: Јанковић 1969, s. v. *кајан.*

једне гране лингвистике – (морфо)фонологије. Такође, у раду је уз то извршена и квантитативна анализа поменуте песме. Квантитативно је обрађена структура слога, што је и табеларно приказано.

Све речи у песми подељене су на слогове, а касније су разврстане на једносложне, двосложне, тросложне и вишесложне, при чему смо обратили пажњу и на отворене и на затворене слогове. Било је речи и о сонорности гласова који чине слог. Посебно су наведени облици у којима се јавља вокално *р*, како примарно, тако и секундарно, а и оне речи у којима се јавља хијат, како спољашњи, тако и унутрашњи. При анализи инвентара истакнуте су и лексеме у којима се јављају самогласничке и сугласничке групе, које су разврстане на иницијалне, медијалне и финалне, по месту на коме се налазе, а по броју на двочлане, трочлане и вишечлане. На крају рада издвојене су морфофонеме у којима је извршена нека гласовна промена, па су класификоване у групе у зависности од промене која је извршена (самогласничке, сугласничке; факултативне, аутоматске), а наведене су и кованице.

Иако предмет овог рада није била стилистичка анализа песме, она се може довести у везу са закључцима добијеним у овом раду. На пример, мелодичности у песми, поред стилских фигура, доприноси и сам стих – правилно се смењују деветерци и десетерци. Затим, на крају стихова јавља се мноштво једносложних речи, што резултира мушком римом, а, у песми, она је, најчешће, затворена. Честа појава једносложница истовремено доприноси динамичности песме.

На основу ове квантитативно-фонолошке анализе „завршне“ песме Лазе Костића, може се закључити и да постоји тенденција ка чешћем јављању затворених слогова. Разноврсност сугласничких група и структуре слогова постигнута је, између осталог, и појавом кованица и крњег инфинитива. Најфреквентнији су покривени отворени слогови, затим покривени затворени, а следе их непокривени отворени и непокривени затворени.

Даљи и прецизнији закључци могли би се извести када би се квантитативно-фонолошка структура ове песме упоредила са структуром осталих Костићевих песама, поема и драма, чему би овај рад могао да допринесе.

ГРАЂА:

Санта Марија**:** Лаза Костић, *Изабране песме,* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд 1999, 168–171.

ЛИТЕРАТУРА:

Бугарски 1995**:** Ранко Бугарски, *Увод у општу лингвистику*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
Гудурић 2004**:** Снежана Гудурић, *О природи гласова,* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
Гудурић, Петровић 2005**:** Снежана Гудурић, Драгољуб Петровић, „О природи гласа [р] у српском језику“, у: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, год. 48, број 1–2, 135–150.
Гудурић, Петровић 2006**:** Драгољуб Петровић, Снежана Гудурић, „О проблему слога у српском језику“, у: *Годишњак за српски језик и књижевност*, година XX, број 8, Филозофски факултет у Нишу, Ниш, 327–343.
Гудурић**,** Петровић 2008**:** Снежана Гудурић, Драгољуб Петровић, „Прилог проучавању фонетске природе гласова српског језика: струјни сугласници“, у: *Јужнословенски филолог*, број 64, 73–108.
Живковић 1994**:** Драгиша Живковић, „’Santa Maria della Salute’ као завршна песма Л. Костића“, у: *Европски оквири српске књижевности IV,* Просвета, Београд, 174–194.
Зец 2007**:** Драга Зец, „Слоготворни гласови у српском језику“, у: *Зборник Матице српске за филологију и лингвистику*, L, Нови Сад, 281–295.
Јакобсен 2008**:** Пер Јакобсен, „Структура слога“, у: *Јужнословенски филолог* (Београд), LXIV (2008), 135–141.
Јанић 2009**:** Александра Јанић, „Једносложнице у рими песме ‘Santa Maria della Salute’“*,* у: *Бдење* (Сврљиг/Књажевац), VIII/21–22 (2009), 119–125.
Јанковић 1969: Владета Јанковић, „Поетска функција кованица код Лазе Костића“, у: *Зборник историје књижевности*, одељење литературе и језика, књ. 7, САНУ, Београд, 1–81.
Кашић 1998: Зорка Кашић, „Слогови и консонантски скупови у артикулационој бази српског језика“, у: *Београдска дефектолошка школа 1,* 101–109.
Кашић, Јовичић, Ђорђевић 2006: Зорка Кашић, Слободан Јовичић, Миодраг Ђорђевић, „О дефинисању краја изговорене речи“, *ЕТРАН,* Београд, 462–465.

Кристал 1999: Дејвид Кристал, *Енциклопедијски речник модерне лингвистике,* Нолит, Београд.
Мозаик знања 1972: *Енциклопедијски лексикон – Мозаик знања, Српскохрватски језик,* Интерпрес, Београд.
Правопис 2002: *Правопис српскога језика*, Матица српска, Завод за уџбенике и наставна средства, Нови Сад, Београд.

Ружић 1971: Жарко Ружић, *Симетрија и мелодија у једној Костићевој станци,* „Књижевност“, 1971, бр. 3, 186–199.
Савић 1984: Свенка Савић, „Принципи стварања неологизама у српскохрватском језику“, у: *Лексикографија и лексикологија*, зборник радова, Матица српска, Институт за српскохрватски језик – Београд, Нови Сад, Београд, 161–170.
Симић, Остојић 1981: Радоје Симић, Бранислав Остојић, *Основи фонологије српскохрватскога језика,* Титоград.
Станојчић, Поповић 2000: *Граматика српскога језика,* Завод за уџбенике и наставна средства, Београд.
Стевановић 1981: Михаило Стевановић, *Савремени српскохрватски језик,* I*,* Научна књига, Београд.
Стошић 2009: Јелена Стошић, „Техничка помоћ у изучавању квантитативних односа у тексту“, у: *Шта очекујем од проучавања језика писаца,* Писци и језик, књ. 1, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу, Одсек за српски језик, Ниш, 72–76.

Aleksandra Janić

A QUANTITATIVE AND PHONOLOGICAL ANALYSIS OF LAZA KOSTIĆ'S SANTA MARIA DELLA SALUTE

Summary

The subject of this paper is the morpho-phonological analysis of the song Santa Maria della Salute. The analysis includes phonemes, syllables and words – one-syllable and multi-syllable. The forms of words in which there is a vowel or consonant alteration were analyzed, along with neologisms, but special attention was paid to syllable structure and consonant groups. Syllable structure was presented quantitatively, and certain quantitative laws were identified in the ‘ultimate’ Kostić.

UDK 821.163.41-95

Борис Булатовић[1]
Нови Сад

ОДНОС МИРОСЛАВА ЕГЕРИЋА ПРЕМА МАРКУ РИСТИЋУ И ЗОРАНУ МИШИЋУ: РЕВИЗИЈА ВЛАСТИТЕ ИДЕОЛОШКЕ ПОЗИЦИЈЕ КАО КЊИЖЕВНОГ ИСТОРИЧАРА

Сажетак: У овом тексту је уочено да су Егерићева критичарска уверења из 1960-их и 1970-их година била блиска Ристићевим и Крлежиним предратним књижевно-теоријским погледима исказаним у часопису *Печат*. Затим, на вертикалној равни је интерпретирана еволуција Егерићевог односа према послератном раду Марка Ристића и Зорана Мишића, који је, након догматског приступа у *Портретима и памфлетима*, у касније објављеним књигама (*Делима и данима*) значајно ревидиран. У том смислу, истакли смо да текст „Косовско опредељење Зорана Мишића" представља вид аутокритике и знак преображаја и развоја Егерићевих књижевно-историјских, друштвено-политичких и интелектуалних погледа. Назначено је, такође, да Егерићеви ревидирани ставови имају изразиту етичко-интелектуалну димензију.

Кључне речи: Мирослав Егерић, историја књижевности, Марко Ристић, идеолошка критика, Зоран Мишић, аутокритика, аутономија књижевности

Релевантност ове студије произилази из бар три разлога. Најпре, њеном темом је, у првом реду, обухваћена једна од најзначајних полемика у српској књижевности (реч је о полемици између Марка Ристића и Зорана Мишића). Затим, указује се на позитивну ревизију ставова српског критичара (Мирослава Егерића) који је у почетном периоду свог критичарског рада припадао и такозваној идеолошкој критици (у смислу и мери у којима је Света Лукић модернизам након Другог светског рата означио као „социјалистички естетизам"[2]). И треће, увиде из овог сукоба је могуће актуелизовати у данашњем времену (на почетку 21. века), у контексту актуелних књижевних, књи-

[1] bulatovic_boris@yahoo.com

[2] Света Лукић, „Социјалистички естетизам: једна нова појава", *Политика,* 28.04.1963.

жевно-идеолошких,[3] културних и друштвено-политичких полемика и схватања по којима се аутошовинизам представља као вид модерности.

О Марку Ристићу је Егерић написао само један текст („Судбина стваралаца", *Портрети и памфлети*, 1963), међутим, на овог српског писца, есејисту и памфлетисту Егерић се често враћао у својим текстовима. О Егерићевом односу према Марку Ристићу није било речи у српској критици, а анализа тог односа је од велике важности и за разумевање еволуције Егерићевих књижевно-историјских схватања, за његов однос према књижевној традицији, али и према друштвено-историјској и политичкој стварности.

Славко Гордић је назначио да *Портрети и памфлети* представљају приказ „окоштавања духовног система водећих српских критичара", што се, пак, не би могло устврдити и поводом Егерићевог текста о Ристићу. У есеју „Судбина стваралаца", Мирослав Егерић је, наиме, написао најафирмативније странице о неком од тринаест критичара који су представљали предмет његове пажње у књизи *Портрети и памфлети*. Егерић је у овом чланку представио Марка Ристића са једне стране као моралног борца, односно „будну савест у доба моралне атрофије",[4] а са друге стране као жртву оспоравања „опскурних фашистичких кевтала,[5] оне дуге фаланге предратних десничарских, дворских скутоноша".[6] Последња Егерићева констатација има одлике пасквиле и острашћене комунистичке реторике по којој се свако противљење комунистичком аутошовинизму маркира као фашистички говор. (Овде наравно не може бити речи о Егерићевој одбрани Ристићевог аутошовинизма, будући да он у Ристићу види првенствено антидогматика и противника оне искључивости коју су демонстрирали теоретичари социјалистичког реализма). Таква неутемељена идеолошка квалификација, иако је наведена још 1960. године,[7] утолико више зачуђује уколико је Егерић и сâм био ангажовани

[3] Употребом књижевно-идеолошког дискурса се пре свега користи „неолибералистички реализам", како га терминолошки одређује Радоман Кордић, и који га сагледава као вид колонизације културе, односно као оправдање империјалне културе. Види Radoman Kordić, *Politika književnosti*, Filip Višnjić, Beograd 2007.

[4] Miroslav Egerić, „Sudbina stvaraoca", u: *Portreti i pamfleti*, Progres, Novi Sad 1963, 94.

[5] Ову флоскулу „опскурна фашистичка кевтала" Егерић је преузео од Ђорђа Јовановића (који додуше користи израз „клеватала" уместо „кевтала"), који је у писму Марку Ристићу од 27.02.1935. године записао: „Лако је могуће да бих (али ја лично) без њега [без надреализма, примедба Б.Б.] био данас неко опскурно фашистичко клеветало". Види писмо Ђорђа Јовановића прештампано у књизи Marko Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora*, Prosveta, Beograd 1953, 123-125.

[6] *Isto*, 89.

[7] Овај есеј Егерић је објавио првобитно у *Пољима* 1960. године. Види Miroslav Egerić, „Sudbina stvaraoca", *Polja*, god. 6, br. 47, 1960, 1.

борац против идеологизације и догматизма у јавној, интелектуалној и књижевној делатности.[8] Даље, Егерић бележи да „од Љубомира Недића до наших дана нико у српској књижевности није покренуо толико плодне полемике и навукао на себе толико мржње и неразумевања као Марко Ристић",[9] који се „у току једне четвртине века обарао на све и свакога у табору реакције".[10] Поводом последњег Егерићевог навода (о табору „реакције") бисмо се могли сложити са Палавестрином тврдњом о Егерићевим идеолошки обојеним суђењима у бинарним опозицијама своје/туђе, коју је дао у вези са доцније објављеном књигом *Људи, књиге, датуми*.

Оно што је Егерић издвојио као велику Ристићеву заслугу јесте његово наслућивање опасности за књижевност од „једне нове црвене религије" којој се Ристић супротставио и „ни за тренутак није каснио да каже праве речи о значењу нових погрома уметности".[11] За разумевање овог питања, које се из данашње перспективе може учинити неразумљивим – да Егерић и Ристић, као противници „црвене религије" у књижевности и наметања комунистичког идеолошког оквира литерарном стваралаштву, истовремено бивају у суштини привржености режима и друштвеног уређења чија догматична и утилитарна књижевна мерила критикују – потребно је детаљније разјашњење. Наиме, они не критикују комунистички догматизам као антикомунисти[12] (за разлику од, рецимо, српских писаца који су после Другог светског рата као политички емигранти напустили Србију и Југославију[13]), него то пак чине као присталице комунизма које се боре против крајности и аномалија у комунистичком друштвено-политичком систему.[14] Стога, сукоби на релацији социјалистички реализам/модернизам се могу сагледати и као вид унутарпартијских неслагања у вези

[8] Такође, жртва идеолошких подметања је био и Марко Ристић, и то као некадашњи надреалиста и Крлежин сарадник у часопису *Печат* током 1939. и 1940. године. О томе види два чланка Јосипа Броза (у то време генералног секретара Комунистичке партије Југославије). Josip Broz Tito, „Trockizam i njegovi pomagači", *Proleter: Centralni organ Komunističke partije Jugoslavije*, god. 14, br. 1, Zagreb 1939, 5-6; и чланак истог аутора „Za čistoću i boljševizaciju partije", *Proleter: Centralni organ Komunističke partije Jugoslavije*, god. 15, br. 3/4, 1940, 5-9.

[9] Miroslav Egerić, „Sudbina stvaraoca", u: *Portreti i pamfleti*, 90.

[10] *Isto*, 90.

[11] *Isto*, 91.

[12] О различитој природи и видовима антикомунистичке критике види Борис Булатовић, „Есеји Мирослава Егерића о романима Добрице Ћосића", *Philologia Mediana*, год. 2, бр. 2, Ниш 2010, 292.

[13] Списак српских писаца политичких емиграната види у књизи Петар Милатовић, *Протерана Србија: студија о српској политичкој емиграцији*, Досије, Београд 1991.

[14] О томе види опширније у Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945-1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986; Dušan Bošković, *Estetika u okruženju: sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Filip Višnjić, Beograd, 2003.

са концептом културне политике који би требало применити. Тако, двема синтагмама – „партијски модернизам"[15] (Предрага Палавестре) и знатно увреженијом „социјалистички естетизам" (Свете Лукића) – указано је на преовлађујући карактер антидогматског ангажовања српских критичара у послератној борби за књижевни модернитет.

Као репер на Ристићев програмски чланак „Морални и социјални смисао поезије"[16] може се схватити наслов Егерићевог текста „Морални и социјални смисао књижевне критике".[17] Ристићева основна начела изложена у програмском чланку „Морални и социјални смисао поезије" и *Предговор за неколико ненаписаних романа* су, по Палавестри, послужила као „идејна основа у каснијој широкој књижевној борби против вулгарно-материјалистичке доктрине социјалистичког реализма и институционализовања критике као облика идеолошке контроле".[18] Палавестра је назначио да је „Ристићево схватање полазило од претпоставке да стваралачки и песнички чин својим суштинским неприхватањем психолошке цензуре и нагонским опредељењем за слободу изражавања, садржи све битне револуционарне импулсе. Истински уметник се аутентичношћу свога дела природно ангажује у одбрани човечанства на моралном и социјалном плану, и нема потребе да се подвргава никаквим спољним прагматичним захтевима идеолошке принуде или идејне тенденције".[19] Мишљења смо да је у Ристићевом противстављању новореалистичкој и соцреалистичкој критици Мирослав Егерић пронашао повод за давање „ристићевског" наслова свом тексту у коме се залаже за отпор према „прописаној, унапред одређеној, канонској мисли, где критици нема места, и она у таквом простору остаје као пример трагично закржљалог, калемљеног, нејаког вегетирања духа, уместо сјајне и бујне експанзије његове моћи".[20] Ипак, сличност Ристићевог и Егерићевог есеја се на томе завршава, будући да природа ставова изречених у есеју „Морални и социјални смисао поезије" није сводива само на одбрану аутономије уметности. Социјални смисао који, наиме, Марко Ристић придаје поезији у овом есеју није подударан са Егерићевим гледиштем будући

[15] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768-2007*, Матица српска, Нови Сад 2008, 501.

[16] Види Marko Ristić, „Moralni i socijalni smisao poezije", *Danas*, knj.1, br. 1, Zagreb 1934, 70-91; Marko Ristić, „Moralni i socijalni smisao poezije. Materijalističko i pseudomaterijalističko shvatanje umetnosti", *Danas*, knj.1, br. 2, 1934, 204-219; „Predgovor za nekoliko nenapisanih romana", *Almanah savremenih problema*, god. 4, Zagreb 1936, 46-82.

[17] Мирослав Егерић, „Морални и социјални смисао књижевне критике", у: *Људи, књиге, датуми*, Матица српска, Нови Сад 1971, 9-19.

[18] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768-2007*, 387.

[19] *Исто*, 397.

[20] Мирослав Егерић, „Морални и социјални смисао књижевне критике", у: *Људи, књиге, датуми*, 18.

да, по Ристићу, „поезија наоружава свет јасношћу и снагом које су јој потребне да стварност схвати исправно, то јест дијалектички, и да се, у функцији тог исправног схватања света, у социјалном хаосу исправно, то јест марксистички оријентише".[21] Такође, морални смисао за Ристића садржи и одредницу антиреакционаран (за њега постоји блискост између моралног и револуционарног), док социјални смисао који подразумева израстање књижевног дела из социјалног контекста за Ристића има карактер социјалистичког. Уз све речено, напоменућемо и то да Егерићева критичарска уверења из 1960-их и 1970-их година не одударају у већој мери од Ристићевих и Крлежиних предратних књижевно-теоријских погледа (изузимајући потребу за марксистичком оријентацијом у литератури) исказаних у *Печату*, којима се „доследно чува револуционарна оријентација књижевне мисли, али и слобода независног, интегралног израза, право књижевника на размах субјективности".[22]

Егерићев однос према Марку Ристићу током 1960-их и 1970-их година[23] био је изразито некритички. Како је напоменуто, Егерић у Ристићу види – у складу са сопственим критичким ангажманом у одбрани слободе модерне поезије од марксистичких мерила – пре свега антидогматика и противника искључивости коју су средином и у другој половини 1930-их година демонстрирали представници круте идеолошке критике. Тако, Егерић назначава да либерална струја у часописима *Данас* (1934) и *Печат* (1939-40) „није прихватала литературу као слушкињу политике, макар ова била и лева".[24] У Крлежиним и Ристићевим ставовима, он је афирмативно наглашавао њихово „одбијање да се пристане на изједначавање уметности и дириговане службе, што би значило и пристајање на пораз слободе у уметности".[25] Међутим, Егерић је у истицању Ристићевих заслуга превидео његову недемократичност, идеолошку острашћеност и самовољу у изрицању тешких и нетачних оптужби. У својој *Историји српске књижевне критике*, Предраг Палавестра је посветио чак шеснаест страница Марку Ристићу демаскирајући га као „љутитог врховног судију сопствене догме, нетрпељивог и искључивог према свима који нису били спремни да се покоре мерилима његове фаланге и наступу књижевног инквизитора".[26]

---

[21] Marko Ristić, „Moralni i socijalni smisao poezije. Materijalističko i pseudomaterijalističko shvatanje umetnosti", *Danas*, 204.

[22] Мирослав Егерић, *Реч у времену: књижевно и критичко дело Ђорђа Јовановића*; Замак културе, Врњачка Бања 1975, 117.

[23] Овде на уму имамо Егерићеве књиге и текстове у којима се спомиње Марко Ристић, закључно са његовом монографијом *Реч у времену*.

[24] Мирослав Егерић, *Реч у времену*, 23.

[25] *Исто*, 24.

[26] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике (1768-2007)*, 384.

Палавестра је изнео бројне негативне квалификације на рачун Марка Ристића, са разлогом му приписујући тоталитаристичку свест, удвориштво и послушност титоизму, штетни антитрадиционализам (у смислу потпуне негације књижевног и историјског наслеђа), мржњу према свему што носи српско обележје, саморекламерство, склоност ка идеолошким дисквалификацијама својих неистимоишљеника и лажни неконформизам.[27]

Када говоримо о Егерићевом односу према критичару Марку Ристићу, онда је потребно уочити да његово уважавање и прецењивање Ристићевог антидогматизма има разјашњење у сличности њихових позиција у сукобу са марксистичком критиком (у различитим временима). Егерић, наиме, од касних 1950-их и раних 1960-их година, наступа као критичар на сличан начин против политизације књижевне уметности као што је то Ристић чинио током 1930-их година.[28] Међутим, Егерић се у *Портретима и памфлетима* није критички осврнуо на Ристићево изневеравање позиције бранитеља слободе уметничког стварања и његово поратно књижевно служење партијској идеологији и антисрпској пропаганди. У том смислу, Палавестра наводи да су Ристић и други надреалисти најпре „као друштвена формација и књижевна котерија били носиоци тоталитаристичке свести и 'светријумфујуће' револуционарне правоверности",[29] а да се после Другог светског рата Ристић „искупио за своја скретања, поставши још тврђи у правоверности и искључивији у служењу партијској линији",[30] те да је „ишао чврсто под руку са партијском политиком комуниста и титоизма, чији је поступак и фалангистичку дрскост преносио у књи-

[27] Ристића као књижевног митомана и самовољног мистификатора српске књижевне историје приказује Гојко Тешић. Види његову студију Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja*, 3. izdanje, Institut za književnost i umetnost – Čigoja štampa, Beograd 2007.

[28] Види Ристићеве есеје у часопису *Данас*: Marko Ristić, „Moralni i socijalni smisao poezije", *Danas*, knj.1, br. 1, Zagreb 1934, 70-91; knj.1, br. 2, 1934, 204-219; „Jedan nov primer nerazumevanja dialektike (A. B. C.)", *Danas*, knj.1, br. 2, 1934, 243-253 (текст написан као врста полемичког одговора Богумилу Херману на његов негативан текст о Крлежи „Quo vadis Krleža?", *Kultura*, god. 1, br. 4, Zagreb 1933, 305-319).

Такође, Ристићев чланак објављен у првом броју *Печата* „San i istina Don Kihota" (knj. 1, br. 1-2, 1939, 34-39), изазвао је бројне острашћене реакције догматских марксистичких критичара у часописима *Израз*, *Млада култура*, *Уметност и критика*, *Пролетер* (централни орган КПЈ) и у *Књижевним свескама* (које су у целости биле посвећене обрачуну са Крлежом и Ристићем и осталим „печатовцима"). Види на пример Мирко Давичо, Авдо Хумо и Пуниша Перовић, „О *Печату* и бесједи о његовој сврси", *Млада култура*, год. 1, бр. 2, Београд 1939, 165-168; Radovan Zogović, „Nešto kao izjava", *Umetnost i kritika*, god. 1, br. 1-2, Beograd 1939, 79-80; Otokar Keršovani (V. Dragin), „San i istina Marka Ristića", *Umetnost i kritika*, god. 1, br. 3, 1939, 119-128 (овај текст, под идентичним псеудонимом, Кершовани је штампао и у првом броју загребачких *Књижевних свесака*, на страницама 113-130).

[29] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике (1768-2007)*, 395.

[30] *Исто*, 395.

жевност по старом начелу ‘ко није са нама, тај је против нас’”[31] и „своја мерила и своју критику подредио захтевима и потребама партијске идеологије”.[32]

Даље, опирање идеолошким стегама наметаним литератури не треба посматрати као отпор марксистичкој идеологији, будући да је Ристићева (и Крлежина) предратна побуна против „вребајућег разума”[33] била књижевна, и то у оквиру књижевне, али и политичке левице. Палавестра тим поводом бележи да је „сукоб на књижевној левици, који се у јавности водио између надреалиста и социјалне књижевности, био уствари борба за превласт између авангардне и партијске догме”.[34] О Ристићевом послератном књижевно-партијском ангажману, који Егерић у *Портретима и памфлетима* није спомињао, Палавестра записује следеће: „Као зачетник српског надреализма, Марко Ристић је од своје књижевне доктрине начинио заставу и ослонац титоизма као новог, модернизованог облика партијске цивилизације, новог модела комунистичке диктатуре”,[35] те да његове књижевне критике одишу пасквилантским приступом.

Велике критике Палавестра је изнео поводом Ристићевог острашћеног аутошовинизма и негаторског односа према српском књижевном наслеђу: „У служби Партије и револуције Марко Ристић се у својој националној политици држао ставова Коминтерне и знаменитих ‘дрезденских’ поставки КПЈ о хегемонизму и ‘угњетачком’ српском народу. Много више рачуна је водио о надреалистичком престижу и пролетерском интернационализму него о положају и судбини сопственог народа. Његов авангардни космополитизам имао је националну боју само утолико што је једино ту могао бити пресудитељ ‘моралног и социјалног смисла поезије’ и као арбитар књижевности, политичке напредности стајати на челу мале, али бучне, париске песничке филијале”.[36] Палавестра даље записује да је „после Марка Ристића оспоравање свега што је српско постало знак европске еманципације и отмености међу српским интелектуалцима. Он је увео мерило да се такво оспоравање сматра доказом културе и духовне изграђености, широких светских видика, идеолошке правоверности, напредног југословенства, политичке исправности и критичке об-

[31] *Исто*, 396.
[32] *Исто*, 396.
[33] „Вребајући разум” је Крлежина синтагма. Види Miroslav Krleža, „Dijalektički antibarbarus”, *Pečat*, god. 1, knj. 2, br. 8/9, 73-232. Ова синтагма осликава однос његов према догматској партијској књижевној критици која је устремљена на чување чистоте идеолошке догме, и која у својој искључивости на сваку критику одговара измишљеним оптужбама и политичким дисквалификацијама. Види детаљније о овоме Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Liber, Zagreb 1970, 209-215.
[34] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике (1768-2007)*, 395.
[35] *Исто*, 395.
[36] *Исто*, 390.

јективности".[37] На начин сличан Палавестрином, о овоме је Егерић исказао властито мишљење 1994. године, о чему ће бити речи.

Уз све поменуто, Палавестра је у Ристићу видео претходника доцнијих (и актуелних) комунистичких и неолибералних идеолошких кривотворења и злонамерних догматских тумачења књижевне стварности. „Ристићев 'Index' у књизи *Књижевна политика* био је прва књижевна 'црна листа' непожељних и неподобних писаца, кључни путоказ за многе политичке и књижевне прогоне и негаторске осврте на српску књижевну традицију".[38]

Када је реч о Ристићевом елитизму и конформизму, Борислав Михајловић Михиз се у свом тексту „Чланак и мало памфлета"[39] још 1952. године[40] иронично осврнуо на Ристићев псеудо-неконформизам и уствrдио како је он „као бивши књижевник постао амбасадор, а као бивши амбасадор поново постао књижевник",[41] док Палавестра наводи да је Марко Ристић био „једини српски критичар којем је било дозвољено да се из грађанског салона бори у првим редовима револуције".[42] У есеју „Критика шарма и изненађења" из *Портрета и памфлета*, Егерић је, након изречене похвале о Михизу као борцу за модерну књижевност „у доба опште социјалиствујуће патетике",[43] као највеће Михизово сагрешење издвојио управо његов поменути текст „Чланак и мало памфлета", што такође сведочи о помало апологетском односу према Марку Ристићу почетком 1960-их година.

До сада наведено казује о томе шта је све Егерић превидео оцењујући значај и природу бунтовничког духа Марка Ристића у *Портретима и памфлетима* (у узгредним напоменама је на сличан начин о њему писао и у *Речи у времену*). При томе, свакако, имамо на уму да је Палавестрина *Историја* објављена 2007. године, док је овде било речи о Егерићевим критичким ставовима изреченим безмало пола века пре тога. Међутим, Палавестрине тврдње (премда су и његова критичарска становишта из ранијег периода такође била умногоме идеолошка) на веома прецизан и целовит начин осликавају природу Ристићевих политичко-књижевних амбиција и идеолошких предрасуда, те је на тај начин лакше увидети неутемељеност некадашњих Егерићевих оцена, чију ревизију је учинио три деценије касније.

Текст о Марку Ристићу Егерић је објавио 1960. године (и у том облику га прештампао у *Портретима и памфлетима*). Дакле, том

[37] *Исто*, 394.
[38] *Исто*, 394.
[39] Борислав Михајловић Михиз, „Чланак и мало памфлета: о једној књизи памфлета и чланака", у: *Од истог читаоца*, Нолит, Београд 1956, 109-115.
[40] Овај текст је најпре објављен у часопису *НИН*, у априлу 1952. године.
[41] Борислав Михајловић Михиз, „Чланак и мало памфлета", у: *Од истог читаоца*, 115.
[42] Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике (1768-2007)*, 396.
[43] Miroslav Egerić, „Kritika šarma i iznenađenja", u: *Portreti i pamfleti*, 107.

приликом Егерић није имао у виду Ристићеву полемику са Зораном Мишићем о „косовском опредељењу" Растка Петровића вођену на страницама београдског *НИН*-а крајем новембра и почетком децембра 1961. године.[44] Ипак, Егерићеви првобитни ставови (исказани 1963. године) у вези са том полемиком се могу разумети из текста „Време и реч Зорана Мишића".[45] Из односа према овој полемици (као и из појединачног односа према Ристићевој и Мишићевој критици) се може боље расветлити развој Егерићевих књижевно-историјских ставова. У тексту „Време и реч Зорана Мишића", наиме, Егерић са уважавањем пише о Мишићу као великом борцу за „аутономни свет песника од спољашњих и унутрашњих репресија"[46] који припада „чеоном слоју оних интелектуалаца наше литературе који су се, у шестој деценији овог века [20. века] полетно, без сагибања главе и малограђанских заклањања иза ауторитета, табуа, прихватили битке против конференцијских зановетања у поезији".[47] Егерић, пак, Мишићу замера „патетику претераног поверења у животодавни контакт са традицијом",[48] а као кључну негативну последицу (негативну по тадашњим Егерићевим размишљањима) таквог односа према традицији наводи како је Мишић „окренуо поглед уназад, према Косову-пољу, и створио *неславну* [подвукао Б. Б.] метафору 'косовско опредељење'".[49] Егерић је сумирао ово разматрање о Мишићу констатацијом да је његова главна заблуда „неверовање да ван неписане обавезе коју подвлачи свест о традицији настају предели поетског открића света".[50]

Да је Егерић своја размишљања о овој проблематици задржао на оним која је изрекао у *Портретима и памфлетима*, са правом бисмо могли устврдити да његова књижевно-историјска позиција и аргументација у односу према Ристићу и Мишићу заврђује критику. У свом првом тексту о Зорану Мишићу Егерић је пропустио да покаже интересовање за историјски контекст којим је мотивисано поменуто Мишићево тумачење поезије Растка Петровића. Међутим, текст „Косовско опредељење Зорана Мишића" (*Дела и дани IV*, 1997) у великој мери указује на Егерићеву квалитативну промену личних ставова

[44] У *НИН*-у је објављен по један чланак Марка Ристића и Зорана Мишића. Види Марко Ристић, „Зависи и не зависи: (О поезији! Првенствено о поезији Растка Петровића и то поводом једног непогодног повода. Чему и коме и у коју сврху и зашто, опет?!)", *НИН*, бр. 568, 26. новембар 1961, 9; Зоран Мишић, „Шта је то косовско опредељење: одговор на једно питање Марка Ристића", *НИН*, бр. 569, 3. децембар 1961, 9 (овај текст је касније прештампан у Мишићевој књизи *Критика песничког искуства*, Српска књижевна задруга, Београд 1976, 241-249).

[45] Miroslav Egerić, „Vreme i reč Zorana Mišića", u: *Portreti i pamfleti*, 116-124.

[46] *Isto*, 119.

[47] *Isto*, 117.

[48] *Isto*, 122.

[49] *Isto*, 122.

[50] *Isto*, 124.

изречених у *Портретима и памфлетима*, али и отвара неколико крупних питања (о полемици око косовског опредељења, затим појединачно у вези са Зораном Мишићем и Марком Ристићем, као и о Јовану Скерлићу и односу према књижевном наслеђу) којих се мање дотицао у другим својим чланцима. Стога, сматрамо да је овај кратки есеј (од свега пет страница) од изузетне важности у корпусу Егерићевих критичко-есејистичких радова. Напоменућемо најпре да је овај текст првобитно објављен у форми записа усменог излагања (без наслова) у *Летопису Матице српске* представљеног на округлом столу који је 1994. године организовало уредништво *Летописа* на тему есеја на крају 20. века.[51] Потребно је назначити да је првобитна верзија овог текста (који је затим у *Делима и данима IV* прерађен и објављен у форми есеја) значајнија од потоње, будући да верзија штампана под насловом „Косовско опредељење Зорана Мишића" не садржи поједине битне напомене о Скерлићу и Ристићу које су изречене на поменутом округлом столу и потом штампане у *Летопису*.

Самим одабиром Мишићевог есеја „Шта је то косовско опредељење" за тему свог излагања на скупу посвећеном есејистичком наслеђу и перспективама есеја, Егерић је указао на значај овог текста у српској есејистичкој традицији. Егерић на почетку текста (излагања) истиче: „За ову прилику ја сам изабрао један веома, за мене, подстицајан, полемички есеј Зорана Мишића, који је објављен у *НИН*-у 1961. године, а подстицај му је био један вехементан *идеолошки напад* [подвукао Б. Б.] који је на Зорана Мишића објавио Марко Ристић".[52] У другој верзији овог текста, Егерић је забележио: „Пишући, 1961. године, један предговор за издање песама Растка Петровића, Зоран Мишић је написао и реченице којима је искушавао судбину, или оне који су тада имали илузију моћи и идејног усмерења књижевне мисли".[53] Последњи наведени исказ се несумњиво (као и први) односи на Ристића, кога је Егерић, у новој визури, представио као идеолошког књижевног арбитра.

Егерићева зрела критичарска и интелектуална свест о аутошовинистичкиој идеолошкој подлози и некњижевним Ристићевим побудама у осуди Мишића, наглашена је и у његовој тврдњи да „није нимало чудно, за оне који су пратили ситуацију у том времену, што је баш Ристић оштро реаговао на овај текст, пребацивши му аутохтоно косовско млеко, православље, Видовдански храм, све у стилу у којем ће и касније, када се појавила антологија Миодрага Павловића, гово-

[51] Види Славко Гордић, Сава Дамјанов и др., „Есеј на измаку века – превласт или расипање", *Летопис Матице српске*, год. 170, бр. 453, јун 1994, 864-912.

[52] *Исто*, 888.

[53] Мирослав Егерић, „Косовско опредељење Зорана Мишића", у: *Дела и дани IV*, Матица српска, Нови Сад 1997, 238.

рити о писцима којима је та оријентација блиска духу и афинитетима".[54] По Егерићу, Ристић је „тоном јарости, идеолошког гнева, праволинијске јасности"[55] обележио Мишићев есеј о песништву Растка Петровића синтагмама „'авет од хартије', 'предрасуде', 'шипрази литературе', 'шикаре национализма'".[56] Егерић затим наводи како је Мишић у свом есеју на неколико места направио дистанцу од могућих политички мотивисаних приговора „који би дошли од Марка Ристића" да се давањем важности косовском опредељењу „утопио у то што је тада имало изразито негативно значење у реторици оних који су ведрили и облачили, више облачили него ведрили".[57]

У Мишићевом полемичком есеју „Шта је то косовско опредељење" Егерић је уочио његову вишеструку важност и подстицајност у деценијама које су уследиле. По Егерићу, најпре, „овај есеј показује да је било у нашој књижевности и оних који су мислили, шездесет прве, да се косовски еп не заснива на освајачкој охолости, што је било опште место оне друге стране, већ на поносу оних који су оружјем духа савладали освајаче",[58] а затим и да је „већ тих година било наших умних људи који су увиђали да се наше отварање модерном, европском свету не сме објавити негацијом нас, не сме објављивати заборавом себе".[59] На тај начин, Егерић је оспорио и превредновао властите ставове о књижевној традицији и односу према спору Марка Ристића и Зорана Мишића.

Да сумирамо, Егерићева ревизија ставова изречених 1960-их година, указује се у тексту „Косовско опредељење Зорана Мишића" (особито у првој верзији овог есеја објављеног у *Летопису Матице српске*) и као вид аутокритике и знак преображаја и развоја његових критичких и интелектуалних погледа. Свакако, овакви ревидирани ставови имају изразиту етичко-интелектуалну димензију и кореспондирају у великој мери са мисаоним језгром његових есеја о послератној српској прози и раду на тумачењу српске друштвено-политичке сатире и афористике.

[54] *Исто*, 889.
[55] Мирослав Егерић, „Косовско опредељење Зорана Мишића", у: *Дела и дани IV*, 240.
[56] *Исто*, 240. Овде је Егерић направио погрешку пошто је Ристић употребио синтагму „шикаре рационализма", а не „национализма".
[57] Мирослав Егерић у Славко Гордић, Сава Дамјанов и др., „Есеј на измаку века – превласт или расипање", *Летопис Матице српске*, 888.
[58] *Исто*, 891.
[59] *Исто*, 891.

ЛИТЕРАТУРА:

Dušan Bošković, *Estetika u okruženju: sporovi o marksističkoj estetici i književnoj kritici u srpsko-hrvatskoj periodici od 1944. do 1972. godine*, Institut za filozofiju i društvenu teoriju – Filip Višnjić, Beograd, 2003.
Josip Broz Tito, „Trockizam i njegovi pomagači", *Proleter: Centralni organ Komunističke partije Jugoslavije*, god. 14, br. 1, Zagreb, 1939, 5-6.
Josip Broz Tito, „Za čistoću i boljševizaciju partije", *Proleter: Centralni organ Komunističke partije Jugoslavije*, god. 15, br. 3/4, 1940, 5-9.
Борис Булатовић, „Есеји Мирослава Егерића о романима Добрице Ћосића", *Philologia Mediana*, год. 2, бр. 2, Ниш, 2010, 285-294.
Славко Гордић, Сава Дамјанов и др., „Есеј на измаку века – превласт или расипање", *Летопис Матице српске*, год. 170, бр. 453, јун 1994, 864-912.
Мирко Давичо, Авдо Хумо и Пуниша Перовић, „О *Печату* и бесједи о његовој сврси", *Млада култура*, год. 1, бр. 2, Београд, 1939, 165-168.
Miroslav Egerić, „Sudbina stvaraoca", u: *Portreti i pamfleti*, Progres, Novi Sad, 1963, 89-95.
Miroslav Egerić, „Kritika šarma i iznenađenja", u: *Portreti i pamfleti*, 107-115.
Miroslav Egerić, „Vreme i reč Zorana Mišića", u: *Portreti i pamfleti*, 116-124.
Мирослав Егерић, „Морални и социјални смисао књижевне критике", у: *Људи, књиге, датуми*, Матица српска, Нови Сад, 1971, 9-19.
Мирослав Егерић, *Реч у времену: књижевно и критичко дело Ђорђа Јовановића*; Замак културе, Врњачка Бања, 1975.
Мирослав Егерић, „Косовско опредељење Зорана Мишића", у: *Дела и дани IV*, Матица српска, Нови Сад, 1997, 238-242.
Radovan Zogović, „Nešto kao izjava", *Umetnost i kritika*, god. 1, br. 1-2, Beograd, 1939, 79-80.
Otokar Keršovani (V. Dragin), „San i istina Marka Ristića", *Umetnost i kritika*, god. 1, br. 3, 1939, 119-128.
Radoman Kordić, *Politika književnosti*, Filip Višnjić, Beograd, 2007.
Miroslav Krleža, „Dijalektički antibarbarus", *Pečat*, god. 1, knj. 2, br. 8/9, 73-232.
Stanko Lasić, *Sukob na književnoj ljevici 1928-1952*, Liber, Zagreb, 1970.
Света Лукић, „Социјалистички естетизам: једна нова појава", *Политика,* 28.04.1963.
Петар Милатовић, *Протерана Србија: студија о српској политичкој емиграцији*, Досије, Београд, 1991.
Борислав Михајловић Михиз, „Чланак и мало памфлета: о једној књизи памфлета и чланака", у: *Од истог читаоца*, Нолит, Београд, 1956, 109-115.

Зоран Мишић, „Шта је то косовско опредељење: одговор на једно питање Марка Ристића", *НИН*, бр. 569, 3. децембар 1961, 9.
Предраг Палавестра, *Историја српске књижевне критике: 1768-2007*, Матица српска, Нови Сад, 2008.
Ratko Peković, *Ni rat ni mir: panorama književnih polemika 1945-1965*, Filip Višnjić, Beograd, 1986.
Marko Ristić, „Moralni i socijalni smisao poezije", *Danas*, knj.1, br. 1, Zagreb, 1934, 70-91.
Marko Ristić, „Moralni i socijalni smisao poezije. Materijalističko i pseudomaterijalističko shvatanje umetnosti", *Danas*, knj.1, br. 2, 1934, 204-219.
Marko Ristić, „Jedan nov primer nerazumevanja dialektike (A. B. C.)", *Danas*, knj.1, br. 2, 1934, 243-253.
Marko Ristić, *Predgovor za nekoliko nenapisanih romana i dnevnik tog predgovora*, Prosveta, Beograd 1953.
Марко Ристић, „Зависи и не зависи: (О поезији! Првенствено о поезији Растка Петровића и то поводом једног непогодног повода. Чему и коме и у коју сврху и зашто, опет?!)", *НИН*, бр. 568, 26. новембар 1961, 9.
Gojko Tešić, *Otkrovenje srpske avangarde: kontekstualna čitanja*, 3. izdanje, Institut za književnost i umetnost – Čigoja štampa, Beograd, 2007.

Boris Bulatović

MIROSLAV EGERIĆ'S RELATION TO MARKO RISTIĆ AND ZORAN MIŠIĆ: THE REVISION OF ONE'S OWN IDEOLOGICAL POSITION AS LITERARY HISTORIAN

Summary

In this text, it has been noticed that Egerić's reviews from the 1960s and 1970s were close to those of Ristić and Krleža's pre-war literary-theoretical views published in the magazine Pečat. Then, the evolution of Egerić's relation to the post-war work of Marko Ristić and Zoran Mišić is interpreted at a vertical level, which was, after the dogmatic approach in Portreti i pamfleti (Portraits and Pamphlets), significantly revised in his subsequent works (Dela i dani, Works and Days). In this sense, we have emphasized that text Kosovsko opredeljenje Zorana Mišića (Zoran Mišić's Take on Kosovo) is a kind of self-criticism and a sign of the transformation and development of Egerić's literary-historical, social-political, and intellectual views. It is also emphasized that Egerić's revised positions have a distinctive ethic-intellectual dimension.

821.163.41.09:929 Лазаревић П.

Душко Певуља[1]
Универзитет у Бањој Луци
Филолошки факултет
Одсјек за српску књижевност

СЛОЈЕВИТОСТ СТВАРАЛАЧКЕ ЛИЧНОСТИ[2]

(*Скица за критичарски портрет Предрага Лазаревића*)

Сажетак: У раду се детаљније анализирају најважнија обиљежја научног и критичарског профила професора Предрага Лазаревића. У научној дјелатности и критичарској пракси Лазаревић је комбиновао различите методе, не дајући ни једној од њих изразито првенство. Иако превасходно окренут анализи унутрашњих својстава умјетничких текстова, овај аутор је, када се то показало као неопходно, посезао и за изванлитерарним чиниоцима, чије дјеловање на структуру и значење умјетничких дјела никад не може у потпуности искључити, само му је потребно одредити праву мјеру. Предраг Лазаревић се више од пола вијека успјешно бавио књижевном, ликовном и позоришном критиком. У свом критичарском ангажману он је инсистирао на комплементарности ових умјетности, као и на квалитативно новим изражајним могућностима које омогућава њихово креативно укрштање. У раду се показује да Лазаревићев научноистраживачки рад и критичарска пракса произилазе из суштински веома сличних теоријских полазишта те уопште схватања умјетности.

Кључне ријечи: српска књижевност, истраживачки приступ, књижевна критка, позоришна критика, ликовна критика, методика наставе књижевности, политичка и национална мисао.

I

Професор Предраг Лазаревић[3] у својој стваралачкој личности обједињује неколико интересовања. Колико различите, те преокупације су по многим битним елементима подударне и међусобно испреплетене. У богатој каријери, која са успјехом траје више од пола вијека, Лазаревићева посвећеност различитим врстама умјетности врло брзо је прерастала (а затим се у бројним навратима и потврђивала) у поуздану компетентност.

---

[1] dusko.p@blic.net

[2] Овај текст представља незнатно измијењен поговор књизи Предрага Лазаревића: *Окрајци о књижевности, настави књижевности, изложбама, позоришту и политици*, Бањалука, 2010. године, стр. 297-319.

[3] Предраг Лазаревић рођен је у Бањалуци 28. маја 1929. године. Школовао се у родном граду и у Београду, гдје је 1953. дипломирао књижевност на Филозофском факултету. Цијели радни вијек провео је у Бањалуци. Био је професор Гимназије (1945-56) и Учитељске школе (1956-58), управник Народног позоришта (1958-64), савјетник у Просвјетно-педагошком заводу (1964-1966), професор теорије књижевности на Педагошкој академији (1966-89) и декан (1970-72), те директор Народне и универзитетске библиотеке *Петар Кочић* (1989-99).

У сјенчењу Лазаревићевог стваралачког портрета у први план долази његово проучавање књижевности. Научни лик професора Лазаревића најизразитије се очитује у његовим књигама *Читање као преиспитивање* (1988), *Сатира мотивисана родољубљем* (2002), *Огледи из Крлежине драматургије* (2009) те у бројним радовима о значајним писцима српске књижевности: светом Сави, Доситеју Обрадовићу, Петру Кочићу, Борисаву Станковићу, Богдану Поповићу, Бранislаву Нушићу, Бранку Ћопићу, Иви Андрићу, Добрици Ћосићу и другима.[4]

Лазаревићева књига *Читање као преиспитивање* у првом дијелу доноси текстове о крајишким писцима Петру Кочићу, Звонимиру Шубићу, Мили Бекуту и Бранку Ћопићу, о чијим дјелима је овај аутор у више наврата писао. Други дио ове књиге чине радови о драмама Мирослава Крлеже. Будући да текстови о Крлежи у оквиру ове књиге представљају самосталну цјелину, они су, двадесет и једну годину доцније, пропраћени невеликом ауторовом биљешком, објављени и у посебној књизи под насловом *Огледи из Крлежине драматургије*.

Једно од кључних обиљежја истраживачког приступа професора Лазаревића јесте фокусираност на она мјеста анализираних умјетничких дјела на којима се темеље њихови смисаони склопови. Када се радило о књижевним текстовима драмског карактера, аде-

[4] Велики број текстова Предрага Лазаревића остао је изван његових до сада објављених књига. Могло би се чак рећи (и у том смислу је за овог аутора везан и неуобичајан парадокс) да се ради о неким од његових најзначајнијих радова који су посвећени великим српским писцима. Отуда се потпун увид у његов стваралачки опус не може остварити уколико се у разматрачки видокруг узму искључиво његове књиге, а не и бројни појединачни радови различитог обима и значаја. Наводимо овдје само неколико тих текстова: ''Нушић и магични реализам'', ''Израз'', број 11-12, 1988. године, стр. 830-853. ''Трагови романескних структура 17. и 18. века у Доситејевом аутобиографском делу *Живот и прикључења*'', ''Научни састанак слависта у Вукове дане'', 19/2, 1989. године стр. 179–191; ''Корени *Деоба*'', предговор роману *Деобе* Добрице Ћосића, Сарајево, 1990. године, стр. 5 – 15. ''*Стојанка мајка Кнежопоља* с педесетогодишње дистанце'', ''Путеви'', алманах за 1992. годину, стр. 152-160; ''Победници у рату, поражени у миру'', предговор роману *Време смрти* Добрице Ћосића, Српско Сарајево, 2005. године, стр. 5-23; ''Свети Сава и светосавље'', предговор књизи *Свети Сава у књижевности*, Српско Сарајево, 2004. године, стр. 5-19; ''Где је истина о Коштани?'', ''Зборник Матице српске за сценску уметост и музику, Нови Сад, 2006. године, стр. 19-36; *''Травничка хроника* у времену настанка'', ''Летопис Матице српске'', књига 478, свеска 1 – 2, Нови Сад 2006. године, стр. 89-109; ''Адлерова индивидуална психологија и ликови Бранка Ћопића'', ''Летопис Матице српске'', књига 481, свеска 4, Нови Сад 2008. године, стр. 530-554; ''Босна у Андрићевом роману *Травничка хроника*'', ''Летопис Матице српске'', књига 483, свеска 6, Нови Сад 2009. године, стр. 1136-1179. Поред ауторских књига, треба напоменути да је Лазаревић у коауторству са Младеном Шукалом и Јосипом Лешићем написао књигу *Народно позориште Босанске крајине* (1980) те да је ауторским прилозима дао свој допринос изради *Речника књижевних термина* (1985). Приредио је неколико књига, од којих су најзначајније: *Миле Бекут – човек и песник* те више издања драма Мирослава Крлеже. Од преводилачког рада треба издвојити, поред неколико драмских текстова, превод *Стилистике и поетике* Виктора Виноградова.

кватна реализација оваквог опредјељења нужно је водила ка освјетљавању позоришне умјетности. Ријечју: потрага за крајњим значењским импликацијама драмских дјела намеће као нужност анализу обају медија – литерарног и сценског – кроз које се ова дјела реализују и остварују. Облици и видови кореспондирања књижевности и позоришта – комплементарних умјетности чија се повезаност чешће пренебрегавала него подразумијевала и наглашавала – доста рано су код професора Лазаревића назначени као важно подручје истраживања. Оно је експлицитно маркирано у приказу драме Скендера Куленовића *Свјетло на другом спрату*, који се завршава сљедећим ријечима: „Зато нам се чини да ће *Свјетло на другом спрату* тек на сцени добити своју мисаону и психилошку пуноћу (...) Прави суд о њему моћи ћемо изрећи тек сутра, кад га видимо на позорници – *медију без кога свака драма пружа само половичну информацију о себи*”[5] (подвукао – Д. П.).

Сложени драмски текстови Мирослава Крлеже били су довољно подстицајни за демонстрацију и провјеру овако артикулисане интерпретативне платформе. У својим текстовима о овом писцу Лазаревић[6] аналитичку пажњу усмјерава у неколико главних праваца: 1) ка откривању драматуршких склопова Крлежиних драма и главних законитости на којима они почивају и умјетнички функционишу; 2) могућностима инсценације Крлежиних драмских текстова; 3) освјетљавању важних момената из ауторове биографије који су, евидентно, утицали на садржину и значење његових главних драма, и 4) анализу суштинских проблема Крлежиних драмских дјела и њихово разматрање у једној широј, универзалној равни, која превазилази оквире сваког појединачног дјела, а тиче се стварања као специфичног вида људске егзистенције, затим феномена умјетности уопште те, најпослије, суштине и смисла човјековог битисања.

Аналитичко-критичким приступом у књизи *Сатира мотивисана родољубљем* Предраг Лазаревић анализира опус (једанаест књига) Душка М. Петровића, значајног савременог српског сатиричара. Аутор најприје теоријски одређује саму природу сатире, њен статус у оквирима уобичајне тригонометријеске подјеле књижевности на родове, а онда, на крају општих разматрања, и сатирично као специфичан естетски феномен. Доминантну поетику Петровићеве сатире Лазаревић приказује темељитом анализом стилско-језичких средства којима овај писац остварује комични ефекат, истичући да,

---

[5] Предраг Лазаревић: ‘’Савремена модификација Јага’’ (1960); овдје цитирано према ауторовој књизи *Преокупације*, Источно Сарајево, 2005. године, стр. 26.

[6] То су сљедећи радови: ‘’*Michelangelo Buonarroti* или драма уметника’’,’’ *Циклус о Глембајевим* у контексту Крлежине драматургије’’,’’ *Господа Глембајеви* или ‘козмичка личност’ у грађанском руху’’ и ‘’*Артеј* или синтеза Крлежине драматургије’’.

поред осталих фигура, у његовом опусу доминира врло инвентивна употреба *игре ријечима*, чије функције и моделитети су презентовани на великом броју примјера. Утврђујући да је Петровићева сатира претежно мотивисана родољубљем (искреним патриотским осјећањем) Лазаревић овога писца књижевноисторијски контекстуализује и доводи у везу са једном значајном линијом у српској књижевности чији је утемељивач Стерија а најистакнутији представници Змај, Домановић, Кочић и Нушић.

Структуру Лазаревићевог научноистраживачког приступа значајно обликују његова књижевнотеоријска знања. (Аутор је, иначе, био дугогодишњи професор *Теорије књижевности* на Педагошкој академији у Бањалуци.) Ова врста компетентности прије свега долази до изражаја у терминолошкој прецизности те критичком односу према свим подјелама, уопштавањима и диференцирањима која постоје у науци о књижевности. То се најбоље види из ауторовог односа према најпознатијој подјели књижевности: „Поделе на родове и врсте у традиционалним теоријама књижевности најчешће се своде на хетерогене групе термина који су настајали спорадично, кад би се у текућој критичарској пракси или књижевноисторијским систематизацијама указала потреба да се означи неки нови, раније неидентификовани литерарни облик. Те поделе не заснивају се (...) на јединственим, прецизно дефинисаним критеријима, па су термини, које оне нуде, *семантички варијабилни* (подвукао – Д. П.), поготово ако су, као синтагме, састављени од вишезначних лексема. Најчешће се ради о тзв. терминима *индикаторима*, чије се конкретно зачење сазнаје из контекста у коме су употребљени.”[7] Термини *индикатори*, колико и прекомјерна израженост субјективних афинитета критичарevих, веома често су, каже Лазаревић, узрочници потпуно погрешних вриједносних судова о појединим дјелима.[8]

Сличног су карактера и омашке које произилазе из пренаглашавања својстава књижевних дјела која се темеље на њиховом, нерijетко чисто формалном, сврставању у поједине књижевне родове и врсте. Дистинктирања изведена на овој основи нису неважна, али

[7] Предраг Лазаревић: *Преокупације*, стр. 232.

[8] Види: Предраг Лазаревић: *Читање као преиспитивање*, стр. 9. У краткој биљешци на крају ове књиге налази се и један дио који може бити од извјесне користи за разумијевање ауторове истраживачке позиције, а он гласи: ‘’Читање књижевних дела схватао сам увек и као дијалог с оним што је о њима већ написано, а одлучивао сам се да пишем само кад ми се наметало тумачење другачије од познатих.’’ Према томе, читање, односно тумачење, код Лазаревића је изразито стваралачки чин, у коме су као предмет одговарајуће спознаје интегрисани дјело и текстови о том дјелу. Ауторово кориговање, по правилу, високо рангираних тумачења неких писаца или, што је претежно случај, појединачних дјела, није полемички интонирано, већ је остварено низањем аргумената који разложно опонирају постојећим судовима.

не могу бити ни од нарочите користи приликом анализе тананих и не увијек једноставно докучивих естетских својстава литерарних остварења. Свијест о семантички варијабилној природи ових категорија конкретизује се код Лазаревића у кључној методолошкој претпоставци: прецизном дефинисању истраживачке позиције те саображавању научног инструментарија предмету анализе.

У тексту „Лирске, драмске и сатиричне структуре у књижевном опусу Петра Кочића'' Лазаревић показује да овај писац, супротно мишљењима која су дуго постојала у литератури о њему, највише умјетничке домете постиже и у „неприповедним структурама''. Аутор, наиме, инсистира на дистинктирању лирских форми изража-вања и лирског доживљаја свијета. Испољавање емотивношћу прожетог односа према дочараном свијету карактеристично је својство, само у различитој мјери и увијек на друге начине, не само лирике него и епике и драме. Тај специфични лиризам, на примјер, Петар Кочић функционално интерполира у неке од својих најбољих приповједака. Ту димензију Кочићевог приповједачког опуса Лаза-ревић осветљава испитивањем статуса природе у њему. Посредством природне амбијентације, тврди овај аутор, писац успоставља најинтимнији однос са завичајем, па самим тим и са најдубљим слојевима сопственог бића (које је готово пресудно детерминисано завичајим). У овом изванредном раду професор Лазаревић инсистира и на недовољно реализованим позоришним аспектима Кочићевог најпознатијег дјела - *Јазавца пред судом*. Потпуну смисаону суштину чувене једночинке треба тражити у позоришној изведби њеној која би реализовала у тексту назначене Кочићеве интенције, експлицитно изражене у дидаскалијама и кроз начин грађења главног јунака. На тај начин би статус драмских елемената у дјелу Петра Кочића, а онда и природа његовог стваралачког талента, морали бити на другачији начин валоризовани.

Присталица естетичко-критичког метода, професор Лазаревић приликом интерпретације књижевних дјела издваја различите чиниоце њихове унутрашње структуре. Некад је то стилско-језичка и реторичка страна књижевног дјела, други пут ликови и видови њиховог литерарног обликовања, неријетко композиција и унутрашњи односи и распони, зависно од статуса који ови елементи имају у појединим дјелима.

Веома често, предмет анализе је неки литерарни детаљ (или више њих) који у структури датог дјела има повлашћен статус. У том случају долази до изражаја херменеутичка продубљеност Лазаревићевог истраживачког приступа. Као илустрација може послужити његово тумачење чувене Андрићеве приповијетке „Писмо из 1920. године''. Подробно анализирајући ово дјело Лазаревић се, ипак, највише задржава на двије кључне појединости, којима Андрић, мај-

сторски и на заобилазан начин, очигледно даје повлашћен статус. Један детаљ тиче се начина грађења главног јунака Макса Левенфелда. Андрић, према професору Лазаревићу, веома смишљено усложњава идентитет овога лика (чији ближи преци су припадници различитих нација и религија) да би показао да његово суморно виђење Босне и босанског човјека није мотивисано националним и вјерским разлозима. Изостанак речене мотивације становишту Левенфелдовом даје увјерљивост и неутралност тако карактеристичну за Андрићеву приповједачку поетику.

Друга појединост коју тумачећи „Писмо из 1920. године'' издваја Лазаревић, тиче се начина на који скончава живот Макс Левенфелд. Онај који износи упечатљива запажања о мржњи у Босни и Херцеговини и који због мржње иманентне босанском човјеку напушта ову несретну земљу, бива убијен у Шпанском грађанском рату, дакле, и сам страда као жртва мржње. (Криртичари који су о овој приповијеци писали деведесетих година двадесетог вијека, прије свега због подударности тадашњих прилика у Босни и Херцеговини са онима о којима у свом писму пише Макс Левенфелд, занемаривали су њен епилошки дио и тако игнорисали једну од најважнијих њених семантичких равни.) За вишезначност Андрићеве приповијетке, према професору Лазаревићу, управо је од пресудног значаја тај (готово узгредно изнесени) податак о трагичној судбини главног јунака који се налази у њеном завршном дјелу. На тај начин, изванредни трактат о мржњи као специфичном феномену међуљудских односа, који заузима централни дио „Писма из 1920. године'', није локализован на једну земљу, већ је у, мајсторском Андрићевом маниру, уздигнут до универзалног проблема који се тиче особености саме људске природе.

Иако примарно усмјерен ка унутрашњој структури литерарних текстова, Лазаревић није склон крајностима антипозитивизма и истраживачком редукционизму који из њега произилази. Зато он, неријетко, посеже за различитим ванлитерарним чињеницама (појединостима из пишчеве биографије, друштвеним чиниоцима који конотирају са њиховим дјелима, итд.) како би употпунио и оснажио анализе појединих умјетничких дјела. „На формирање личности уметника значајан утицај има средина из које потиче и она у којој ствара. Зато уметници своју личну једначину најчешће и решавају у директном контакту са тим срединама, настојећи увек да у њиховим појавностима открију оно што је опште. А степен поимања живота, односно степен његове општости у једном уметничком делу најнепосредније се испољава у форми, јер су изражајне могућности иманентне баш појавностима средине којом се аутор бави'', каже аутор поводом изложбе *Пејзажи* Енеса Мунџића. Оваква оријентација добила је своју операционализацију у текстовима о Иви Андрићу, Бранку Ћопићу и До-

брици Ћосићу у чијим дјелима је тематизовање и особено тумачење проблема чији су писци били савременици, а под утицајем умјетничких неслобода које су у одређеној мјери карактерисале ту стварност, стратегијски било маскирано те различитим поступцима камуфлирано. На примјер, у свом изванредном тексту о *Травничкој хроници*, наводећи важне појединости из објављених Андрићевих писама, Лазаревић закључује да овај писац, упркос различитим видовима мимикрије, у чувеном роману говори и о „садашњем времену у прошлости"[9].

С друге стране, када пише о Звонимиру Шубићу, Лазаревић, користећи се ауторовим дневничким записима, у индивидуалнопсихолошком кључу тумачи структуру његове личости, а затим показује колико су те психолошке особине имале утицаја на карактере Шубићевих литерарних јунака. Очигледне противрјечности у његовим дјелима, евидентиране иманентном анализом, објашњиве су искључиво тим некњижевним чињеницама.[10]

Предраг Лазаревић је један од ријетких предавача и проучавалаца српске књижевности који се континуирано, безмало током цијеле своје стваралачке каријере, бавио критичарским радом. Са успјехом је писао књижевну, позоришну и ликовну критику. Репрезентативни избор његових критичарских текстова, који *покрива* сваку од ове три умјетности, налази се у књизи карактеристичног наслова *Преокупације* (или: књиге + изложбе = позориште), објављеној 2005. године. Разумљиво, готово половина ове књиге припада критичким и есејистичким текстовима посвећеним књижевности, основној вокацији професора Лазаревића. Иако се углавном ради о краћим написима, и у њима, само на мањем простору, долази до изражаја ауторова упућеност у главне могућности проучавања књижевости. Код Лазаревића је недогматски фаворизован естетичко-критички метод, који детерминише аксиолошки аспект његовог критичарског креда: на различите начине, експлицитно или имплицитно, професор Лазаревић о књигама о којима пише увијек износи и одређени вриједносни суд.

Лазаревићево бављење драмом и позориштем датира од самих почетака његове каријере и остварјује се у широком рапону. Иако је написао свега неколико позоришних критика (критичарска запажања о појединим позоришним представама веома често су интерполирана у радове који далеко превазилазе овај жанр), Лазаревића, у најрепрезентативнијим текстовима посвећеним овој умјетности, занимају теоријски аспекти, суштина и кључни задаци ове критике. Он се

[9] Предраг Лазаревић: „*Травничка хроника* у времену настанка", „Летопис Матице српске", књига 478, свеска 1–2, Нови Сад 2006. године, стр. 109.

[10] Сличан поступак показао се као дјелотворан и у тексту „Адлерова индивидуална психологија и ликови Бранка Ћопића".

опредјељује за позоришну критику чије ћа тежиште интересовања са „интерпретације драме или драматизације" да се помјери ка анализи „аутентичних театарских средстава помоћу којих је та интерпретација остварена"[11]. Свијест о суштинској разлици између драме и њене инсценације основна је полазишна премиса позоришне критике: „Вероватно би за позоришну критику било најзначајније да се на театарском плану разреши однос: драма (тачније, књижевни текст) – представа, с тим што га не би требало посматрати као дихотомију, дакле, с аспекта структурализма, него са становишта теорије комуникације, чија је дословна примена на театар већ свела позоришну уметност на комуникациони процес и тако представи одузела статус уметничког дела."[12] У домен Лазаревићевог теоријског бављења позориштем спада и обрада више драмских и театарских термина (који се односе на битне позоришне поступке и технике)[13], као и методичко проблематизовање могућности предавања драмске књижевности у основној школи. Истовремено, није од споредног значаја ни ауторово културноисторијско посматрање позоришта као битног чиниоца културног живота и „националне духовности". Када је пак ријеч о специфичним изражајним могућностима умјетности о којој је ријеч, код овог аутора фаворизовани статус имају *сценски диптиси*. Овом техником, према његовом схватању, умјетнички ефекат се постиже двоструко: како непосредно приказаним тако и једним новим значењем које оно (то приказано) моделира, односно наговјештава. Сценски диптиси, овако арикулисани, омогућавају плодотворну спрегу „која проширује изражајне могућности драме као књижевног рода, а истовремено пружа шансу за адекватније приказивање наративних паралелизама (или паралелних нарација) – карактеристичних за романескну прозу – на позорници".[14]

Преплитање књижевности и ликовне умјетности отвара простор за нове изражајне могућности. То је и најважнији мотив Лазаревићевог интересовања за сликарство. Критичарев задатак је, по њему, да видове и умјетничку функционалност тих прожимања сагледа и на прави начин вреднује. „У предавањима хоби ми је често помагао да студентима укажем на кореспондентност књижевности с ликовним уметностима, и да их упозорим да фабула, које се савремени сликари одричу, припада ликовном аспекту књижевности на коме су засовани њени деривати: стрип, позориште и филм"[15], каже Лазаре-

[11] Предраг Лазаревић: *Преокупације*, стр. 218.
[12] Исто, стр. 219.
[13] Овај рад резултат је Лазаревићевог доприноса изради *Речника књижевних термина* (1985). Мања група појмова обрађена је за публикацију *Сувремена методика наставе хрватског или српског језика* (1981. и 1982).
[14] Исто, стр. 231.

вић. Иако текстови о сликарству, који најчешће представљају бесједе изговорене на отварању сликарских изложби, немају онај значај који имају Лазаревићеви радови о књижевности и позоришту, без њих није могуће остварити потпуни увид у слојевитост његове стваралачке личности.

Двије књиге професора Предрага Лазаревића обједињене упечатљивим насловом *Без права на ћутање* (прва објављена 1996. друга 2008. године) свједочанство су јавног интелектуалног ангажмана започетог почетком посљедње деценије двадесетог вијека, у периоду који је снажно обиљежен разбијањем друге Југославије са свим по српски народ трагичним импликацијама. Свјестан да у преломним временима *нема право на ћутање*, интелектуалну комоцију, односно кукавичлук, веома често иманентан најистакнутијим представницима овог слоја људи, Лазаревић, с једне стране, савременим беспућима тражи објашњење у историјским странпутицама, док, с друге стране, испољава и крајње критички однос према понашањима и дјеловањима припадника српске интелектуалне и политичке елите, неспособних да одговоре на изазове које им је наметао тадашњи историјски тренутак. Када се данас, са невелике дистанце од двадесетак година, поново прочитају неки од кључних текстова из прве књиге *Без права на ћутање*, они који се односе на виђење српског националног питања и артикулацију кључних националних интереса (прије свега сљедећи радови: „Западни српски крајеви – историјске заблуде и актуелна решења", „Скица за неки будући антимеморандум" те „Српско питање и два недоречена меморандума САНУ"), онда се види да су рјешења која је тим поводом храбро износио професор Лазаревић веома разложна и, бар она кључна, импресивно тачна у процјенама.

У својим текстовима, интервјуима, наступима на телевизији и радију, професор Лазаревић је веома често аналитичар дневнополитичких догађаја, како локалних тако и свјетских. Он једноставно не бјежи ни од такве врсте ангажмана. Међутим, најзначајнији његови есеји и чланци на политичке теме, иако писани у нешто популаризованој форми новимана намијењених написа, плијене ауторовом обавијештеношћу, снажном аргументацијом те разложним опсервацијама. Таквом приступу, поред систематичности излагања и ширине захвата, доприноси и одлично познавање историје балканских народа и често посезање за аналогијама из ње.

Дугогодишњи проучавалац књижевности, професор Лазаревић, дакле, и политичким темама приступа на сличан начин. Оно што његове текстове политичке провенијенције чини нарочито препознатљивим то је навођење пажљиво одабраних цитатима из великих

[15] Исто, стр. 8.

књижевних дјела – гдје доминирају Андрић, Његош, Селимовић, Дучић и други – са увјерењем да се управо пажљивим „ослушкивањем'' тих фрагмената могу сажето и убједљиво објаснити многи проблеми наше садашњости и прошлости.

II

Књига професора Предрага Лазаревића под насловом *Окрајци о књижевности, настави књижевности, изложбама, позоришту и политици* састављена је од текстова који су настајали различитим поводима и приликама у временском распону од педесет година. Иако, као што и сам аутор наглашава у биљешци „О окрајцима'', није увијек ријеч о репрезентативним текстовима, ова Лазаревићева књига, више од оних раније објављених, омогућава увид у све кључне области његовог стваралачког испољавања. Поред књижевности, позоришта, ликовне умјетности те политичких тема којима је аутор посвећен у посљедње двије деценије, *Окрајци* су важни зато што доносе текстове о неправедно скрајнутим а значајним доменима Лазаревићеве дјелатности: теорији књижевности (прије свега се мисли на обиман и у овој књизи један од најзначајнијих текстова: „Епитет – функција и значење''), методици наставе књижевности те културнокритичарском и културнохроничарском раду. Будући да је у првом дијелу овога рада опширније приказана Лазаревићева научноистраживачка и критичарска дјелатност, у наредним редовима ћемо акценат ставити на његове прилоге о сликарству и културној проблематици.

Поред проучавања књижевности, књижевнокритичарског рада те наставне праксе, професор Предраг Лазаревић је својим радом обухватио и методику наставе књижевности. Пишући о важним проблемима наставе књижевности у школама (у опширним освртима о водећим књигама и приручницима из ове области шездесетих и седамдесетих година двадесетог вијека), он је примарно фокусиран на сљедећа питања: како савремене књижевне теорије и оријентације у проучавању књижевности прилагодити наставним програмима и, нарочито наставној, пракси? Како се опредијелити за неку од научних метода (или синтетизовати више њих) и саобразити је школској употреби? На који начин, пројектујући наставне планове и уџбеничке садржаје, уобзирити креативност наставника и могућности ученика? Кратак регистар овдје назначених питања јесте оно на чему Лазаревић нарочито инсистира у текстовима о настави књижевности. Наведеним преиспитивањима он потенцира сву сложеност методике наставе књижевности, указује на неуралгична мјеста и најбољих приручника из ове области те на неопходност перманентних иновирања у њеним оквирима.

Предраг Лазаревић своју радну каријеру започиње као аналитичар културних прилика у Бањалуци у првој деценији друге половине двадесетог вијека. Очигледна је (у том периоду) његова опредијељеност да, као квалификован културни посленик, да свој допринос подизању нивоа опште културе и културне свијести средине у којој је рођен и у којој је провео већину свог досадашњег живота. Одличан репрезент наведених настојања јесте пролошки текст из књиге *Окрајци о књижевности, настави књижевности, изложбама, позоришту и политици* који носи наслов „Културни живот и критика'', објављен давне 1955. године.[16] Професор Лазаревић заступа изричит став о улози и задацима критике: друштвено корисна критика је она која дјелује на укус публике и прави експлицитну разлику између вриједних и безвриједних умјетничких дјела. Изван тих својих примарних функција, критика постаје бесмислена и непотребна. Текст о коме је ријеч, иначе, писан је као осврт на бањалучку културну средину и статус критике у њој. Према Лазаревићу, критика је у Бањалуци, у периоду на који се односи овај текст, провинцијског карактера, дубоко огрезла у сладуњавом прекомјерном хвалисању и затварању очију пред очигледним слабостима дјела која се представљају. Основни узрок ниске критичке свијести јесте културна и ментална затвореност средине и њена неспремност да своје ниске естетске критеријуме сагледа у ширем и адекватнијем контексту. Коначно, друштвени аспект културног живота и крајњи циљ критике, на којој се у овом тексту инсистира, јесте стварање публике којој ће конзумирање духовних садржаја бити потреба и саставни дио живота.

Професионална каријера Предрага Лазаревића, прије свега наставнички и научноистраживачки рад, наметала је друге врсте обавеза па ће се он важним проблемима из области културе враћати само повремено. У тексту „Кочић по мери времена'' луцидно се указује на политичку и идеолошку инструментализацију културе, која обавезно подразумијева и вулгарно профанисање културних садржаја. Ради се, наиме, о предговору за књигу бесједа изговорених на свечаним академијама које се организују поводом Кочићевог збора, манифестације која се сваке године одржава у част овог српског писца. Професор Лазаревић сјајно објашњава политичку позадину ове парадне манифестације, која је била прелазни облик „између комерцијалних вашара и класичних политичких зборова''. Разумије се, у таквом једном оквиру, каже он, о великом писцу се углавном говорило да би се задовољио политички хоризонт очекивања, истакао социјални аспект његовог дјела, док о другим, рецимо националним, димензијама тог дјела није било могуће/упутно говорити.

[16] Одраз исте дјелатности су, поред других, и сљедећи текстови: „О једном аплаузу и једној књижевној вечери'', *Бањалучке новине*, 1955. године, број 91, стр. 5; „Волимо књигу'', Крајишк*е новине*, 1955. године, број 123, стр. 6; „Шта је условило кризу књиге?'', Књига у народ, 1956. године, стр. 4 и 7.

Текстови у одјељку књиге под насловом „О изложбама'' представљају или предговоре каталозима или су бесједе изговорене на отварањима сликарских изложби. Без обзира на то да ли се ради о ретроспективним изложбама, у којима је дат пресјек стваралаштва сликара који се представља, или је ријеч о поједином циклусу или периоду рада, евидентан је Лазаревићев напор да у кратким цртама изложи најбитније особине цјелокупног опуса датог умјетника. Слиједећи такво критичарско опредјељење он неријетко уплиће и неке детаље из умјетникове биографије и служи се њима у оној мјери у којој они могу бити од користи за приказивање њихове поетике (или, што је чешће случај: најважнијих одлика тих поетика). Он је свјестан да управо кроз смјењивање различитих фаза и поетика у опусу неког сликара, може да се докучи оно што је суштинска препознатљивост његова. Због специфичног карактера ових текстова, реконструисање ауторовог схватања саме суштине ликовне умјетности могуће је тек овлашно. Поводом изложбе пејзажа Томислава Дугоњића, о сликарству као посебној умјетности Лазаревић каже: „По природи својих изражајних средстава, оно није миметичка уметност, *а самим тим тема за сликара не сме бити неприкосновени предмет подражавања, него објект опсервације из којег настаје уметничко дело*''[17] (истакао – Д. П.). Професор Лазаревић у својим ликовним критикама посебно испитује то колико промјена технике утиче на суштину слике, и то посебно онда када умјетникова перспектива остаје непромијењена. На примјер, пишући о изложби икона Перице Ивановића Лазаревић, на трагу истоветних схватања, наглашава да су чак и иконописи, код којих је умјетничка креативност условљена неопходношћу репродуктивног поступка, заправо „прилика за истинске таленте да из себе максимум креативних потенцијала''[18].

У посљедњи дио књиге *Окрајци о књижевности, настави књижевности, изложбама, позоришту и политици* уврштени су радови написани након објављивања ауторове књиге *Без права на ћутање 2*. Идејно блиски са ранијим политичким и политиколошким Лазаревићевим анализама, они, неизбјежно, садрже понављање неких ауторових ставова о кључним проблемима српске политичке стварности, српског питања и судбине српског народа у дејтонској Босни и Херцеговини.

Један од најрепрезентативнијих текстова професора Лазаревића на политичке теме уопште, не само у *Окрајцима*, јесте есеј *„Ништа ново под сунцем* или Источно питање данас''. У њему су садржане све врлине ауторовог приступа политичкој проблематици српског и јужнословенског простора. Полазна претпоставка професора Лазаревића јесте да „Источно питање'', односно проблем смјене

[17] Предраг Лазаревић: *Окрајци о књижевности, настави књижевности, изложбама, позоришту и политици*, Бањалука, 2010. године, стр. 173.

[18] Исто, стр. 180.

геополитичке и геостратешке доминације над Балканом (турске, руском и западноевропском), не само да није ријешено него је у посљедњим деценијама двадесетог вијека актуелизовано будући да су битни аспекти овог питања готово подударни са оним што га је карактерисало у 19. вијеку. Излажући дијахронијски аспект „Источног питања'' аутор се надасве држи проницљивих опсервација Слободана Јовановића (вјероватно најбољег историчара српске политике у деветнаестом вијеку), истраживања Васиља Поповића (аутора чувене књиге *Источно питање*) те изванредних запажања историчара Милорада Екмечића. Актуелизацију „Источног питања'' могуће је адекватно разумјети тек у одговарајућем историјском контексту.С друге стране, поручује професор Лазаревић, неопходно је схватити да живимо на простору на коме се преламају интереси великих сила, које, у једном до краја рационалном поимању, и када су нам наклоњене, попут Русије, ипак примарно настоје да заштите властите интересе. Професор Лазаревић сматра да перманента *отвореност* „Источног питања'' заправо произилази из његовог неадекватног рјешавања, односно прибјегавања по карактеру ефемерним рјешењима, због којих је увијек нека од страна оштећена. Тумачећи овај сложени проблем аутор заговара хуманистичко схватање политике садржано у пледирању за она рјешења која не игноришу стремљења неке од заинтересованих страна. У основи конзистентне политичке мисли професора Лазаревића – утемељене, поред осталог, на добром познавању прошлости балканских народа – јесте реакција против рјешења која ни у прошлости нису показала дјелотворност и која су против демократске воље јужнословенских народа и перфидног манипулисања њиховим судбинама.

*

Предраг Лазаревић је богата и изразито слојевита стваралачка личност. Бављење књижевношћу примарна је његова вокација и испољава се у неколико видова: кроз научноистраживачки и критичарски рад те наставну праксу и разматрање сложених питања методике наставе књижевности. У свим овим доменима Лазаревић показује респектабилну ерудитност и истанчан сензибилитет. Његови научноистраживачки и критичарски радови одликују се теоријском и методолошком заснованошћу те проницљивим херменеутичким поирањима. Поред литературе, Лазаревић се, са различитим интензитетом, дуж цијелог стваралачког вијека бавио позориштем и сликарством, инсистирајући на комплементарности ових умјетности. Њихово преплитање, према овом аутору, омогућава нове изражајне могућности, које се увећавају креативношћу умјетника. Истовремено, у најужем фокусу Лазаревићевих преокупација били су проблеми из области културе као најелементарнији оквир егзистирања литературе, позоришне и ликовне умјетности. У посљедњих двадесет година Предраг

Лазаревић је доминантно преокупиран политичким темама (једно кратко вријеме и непосредним политичким ангажманом), артикулишући, сумарно посматрано, најзначајнију политичку мисао међу Србима у Босни и Херцеговини у једном од најзначајнијих периода њихове новије историје.

ЛИТЕРАТУРА:

Предраг Лазаревић, *Читање као преиспитивање*, Нови Глас, Бањалука 1988.
Предраг Лазаревић, *Без права на ћутање*, Српска странка Крајине и Посавине, Бањалука 1996.
Предраг Лазаревић, *Сатира мотивисана родољубљем*, Ослобођење, Српско Сарајево 2002.
Предраг Лазаревић, *Преокупације*, Завод за уџбенике, Српско Сарајево 2005.
Предраг Лазаревић, *Без права на ћутање 2*, Бесједа, Бањалука 2008.
Предраг Лазаревић, *Огледи из Крлежине драматургије*, Удружење књижевника – Подрожница Бањалука, Бањалука 2009.
Предраг Лазаревић, *Окрајци о књижевности, настави књижевности, изложбама, позоришту и политици*, Арт принт, Бањалука 2010.
Предраг Лазаревић, „Травничка хроника у времену настанка'', *Летопис Матице српске*, књига 478, свеска 1-2, Нови Сад 2006.

Duško Pevulja

THE MULTIPLE LAYERS OF A CREATIVE PERSONALITY (a sketch for a critical portrait of Predrag Lazarevic)

Summary

This paper analyses in detail the most important characteristics professor Predrag Lazarević's profile as a scientist and critic. In his scientific practice and as a critic, Lazarević has combined different methods, not preferring any of them. Although primarily devoted to analyses of internal characteristics of literature, this author, whenever necessary, has been reaching for unliterary facts, whose influence to the structure and meaning of literature can never be completely excluded, but need to be incorporated to the proper extent. For over half a century, Predrag Lazarević has been successfully active in literary criticism, painting and theatre. In his critiques he has always insisted on the complementary nature of these arts, as well as on their qualitatively new forms of expression which enable their creative mixture. This paper aims to present that Lazarević's scientific engagement in research and his critiques essentially arise from very similar theoretical positions and his general understanding of art as such.

ПРИЛОЗИ И ГРАЂА

Ирена Арсић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

ДУБРОВАЧКА САТИРА С КРАЈА 19. ВЕКА - *КОМЕДИЈА НОВА ПРИД ВРАТИМА ОД РАЈА*

У Решетаровој оставштини Словенске књиховне у Прагу, међу дубровачким сатирама 19. века, налази се и рукопис шаљиво-сатиричне комедије у стиху под називом *Комедија нова прид вратима од раја.* Настанак комедије везује се за сам крај осме деценије овог века а њено ауторство за неког од већ познатих и доказаних тадашњих дубровачких песника, нејаке инвенције али, свакако, активних у тадашњим политичко-националним расправама које су се са новинских страница преливале и у за Дубровчане увек актуелни и омиљени облик сатире. Тако је *Комедија нова прид вратима од раја*, у седам неједнаких сцена, односно 300 римованих осмераца, сачињена у традицији старе дубровачке сатире, и у језичком и у тематско-мотивском смислу, што би, на известан начин, проблематизовало питање одређења термина краја старе дубровачке књижевности. Посебно с обзиром на чињеницу да у рукописној оставштини Дубровника 19-ог века и даље остају нештампани али и непознати стручној и културној јавности прилози литерарних стваралаца овог доба.

КОМЕДИЈА НОВА ПРИД ВРАТИМА ОД РАЈА

Шена[2] I

Бог доходи и находи св. Петра прид вратима од раја уђућурена и жалосна.

Бог: Добро јутро, драги Перо,
Добро јутро!
(Перо га не абáдâ[3])

[1] iarsic@filfak.ni.ac
[2] *шена*, сцена
[3] *не абáдâ*, не осврће се (на некога или нешто)

Ну, per vero,
Qualche cosa ti è nata[4],
Кад ти чучиш кола врата,
Оли батиш[5], muso duro[6],
Јер за папу non mi curo[7],
Јербо н'јесам Дубровнику,
До лецијон привелику?
Ево десне, мир нек буде,
Оставимо ствари луде!
(Петар дуро[8])
Још се, Петре, ти не крећеш,
Докле са мном мира нећеш
Него anzi al cospetto,
Ти ми манкаш di rispetto[9],
Vederemo баш a vista[10],
Ова ће их платит триста.
Обрати се.

Петар: Не изусти.
Да ти речем нешто пусти! (плаче)

Бог:
Дакле, збори, а не плачи,
Укажи се срцем јачи!

Петар: Да си, боже, мене слушо,
Не бих данас јадан кушо,
Све што кушам у сред душе!
Н'јесу биле оно скуше[11],
Ни клевете срца злога,
Кад сам казо с сто разлога,
Да је Дубровник гр'јеха ђестро[12].

Бог: Дошло ти је, Петре, естро[13].

---

[4] *Ну, per vero... è nata*, ну, заиста, штагод да ти се догодило...
[5] *оли батиш*, или тераш по свом
[6] *muso duro*, тврдоглаво чељаде
[7] *non mi curo*, није ме брига
[8] *дуро*, тврдоглаво
[9] *Него anzi... di rispetto*, него, напротив, ускраћујеш ми поштовање у мом присуству
[10] *Vederemo баш a vista*, видећемо по предочењу
[11] *скуше,* изговори
[12] *ђестро*, веома прљава просторија, нужник
[13] *естро,* хир

Петар: Кад не служу моје р'јечи
Manco[14] ми се ту не бечи,
Нег ме пусти да у миру,
Плачем моју свету виру,
За коју сам све поднио,
И твог сина свећ служио,
Док на земљи...

Бог: Si, perdio[15]
Л'јепо си га свећ служио.

Петар: Само једном њег' зан'јеко,
Кад је кокот кукур'јеко[16],
Зашто он је баш то хтио,
Бићеш ти га разумио.
Мени све се нешто чини,
За интерес да учини,
Да жућели који часту,
Астролога свету касту,
Зачуде се како гата,
И турну га изван врата,
Тер скапула[17] il sacrifizio,
Con sublime artifizio[18].

Бог: Неколико јес земана,
Да си гори од Ренана[19]!
Ал' остави то da parte[20],
Био случај, али arte[21];
За мислити није саде
Нег' ми кажи твоје јаде!

Петар: Од кад, оче, ти не слазиш,
Већ на земљу и не пазиш,
Што по св'јету човјек ради,

[14] *manco*, мање
[15] *Si, perdio*, да, богами
[16] Алузија на Петрово одрицање од Исуса из *Новог завета*.
[17] *скапула*, спаси
[18] *Тер скапула... artifizio*, те спаси жртву с узвишеном вештином
[19] Ренан Жозеф Ернест (1823-1892), француски филозоф и књижевник. Бавио се изучавањем историје хришћанства (*Живот Христов, Порекло хришћанства, Историја Израела...*). Својим ставом, као представник рационалистичког и естетског схватања хришћанства, замерио се званичној цркви.
[20] *da parte*, на страну
[21] *arte*, вештина

Све му иде већ назади:
Сиди једном, poi vedrete
La ragione mi darete[22].

Бог: Стар сам, Петре, да већ слазим,
Доста небо да ја пазим,
То ми сина мол'те ал' духа,
У њих нађеш ти послуха.

Петар: Сину сићи, гус је прошо,
А духу ти није дошо,
Од кад мало једном penne[23],
Изгубио није с мене.

Бог: Ти си данас баш зле воље,
Да ти буде штогод боље,
Кажи мени што те мори,
Дубровачкој у Гомори?

Петар: Ти си знао да комуна
Сва је пуна фрамасуна[24],
И да њоме моја света
Католичка вјера смета,
Ка за стрти влаха штује,
А душице моје трује,
С народности[25], празној р'јечи,
Која свакуману л'јечи,
По ком влашка неприлика,
Стаје братом католика.
Ти си знао, mio caro[26],
Hai messo un riparo?[27]

---

[22] *Сиди једном... darete*, сићи једном па ћеш видети, узрок ћеш ми дати
[23] *penne*, перо
[24] *фрамасуна,* масона
[25] Народна странка, која је формирана почетком шездесетих година 19. века, представљала је заједничку политичку организацију далматинских Срба и Хрвата као реакцију на превласт италијанске мањине над словенском већином. Међутим, врло брзо долази и до размимоилажења на националној основи у самој странци, што се одразило и на њену будућност у смислу подела на хрватску и српску странку. Дубровчани су са својим истакнутим и ангажованим представницима, из редова Срба и Хрвата, као и из обе хришћанске конфесије, активно учествовали у овом политичком животу.
[26] *mio caro*, драги мој
[27] *Hai messo un riparo*, да си заштитио

Ништ’ affatto, ma piuttosto,[28]
Чинио си све l’opposto[29].
Мјеште послат начелнику[30]
Кугу, канкар[31] на језику,
Ти бискупу баш си худо,
Иштетио боље удо!
Мјеште првом асесуру[32],
Послат фебру[33] ил’ понтуру[34],
Ти си посло шијатику[35],
Моме првом канонику!
Мјеште с громом дат да паде
Влашка цркве кад је зграде,
Гњеви твоје, баш за буча[36],
Служила ти твоја кућа!
Да је враг ми све то фрако,
Једио се не бих тако,
Ал’ ти прави негда Боже,
Подн’јет срце то не може. (Плаче)

Бог: Луда главо! Gli elementi,
Non mi fanno complimenti,[37]
Бог ја јесам али ш њима,
Не могу ти ко с вразима,
То су биле la dottrine[38],
Твоје главе негда фине:
Ак’ би длака с браде пала,
Ја сам био крива хала,
Ма да questa insolenza[39]
Данашња ми брани scienza[40].

[28] *Ништ’ affatto, ma piuttosto*, ништа сасвим, већ понешто
[29] *opposto*, супротно
[30] Мисли се на начелника Дубровачке општине. У периоду од 1869. начелник Дубровачке општине био је Рафо Пуцић (блиски рођак песника Меда Пуцића), а члан управе је поред Антуна Дропца, Пера Чингрије, Влаха Дељулија, Мата Замање и Пава Матијевића био и Божо Бошковић (1815-1879), најангажованији у дугогодишњем подизању православног Саборног храма у Дубровнику (1865-1877).
[31] *канкар*, малигни тумор
[32] *асесуру*, службенику, чиновнику
[33] *фебру*, грозницу
[34] *понтуру*, упалу поребрице
[35] *шијатику*, ишијас
[36] *баш за буча*, баш за пропаст
[37] *Gli elementi... complimenti,* то нису за мене комплименти
[38] *dottrine*, учење, наука, доктрина
[39] questa insolenza, овакву безочност
[40] *scienza*, знање, ученост

Петар: Али ја сам un coglione[41],
Ал’ и ти си frammassone[42].

Бог: Туци воду у мортару,
Нити слузи, ни госпару[43],
Non perdiamo quest’ istanti,
Col discorso va avanti![44]

Петар: Dunque[45] degli elementi
То су били complimenti!
Чему дакле мој’ уздаси?
Чему с’једи моји власи?
Дакле н’јеси свемогући,
Него само Бог могући!

Бог: Баш је тако, о мој Перо,
Ал’ је у Риму il gran vero[46],
Твој је папа разумио,
Тер се брзо прогласио
Infallibile nella fede
In cattedra quando siede,
И у стварим di morale[47].

Петар: Баш a tempo! Meno male[48]!
Али ево што доходи,
По теби се баш догоди!
Славног града Дубровника,
Старинска је била дика,
Не допустит да се згради,
Худа црква у сред града;
И ти до сад тега смрада
Н’јеси пушто; un per dio,
Што си данас учинио?
Гледај цркву отворену,
Наоколо окићену!

[41] *un coglione*, један будала, глупак
[42] *frammassone*, масон, слободни зидар
[43] *Туци воду у мортару...,* Туци воду у авану... (народна пословица)
[44] *Non perdiamo.... va avanti,* не губимо време, наставимо с разговором
[45] *Dunque*, дакле
[46] *il gran vero*, велики истински
[47] *Infallibile... di morale*, непогрешив у вери, на престолу када седи и у стварима које се тичу морала
[48] *Баш ... male,* баш на време! Мање зло

Гле попове и владику,
И сву влашку неприлику;
Слушај звона како звону,
Како моји сузе рону,
А веселу на комуни
И сви други фрамасуни![49]
Пропала је црква моја
И запов'јед, Боже, твоја!
Ако ти је глава здрава,
Скрши, сруши...

Шена II

Св. Влахо[50] и св. Сава[51] доходу трчећи и викајући.

Влахо и Сава:
Слава, слава!
Живио ћаћко, живио Перо!
Петар (Сави): Влашки кучку!
(Влаху): Грдни лȇро![52]

Бог: Синци моји, ви живјели,
Што сте тако ви весели?

Влахо: Доспјело је[53] презирање,
И братичско клеветање,
Да брат брата љуби, штује,
Ово звоно проглашује.
Ова црква св'јету каже,
Да се братац с братом слаже,
Да је слога наша слава,
Кажемо ти ја и Сава.

[49] Мисли се на освећење поменуте треће православне цркве у Дубровнику, прве у самом граду. Прослава освећења Благовештањског храма, одржана 9. октобра 1877, сем литургије обухватила је и свечану литију кроз град као и вечерњу забаву у дому Бошковића. Међу бројним свечаностима наредних дана, посебно је била запажена она у организацији певачког друштва „Слога".

[50] Свети Влахо (Blasius), светац из III века, поштован је као заштитник болесних, и људи и животиња. Од VIII века његов култ се посебно шири, и на Исток и на Запад. Приказује се као старац са седом брадом, у бискупској одежди, са железним чешљем и упаљеном свећом у рукама. Поштује се као главни заштитник града Дубровника и, као такав, држи модел града у рукама.

[51] Свети Сава Српски

[52] *лȇро*, мангуп

[53] *доспјело је*, завршило се

(Загрљивају се и пољубивају)

Петар (сам собом): Био љубац то од Јуде.

Влахо: И да слога тврђа буде,
(Допуштења сикур[54] твога),
Ја ћу Саву града мога
Учинити, con procura[55],
За другога протетура[56].

Бог: О шиор Перо, што ти пара[57]?

Петар: Да су оба два товара.

Бог: Није нека то creanza[58].

Влахо: Његова је то ужанца[59].

Петар (срдит): Не само ме закидиваш[60],
Нег' се са мном потпрдиваш?
Да ми није баш за Бога,
Митре бих ти оба рога,
У главину сад уђеро;
Ма несрећо, пасја вјеро,
Сиктир тамо! Бог убио
Ко те свецом прогласио!

Бог: Доста, Петре... што с' ардишко[61]?
Престани јер си ребамбишко[62].

Петар: Ребамбишко?

Сава: Бог је реко.

---

[54] *сикур*, сигуран
[55] *con procura*, са пуномоћју
[56] *протетура*, заштитника
[57] *Што ти пара*, како ти се чини?
[58] *creanza*, уљудност
[59] *ужанца*, навика
[60] *закидиваш*, задиркујеш
[61] *ардишко*, усудио се
[62] *ремамбишко*, подетињио

Петар: Шта сам јадан ја дочеко?
Ecco dunque son un zero[63].

Бог: Није тако, о мој Перо,
Али не псуј у фурији[64]
Н'јеси више у курији.
Ће си мого, што си хтио,
Јер си госпар ту сам био.

Петар: Сад се за ме већ не хаје,
Ну која ми моћ остаје,
Да ми реци, нека чујем,
А прости ми, ако псујем!

Бог (con gravita[65]): Чинит папу, кардинале,
Дијелит митре, пасторале[66],
Стварат акте, консиљере[67],
Препозите[68], камарјере[69],
Слати пуцим енћиклике[70],
А краљевим скомунике[71].
У ресто[72] се ти не прти,
Освем с душам иза смрти,
И то само када дођу,
За кроз врата да ти прођу.
Свак нек живе како воли,
Како хоће, нека моли,
Нека клања, посвећује,
Свете дане нек поштује.
Прида мном су сви једнаци,
И попови, фратри, ђаци,
Протестанти, католици,
Турци, жиди, шизматики,
И све друге релиђиони...
(Гледа на орлоће[73])

[63] *Ecco... un zero*, ево, дакле, ја сам нула.
[64] *у фурији*, у помами
[65] *con gravita*, озбиљно, достојанствено
[66] *пасторале,* пастирске посланице
[67] *консиљере*, закључке
[68] *препозите*, старешине каноника
[69] *камарјере*, дворитеље, служитеље
[70] *енћиклике*, папине посланице
[71] *скомунике*, ескомуникације
[72] *у ресто*, у остало
[73] *орлоће*, сат

Ал’ је вр’јеме колас’јони[74],
Влахо, Саво, до вићења,
Теби, Петре, мог проштења.

(Бог отиде ручат, а кор андиоски запјева: Laudate Dominum, omnes gentes. Петар зашкрипи зубима и стисне пести, а Влахо и Сава за не компромитит се[75], прикрсте се и утеку.)

Шена III

(Петар сам)

Петар: И ову ми Влахо фрака!
Мислиш, Боже, да ће свака,
Мени поћи наопако?
No, per dio! Ће је пако,
Богме ће ти, главо с’једа,
И колика дођ од једа.

(Отвара врата од раја и маха једну душу која му долази сва колура[76] лила).

Шена IV

Петар: Ej, душице, che mestiere[77]?
Душа: Апостолски cameriere[78].
Петар: O fortuna – reverenza![79]
Сотону ми хајде моли,
Да се дођи задоволи,
Али одмах, con urgenza[80],
Трчи брзо. Reverenza!

(Душа се повлачи и одлети)

Шена V

(Петар сам, фрегајући[81] руке и поскакивајући говори):

[74] *Ал’ је вр’јеме колас’јони*, ал’ је време обеду
[75] *компромитит се*, компромитовати се
[76] *колура*, боје
[77] *che mestiere*, шта радиш?
[78] *cameriere*, слуга, собар, дворитељ
[79] *reverenza*, поштовање, наклон
[80] *con urgenza*, брзо
[81] *фрегајући*, трљајући

Петар: У помоћ ми, vien l'averno,
Чекај мало, padre eterno[82],
Чекај Влахо напухани,
Чекај Саво раздрагани,
И свак ко је реч ардишко,
Да сам веће ребамбишко;
Од вас нико non s' aspetta[83],
Questo tiro di vendetta,
É un tiro della scuola
Rinnomata di Lojola[84].

Шена VI

(Сотона и душа улазу)

Сотона (охоло): Што си хтио?

Петар (клањајући се): O potenza[85]!
(души): Хајде тамо, reverenza!

(Затвара је)

Шена VII

Петар и Сотона

Петар: По полако, senza chiasso[86],
О мој драги satanasso,
Прво прости, signor mio,
Ако сам те замучио!

Сотона: Оставимо комплименте!

[82] *У помоћ ми... padre eterno*, у помоћ ми долази пакао, чекај мало, оче вечни
[83] *non s' aspetta*, не нада се, не очекује
[84] *Questo... di Lojola*, овај осветнички потез је пуцањ из Лојолине славне школе Лојола Ињасио (1491-1556) оснивач је монашког језуитског реда, чији је циљ био борба против протестаната и свих противника католичке цркве. Исусовачки ред је са чврстом организацијом коју је спровео Лојола одобрен од папе 1540. и постао главни ослонац католичке реакције. У Дубровнику су исусовци као организатори школе извршили снажан утицај на значајне интелектуалце, посебно писце, тога доба.
[85] *O potenza,* о, сило
[86] *senza chiasso*, без буке

Петар: Dunque al fatto[87]!

Сотона: Certamente![88]

Петар: О најсвјесни свих врагова,
Знам ми служи, од попова,
Би л' у граду Дубровнику
Нашо какву неприлику,
Кој' би штогод учинио,
И гр'јех ак' би баш и био!

Сотона: Buzzorona![89] Петре стари,
Како познаш св'јете ствари!
Да си пито il roverso
Било би ми tempo perso[90].
Од првога каноника,
Најзадњега до лаика,
Сваки би ти штогод фрако,
Држу у репу теб' и пако.

Петар: То ти могу вјеровати,
Али ја бих радо знати,
Сатирицу учинити,
Хоће л' кадар који бити?

Сотона: Један само? Слушај мало:
Voi sapete che non fallo[91]:
И Палунко продугасти[92],
Мафиоли и шкембасти,
Мариновић дугог крока,
И Фанцовић тустог бока,
И другијех десет пара,
Језуита и фратара.

Петар: Да црн н' јеси, би per dio
Губицу ти пољубио,
Хајде дакле и ти чини,

[87] *Dunque al fatto*, дакле, на посао
[88] *Certamente*, сигурно
[89] *Buzzorona*, простаклук, дивљаштво
[90] *tempo perso*, изгубљено време
[91] *Voi... non fallo*, знате да је не грешим
[92] *продугасти*, дугуљасти

Један од њих да учини,
Шизматичким прот власима
Сатирицу у версима,
У ком тако нек с' избљује,
Да им фесту сву отрује,
И неслогу да посије,
Међу вјере оба двије.

Сотона: Бићеш служен appuntino[93],
Il lavoro sara fino[94],
Али која биће плата?

Петар: Неће проћи ова врата...

Сотона: Нег' кроз моја... Но capito[95],
Siate dunque riverito[96]
(Клања му се).

Петар: Buon viagio! Сретан лети,
Твога Петра ти освети.
(Сотона оде)
(Петар скаче од радости и кантуца[97]):
Che invenzione, che invenzione, prelibata![98]
Che invenzione, che invenzione!
Н'јесам више un coglione!

(А Сотона силазећ на Дубровник брбори):
Кити ми се, кити и т.д[99].
Dietro richiesta[100], слиједиће ресто.

[93] *appuntino*, сасвим тачно
[94] *Il lavoro sara fino*, посао ће бити утаначен
[95] *Но capito*, разумем
[96] *Siate dunque riverito*, бићете, дакле, поштован
[97] *кантуца*, певуцка
[98] *Che invenzione...prelibata*, који изум, који изум, изврсно!
[99] У питању су почетни стихови сатире коју је саставио непознати аутор поводом подизања православне цркве у Дубровнику. Сатира је, како бележи Јовица Перовић (Дубровник 1873 – Дубровник 1942), аутор бројних написа из историје културе Дубровника и архивист, „изашла мало дана након освештања православне цркве у Дубровнику, новембра год. 1877, и у много преписа била је поштом разаслата, колико православнијем, толико и католицима."
[100] *Dietro richiesta*, после тражења

Данијела Поповић[1]
Универзитет у Нишу
Филозофски факултет
Департман за српску и компаративну књижевност

БИБЛИОГРАФИЈА РАДОВА О ТИХОМИРУ Р. ЂОРЂЕВИЋУ

Аноним

Биљешка о Власотинцу, Босанска вила, бр. 16, 1897, стр. 254-255.
Српски фолклор. Написао Тих. Р. Ђорђевић, Одштампано из Караџића за 1900, Бранково коло, VI, 1900, стр. 380.
Караџић, Српски књижевни гласник, књ. VIII, св. 1, Београд. 1903, 76-77.
Караџић, Српски књижевни гласник, књ. IX, св. 1, Београд, 1903, 80.
Караџић, Српски књижевни гласник, књ. XI, св. 8, Београд, 1903, 557-558.
Караџић поново излази, Босанска вила, бр. 2, Сарајево, 1903, стр. 39.
Караџић у опасности, Босанска вила, Сарајево, бр. 13, 14, 1903, стр. 262.
Караџић, лист за српски народни живот, обичаје и предање. Издаје и уређује др Тихомир Ђорђевић, професор алексиначке школе, Година IV, бр. 1, Босанска вила, бр. 13, 14, Сарајево, 1903, стр. 263.
Обичај у Цигана у Србији, Српски књижевни гласник, књ. VIII, св. 6, Београд, 1903, 475.
Учитељи код краља, Политика, 143, 6. јуни, 1904, стр. 3.
Матуранти на Цетињу, Политика, 146, 9. јуни, 1904, 3.
Друго предавање, Политика, 777, 11. март, 1906, 2.
Познавање народа, Политика, 778, 11. март, 1906, 3.
Доценти за етнографију, Политика, 854, 31. мај, 1906, 2.
Парастос у Сентамашу, Политика, 1184, 5. мај, 1907, 2.
Друштвени живот. Из Србије кнеза Милоша, Правда, 112, 26. април, 1922, 3.
Из Србије кнеза Милоша, Српски књижевни гласник, књ.V, бр. 3, 1. фебруар, 1922, 237.
Чланови књижевног одбора „Српског књижевног гласника“, Српски књижевни гласник, књ. XI, бр. 8, 16. април, 1924, 640.
Наша народна поезија, књ. XXV, бр. 7, 1928, 546-548.

[1] danijelapop@filfak.ni.ac.rs

Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот (I- II) , Књижевни север, V, 12, Суботица, 1929, 471.
Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот (V), Књижевни север, VIII, 2, Суботица, 1932, 69-70.
Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот (VII и *VIII*), Књижевни север, IX, 3-4, Суботица, 1933, 134.
Наше народне приповетке о Циганима и циганске народне приповетке, Књижевни север, X, 7-10, Суботица, 1934, 310.
Зборник у славу Филипа Вишњића и народне песме. Издање одбора за прославу Филипа Вишњића, Београд, 1935, Српски књижевни гласник, НС, XLV, бр. 7, 1935, 565-567.
Г. Др. Тихомир Ђорђевић прочитаће данас своју академску беседу, Политика, 02. 01. Београд, 1938, стр. 8.
Приступна академска беседа г. Др. Тихомира Р. Ђорђевића: „Човек није направио прво одело ни због хладноће ни због стида него да се заштити од злих очију", Политика, 03. 01. Београд, 1938, стр. 5,
Нови академик г. Тихомир Ђорђевић, Време, 03. 01. Београд, 1938.
Народна књижница и читаоница у Охриду показала је лепе резултате, Правда, 05. 01. Београд, 1939.
Смрт Др Тихомира Ђорђевића, академика и научника, Српски народ, год. 3, бр. 25 (10. 06), Београд, 1944, бр. 8.
Алимпић, Добривоје П.
Тихомир Ђорђевић, Белешке о нашој народној поезији, издање Државне штампарије, Београд, 1939. г., Прилози проучавању народне поезије, 6, I, Београд, 1939, 137-141.
Антонијевић Драгослав,
Научне методе и технике Тихомира Ђорђевића, Народно стваралаштво, Folklor, VII, св. 28, Београд, 1968, 224-229.
Тихомир Ђорђевић и његово научно дело, Зборник за друштвене науке Матице српске, 53, Нови Сад, 1969, стр. 139-150.
Тихомир Ђорђевић као хуманиста и интелектуалац свог и нашег времена, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, 11-18.
Банашевић, Никола
Тихомир Р. Ђорђевић: Белешке о нашој народној поезији, Београд, 1939, Јужни преглед, 13/1939, 244-245.
Барић, Хенрик
Архив за арбанаску старину, језик и етнологију.– Власник Т. Р. Ђорђевић. Уредник Х. Барић. Београд I (1923). II (1924), Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, IV, св. 1-2, 273-274.
Барјактаревић, Фехим
Још један доказ за источно порекло наших легенада о потопу, ПКЈИФ, XIV/ 1-2, 1934, 193-193.

Барјактаровић Мирко
Др Тихомир Р. Ђорђевић и његов рад: 1886-1944, Гласник Етнографског музеја у Београду, књ. XVI, Београд, 1953, 256-261.
Уз порекло неких наших обичајноправних одредаба, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, стр. 25-42.
Поводом педесетогодишњице од смрти Тихомира Ђорђевића и Јована Ердељановића, Гласник Етнографског института САНУ, књ. XLIII, Београд, 1994, стр. 229-231.

Богдановић, Милан
„Узимање у роду у нашем народу“, Српски књижевни гласник, књ. XXVIII, бр. 1, 1929, 75-76.
Бранковић, Б. В.,
Смрт Др. Тихомира Ђорђевића, професора Универзитета и угледног научника, Ново време, год. IV, бр. 959 (01. 06.), Београд, 1944, стр. 2.
Васић Оливера
Класификација игара Тихомира Ђорђевића и њен значај данас, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, стр. 95-99.
Витошевић, Драгиша,
Један грех Српског књижевног гласника, у: *Српски књижевни гласник 1901-1914,* Нови Сад, Београд, 1990, 291-293.
Влаховић, Петар
Поводом чланка „Десет година од смрти Тихомира Р. Ђорђевића, Књижевне новине, год. I, бр. 23, Београд, 1954, стр. 5.
Етногенеза балканских народа у делу Тихомира Ђорђевића, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, стр. 55-72.
Тихомир Ђорђевић, Етногенеза несловенских балканских народа по радовима Тихомира Ђорђевића, у: *Писци наше етнологије и антропологије*, св. 1, Београд, 1987, стр. 106-118.
„*Караџић” Тихомира Ђорђевића у свом и нашем времену*, Караџић, НС, бр. 1, Алексинац, 2009, 7-13.
Војиновић Станиша
Четири нештампана писма Крсте Димитријевића Тихомиру Ђорђевићу, Лесковачки зборник, бр. 36, Лесковац, 1996, стр. 161-164.
Анђелко Крстић и Тихомир Р. Ђорђевић, Вардарски зборник, бр. 3, Београд, 2004, стр. 83-90.
Вреһић, Драгомир
Др Тихомир Ђорђевић и његов часопис на преласку из XIX и XX век, Нишки зборник, 5, децембар, 1978, 167-178.
Гојковић Андријана
Цигани у проучавањима Тихомира Ђорђевића са посебним осврtом на циганску музику, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, стр. 87-94.
Рад Тихомира Ђорђевића на проучавању Рома, Народно стваралаштво, 1-4, Београд, 101-106.

Драшкић, Мирослав
Проучавање народних ношњи Тихомира Р. Ђорђевића, Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. XXII, Београд, 1973, стр. 221-228.
Дробњаковић, Боривоје
Тихомир Р. Ђорђевић: „Наш народни живот“ (књ. VII и VIII. Београд, 1933), књ. XXXVIII, бр. 7, 1933, 557-558.
Др Тихомир Р. Ђорђевић, Гласник Етнографског института САН, I, 1-2, Београд, 1952, 547-551.
Библиографија радова наших етнолога, Гласник Етнографског музеја, 1930, стр. 161-167.
Дулић, Вецо
Три народне приче из Бачке, Књижевни север, X, 7-10, 1934, 244-258.
Енциклопедија Југославије, MCMLVIII, књ. 3,,Загреб, 1958, 204-205.
Енциклопедија српског народа*,* Београд, 2008, 333.
Ж.
Преглед часописа, Политика, 5551, 7. октобар, 1923, 3-5.
Здравковић, Данијела
Етносоциолошка разматрања Тихомира Ђорђевића о народној култури и фолклору, Теме, 28, бр. 3, Ниш, 2004, стр. 231-240.
Етносоциолошка разматрања Тихомира Ђорђевића о породици, Гласник Антрополошког друштва Југославије, бр. 39, Београд, 2009, стр. 285-292.
Србија у време кнеза Милоша/ Етносоциолошка разматрања Тихомира Ђорђевића, Зборник Матице српске за друштвене науке, бр. 116-117, Нови Сад, 2004, 321-330.
Tihomir Đorđević u ključu srpske etnosociologije, Beograd, 2004, стр. 35-36.
Зечевић Слободан
Đorđevićevi prilozi srpskoj mitologiji, Народно стваралаштво, Folklor, VII, св. 28, Београд, 1968, 230-233.
Тихомир Ђорђевић, у: *Српска етномитологија*, Београд, 2008, стр. 48-55.
Ивезић, Герасим
Anthropophyteia. Jahrbücher für folkloristische Erhebungen und Forschungen yur Entwicklungsgeshichte des gechlechtlichen Moral. Herausgegeben von Dr. Friedrich S. Krauss, II Band, Leipzig, 1905, Српски књижевни гласник, књ. XVIII, бр. 11, 879-871.
Јанковић, Љубица С.
Тихомир Р. Ђорђевић као музеолог, Музеји, бр. 7, Београд, 1952, 10-26.
Тихомир Р. Ђорђевић као покретач, издавач и уредник Караџића, Библиотекар, год. XIX, бр. 5-6, Београд, 1967, 223-236.

Тихомир Р. Ђорђевић и значај његовог Караџића, Народно стваралаштво, Folklor, VII, св. 28, Београд, 1968, стр. 203-214.
Историјско-етнолошки радови Тихомира Р. Ђорђевића о народном животу у игри и музици, Споменица посвећена стогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића**,** САНУ Посебна издања, књ. CDXLV**,** Споменица, књ. 51, Београд, 1971, 7-17.
The Brothers Tihomir and Vladimir Djordjević: Pioneers of Ethnomusicology in Serbia, Yearbook of the International Folk Music Counsil, Vo. 7 (1975), pp 67-76.
Тихомир Р. Ђорђевић у историји етнологије, ГЛАС CCCVII Српске академије наука и уметности, Одељење друштвених наука, књ. 20, Београд, 1978, стр. 387-393.
Јанковић Љубица и Даница
Građa o životu i radu Tihomira R. Đorđevića, Bilten Instituta za proučavanje folklora, br. 3, Sarajevo, 1955, 183-196.
Библиографија радова Тихомира Р. Ђорђевића, у: *Споменица посвећена стогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића,* САНУ, посебна издања, књ. CDXLV, Споменица, књ. 51, Београд, 1971, 31-65.
Јовановић, Бојан,
Тихомир *Ђорђевић и антејски принцип етнологије*, Балканика, XXV–2, Београд, 1994, 43-54.
Ђорђевићев приступ нашем културном наслеђу, у: Тихомир Р. Ђорђевић, *Из Србије кнеза Милоша*, Просвета, 1983, 189-202.
Јовановић Јован М.,
„Македонија“, Српски књижевни гласник, књ. XXVI, бр. 5, 1929, 388.
Јовановић, Миливоје Р.
Из народне руке и народне душе: истраживачка поетика Тихомира Р. Ђорђевића у часопису Караџић, Крушевац, 2008.
К.
Два рада о српским Циганима, Српски књижевни гласник, XX, бр. 4, 1908, 314-315.
Краснићи, Марк
Рад на објављивању шиптарске народне поезије у Југославији послије револуције, Народно стваралаштво, Folklor, I, св. 3-4, Београд, 1962, 213-219.
Кнежевић, Сребрица,
Академик проф. др Тихомир Р. Ђорђевић члан Српског лекарског друштва, Српски архив за целокупно лекарство, бр. 101/ 2, Београд, 1973, 185-192.
Професор етнологије, Тихомир Р. Ђорђевић и његово проучавање медицинских прилика у књижевности, Гласник Етнографског института САНУ, XLIV, Београд, 2000, 261-270.

Којић Бранислав
Тихомир Ђорђевић као историчар урбанизма и архитектуре, Споменица посвећена стогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића**,** САНУ Посебна издања, књ. CDXLV**,** Споменица, књ. 51, Београд, 1971, стр. 18-22.
Коковић, Драган,
Наше наслеђе и утицај туђих кулутних образаца – становиште Тихомира Р. Ђорђевића, Зборник за друштвене науке Матице српске, бр. 104-105, 191-199.
Лапчевић, Драгиша
О играма уз певање, Мисао, 1921, књ. VII, sv. 3, 215/224.
Лутовац Милисав
Тихомир Ђорђевић као антропогеограф, Споменица посвећена стогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића**,** САНУ Посебна издања, књ. CDXLV**,** Споменица, књ. 51, Београд, 1971, стр. 23- 24.
Љубибратић Србољуб
Етнографски Зборник Српске Краљевске Академије Наука, књ. IX, Српске Народне Игре, уредио Dr. Тихомир Р. Ђорђевић, Београд, Босанска вила, бр. 21, Сарајево, 1908, стр. 335.
Љубинковић, Ненад,
Живот и дело Тихомира Р. Ђорђевића, у: *Наш народни живот*, IV, Београд, 1984, 275-290.
Изабрана библиографија, у: *Наш народни живот*, IV, Београд, 1984, 291-299.
М.
Циганске народне приповијетке. Скупио Др. Тих. Ђорђевић, проф. универзитета. Изд. књижара Рад. Ђуковића, Зета, 4, 51, 1933, 3.
М. , Д. др,
Пред XI међународни конгрес за историју медицине: Медицинске прилике у Србији за време прве владе Кнеза Милоша Обреновића, Политика, 29. 08, Београд, 1938, стр. 18.
Матић, Светозар
Српска народна песмарица (Из Вукове збирке). Саставили Тих. Р. Ђорђевић и Веселин Чајкановић. Београд, 1929, Живот и рад, 2, IV/ 22, 1929, 790.
Хајдучко одевање, Прилози проучавању народне поезије, IV, 1, 1937, 36/48.
Меденица, Радосав
Тихомир Р. Ђорђевић, Свети Сава и Хасан-паша, Прилози проучавању народне поезије, II, св. 1, 1935, 134-135.
Тихомир Р. Ђорђевић, Црна чоха кроја каурског, Прилози проучавању народне поезије, III, 1, 1936, стр. 158-159.
Тихомир Ђорђевић о арбанашком фолклору, Народно стваралаштво, Folklor, II, св. 8, Београд, 1963, 631-632.

Мирчов, Светлана
Писма Владимира Ћоровића упућена Тихомиру Р. Ђорђевићу, Токови историје, 1-2, 2007, 261-266.
Писма Веселина Чајкановића упућена Тихомиру Р. Ђорђевићу током Првог светског рата, у: *Европске идеје, античка цивилизација и српска култура* (зборник радова), Друштво за античке студије Србије/ Службени гласник, Београд, 2008, 234-261.
Мићовић, Драгутин
Интересовање српског етнографа Тихомира Ђорђевића за арбанашку народну поезију, Gjurmime albanologjike, Приштина, 1963, 249-258.
Михаиловић, Иван
Циганске приче (Tihomir R. Gjorgjević, „Two Bible Stories in the tradition of Serbien Gypsies", Journal of Gypsy Lore Society, 1934, Edinburgh, University press) књ. XLI, бр. 2, 1934, 155.
Младеновић, Живомир
Циганске народне приповетке, Летопис Матице српске, Год. 108, књ. 340, св. 2, Нови Сад, 1934, 211-220.
Младеновић, Оливера
Око расправе Тихомира Ђорђевића „Српске народне игре", Гласник Етнографског института Српске академије наука и уметности, књ. XXVI, Београд, 1977, 175-189.
Н.
Етнологија, Српски књижевни гласник, XIX, св. 8, Београд, 1907, 635.
Недељковић, Душан
Značaj naučnog dela Tihomira Đorđevića, Народно стваралаштво, Folklor, VII, св. 28, Београд, 1968, 217-223.
*Етнолошко дело и личност академика Тихомира Ђорђевића, Споменица посвећена стогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића***,** САНУ Посебна издања, књ. CDXLV**,** Споменица, књ. 51, Београд, 1971, 25-30.
Николић-Стојанчевић, Видосава
Тихомир Р. Ђорђевић и метода историјске етнологије, Архивски преглед, 1, Београд, 1969, 9-22.
Новаковић, К.
Ђорђевић, Тихомир Р., у: Српски биографски речник, 3, Д-З, Нови Сад, 2007.
Обровачки, Љубодраг
Заоставштина Тихомира Р. Ђорђевића у легату сестара Јанковић, Гласник Народне библиотеке Србије, vol. 2, бр. 1, Београд, 2000, 117-124.
П.
Тихомир Р. Ђорђевић Белешке о нашој народној поезији. Издање Државне штампарије. Београд, 1939, стр. 189, Политика, 36, 08. 07, 1939, стр. 12.

Павловић, Драгољуб
„Прилози за књижевност, језик историју и фолклор. Уредник Павле Поповић; сауредници: д-р Тихомир Ђорђевић, д-р Веселин Чајкановић, д-р Владимир Ђорђевић, Павле Стевановић, Урош Јонић, Српски књижевни гласник, књ. XXI, бр. 4, 1927, 306-307.
Пантелић Никола,
Тихомир Ђорђевић и његово дело, у: Тихомир Ђорђевић, *Деца у веровањима и обичајима нашега народа,* Београд, Ниш, 1990, 5-19
Допринос Тихомира Ђорђевића проучавању породице, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, стр. 73-78.
У спомен Тихомира Ђорђевића и Јована Ердељановића, Гласник Етнографског института САНУ, XLIV, Београд, 2000, 17-22.
Петровић, Петар Ж
Др. Тихомир Р. Ђорђевић: Циганске народне приповетке, Књижевни север, X, 1, 1934, стр. 36.
Пичета В., акад.
Тихомир Р. Джорджевич. Сербия сто лет назад, Вопросы истории, no. 7, Академия наук СССР (Российская академия наук), Ленинград (Санкт Петербург), 1947, 131-133.
Поповић, Данијела
Тихомир Ђорђевић као приређивач збирке Циганске народне приповетке, Књижевна историја, XXXIX, 131-132, 2007, Београд, 227-244.
Приповетке нишких Рома у збирци Циганске народне приповетке Тихомира Ђорђевића, у: Писци у Нишу и о Нишу (зборник радова), Ниш, 2008, 139-144.
Тихомир Р. Ђорђевић о Вуку Врчевићу, Philologia Mediana, год. I, бр. 1, 2009, Ниш, 225-234.
Пословице, изреке, клетве: о неким записима Тихомира Ђорђевића у часопису Караџић, Наше стварање, LVII/1, 3-242, Лесковац, 2010, 149-156.
Поповић, Владета
Циганске приповетке на енглеском језику, ПКЈИФ, XVI/ I , Београд, 1936, 187.
Поповић, Душан Ј.
„*Наш народни живот*”, Српски књижевни гласник, НС, књ. XXVIII, бр. 8, Београд, 1929, 639-640.
„*Наш народни живот*”(III, IV), Српски књижевни гласник, књ. XXXII, бр. 7, 1931, 570.
„*Наш народни живот*” (V, VI), Српски књижевни гласник, XXXV, бр. 6, 1932, 475-476.
Тих. Р. Ђорђевић: „Наш народни живот“ IX, стр. 168; X, стр. 159.- Београд, 1934, Српски књижевни гласник, XV, бр. 5, 1934, 391.

Поповић, Павле
T. R. Gjorgjevich, Serbia and the Holy Land, The journal of Theological studies. January and April 1918, 97-114, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, I, св. 2, Београд, 1921, 296.
T. R. Gjorgjevich, Путовање Симона Клеменса кроз северозападне крајеве наше земље 1715. године. (Одштампано из „Часописа за згодовино ин народописје“, XVI, 2) Марибор, 1921, стр. 79-104, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, III, св. 1-2, Београд, 1921, 281-282.
Тихомир Ђорђевић, Roumanian Gypsies in Serbia, Journal of the Gypsy Lore Society, v. III, p. 1, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, IX, св. 1-2, Београд, 1929, 268.
Напомена, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XV, св. 1-2, Београд, 1935, 197-198.
Поповић, Пера Ј.
Српска профана архитектура. Поводом књиге Тих. Р. Ђорђевића „Из Србије кнеза Милоша“, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, VII, св. 1-2, Београд, 1927, 160-168.
Поповић, Радован
Писма писаца Тихомиру Ђорђевићу, Летопис Матице српске, год. 183, књ. 480, св. 5, Нови Сад, 2007, 865-871.
Протић, др Љуб. И,
Тихомир Р. Ђорђевић о кнезу Милошу, Ново време, год. IV, бр. 984 (субота, 1. јул, 1944), Београд, 1944, стр. 2.
У спомен Тихомиру Ђорђевићу и кнезу Милошу, Ново време, год. IV, бр. 989 (01. 07.), Београд, 1944.
Раденковић Љубинко
Представе о уроку и урицању код словенских народа, у: Т. Р. Ђорђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, Београд, 1985, 367-380.
Допринос Тихомира Р. Ђорђевића истраживању митолошких бића, Балканика, XXV/2, Београд, 1994, стр. 79- 86.
Радуловић, Милан,
Културолошка критика у српској књижевности, *Тихомир Р. Ђорђевић*, у: *Критичка мисао филозофа и научника,* приредио Милан Радуловић, Нови Сад, Београд, 1995, 44-50.
Рађеновић, Петар
Тих. Р. Ђорђевић: Белешке из наше народне ппоезије (V.), Београд, 1937, Развитак, 4, 7/8, 1937, 248-249.
Смиљанић, М.В.
Самртни обичаји у Турака. Белешке Тих. Р. Ђорђевића, Српски књижевни гласник, V, 7, 1902, 548-550.
Споменица посвећена стогодишњици рођења Тихомира Ђорђевића,
САНУ Посебна издања, књ. CDXLV**,** Споменица, књ. 51, Београд, 1971.

Стефановић, Радиша М.
Др. Тихомир Р. Ђорђевић, Циганске народне приповетке. Београд. 1933. год, изд. књижаре Радомира Ђуковића, Учитељ, 14/1933-34, 4.
Стојанчевић Владимир
Хуманизам и демократизам Тихомира Р. Ђорђевића у проучавањима прошлости нашег народа, Трагања, бр. 5, Алексинац, 2002, стр.
Стојадиновић Ивана,
Ромске народне приповетке, Теме, бр. 2, Ниш, 2003, 339-340.
Тасић Ђорђе
Тихомир Ђорђевић са гледишта социологије, Социолошки преглед, књ. I, Београд, 1938.
Тасић Никола
Тихомир Ђорђевић и његово време, Балканика, XXV/2, стр. 7-9.
Толнауер Никола,
Крвава освада у народном пјесништву, Жидов, 23, 38, 1939, 10.
Требјешанин Жарко
Поновљено издање књиге Тихомира Р. Ђорђевића (Тихомир Р. Ђорђевић, Деца у веровањима и обичајима нашега народа, Идеа-Просвета, Београд_Ниш, 1990), Расковник, Год. 16, бр. 61-62, Београд, 1990, стр. 139-140.
Тројановић Сима
Медицина у Србији за прве владе кнеза Милоша, Српски књижевни гласник, књ. III, бр. 6, 1921, 477-478.
Ћоровић Владимир
Тих. Р. Ђорђевић: Из Србије кнеза Милоша. Културне прилике од 1815. до 1839. Београд 1922, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, II, св. 2, Београд, 1922, 310-312.
Тих. Р. Ђорђевић: Из Србије кнеза Милоша. II део. Београд, 1924, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, VI, св. 1, Београд, 1926, 146-147.
Ђорђевић Тихомир: Белешке о нашој народној поезији, Београд, 1939, у: Југословенски историски часопис, 5/ 1939, I/2, 274.
Ћулибрк Светозар
Социолошка страна научног дела Тихомира Ђорђевића, Народно стваралаштво, Folklor, VII, св. 28, стр. 234-247.
Ускоковић Радивоје,
Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот. Књиге I-VI, Београд, 1930-1932. Издавачка књижарница Геце Кона, Гласник Југословенског професорског друштва, књ. XII, св. 7, Београд, 1932, стр. 662-663.
Филиповић, Миленко, С.
Десет година од смрти Тихомира Ђорђевића, Књижевне новине, год. I, br. 21, Београд, 1954, str. 8.

Филиповић Радмила
Др Тихомир Ђорђевић, Вештица и вила у нашем народном веровању и предању; вампир и друга бића у нашем народном веровању и предању. Српски етнографски зборник, књ. LXVI (Београд, 1953), стр. VI + 282, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, XX, св. 3-4, Београд, 1954, 367-368.
Чајкановић, Веселин
Српска Краљевска Академија. Српски етнографски зборник. Српски народни обичаји из среза омољског, сабрао и описао Сава Мил. Милосављевић. - Грађа за српске народне обичаје, из времена прве владе кнеза Милоша, скупио др Тих. Ђорђевић, Београд, 1913, XIX + 477 str, 8°, Српски књижевни гласник, књ. XXXII, бр. 3, Београд, 1914, стр. 232-234.
T. R. Georgevitch, Parhtenogenesis in serbian popular tradition, Крфски забавник (додатак Српских новина), II, бр. 16, Крф, 1918, стр. 26-27.
Dr. Tih. R. Đorđević, Serbian habits and customs; Parthenogenesis; The killing the old man in the serbian popular tradition, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. III, св. 1-2, Београд, 1923, стр. 318.
У енглеском часопису Folklore, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. III, св. 1-2, 318.
Наш народни живот, Српски књижевни гласник, НС, књ. XII, бр. 3, Београд, 1924.
„Гласник Скопског научног друштва“, књ. I, св. 1, (Уредник: Д-р Радослав М. Грујић; уређивачки одбор: Д-р Тихомир Р. Ђорђевић, Д-р Василије Ђерић, Глиша Елезовић, Д-р Петар Колендић, Д-р Мита Костић, Д-р Војислав С. Радовановић), Скопље, 1925, Српски књижевни гласник, књ. XVI, бр. 3, 1925, 230-231.
Ђорђевић, Тихомир др., у: Станоје Станојевић, *Народна енциклопедија српско-хрватско-словеначка,* I-IV, Загреб, 1925-1929.
Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот, Српски књижевни гласник, НС, књ. XXXV, бр. 8, Београд, 1932, стр. 628.
Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот, Београд, 1930-1933, I-VIII, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 14, св. 1-2, Београд, 1934, 267-270.
Циганске народне приповетке, Српски књижевни гласник, књ. 41, бр. 7, Београд, 1934, 536-538.
Чоловић Иван,
Село и град у делу Тихомира Ђорђевића, Гласник Етнографског института САНУ, XLIV, 1995; поновљено у : *Политика симбола*, Београд, 2000, стр. 143-155.
Шмаус Алојз,
Тихомир Р. Ђорђевић, Наш народни живот, књ. I-X, Прилози проучавању народне поезије, II, 1, 1935, 121-122.

Тихомир Р. Ђорђевић, Лоше одело као заштита од урока, Прилози проучавању народне поезије, III, 1, 1936, стр. 156.
Кожа бивољача, Прилози проучавању народне поезије, III, 1, 1936, 159.

Рукописи

Јанковић Љубица и Даница
Грађа о животу и раду Т. Ђорђевића, Историјски архив у Нишу, VARIA 31, k.p. 102.

Јанковић Драга Ст.
Сећања на браћу Тихомира, Владимира и Борка, Историјски архив у Нишу*, VARIA 31*, к. п. 100.

Литература

1. Бажант, Ева / Башић-Палковић, Невенка
Књижевни север: (1925-1935): библиографија, Нови Сад, Београд, 1999.

2. Bibliografija, rasprava, članaka i književnih radova, I Nauka o književnosti, I/ 5 Historija narodne književnosti, Zagreb, 1959.

3. Библиографија часописа „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. I– књ. XLIX-L , ПКЈИФ, књ. LIX-LX, св. 1-4, Београд, 1997.

4. Богавац, Мирјана / Максимовић, Војислав
Библиографија радова о народној књижевности, Сарајево, 1972.

5. Богавац, Мирјана / Хуњак, Ђурђица/ Томић-Ковач, Љубица
Библиографија радова о народној књижевности, II, Сарајево, 1974.

6. Богавац, Мирјана / Томић-Ковач, Љубица
Библиографија радова о народној књижевности, III, Сарајево, 1976.

7. Богавац, Мирјана
Библиографија радова о народној књижевности, VI, Сарајево, 1981.

8. Војиновић, Станиша
Српски књижевни гласник 1920-1941, Библиографија нове серије, Београд, 2005.

9. Ђорђевић, Љубица
Библиографија Српског књижевног гласника 1901-1914, Београд, 1982.

10. Ђуричковић, Дејан
Босанска вила 1885-1914, Библиографија, I, II, Сарајево, 1975.

11. Јанић, Ђорђе
Библиографија крфског „Забавника", Књижевна историја, X/38, Београд, 1978, стр, 315-333.

12. Маглајлић, Муниб
Библиографија радова о народној књижевности, V, Сарајево, 1979.
13. Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор
Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор: библиографија часописа Прилози за књижевност, језик историју и фолклор, књ. I (1921) –књ. XLIX – L (1983-1984) , II Садржај по писцима, прир. Станиша Војиновић, Београд, 1997.
14. *Српска књижевна периодика* 1768-*1941: попис и други прилози*, Београд, 1984.
15. Хуњак, Ђурђица
Библиографија радова о народној књижевности, IV, Сарајево, 1977.
16. Цајић, Радисав
Библиографија радова Веселина Чајкановића, у: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија, Сабрана дела из српске религије и митологије,* књига пета, Београд, 1994.

ПРИКАЗИ

ДА ЛИ ЋЕ СРПСКИ АСТРОНАУТИ ЧИТАТИ АНДРИЋА?

(*Свети Сава* [приредио Томислав Јовановић]; *Једноставни облици народне књижевности* [приредила Марија Клеут]; *Доситеј Обрадовић* [приредила Мирјана Д. Стефановић]; *Јован Стерија Поповић* [приредио Сава Дамјанов]; *Петар II Петровић Његош* [приредио Миро Вуксановић]; *Борисав Станковић* [приредио Марко Недић]; *Иво Андрић I* [приредио Славко Гордић]; *Милош Црњански I* [приредио Миливој Ненин]; *Антологија српског песништва* [Миодраг Павловић]; *Поезија Дубровника и Боке Которске* [Злата Бојовић], Антологијска едиција Десет векова српске књижевности, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010)

Морам признати да сам писање овог приказа почео под утиском прилично мучне јавне расправе, током које су велеучени жреци ресорног попечитељства покушали да нас увере како српским читаоцима уопште није потребна *Антологијска едиција Десет векова српске књижевности*. Из многобројних саопштења и јавних обраћања кочићевске главате господе, посебно се издваја сасвим разумно објашњење да ће због светске економске кризе (СЕКА), која годинама дави васколики српски национ попут вампира Саве Савановића, држава новчано помагати само релевантне пројекте. Суочен са овако рационалним образложењем представника мајчински брижне и штедљиве сербске власти, спознао сам колико је било себично моје књишко задовољство, којим сам био обузет након што сам први пут сазнао за подухват Издавачког центра Матице српске. Захваљујући чињеници да живимо у домановићевској земљи невиђених чуда, моја покајничка скрушеност била је убрзо уздрмана информацијом да ће наша вољена отаџбина ускоро добити своју прву свемирску агенцију. Уместо пригодног учешћа у колективној екстази, због тога што ће северна хемисфера на Марсу постати део обновљеног Душановог царства, почео сам да сумњам у претходно наведена тумачења главате господе, која су ме навела да поверујем како ће будућим србонаутима (предлажем да то буде службени назив за српске астронауте!) књижевна дела из едиције *Десет векова српске књижевности* бити само непотребан баласт на путовању у светлу будућност. Наиме, заиста ми је тешко да и даље верујем у објашњење о великој беспарици, посебно ако наша грехом неукаљана власт заиста планира сеобу Србаља у свемир. С обзиром на неоспорне компетенције десеторо приређивача и антологичара, сматрам да би било разумно претпоставити како је управо избор најзначајнијих српских писаца разлог због којег је део наше јевропејски опредељене јавности почео да баца немилостиве погледе на целу едицију. Мада су дела Светог Саве настала у тренутку када је наша

вољена јевропска престоница била само мусава фламанска недођија, не би требало сметнути с ума да се одређена промишљања и поступци Немањиног сина никако не уклапају у модерне реформске стандарде нашег друштва.[1] Наиме, веома ми је непријатно што морам да подсетим читаоце овог приказа како је у 23. глави *Хиландарског типика* означен као непримерен сваки сујетан и празан разговор. Подједнако је проблематична и 26. глава, у којој је Свети Сава недвосмислено ставио до знања да би неуки требало да се повинују образованим.[2] Признајем да ме је низ забрињавајућих асоцијација довео до закључка како би језгровите одредбе из манастирског типика могле данас бити (зло)употребљене као оштра критика евроинтеграцијског новоговора, односно несувислим англицизмима испуњеног метајезика који омогућава изговарање глупости на веома отмен начин. Лични ставови Светог Саве о одређеним догађајима на простору југоисточне Европе, не делују ништа мање контроверзно. Прецизније, није лако пренебрегнути проблемску суштину одређених фрагмената из *Житија светог Симеона,* који наводе на закључак да први српски архиепископ уопште није одобравао варварско пустошење Константинопоља, за које су били одговорни западни крсташи.[3] Згроженом Светом Сави је очигледно недостајала јасна политичка визија, која би му омогућила да схвати како ће нас у светлу будућност одвести процес интеграције са латинским Западом, а не сентиментална везаност за византијски Исток. Упркос крајње безазленом наслову књиге, одређена поглавља из *Једноставних облика народне књижевности* могла би представљати веома опасно оруђе у рукама вечито незадовољног српског гласачког тела.[4] Након упознавања са давно заборављеним вештинама предака, пажљивим читаоцима ове књиге могло би пасти на памет да новостечена знања о малим фолклорним формама испробају на представницима наше законодавне власти. Захваљујући редовним преносима скупштинских седница, новопеченим експертима за кратке народне умотворине било би довољно да укључе своје телевизијске пријемнике па да ступе у контакт са исходиштем својих фрустрација. Овоземаљским невољама неоптерећени народни депутати уопште не би били свесни да им изнервирано грађанство упућује клетве попут:

[1] Избор приређивача Томислава Јовановића обухвата ова дела: *Оснивачка повеља манастира Хиландара, Карејски типик, Хиландарски типик, Указ за држање псалтира, Служба светом Симеону, Житије светог Симеона, Студенички типик* (изводи), *Писмо студеничком игуману Спиридону, Житије светог Симеона* (у српскословенској транскрипцији).

[2] *Свети Сава*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 51–52.

[3] "И док проведох ту осам година, настадоше многи метежи у крају том, јер прођоше Латини и заузеше Цариград, бившу Грчку земљу, чак и до нас, и улегоше и ту у свето место. Велики, дакле, метеж беше." *Свети Сава*, исто, стр. 93.

[4] Избор приређивача Марије Клеут представљен је у оквиру пет великих поглавља: *Бајање и чарање, Загонетке, Питалице, Пословице, У обичај узете речи*.

Дао ти Бог хиљаду паса, па сви ћутали, а ти сам трчао око куће и лајао! или *Дао ти Бог дукат од сто ока, па нити га могао носити ни трошити, већ седео крај њега и просио!*[5] С обзиром на чињеницу да ће *Једноставни облици народне књижевности* привући велику пажњу читалачке публике, наведени парапсихолошки експеримент могао би довести до драстичног проређивања корисника скупштинског ресторана. Нажалост, број поузданих доказа о субверзивној природи ове књиге није занемарљив. Замислите само шта би се догодило да је америчка државна секретарка, током свог недавног боравка у београдском *Хајату,* чула неку одважну српску собарицу како јој иза леђа мрмља: *Гди ђаво не може, онде бабу пошље*.[6] Није неразумно претпоставити да би – након захтева мадам Хилари да јој преводилачка служба растумачи необичну српску пословицу – наша баксузна земља била (поново) доведена на ивицу истребљења. Књига *Поезија Дубровника и Боке Которске* представља један од најбољих примера у којој мери посао књижевног историчара и антологичара може бити не само напоран, него и незахвалан, нарочито када постоји ризик да резултати мукотрпног рада буду изложени критици „национално освешћених“ квазистручњака, који су своја знања о књижевности ренесансе и барока вероватно стекли током целовечерњег претраживања Википедије.[7] Наиме, веома је тешко занемарити чињеницу да је тумачење поезије старијих епоха са подручја Дубровника и Боке Которске, током претходних двадесетак година било често препуштено политички подобним пискаралима (српским и хрватским), чија се мудрост исцрпљивала у педантном раздвајању „наших“ од „њихових“ песника. Нажалост, непрестано се губило из вида да су дубровачким песницима попут Шишка Менчетића и Мавра Ветрановића загорски сељаци били блиски колико и влашке врачаре из источне Србије. Искрено се надам да *Поезија Дубровника и Боке Которске* представља својеврсно огледало наше будућности, односно гаранцију да ће расправе о лепоти љубавне лирике дубровачких госпара коначно потиснути у заборав

[5] *Једноставни облици народне књижевности*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 34.

[6] Исто, стр. 93.

[7] Избором приређивача Злате Бојовић обухваћени су: Шишко Менчетић, Џоре Држић, Марин Кристићевић, Мавро Ветрановић, Мато Хиспани, Никола Наљешковић, Марин Држић, Никола Димитровић, Антун Сасин, Мароје Мажибрадић, Савко Бобаљевић, Динко Рањина, Андрија Чубрановић, Михо Бунић Бабулиновић, Доминко Златарић, Паскоје Примовић, Хорације Мажибрадић, Стијепо Ђурђевић, Џиво Гундулић, Џиво Бунић, Франо Бобаљевић, Џоно Палмотић, Владислав Менчетић, Никола Бунић, Баро Бетера, Антун Глеђевић, Џоно Растић, Игњат Ђурђевић, Франо Лалић, Андрија Паули, Аница Бошковић, Никола Марчи, Пијерко Соркочевић, Петар Башић, Ђуро Хиџа, Марин Златарић, Марко Бруеревић, Јероним Пима, Вицко Болица Кокољић, Андрија Змајевић, Трипо Скура, Вицко Скура, Иван Крушала, Лука Буровић, Иван Антун Ненадић, Непознати песник из Доброте, Непознати песник, Антун Којовић и Мирослав Зановић.

успомену на балканске туче око сеоске међе. Животопис Доситеја Обрадовића веома јасно указује због чега је наш први министар просвете поштован као један од најумнијих Срба свога времена. Ипак, јавна расправа о школовању славног српског просветитеља, могла би нанети озбиљан ударац грандиозној реформи нашег високообразовног система.[8] Читаоце Доситејевог дела *Живот и прикључења [III]* подсећам на фрагмент у којем је аутор поносно истакао како је током школовања у Смирни за кратко време савладао грчки језик.[9] Нажалост, *сербски Сократ* није понудио никакву егзактну потврду о свом успеху у чувеној грчкој школи, која би била компатибилна са врхунским цивилизацијским достигнућем, познатим под називом европски систем преноса бодова (ЕСПБ). Због тога ће будуће генерације проучавалаца Доситејевог живота и стваралаштва морати да потраже одговоре на три изузетно важна питања: да ли је Доситеј током школовања у Смирни прикупио 180 или 240 бодова? ко је у студентској служби Универзитета у Халеу био задужен за еквиваленцију студијских програма? да ли су предавања професора Еберхарда била организована у оквиру мастерских или докторских студија? – Улога Доситеја Обрадовића у оснивању Велике школе подједнако је контроверзна. Између осталог, потпуно је неприхватљива чињеница да је Београдски универзитет уписао студенте пре него што су студијски програми били званично акредитовани. Овако озбиљан пропуст не може бити оправдан ни тешком политичком ситуацијом у тадашњој Србији јер је проблем са издавањем лиценце могао бити разрешен ангажовањем страног рецензента, попут реномираног стручњака за српско питање, Сулејман паше Скопљака. Јован Стерија Поповић сигурно није могао ни наслутити да ће *Календари Винка Лозића* једнога дана представљати озбиљно ниподаштавање рада храбрих боркиња за родну равноправност.[10] Наиме, наш славни комедиограф се у више наврата дрзнуо да изнесе крајње мизогино тумачење узрока који доводе до свађа између супружника, према којем део одговорности за стварање

[8] Избором приређивача Мирјане Д. Стефановић обухваћена су дела: *Мала буквица, Ижица, Христоитија сиреч благи обичаји, Венац од алфавита, [Писмо Харалампију], Живот и прикључења I, Живот и прикључења [III], Совети здраваго разума, Басне, Собраније разних н[а]равоучителних вештеј, Мезимац, Песме, Писма, [Из тестамента]*.

[9] "У овако милом друштву, у четири-пет месеци могао сам ласно беседити; а како получим ласност у простом језику, јелински ми је било врло удобно. Псалтир и све церковне књиге, то сам све са славенскога совершено разумевати могао; и тако на концу једне године нађем се напреднији него други који су три и четири године пре мене почели." *Доситеј Обрадовић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 146.

[10] Избором приређивача Саве Дамјанова обухваћена су дела: *Роман без романа, Кратка проза* (*Нови забавни календар, Винка Лозића други забавни календар, Весељак за годину 1835, Милобруке*), *Даворје, Весела позорја* (*Лажа и паралажа, Тврдица, Судбина једнога разума, Родољупци*), *Жалостно позорје* (*Невиност или Светислав и Милева*).

конфликтних ситуација сносе наше драге жене.[11] Без обзира што је Стерија у подједнакој мери исмевао типично мушке мане, бојим се да *сочинитељ* врхунских литерарних остварења, попут *Романа без романа* и *Даворја,* данас представља непримерен поетски и моралноетички узор за све писце који покушавају да привуку пажњу друштва склеротичних шведских аматера. Потенцијални лауреати Нобелове награде за књижевност никако не би требало да се угледају на ауторе попут Стерије, Борхеса и Милорада Павића, који су очигледно превише озбиљно схватали уметност писане речи. Уместо ослањања на велике претходнике, данас је много исплативије усмеравати стваралачку енергију на промишљање политички коректних цивилизацијских изазова, попут рециклирања отпадака и умањивања ефеката глобалног отопљавања на сексуални живот белих медведа. Када смо већ код белих медведа, сваки сусрет са текстом Стеријиних *Родољубаца* у мени обнавља наивну наду да ће макар једном српском тајкуну застати кост у грлу од сцене у којој лик честитог грађанина Гавриловића осуђује срамно понашање политичко-финансијске елите српског народа.[12] Стваралаштво умног цетињског владике могло би се веома лако наћи на удару критика све бројнијих експерата за политичку коректност, посебно због тога што еклатантна верска нетрпељивост Његошевих јунака представља много озбиљнији проблем од Стеријиних шаљивих женомрзачких коментара. Пажљиви читаоци *Горског вијенца* вероватно ће претпоставити да је моје запажање иницирано гномским исказима ликова попут кнеза Јанка, Вука Мићуновића и разиграног ловћенског Тиресије, игумана Стефана.[13] Ипак, сматрам да ће у нашој блиставој јевропској будућности много веће контроверзе изазивати филозофско-религиозни спев *Луча микрокозма*. Прецизније, Његошева крајње ригидна дефиниција зла, према којој је било какав компромис са Тамом погубан за Адама и његове потомке, могла би изазвати подсмех наших рафинираних западних пријатеља.[14] Управо

[11] "Која год жена од мужа, што се боја тиче, млого пати, нека употреби ово средство: како се муж расрди, нека узме у уста мало фришке воде, и нек је држи онде док се муж не одсрди. Ово ако при сваком случају употребљавала буде, неће нигда бити бијена! – Питали су једнога, зашто је себи малу жену узео. Мој брате, одговори овај, кад се зло бира, треба најмање изабрати." *Јован Стерија Поповић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 91.

[12] "Бедни народе, на кога ти спаде да се за твоју срећу брину! Они који су се на рачун твој обогатили, беже; а што ће бити с онима који не могу бежати, који су стари или болесни, о том се нико не брине. Тешко теби, народе: ти страдаш а они се радују; ти пропадаш а они се богате! – Но, судбина је наша од Косова да прошлост оплакујемо. Идем у бели свет да не гледам несрећу народа; идем да не чујем како убице свога рода, људи неваљали који су пранге носили, без свакога стида себе родољупцима називају." *Јован Стерија Поповић,* исто, стр. бр. 361.

[13] Избором приређивача Мира Вуксановића обухваћена су дела: *Горски вијенац, Луча микрокозма, Лажни цар Шћепан Мали* (*одабрани стихови*)*, Пјесме, Проза, Писма, Тестамент*.

[14] "Ова борба правде и неправде, / што је небо три дни колебала, / биће она са свијем ужасом / печатана на душу човјеку, / да му ропство горчи и колебље." *Петар II Петровић Његош*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 197.

због тога би под хитно требало основати државну агенцију за модернизацију најпознатијих остварења у историји српске књижевности. У тој новој (побољшаној!) верзији *Луче,* описи великог рата између Светлости и Таме били би замењени лепом причом о продуктивном дијалогу између Бога и Сатане, током којег би пали анђели као угрожена мањинска група добили сва демократска права, до тада резервисана искључиво за већинску заједницу на челу са архангелима Михајлом и Гаврилом. Поступку темељне ревизије морала би бити подвргнута и најпознатија дела Боре Станковића, попут *Нечисте крви.*[15] Срећом, овај проблем би могао бити решен једноставним брисањем „ксенофобичних" изјава јунака попут хаџи Трифуна, посебно оних у којима љутити pater familias оштро критикује свог сина јединца због многобројних љубавних афера са страственим Туркињама.[16] Ништа мање непримерено није тумачење узрока смрти газда Марка који је, попут својих комшија исписника, веровао да би новој снахи требало да пожели добродошлицу тако што ће је силовати. Наиме, за убиство Софкиног свекра је – без икаквих конкретних доказа или барем признања сведока сарадника – оптужен припадник друге етничке заједнице, Ахмет Арнаутин.[17] Ипак, потпуно уклањање ове драматичне епизоде могло би допринети развијању теорије о постојању мистериозног левантинског уточишта за емоционално незреле ликове попут газда Марка, ефенди Мите (*Нечиста крв*), Јовче (*Јовча*) и Митке (*Коштана*), у које се размажени мамини синови повлаче након што упропасте своје породице. Услед тога би „креативне" захвате требало ограничити на увођење маштовитих приповедачких коментара, у којима би Марков убица био похваљен као одлучни противник варварског свадбеног обичаја. Прихватање пажљиво умивеног јевропског идентитета било би у великој мери олакшано када би се наш сумњичави национ угледао на позитивне примере из стваралаштва Милоша Црњанског, посебно због тога што је слика Запада у *Писмима из Француске* и *Љубави у Тоскани* заснована на личном искуству аутора, а не на фантазмагоричним романтичарским стереотипима о лукавим Латинима.[18] Међутим, свест о сопственом пореклу код непредвидивог Црњанског долази до пуног изражаја управо у тренутку када читалац поверује да се путописац потпуно препустио уживању у

[15] Избором приређивача Марка Недића обухваћена су дела: *Нечиста крв*, *Приповетке* (*Увела ружа, У виноградима, У ноћи, Нушка, Стари дани, Божји људи* [I-XXI]*, Покојникова жена, Јовча, Баба Стана, Вечити пољубац*) и *Коштана*.

[16] *Борисав Станковић*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 25.

[17] Исто, стр. 149.

[18] Избором приређивача Миливоја Ненина обухваћена су дела: *Наша небеса, Лирика Итаке, Коментари, Приповедна проза, Дневник о Чарнојевићу, Писма из Француске, Љубав у Тоскани*.

лепоти тосканског пејзажа.[19] Због свега претходно наведеног, било би веома мудро не уплитати превише великог писца у процесе европских интеграција, нарочито ако се узме у обзир да би банатски Одисеј могао извући своје омамљене саплеменике из снажног загрљаја бриселских Лотофага изговарањем отрежњујуће реченице попут: *Помиловах једна врата, у зеленом и руменом камену, јер су личила на старе, рашке, двери.*[20] Плашим се да би ме писање пригодног афирмативног приказа *Антологије српског песништва (XI-XX век)* у великој мери изједначило са Пером писаром из Нушићеве *Госпође министарке*, односно ликом немаштовитог бирократе који се извештио у саопштавању очигледних истина.[21] Због тога ће мој осврт на свеобухватни преглед српске поезије Миодрага Павловића бити ограничен на запажање да би ова едиција заиста била непотпуна без великог антологичарског подухвата, који заслужује да буде означен као драгоцено сведочанство о десетовековном културном и духовном континуитету „малог" европског народа.[22] На крају овог текста, желео бих очински да посаветујем виспрене партијске омладинце, који се надају да ће им отварање српске свемирске агенције обезбедити амбасадорски лагодну синекуру у некој од богатих европских метропола попут Париза или Брисела. На вашу велику жалост, веома брзо ћете сазнати да се главни истраживачки центар Европске свемирске агенције (ESA) налази у далекој Француској Гвајани. Због тога будите веома обазриви ако вам шеретлуку склон владин кадровик саопшти да ће вам, током боравка на овој егзотичној локацији, бити обезбеђен смештај попут оног који је својој многобројној клијентели нудио чувени османлијски „хотелијер" Карађоз.[23] Ако нисте читали *Проклету авлију*, мој савет ће вам бити много разумљивији када вам саопштим да је главна историјска знаменитост јужноамеричке бестрагије „Ђаволје острво", односно злогласна француска верзија старе цариградске тамнице. Према томе, драги моји србонаути, читајте Андрића пре него што буде прекасно.

Радослав Ераковић

---

[19] *Милош Црњански I*, Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010, стр. 320.

[20] Исто, стр. 322.

[21] *Антологија српског песништва (XI-XX век)* [Миодраг Павловић], Издавачки центар Матице српске, Нови Сад, 2010.

[22] Ово издање *Антологије српског песништва* разликује се од претходних по томе што су први пут уврштене и песме Оскара Давича (*Слутња, Страва, Час, Хана, Излазе из мене црна покољења*).

[23] Избором приређивача Славка Гордића обухваћена су дела: *На Дрини Ћуприја* и *Проклета авлија*.

ЗНАЧАЈНО ДЕЛО О КЊИЖЕВНОСТИ ПРАВОСЛАВНИХ СЛОВЕНА

(Александар Наумов, *Старо и ново. Студије о књижевности православних Словена,* Центар за црквене студије, Ниш, 2009)

Пољски слависта Александар Наумов спада у најбоље познаваоце словенских средњовековних књижевности. Посебно место у његовим истраживањима заузима и стара српска књижевност којој је посветио неколико значајних студија. Његова професионална каријера везана је за Краковски универзитет. Поред тога предавао је на универзитетима у Америци, Италији и Србији. Сада је шеф Катедре за српски језик и књижевност на Универзитету у Венецији. Објавио је преко петнаест књига, од којих је највећи број на пољском језику. Књига *Идеја – слика – текст* објављена је на италијанском језику 2004. године.

Научно-истраживачки приступ Александра Наумова у знаку је два искорака. На једној страни је његово разумевање средњовековног књижевног дела преко суштинског присуства Бога Логоса у њему, а на другој страни такво поимање праћено је новим књижевно-теоријским дефинисањем тумачених феномена. Први искорак аутор је учинио захваљујући континуираном учешћу у животу Цркве, а други је резултат његовог образовања и несумњивог научног талента, без којег, упркос преданом раду, нема значајних резултата у истраживању било којег вида средњовековне уметности. Ове одлике на најбољи могући начин препознајемо у првој његовој књизи на српском језику, објављеној у издању нишког Центра за црквене студије.

Наумов је међу првима препознао и дефинисао целину средњовековне културе и указао на функционалну међузависност њених елемената. Та међузависност се остварује преко неколико модела комуникације: национално и наднационално, богослужбено и библијско, историјско и духовно, целовито и појединачно, апстрактно и конкретно, идејно и текстуално, старе речи и нове слике, књижевни текст и литургијска пракса, систем жанрова и појединачни жанр итд. У богослужењу Цркве он није видео само центар европске средњовековне културе, већ и ону кључну тачку око које су се, у виду концентричних кругова, формирале духовне појаве и уметнички модели, које он, што је сасвим природно, сагледава у недељивом јединству. Наумов иде и корак даље. Он у богослужењу не види само главни моделирајући фактор средњовековне културе, већ и уметничко мишљење ове епохе дефинише као богослужбено мишљење. То је сасвим разумљиво ако се

зна да су печат уметничком мишљењу у православној култури средњег века давали јерарси Цркве, који су, у ствари, носиоци и литургичке праксе и њеног имплицитног теоријског утемељења. Аутори служби су не само искусни химнографи, већ најчешће и учени богослови. Зато је служба, и као основни начин испољавања вере и као књижевни жанр, често у средишту интересовања Александра Наумова, који истиче да она тек у потпуном поретку богослужбене године прима потпуни смисао и могућност мистичког испуњења.

На поменуте теоријске проблеме надовезује се питање односа библијског и литургијског текста, као и генеза трансформације библијског текста у химнографско дело, у чију структуру улазе и текстуални утицаји небиблијског порекла. Тема која такође заслужује посебну пажњу јесте присуство библијских и богослужбених елемената у небиблијско-богослужбеним делима црквенословенске књижевности (житија, службе, молитве, похвале, беседе, слова итд.). Наумов нарочито наглашава да и у том случају цитате из Светог писма не треба посматрати изоловано, већ кроз призму богослужбене праксе. Овоме треба додати и потребу идентификације патристичких цитата у делима црквенословенске књижевности, јер су та дела, у суштини, резултат тројног утицаја, односно апсорбовања предањске *тројне литерарне светости* (*trinae litterariae sanctitates*): СВЕТО Писмо, СВЕТА Литургија, СВЕТИ Оци. Наравно, често је и у оквиру овога тројства неопходно испитивати међусобну везу. Тако, на пример, и одређени патристички цитати улазе у новосаздани књижевни текст преко своје богослужбене употребе.

Посебан круг текстова Александра Наумова чине они текстови који се односе на истраживање рецепције Светог Писма, и то на примеру дела из различитих националних књижевности. У основи овог односа налази се комуникациона ситуација између *унижених аутора* и Бога као *Уметника свега*. Кроз тај однос могу се проучавати кључна питања теологије и поетике стваралаштва у средњем веку, као и лоцирање Цркве (заједнице) као „природног" амбијента за живот и функционисање старих речи и, на тим речима, новостворених слика. Процес сакрализације текста одвија се преко десакрализације стваралачких могућности аутора. Само преко цитата, парафраза и идеја из Светог Писма он у свету историју света уноси новоописивану стварност. То је она стална корелација између описиваног предмета-догађаја и већ постојећег модела, којој Наумов посвећује посебну пажњу у многим својим текстовима, инсистирајући управо на својеврсној тријади: *идеја – слика – текст*. Процес прерастања идеје у конкретни текст одвија се преко *посредничког слоја.* Зато је хијерархијска организованост књижевног система условљена не само елементима поменуте тријаде, већ и сложеним односима у оквиру једне структурне јединице, која функционише и преко модела библијских префигурација.

У теоријско мишљење овог аутора спада и разматрање преводилачких поступака и теологије језика, која је повезана са божанским пореклом стваралаштва. Поетику стваралаштва Наумов посматра кроз јудео-хришћанско и византијско-словенско искуство у уметности, истичући богатство симболике и метафорике која се односи на стварање и стваралаштво. У том контексту разматра се и књижевно-естетска традиција источног православља и њени одсјаји у делима старих писаца. Из имплицитних ставова о уметности и лепоти извлаче се закључци који васпостављају опште принципе средњовековне естетике.

Када је реч о научном делу Александра Наумова, треба истаћи, а то је посведочено и у овој књизи, да он посебну пажњу посвећује и комуникацији међу националним словенским културама у средњем веку, дефинише заједничке теме, стваралачке поступке, духовне и естетске преокупације. И у таквим разматрањима он уметничку структуру текста посматра као део јединственог уметничког система, а сам уметнички систем у амбијенту духовног простора, који већ уобичајено називамо Slavia Orthodoxa. Наумов у свом истраживачком раду није посвећен само националним литературама већ и јединственом духовном систему који он назива *црквенословенска књижевност,* упућујући тиме на заједничке изворе и поетику православних средњовековних литература са националним предзнаком.

Треба на крају нагласити да поменуте искораке Наумов није могао учинити без одличног познавања граничних дисциплина као што су: литургика, библијска егзегеза, историја Цркве, палеографија, историја и сл. Он је епоху коју проучава приближио себи, а своју научну свест идентификовао са књижевно-теолошком свешћу древних аутора. Том идентификацијом избегао је идеолошка искушења нашег времена, којима су многи подлегли. То није пут само ка тумачењу ове литературе, већ и начин њеног приближавања савременом читаоцу, коме се та литература често чини страном и далеком. Пут до поистовећивања са јунацима ових дела иде преко уподобљавања Господу. Тек тада се губе границе које чине немогућом комуникацију између дела и читаоца. Зато су тумачи црквенословенске књижевности истовремено мисионари ћирило-методијевског профила, који, насупрот свему пролазном овога света, афирмишу оно што је вечно. Новостворено дело није само химна том вечном, већ је истовремено супстрат који садржи предање и искуство вишевековне књижевне традиције. У структури новога дела тај супстрат носи суштинску поруку новог уметничког дела, које је, у ствари, реплика Божјег стварања.

Александар Наумов је са посебном љубављу приступио изучавању дела старе српске књижевности, дајући изузетан допринос њиховом познавању и афирмацији у свету. То интересовање кретало се од антологија, теоријских радова и текстолошких истраживања до кри-

тичких анализа и компаративних приказа. Одлично познавање извора, као и достигнућа српске науке о средњовековној књижевности, потом утемељена књижевно-теоријска анализа произашла из тога, омогућили су Наумову да се уброји у значајне истраживаче српске књижевне традиције. То потврђују и текстови из ове књиге: *Теодосије Хиландарац и Свето Пусмо, Служба св. Милутину, краљу бањском – проблеми теологије и поетике, О служби св. Кнезу Лазару, Светитељ Николај и свети Стефан Дечански, Исправка једне нетачности у историји старе српске књижевности* и други.

Ова књига истовремено попуњава и осетну празнину у истраживањима поетике старе српске књижевности. Текстови који се односе на писце и дела других националних литература сведоче о међусобним сродностима, те њихово објављивање овде такође има свој смисао.

Драгиша Бојовић

ПЕСНИЧКИ СВЕТ СРПСКОГ СРЕДЊОВЕКОВЉА

(Драгиша Бојовић, *Трпеза Премудрости*, Рашка школа, Центар за црквене студије, Београд – Ниш 2009)

У *Минхенском псалтиру*, у сцени Давида са музом, девојка је добила дивна велика крила и постала анђео. У том виду приказивана је на минијатурама и фрескама XIV и прве половине XV века.

Према сну из Ћириловог житија, Константин, стасао за женидбу, одлучује да поред солунских девојака изабере за сапутницу Софију, божанску мудрост.

И у ликовној представи Трпезе Премудрости у Грачаници, јеванђелисти Марку из Куманичког јеванђеља, девојка преко рамена додаје перо за писање.

А у иконографској представи *Учење св. Јована Златоустог* Свети Дух, преображен у особу, слеће на главу Јована Златоустог, који погнут над писаћим столом бележи речи надахнуте са Неба. Од писаћег стола тече поток небеске животворне воде, са којег ће се напајати ствараоци, односно сликари. Док су на столу у Грачаници: прибор за писање, кутија за пера, бочица са мастилом и развијени исписани свитак, и сама Премудрост у лику девојке с крилима анђела.

Наведене литерарне и ликовне представе, целином уметничких значења, разлучују трепераве тренутке пуног ишчекивања светог надахнућа пред стваралачки чин.

Низ лирских фрагмената, сачуваних у одређеној форми и облику у којима нам их презентује језичка транскрипција, подразумевају једно давно стајалиште читаоца, или слушаоца, један други временски простор и једну другу резонанцу. Ишчезло средњовековно српско царство и цивилизација, доба и култура, пробијају се ипак кроз лирске оквире, захваљујући чему можемо и данас да осетимо дух тих негдашњих времена, веру и побожност, љубав и молитву; пут достојан човека. Осећамо их присно и јединствено. Молитве (а добар део ових песничких творевина су то) трепере стиховима побожности и стрепње, немоћи човека да превазиђе своје могућности. Удаљени гласови стихују безнађе, горчину, срећу, занос и премудру преданост Богу и небеској светрајности.

Кључно питање *Трпезе Премудрости* Драгише Бојовића, без амбиције да буде свеобухватно обрађено, несумњиво је: у чему су трајне вредности дела сазданих храном анђелском, како Свето Писмо назива речи? И ево нас пред генетичким поимањем насловне синтагме *Трпеза Премудрости*, препознатој у перспективи овог новог Бојовићевог дела као Теологија стваралаштва тројне литерарне светости: Светог Писма, Свете Литургије и Светих отаца, затим у евхаристијској симболици и сотириолошкој функцији стварала штва, напосе српској средњовековној књижевности која се, целокупном мотивиком, слива ка овом кључном питању. Изученим именима и делима уздиже најчистију суштину Речи: метајезик божанске вере. Чини се да не постоји савршенија од тако свеобухватне и свезначеће. И нема људског бића које је није изговорило, свакодневно или молитвено. Несумњиво зато што је безмерност мера појмовне речи Бог, а песништво вид његове могуће описивости.

Већ у Уводним напоменама, Бојовић утврђује више значења Премудрости као божанског учења, а према запажању једнакости, у српској црквеној књижевности она се назива и *вишња премудрост*. „Онај који је Љубав и Премудрост заузима централно место у српској књижевности овога периода“, утврђује Бојовић, самим тим су Љубав и Премудрост и у основи његових разматрања.

Да бисмо њихов генетички смисао разумели, књига је структурисана дводелно, са међунасловима „Трпеза Премудрости“ и „Од Премудрости до Љубави“, и одређењима по духовним и верским равнима. Прва оделита целина разматра Вишњу Премудрост и Доментијанову свест о светости поезије, затим Духовну Трпезу Теодосија Хиландарца, као и Трпезу Премудрости архиепископа Данила Другог. Разликовани поредак друге оделите целине следује разматрања Доментија-

нове теологије љубави, затим Стефановог *Слова љубве* и Кантакузиновог *Слова љубави* у светлу библијске егзегезе.

У неведеним примерима, свима скупа, песнички чин, исијан из личности, прозрачује се као кроз копрену светлости у њиховим делима и у њиховој речи. Из божанске речи песништво је и рођено.

Песништво је, дакле, веза духовнога чина са Божјом речју, са речју која је, суштински, метафора самог стварања Света.

Јер, она пресаображава творачки.

Са истог Извора, пресаображава осећањем љубави, која, како вели наш песник и владар, свему превасходи.

Драгиша Бојовић с правом, следствено, доводи у везу однос духовних аутора према надахнућу Светим Писмом, нарочито новозаветних дела Јеванђелиста Јована и Матеја и светих апостола Павла, Петра и Јакова; но и дела мудраца исправитеља, чија благодатна енергија, кроз суштинско стваралаштво, испољава једнакост у љубави кроз Христа.

Изванредан пример уочавања сотириолошке функције *божанствене речи*, односно речи спасења, Бојовић налази у односу архиепископа Данила Другог према стваралаштву и богонадахнућу у делу *Животи краљева и архиепископа српских*, но и у *Житију архиепископа Данила* од Даниловог ученика, у којима такође прочитавамо поуке пророка и многе друге божанствене речи. Ова дела упечатљиво повезују ученике стварања са духовношћу религиозног. Унутарње усхићење уметничким стварањем, књижевни текст преосмишљава у молитву невидљивом Богу. Бог и духовни стваралац обједињени су симболиком текстуалних јединица: слова, писма и језика, затим инструментализацијом органа: уста, грла и језика (свете речи, света уста), као и инструментима гусала, свирала, китара и труба.

Сасвим у традицији српског средњовековља, књижевност тога доба богонадахнутост описује стварно доживљено и представљено. Сва књижевност је и заснована на богонадахнућу, при чему Дух Свети, како наводи Драгиша Бојовић да каже Павле Евдокимов, остаје „тајанствен, нем и нечујан“. Овде се ради о духовниковом искуственом доживљају да Бог „не говори о себи“. На таквом односу, духовним уједињењем или поунутрашњивањем, код наших писаца тога доба настаје осећај „праизворности живота“, који средњовековног уметника речи доводи до искуства Бога њим самим.

Доводећи у везу божанско порекло стваралаштва са анђеоском храном и причешћем, средњовековна духовност евхаријстијску симболику Трпезе Премудрости принавља значајем меда и соли као недељивим понудама, везаним за саму основу уметничког усвајања. Тумачећи таква назначења меда и соли, Бојовић заправо објашњава Доментијанов однос према поезији и њеном карактеру – као свете

поезије, светог песника, светог језика и светости у Господу, све скупа као посвећеност песми. Сладост је заправо сушта светост богољубивог песничког језика – слатког сољу, ма колико то парадоксално звучало. Ову синтагматску јединицу аутор Бојовић тумачи Христовим говором ученицима у Беседи на гори да су они „со земљи", а у Поуци апостолима поручује „имајте соли у себи". Како објаснити ове поруке? Насупрот бљутавости, наиме, со је симбол суштине живота. То, такође, значи да реч људска треба да буде испуњена Христом, чиме постаје непролазна и вечна. Зато се и сладост језика препознаје у животворном присуству соли у њему.

Усредсређен на стваралачке благодати и надахнућа Светим Духом, Драгиша Бојовић разлучује духовно и плотско, односно њихове основне супротности на трпези својеврсног књижевног причешћа, пре свега на примеру дела Теодосија Хиландарца. *Похвала Светом Симеону и Светом Сави*, *учитељима српским* несумњива је духовна трпеза препуна божанских речи. Бојовићева *Трпеза Премудрости* враћа духовном извору чистоте живота, приготовљењем божанских и светачких списа. Уметничко посвећивање стално изнова доживљава се у одуховљеном стваралачком простору књижевне метафорике. Бојовић се стога враћа проучавању књижевних жанрова: житија, службе, молитве, похвале, слова, посланице, а међу њима и поджанра: првог слова љубави.

Љубав је највећма обележила српску црквену књижевност; света љубав, са још два мотивска знака: љубитељем Христом и онима који љубе Бога. У целини гледано, кроз Бојовићева проучавања, представљена у овој књизи, долази се до закључка да љубав није само књижевна тема, но и стваралачка снага (мање о греху као одступању од љубави).

Стога Љубав чини основу духовног и књижевног опредељења, као средишна тачка библијске егзегезе, *Слова љубве* деспота Стефана Лазаревића и *Слова љубави* Димитрија Кантакузина. Где су, онда, сличности и разлике између ова два слова о љубави у српској књижевности XV века – разматра Драгиша Бојовић у завршном поглављу књиге. Она је свеопшта, али, такође, на одговарајући начин и лична. Оба дела јединку стављају пред једног Бога кога упознаје, осим путем црквеног и духовног обреда, такође и путем интимног поверавања љубави вишим благодатима удостојења Бога. Свето се обзнањује у души. Кроз лични карактер, поезија је, како за песнике, тако и за слушаоце, дубље продрла у психу. Захваљујући таквој индивидуализацији, у данашњем смислу речи, поезија у српском средњем веку постаје и лични чин.

Кад то кажемо, имамо у виду и то да се у новије време с правом указује на значај деспотовог *Слова љубве* као могуће најаве хуманизма

и ренесансе у српској књижевности, да смо као већ значајна европска култура слутили нове погледе на човека и његов не само духовни, но и душевни живот. Тиме би се, може се претпоставити, могло са данашњих стајалишта актуализовати једно од највише расправљаних питања развитка српске књижевности старога доба да то није било условљено падом српске државе под вишевековну окупацију Турака Османлија и ислама.

Посвећујући значајну пажњу библијским елементима *Слова љубве*, наши изучаваоци указују на нека књижевна значења и могућу асоцијативност, кореспондентну са доминантним мотивом песме, а то је љубав, но и са мотивом премудрости или мудрољубља. Они стога с правом указују и на то да *Слово љубве* слави живот, све пријатно и законито, угодно и миомирисно; да се говори и о телесној љубави, макар деспот управо желео да нагласи зависност телесне од божаственe љубави. Но при томе није ни најмање неприлично поредити љубав према Богу, као и друге врлине, са оним што се код људи може видети (Свети Јован Лествичник). С тим, што песник упозорава да девојке и младићи не смеју да вређају Духа Светог, што је, наравно, још у духу времена у коме је дело настало.

Може бити речи о наслуту новог и у *Слову љубави* Димитрија Кантакузина, према писму које му је упутио „часни међу свештеницима доместик кир Исаија". Кантакузин обавештава – објашњава Бојовић – да су у Исаијиној посланици доминирале поуке о љубави: „Стога си нам, *савршено о љубави извештавајући* (подвукао Д. Б.), о свему писао, постаравши се мудро, поучио си изврсно, ништа не изоставивши о оснивању и утврђењу Цркве, о објави вере, о милостињи, о правди, о непорочности, о разборитости, о љубави, о молитви, старо показавши, ново објавивши."

Кантакузин, „старо показавши, ново објавивши" – образлаже Бојовић – међутим, у жижу своје аналитичке рефлексије, у наставку, ставља темељну категорију *праксиса*, будући да љубав није само *гносис*. Говорећи у закључку или поговору Посланице о *праксису* доместика Исаије, Кантакузин дословце говори: „Видим да се, Христом окрепљен, стараш да *савршенство љубави* (подвлачења Д. Б.) постигнеш. Нека се због *ње* удостојиш да примиш велико *човекољубље* Владике и милост. Ако је могуће, оче, пред олтаром славе стојећи с анђелима, нас не заборави, *делатељу љубави*, већ нас помени у часу страшне молитве."

Ни неки други богоугодни писци, попут Владислава Граматика, Димитријевог сабеседника, не мимоилазе питање *праксиса*, наравно, патосом исконског јединства са *величанством љубави*, но, укратко, не и оним што означава *praxis* у савременом смислу речи, а што омогућује како оно „теоријско" тако и оно „практично".

Природно је да модерно читање наше старе културе прониче заправо практичну и духовну антиномију средњовековног концепта слободе, ситуираног на претпоставци удвојења божанског и људског бића човека. Разрешење расплућеног идентитета човека догодиће се тек у димензији будућности, у којој субјект (у савременом смислу речи) искушава могућности онога што јесте и што ће бити (антиподности духовне и плотске трпезе).

Догодило се, рекли бисмо, да је произношење речи екстатичном и нуминозном искуству намењено унутрашњој самоспознаји људског бића. Песничке слике, а пошто је реч о књижевном делу, морамо их имати у виду, позивају на отелотворење оног што је њима представљено. Одсијавају биће као такво.

И да закључимо, вера даје свој смисао животу. На изгледима да се узмогнемо оног могућег, вечног живота, који се, ако ништа друго, чини бољим, не приступамо ли управо поезијом наших средњовековних духовника и поета некој врсти непрекидног унутрашњег обједињавања вере и наде? Књига *Трпеза Премудрости* Драгише Бојовића, примив од Тајне веру, одржава у савременом читаоцу ту увек живу и вазда непровериву наду.

Саша Хаџи Танчић

ЗАПРЕТАНА БАШТИНА

(Зоја Карановић, Јасмина Јокић, *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији,* Филозофски факултет, Нови Сад, 2009)

Студија *Смеховно и еротско у српској народној култури и поезији* Зоје Карановић и Јасмине Јокић представља наставак до сада малобројних истраживања слојева феномена еротског и смеховног у култури Срба. Настојећи да реконструишу слику архаичног телесног и смешног, ауторице откривају давно заборављена и запретана значења, одређена непосредном конекцијом и прожимањем вербалног и обредног.

Истраживање у овом раду зановано је на фолклорном материјалу (усмено стваралаштво и етнографски записи). Корпус усмене књижевности, поред народне поезије (лирска песма – шаљива, еротска, свадбена, басме, ...), чине кратке говорне форме (загонетка, пословица, благослов, клетва) и проза (шаљива и еротска прича).

Ауторице полазе од тезе да су телесни и смеховни систем у народној поезији и култури, будући делом обредне манифестације, имали другачија значења од оних која имају у савременом, модерном свету. У основи празничних манифестација је кретање унапред, подстицање напретка, слављење живота. Све оно што прати обред (покрет, реч, песма) усмерено је управо ка томе циљу. Гротескно тело које доминира смеховним моделом тако је, пре свега, у функцији истицања жеље за плодношћу и изобиљем сваке врсте. Оно је увећано, наго, сегментираних делова, при чему су посебно наглашене његове доње партије (гениталије). Тако нескладних сразмера оно симболизује припадност универзуму, природи. Увећани и истакнути полни органи симбол су, поред осталог, укинуте индивидуалности и истицања свеопште везе са природом. Карактеристике таквог гротескног модела упућују на плодност, благостање, непрекидно окретање животног круга. Уочавајући основне особине телесно-материјалног принципа у народној лирској песми са мотивом велике невесте, ауторице подсећају на његову архаичну симболику: хипертрофирана невсета „аналогна је Мајци земљи" и еманација (је) плодности. Њено тело има готово све важне компоненте материјално-телесног које учествује у обредном дешавању: увеличавање, истицање природних животворних покретачких функција као што су рађање, једење, избацивање измета и урина и свеопшта копулација (бројни оплодитељи – једна родитељица). Наги и увећани људски полни органи, као и сам сексуални чин, изражавају се разним симболима (*зец, жаба, коза, јарац, медвед, вода, земља, биље, град, клин, батина, кецеља*) или се указује на атрибуте неопходне за обављање полне и оплођујуће функције (маљавост као сигнација зрелости, влага и топлота као атрибути простора који једино може обезбедити концепцију и стварање/рађање живота, тврдоћа и сл.). Налазећи симболичне представе у вербалном и духовном фолклорном материјалу, аутори истражују њихово порекло и везу са архаичним обредним манифестацијама, разоткривају заборављена магијско-обредна значења. Тако се у песми из зборника Вука Караџића која није извођена у оквиру обреда *(Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Караџића*, књига пета, 355) запажају мотиви карактеристични за свадбену песму којом се обележава прелаз из једне животне фазе у другу, као и замена старог система новим: разградња, разарање, смрт. Ауторице закључују:„ Гротескна слика тела и његових делова у датом концепту никад није статична, већ представља појаву у стању кретања и промене, садржи оплођење, рађање и смрт (Бахтин, 1978: 343–344), односно има негативно и позитивно значење..."

Апстрактни појмови плодности, стварања живота и његовог трајања, завршетка и поновног стварања конкретизовани су у усменом стваралаштву сликама предења и ткања („као женских послова који

иначе симболизују космичке радње"), обрађивања земље („што показује како је човек замишљао стварање по узору на своју еротску стваралачку делатност") итд. Сексуални чин се тако одређује терминима којима се обележава стварање материјала за тканину (*Би ли са мном присновала: / Два ујамка и два клувка, / Нек је лакше ниже пупка*) или се предметима коришћеним у процесу стварања асоцира на мушки полни орган (*батило, мотовило*). Будући да су у празничним манифестацијама везе са култом плодности изразите није необично симболично повезивање полног акта са земљорадњом. Делови тела активни у чину стварања одређују се као биљке (*кукуруз, краставац, диња*). Паралеле се, притом, постављају према различитим слојевима заједничким обема формама (орган – биљка): активна животна снага (постојање сексуалних порива, чврстине и снаге која омогућава копулацију и стварање могућности за настанак живота – способност биљке да се обнавља, враћа у живот), додир животодавних принципа (семе, женски полни орган као простор за нови живот – семе, земља, ливада, њива), услови за формирање живота (топлота, влага – вода, извор) итд. Комбиновањем елемената плодности и културе (обликовање, уређивање природног у функцији људског трајања) формира се слика света као јединственог комплекса.

Телесно се активира у граничним ситуацијама (смрт, свадба, опасност): граница живота и смрти (старост) превладава се управо истицањем полног принципа који је у овом контексту симбол настављања и настајања, оживљавања и оживотворавања (*Лежи баба, / Баш као пањ; / Отуд иде / Старац вук, / Заби баби, / Баш као тук.*). Сукоб старог и новог семантички изразито активан у обредима иницијације (свадба нпр.) реализује се моделом деструкције (цепање, парање, разградња, насиље, убиство) али асоцира и на конструкцију, стварање новог (нпр. чешљање као припремање материјала за ткање).

У овој студији истакнути су и основни принципи стваралачког поступка који се примењује приликом моделовања слике телесног: кретање наниже и истицање, хипертрофираност гениталија. „У традиционалном поимању света *горе* је небо, а *доле* земља – у земљу, у гроб, иде онај који умире, али из ње све и почиње изнова, у њој се оплођује и препорођа. Због тога кретање наниже и анатомија телесног доњег дела тела, које је својствено различитим облицима народно-празничног весеља, сигнификује обред, у овом случају вероватно свадбу, коју је песма у једном њеном делу могла реплицирати."

Колико је велика разлика између модерног и старог доба показују рецепција и статус израза у којима се помињу људске гениталије асоцира полни акт. У делу је истакнуто да је реч о формама које у свакодневици старог доба такође представљају забрањено и срамотно. Празнично и обредно дају им, међутим, сасвим супротну конотацију

– тамо је реч о ритуалним облицима који су у функцији настављања живота. Одвојена од обредног, осамостаљена и без конекција са старим архаичним виђењем света, савремена култура не само да губи могућност увида у семантичко поље усмених форми које су пратиле обред, већ им придаје неадекватна и нефункционална значења (вулгарно, непристојно).

Писана научним стилом, разумљивим и широј читалачкој публици, ова студија Зоје Карановић и Јасмине Јокић представљаће из многих разлога незаобилазну литературу у проучавању усменог стваралаштва, нарочито његових конекција са обредом, обредном еротиком и смехом.

Данијела Поповић

ПЈЕВАЧИЦЕ ВУКА СТЕФ. КАРАЏИЋА

(Љубомир Милутиновић: *Пјевачице Вука Стеф. Караџића*, Филозофски факултет, Бања Лука, 2010)

Филозофски факултет у Бањој Луци 2010. године објавио је занимљиву књигу *Пјевачице Вука Стеф. Караџића* коју је написао Љубомир Милутиновић, професор Филозофског и Филолошког факултета у Бањој Луци. Љубомир Милутиновић бави се историјом књижевности, а објавио је и књиге: *Методички приступ приповијеци* (2003), *Жене пјевачице српских народних пјесама* (2008) и *Горан Радуловић Бимбо* (2010).

Књига се састоји од увода, општег и посебног дијела и закључка. Општи и посебни дио имају низ поглавља од којих се истичу: Народне пјесме и фолклорни записи, Гусларске школе, „У чијој су руци гусле, у тога је и снага“, Народне пјесме и њихови пјевачи, Откривање пјевача и записивача, Слијепа Живана, Слијепа Јеца, Шљепица из Гргуреваца, Слијепица Степанија и Откривање женског сложеног бића. Свако поглавље има низ одломака које ћемо представити у основним цртама како би се схватио циљ и значај ове публикације.

У уводном дијелу аутор наговјештава основне тезе које ће обрађивати у књизи. Основни циљ књиге је да се предочи битна улога жена пјевача десетерачких епских пјесама. О Вуковим пјевачима писали су Војислав М. Јовановић, Светозар Марковић, Никола Банашевић, Видо Латковић, док је Љубомир Зуковић доста дубље расвијетлио значај Вукових пјевача, посебно жена. Народне пјесме пред-

стављају највеће богатство у свеукупној српској књижевности и то највише због своје „оригиналности“. Њиховом тумачењу приступио је и Љубомир Милутиновић, с надом да ће његово истраживање допринијети науци и показати истинску вриједност епске поезије.

У општем дијелу упознајемо се са поријеклом народне књижевности, покушајима да се установе њена старост, први историјски документи о њој, прва биљежења, прва сакупљања и објављивања народних пјесама. Милутиновић упозорава да је тешко „бар и приближно установити вријеме настанка народне епике, а било би и превише слободно рећи да се она појавила први пут на томе и томе мјесту, у то и то вријеме и поводом тога и тога догађаја.“

Термин народна књижевност први је употријебио француски књижевник Монтењ, док је Вук Караџић заслужан за прихватање овог термина код Срба. Сматра се да је народна епика код Срба постојала и прије Косова. Међутим, на почетку је њен значај био оспораван и Вук је наилазио на неразумијевање. Уз велику подршку Копитара, Вук је наставио да сакупља епске пјесме видећи у њима непроцјењиво благо српског стваралаштва. Најранији помени о народној књижевности потичу од 6. вијека, када је „Прокопије записао како су једном Грци напали Словене који су заспали пјевајући“. Најстарији записи потичу од византијског цара Константина Порфирогента, затим из *Љетописа попа Дукљанина*, Доментијанове биографије о животу св. Симеона и других дјела. Прва биљежења епских народних пјесама потичу од италијанског пјесника и хроничара Роћера де Паченца, затим од Петра Хекторовића у дјелу *Рибање и рибарско приговарање* из 1555. године и задарског пјесника Јуреја Бораковића у епу *Вила Словинка.* Прву збирку пјесама приредио је Иван Матијашевић под називом *Попијевке словинске*, с краја 17. или почетком 18. вијека. Алберто Фортис је забиљежио десетерачку епску пјесму „Асан-агиница“ у дјелу *Пут по Далмацији,* чиме је епској пјесми отворио врата ка Европи.

Код Срба највише се за епске пјесме залагао Вук Стеф. Караџић, али и Лукијан Мушицки који је много помагао Вуку, иако му Вук у својим књигама није исказао заслужену похвалу. Вук први почиње да објављује дјела епског народног стваралаштва у Срба. Велико европско интересовање за српску епску народну пјесму започиње са Италијаном Албертом Фортисом. Међутим, српске епске пјесме нису нимало биле стране ни у Њемачкој (Гете, Грим), Пољској и Енглеској.

Љубомир Милутиновић спомиње и постојање гусларских школа. Једна од њих је Иришка сљепачка академија за коју се не може тачно тврдити да је постојала јер је многи оспоравају, али легенда о њој постоји. Сламенска школа постојала је у 19. вијеку. О ученицима ове школе бринуо се Марко Абек чија је жена била гусларка. Одређен број гуслара и пјевача из Сламенске школе окупљао се око Томе

Прелића. Гусле су биле неизоставни дио сваке куће. Биле су, према ријечима Љ. Милутиновића, и оружје и икона. Оне су Србима улијевале снагу. Пјевале су о слободи, побједама, поразима, љубави и мржњи. Гусле чине нераскидиву везу између прошлости и будућности.

Једна од основних одлика епског пјесништва је промјенљивост, која зависи од времена и простора, географских и језичких одлика. Тако постоје пјесме које имају неколико варијанти. Многе епске пјесме имају стереотипне почетке, завршетке, описе, поређења, епитете, симболе и бројеве, што „чини епско пјесништво традиционалним, колективним и народним.“ Важно је споменути да народни пјевачи нису само преносиоци и чувари епске пјесме већ и њени ствараоци.

Слијепи пјевачи-гуслари ишли су од мјеста до мјеста и пјевали за вријеме црквених свечаности, на вашарима или неким другим свечаностима. Они су преносиоци народне епике коју је Вук нарочито цијенио. Допринос жена у стварању и очувању народних пјесама није нимало безначајан. Оне су одиграле велику улогу у очувању епске пјесме. Штитиле су је од заборава. Велики је број српских гусларки међу којима се највише истичу: слијепа Живана, слијепа Јеца, анонимна сљепица из Гргуревача, Госпава дјевојка (Гола ђевојка), слијепа Степанија и друге. Аутор је посебно истакао и гусларке Олгу Ковачевић и Косану Марић. Нису биле познате само слијепе гусларке које су пјевале око цркви и манастира већ и оне које су пјевале у својим кућама, на свадбама и славама. Љубомир Милутиновић жели да скрене пажњу како је данас сасвим мали, незнатан број гусларки и да се полако искорјењује овај занат који је у прошлости био понос српског народа. Вук Стеф. Караџић је посветио врло мало пажње личностима пјевача од којих је добивао пјесме, тако да су многе епске пјесме остале без „аутора“. Чак и за оне пјесме за које знамо ко је пјевач имамо јако мало података. Често је једини податак назив мјеста у којем је живио. Зато, када се ради о Вуковим пјевачима, критичари могу само да покушавају одгонетнути ко би могао коју пјесму испјевати. То тврде по неким општим мјестима која су карактеристична за поједине гусларе. Најтеже је разлучити коју је пјесму испјевала слијепа Живана, а коју слијепа Јеца, јер је њихов стих скоро идентичан, што није никакво чудо ако се зна да је слијепа Јеца била Живанина ученица. Оно што знамо о Живани јесте да се презивала Антонијевић и да је живјела од просјачења.

Вуков *рачун* о женским пјевачицама није потпун. Пјевачи нису били његова преокупација и то му се замјера, али зато наука у другој половини 20. вијека (Св. Матић, В. Латковић, В. Недић, Љ. Зуковић) покушава открити које пјесме припадају женама пјевачима. Вук Караџић није оставио никакве исцрпне податке о пјевачима од којих је записивао епске пјесме, тако да савремени критичари могу само да на

основу пјесама које су ти пјевачи оставили иза себе говоре о њиховим карактерним цртама, о томе одакле су и куда су све били. Једна од таквих пјевачица је и слијепа Живана, за коју је Вук забиљежио да је „однекуд из Србије.“ На основу пјесама за које се тачно зна да су испјеване од слијепе Живане и за оне које се сматрају да су њене, аутор књиге износи неке основне особине Живаниног пјевања. Споменуте Живанине пјесме у књизи су: „Како се крсно име служи“, „Ко крсно име слави, оном и помаже“, „Марко Краљевић и Алил-ага“, „ Марко Краљевић и 12 Арапа“, „Љутица Богдан и војвода Драгија“, „ Вучко Љубичић“, „Находк Момир“, „Невјера љубе Грујичине“, „Женидба Теодора од Сталаћа“, „Марко Краљевић и вила“, „Смрт војводе Каице“, „Иво Сенковић и ага од Рибника“, „Турци у Марка на слави“, „Зидање Манасије“ и „Гаја и његов ујак“. Према ријечима Љубомира Милутиновића, особеност Живаниног пјевања јесте склоност да пјева о народним обичајима, вјеровањима, празницима и крсним славама. Живана слика старо патријархално друштво, патријархалну породицу и, како истиче аутор, она је „чувар старих вјеровања о српском празнику предака.“ Код ње се истиче љубав према човјеку и односу човјека према човјеку. Њене пјесме красе топлина и срдачност које је унијела у епске пјесме. У препознавању њених пјесама истичу се стереотипи које користи у свим пјесмама, а то су мотив одласка у лов, број дванаест, неодлучност, често кориштење синтагми *госпођа невјеста, госпођа краљица, госпођа дјевојка*, придјева красни итд. У неким њеним пјесмама критичари проналазе компарацију са свјетском књижевношћу (митовима и легендама). Такође, истражују да ли су поједини јунаци споменути у епским пјесмама стварно постојали или су плод маште народних пјевача.

Једино што знамо о слијепој Јеци јесте да је умрла 12. јануара 1828. године у Земуну, а њена мајсторица слијепа Живана 20. децембра 1827. године. Право име Јецино било је Јелисавета и била је супруга земунског слуге Павла Јовановића. Умрла је деветог дана по порођају. Иза себе је оставила трогодишњег сина Косту. Вук је од слијепе Јеце добио четири пјесме, од којих је објавио три, а то су: „Љуба богатог Гавана“, „Смрт војводе Пријезде“ и „Јерко Латинин и Галовран Лука“. Пјесму „О Арсенију патријарху“ Вук није штампао већ се налази међу његовим рукописима. Особености Јециног пјевања су сажетост, присуство хришћанских мотива и породична осјећања. У пјесми „Смрт војводе Пријезде“ главна јунакиња је Пријездина љуба, Јелица. Слијепа Јеца се поистовијетила са храброшћу и одлучношћу Пријездине љубе, па јој је тако дала своје име.

О сљепици из Гргуреваца се мало зна. Она је остала непозната и непримјећена. Вук је од ње добио пјесме о Косову, укупно шест пјесама. Пјесме је казивала монаху Стефану, а Лукијан Мушицки их

је послао Вуку. Њене пјесме су: „Пропаст царства српскога“, „Косовка дјевојка“, „Обретеније главе кнеза Лазара“ и „Марко Краљевић укида свадбарину“ и неколико пјесама за које критичари сматрају да их је испјевала, а то су : „Мусић Стефан“, „Дјевојка надмудрила Марка“ и „Марко Краљевић и соко“. Љубомир Милутиновић истиче да је гргуревачка сљепица добро знала гусларски занат и да је у том послу била професионалац. Све њене пјесме припадају косовском циклусу, тако да неки сматрају да њено поријекло води са Косова. Често се истиче савршенство њених пјесама. О њој не знамо ни како је изледала, ни како се облачила и какав је глас имала. Једну од битних карактеристика њених пјесама запазио је Видо Латковић, а у књизи *Пјевачице Вука Стеф. Караџића* Љубомир Милутиновић преноси да се све њене пјесме „завршавају пословичким стиховима“.

Слијепа Степанија је родом из Јадрана. Вук је од ње записао пјесме чији су предмет пјевања свеци, а то су: „Свеци благо дијеле“, „Свети Никола“ и „Свети Саво“. Ове пјесме Вук је уврстио у неисторијски циклус. Од ње је добио и једну историјску пјесму „Царица Милица и Владета војвода“. Главни мотиви њених пјесама су хришћански мотиви.

У поглављу „Откривање женског сложеног бића“ аутор је посебну пажњу посветио женским ликовима у пјесмама слијепих пјевачица. Истакао је како су оне приказиване, њихов друштвени статус, њихове емоције, праведност и хуманост. Како би се схватила сложеност женског бића прво се мора споменути тежак, неподношљив положај жене која је морала да трпи и ћути. Увијек се морала прилагођавати вољи других и била је „биће другог реда“. У себи као да су носиле сву патњу свијета које је наметало вријеме, посебно послије Косовског боја. Истакнуте женске јунакиње епске народне пјесме су Косовка дјевојка и Приједина љуба Јелица. Косовка дјевојка је уједно и један од најтрагичнијих женских ликова у народној књижевности. Лијепа и млада дјевојка у бој је изгубила вјереника, а послије боја њену част жели да одузме Арап. Јелица, као симбол оданости и вјерности, заједно са својим мужем скаче у Мораву како не би постала љуба Турчину. Њена вриједност је исказана у пожртвованости да прати свог мужа и буде му вјерна, у добру и злу. Како имамо примјер вјерне љубе, тако имамо и примјер невјерне. У пјесми „Невјера љубе Грујичине“ Максимија продаје свог мужа за обећано богатство Турака. Она није издала само мужа већ и сина. Њена љепота надалеко је позната и као разлог за превару наводи се само луда младост. На крају је добила заслужену казну.

Лик мајке у народној пјесми је важан. У мајку се гледа као у светињу. Мајчино срце увијек је испуњено страхом и стрепњом док испраћа и дочекује вијести са бојишта. Љубомир Милутиновић истиче

да „ниједна жена у нашој народној поезији нема толико хришћанске етике као Јевросима, мајка Краљевић Марка.“ Најбољи примјер мајчине мудрости исказан је у пјесми „Турци у Марка на слави.“ Слијепе пјевачице више истичу значај женских ликова у пјесмама.

Љубомир Милутиновић у књизи *Пјевачице Вука Стеф. Караџића* дао је још један допринос у освјетљавању личности Вукових пјевачица. Значај ове књиге огледа се у њеној информативности. У књизи налазимо исцрпне податке о свим пјесмама које је Вук забиљежио од слијепих пјевачица. Књига обилује истанчаним описима свих пјесама с историјског, географског, религиозног и митолошког аспекта. У свој рад унио је запажања и претпоставке својих претходника од којих се највише истичу Светозар Матић, Љубомир Зуковић, Јован Деретић, Видо Латковић, Владан Недић и многи други. Све наведене пјесме постављају низ питања и постоји могућност њиховог компаративног изучавања.

Ивана Ерић

ИЗ КЊИЖЕВНЕ БАШТИНЕ НИША И ЈУЖНЕ СРБИЈЕ

(Милан Ђ. Милићевић, *Путничка писма из Ниша у лето 1882. године*, поднаслов „Стара писма из нових крајева”, приредили: Горан Максимовић и Јован Младеновић, Графика Галеб, Ниш, 2009)

У богатој књижевној заоставштини града Ниша, посебно се издвајају српски путописи. Ослобођење Ниша и југоисточне Србије у Српско-турским ратовима 1876–77. године после вишевековног ропства, изнова је обновило интересовања српске политичке, културне и научне јавности за те „нове” просторе Краљевине Србије. Као плод таквих појачаних књижевних интересовања у деценији након Берлинског конгреса (1878), а затим и даље све до Балканских ратова (1912-13), настало је неколико путописних књига о југоисточној Србији. Најпре је Милош С. Милојевић непосредно пред поменуте ратове, а затим и за њиховог трајања, објавио у Београду у три књиге: *Путопис дела праве-старе Србије* (књ. I, 1871; књ. II, 1872; књ. III, 1877), у којем је опширно обухватио наведене просторе. Иза тога су уследили: *Путовање по Новој Србији* Сретена Л. Поповића (објављено у наставцима у часопису *Отаџбина* 1878. и 1880. године), *С Дрине на Нишаву*

Милорада Поповића Шапчанина (објављено у Београду 1879. године), *Из Нове Србије* Мите Ракића (објављено у часопису *Отаџбина* у наставцима 1880. и 1881. године), *Са Дунава над Пчињу* Милана Ђ. Милићевића (објављено у Београду 1882. године), затим путописи: *С Мораве на Вардар* Стојана Новаковића (објављено у Београду 1886. године), *Из Београда у Солун и Скопље с Београдским певачким друштвом* Спире Калика (објављено у Београду 1894. године), *Са Авале на Босфор: путне белешке са похода Београдског певачког друштва у априлу 1895. год.* Драгомира Брзака (објављено у Београду 1897. године), *Писма из Ниша – о харемима* Јелене Димитријевић (објављено у Београду 1897. године), *Са Влтаве на Нишаву* Александра Љ. Митровића (објављено у Задру, књига прва 1898. и књига друга 1899. године) и слично.

Посебно место у путописној литератури посвећеној Нишу припада књигама Милана Ђ. Милићевића (1831–1908) *Стара писма из нових крајева* (написаној у лето 1882. године, а објављеној 1885. године у књизи *Међудневица*, у издању Краљевско-српске државне штампарије у Београду), те књизи *Ниш и нишке знаменитости* Живана Живановића, која је такође написана у лето 1882. године, али је доживела више издања. Најпре је објављена у наставцима у београдском листу *Уставност* у јесен 1882. године, да би наредне 1883. године рукопис био публикован и као посебна књижица у издању Штампарије код Светог Саве у Београду.

Путопис *Стара писма из нових крајева*, приређивачи су, с правом, насловили на адекватнији начин *Путничка писма из Ниша у лето 1882. године,* а оригинални наслов су преместили у поднаслов књиге. Путопис садржи укупно четири писма, која су била упућена Мити Ракићу, у периоду од 27. јула до 27. августа 1882. године, а настала су приликом Милићевићевог боравка у Нишу, поводом држања предавања у новооснованој Учитељској школи.

Савремено приређивање Милићевићеве књиге представља прво досадашње посебно издање овог путописа, јер је прво издање објављено као део обимније и жанровски разнолике књиге *Међудневица* из 1885. године. Опремљено је поговором (који је написао Горан Максимовић), те коментарима, фотографијама, илустрацијама и речником (које је приредио Јован Младеновић), тако да представља добро осмишљену публикацију која ће савременог читаоца на разноврстан начин упознати са приватним и јавним животом у Нишу након ослобођења овог града од Турака 1878. године.

Како је то у исцрпном поговору Горана Максимовића наглашено, Милићевић је у *Путничким писмима из Ниша у лето 1882. године* имао намеру да српску јавност упозна са новоослобођеним српским просторима, језиком, саставом становништва, менталитетом

и обичајима, усменим књижевним наслеђем, географијом, привредом и климом овога простора и града. При томе су дошла до изражаја два наративна плана: белетристичко-путописни (у којем приказује разноврсне утиске, доживљаје и реминисценције с путовања), а затим и документарно-етнографски (у којем приказује народне обичаје и навике, те менталитет „Нишевљана и Нишевљанки“), да би се на крају у последњем четвртом писму осврнуо и на живот нишких Турака. Завршно писмо је најобимније и сасвим уметнички различито зато што је у њега уврштена приповетка, у којој је описана снажна љубав између Туркиње и Србина, са много препрека и романтичних заплета, али и са срећним исходом и крунисањем те љубави браком.

Савремено приређивање за штампу ове књиге, у реализацији двојице репрезентативних познавалаца српске књижевности и културе 19. века, проф. др Горана Максимовића са Филозофског факултета у Нишу и вишег кустоса народног музеја у Нишу Јована Младеновића, има велики значај за истраживање културне и књижевне прошлости Ниша и јужне Србије. На основу свега изложеног, као и читавог низа других чинилаца, које овде због природе текста овог критичког осврта нисмо поменули, ново издање путописа Милана Ђ. Милићевића *Путничка писма из Ниша у лето 1882. године*, препоручујемо истраживачима и најширој књижевној публици која се интересује за нашу новију прошлост.

Милан Д. Јовановић

НОВО ЧИТАЊЕ МИЛЕТЕ ЈАКШИЋА

(Милета Јакшић, *Из моје бележнице*, прир. Зорица Хаџић, Академска књига, Нови Сад 2010)

Неоспорна је чињеница да је услед незаинтересованости или можда чак и неразумевања водећих књижевних критичара прве половине XX века, Милета Јакшић био једна од највећих загонетки наше литературе. Захваљујући у првом реду оштрој критици Љубомира Недића објављеној у мостарској *Зори* сада већ давне 1900. године поводом изласка прве Јакшићеве песничке збирке *Песме* (Велика Кикинда 1899), као и видљивим одсуством интересовања за његово стваралаштво од стране Јована Скерлића, алфе и омеге српске књижевне критичарске јавности с почетка прошлог века (напоменимо да је Скерлић у својој *Историји српске књижевности*, упркос чињеници да је Милету Јакшића декларисао као „најбољег песника старе Војво-

дине“ уз, разуме се, Вељка Петровића, његову поезију одредио као прошлост коју замењује модерна поезија Дучића и Ракића), разноврстан опус овог писца (окушао се у писању поезије, драме, приповетке, књижевности за децу) остао је у некој врсти „књижевног“ запећка. Занимљив је и податак да чак ни чињеница да је Богдан Поповић у своју чувену *Антологију новије српске лирике* (Загреб, 1911) уврстио чак четири Јакшићеве песме (*Летња ноћ*, *Весело је*, *Голгота*, *Песник и песма*), није значајно допринела афирмацији овог писца на домаћој књижевној сцени.

С друге стране, видимо и да је захваљујући управо Скерлићу, Недићу и Поповићу Милета Јакшић за нашу књижевну јавност био превасходно песник, док су остали видови његовог стваралаштва (приповетке, драме и књижевност за децу) вешто маргинализовани. Тек средином осме деценије XX века појавом књиге Драгише Витошевића: *Српско песништво 1901–1914* (Београд 1975), Милета Јакшић добија место у историји српске књижевности које и заслужује. Значајан прилог том новом „откривању“ Милете Јакшића, не само као песника, него и као приповедача, романсијера и драматурга дала је Зорица Хаџић приредивши избор из пишчеве рукописне заоставштине која се чува у Рукописном одељењу Матице српске у Новом Саду, Милета Јакшић: *Из моје бележнице* (Академска књига, Нови Сад 2010), а не треба заборавити ни преписку *Сударе Милете Јакшића*, коју су за штампу пре неколико година (тачније у Новом Саду 2005) приредили Миливој Ненин и Зорица Хаџић, а која је нашој младој ауторки послужила као идеалан „spiritus movens” за настанак значајног приређивачког подухвата о коме овога пута говоримо.

У предговору који је, видећемо, нимало случајно насловљен синтагмом „*Љиљани пољски” Милете Јакшића*, приређивач стављајући се у позицију просечног читаоца-истраживача истиче да је највећа вредност рукописне заоставштине Милете Јакшића у пружању јединствене прилике заинтересованом читаоцу да продре у разноврсну пишчеву књижевну радионицу, не би ли на тај начин што прецизније уочио тематску, стилску и жанровску разноликост његовог стварања Стога бележнице писане углавном пишчевом руком откривају заправо хетерогеност његовог стваралачког замаха (дневнички записи, скице за приповетке, песме, драме, концепт за роман), те на тај начин афирмишу Јакшића не само као песника, већ и као приповедача, романописца и драмског писца. Видимо, дакле, да нам ови Дневници јасно стављају до знања да се Јакшић паралелно бавио и прозом и поезијом што баца сасвим нови поглед на његову стваралачку личност у склопу српске модерне. У првом реду овде мислим на *Грађу за Роман усамљена човека* захваљујући којој је Зорица Хаџић успела да реконструише фабулативну нит овог романа и на тај начин значајно допринесе

разумевању Јакшићеве поетике (позната је чињеница да је појава романа у епохи модерне права реткост).

Између осталог, у предговору, Зорица Хаџић даје прецизне податке о бележницама које приређује – време и место настанка, садржај, жанровско одређење, али истовремено и скреће пажњу на лектире које су заокупљале пишчеву пажњу и вероватно имале знатан утицај на развој његове стваралачке мисли (Виланд, Хајне, Гете, Шопенхауер...).

Дневници и бележнице доносе, пре свега, понеки интересантан запис о народним обичајима, веровањима, легендама, као и записе појединих песама (*Бадње вече*, *Ноћ*...) и нацрте за поједине приповетке (нпр. *Свирач – црта из сеоског живота*, *Лаза*...).

Бележнице осим поменутих нацрта за поједине приповетке и роман, садрже и Јакшићеве анегдоте о стрицу Ђури Јакшићу (*Ђура учи свог млађег брата Јоцу да црта, Све је ишло добро док није дошао до - ува. Јоца погреши једанпут и други и трећи пут. Ђура га – ћуши. Јоца му опсује матер и побегне. На том се свршило учење. Нестрпљив учитељ а ђак исто тако*, стр. 102–103), записе о Лази Костићу који је често долазио у Хопово док је Јакшић у Монашкој школи предавао српски, историју и омилитику (1896–1899). Костић је на Јакшића оставио веома занимљив утисак (*Шетао сам се са њим по бреговима. Он јури кад иде, једва га стижем. – Спава до 11 сати зајутра па се онда лагано умива, облачи – до подне. Неговао је своје тело*, стр. 104). Није заборавио ни познанство са Војиславом Илићем које датира још из новосадских гимназијских дана (последња деценија XIX века). У Јакшићевом сећању наш велики песник остао је као врсан познавалац руске литературе (преводио Љермонтова) који је волео много да пије. Интересантна су и пишчева промишљања о појединим теоријским проблемима, нпр. о слободном стиху – *Песма у слободним стиховима није песма, него просто поезија јер задатак песме је да поезију стегне у ритам и да јој чврст облик, а слободан стих је расут, разуђен и лабав.*

Доказ да Милета Јакшић није био имун на глас критичарске јавности проналазимо у делу који се надовезује на *Ђачки дневник*, у коме је Зорица Хаџић открила песму *Песников празник* која представља песников одговор на негативну критику Љубомира Недића објављену у мостарској *Зори* поводом изласка прве песничке збирке Милете Јакшића (*Песме*, Велика Кикинда, 1899). Овим Јакшићево интересовање за савремене књижевне токове никако није исцрпљено. Наиме, у *Бележници 1918* – откривамо занимљиво пишчево виђење развоја модерне поезије: *Писати јасно и просто - то правило не [нечитка реч] данашњи писци. Писати нејасно и замршено, запетљано – испаде да је њино правило. Они пишу да често нема ни репа ни ушију – тако као*

кад би се све речи из речника просуле на једну гомилу – прво би их требало размрсити, довести у ред да се од тих добије неки смисао.

Најинтересантнији и најоригиналнији део ове књиге по мом мишљењу је онај који се односи на реконструкцију фабуле заметка Јакшићевог *Романа усамљеног човека*. Својом веома јасно наглашеном историјском специфичношћу (*Изгледало је као да се власт и народ завадили. А тако је канда и било. Ове промене биле су последица некаквих буна, немира, социјалистичких и политичких агитација. У месту је настало неко врење, комешање. Власт се тргнула и почела боље мотрити на те појаве и узела друге манире у свом понашању према народу. Једном речју старо је време прошло а ново је настајало али се још није определило*), временски оквир у који је писац сместио радњу свог првенца обезбеђује причу о несхваћеном чиновнику Миленку Јаковљевићу кога почиње да крави љубав, о грамзивом сеоском кнезу, бележнику и пароху, њиховим женама и превеликој жељи за влашћу. Овакав романескни оквир дозвољава писцу могућност за расправу о вери, моралу, васпитању, друштву, а напослетку и о појединцу и његовом сукобу са светом а онда и са самим собом (ликови Миленка Јаковљевића и Ирене Алексијевић, односно Милете Јакшића и његове супруге Зорке Андрејевић).

На самом крају књиге дат је *Животопис Милете Јакшића*, који је осим тога што нам пружа прегледан и систематичан увид у живот писца значајан и по томе што је приређивач, Зорица Хаџић, на основу њега успела да повеже пишчев животни и стваралачки пут ненаметљиво дајући своја запажања која ће у многоме користити будућим проучаваоцима Јакшићевог дела: *У бележницама је, много година касније, записао да је, када је после ферија одлазио из Црње у Нови Сад, у своје сандуке стављао грудве земље свог завичаја. (Тај детаљ из живота Милета Јакшић је искористио и у приповетци „Rosa rosae“*).

Према томе, у овој књизи, како то рече и Зорица Хаџић у свом предговору, налазе се расути *Љиљани пољски* (За Милету Јакшића ‘љиљани пољски’ симбол су Христове мисли да човек не живи само од хлеба, већ и дух узима проценат од тела. И на крају, треба истаћи чињеницу да у бележници, како је уочила и Зорица Хаџић, постоји траг да је Милета своју збирку приповедака намеравао да назове управо *Љиљани пољски*) *– записи који ће, надамо се, открити једног другог Милету Јакшића*.

Ја сам у то апсолутно сигурна.

Светлана Милашиновић

ФОТОТИПСКО ИЗДАЊЕ КОЧИЋЕВОГ *РАЗВИТКА*

(*Развитак*, уредник часописа: Петар Кочић, фототипско издање, приредили за штампу: Ранко Рисојевић и Ненад Новаковић, Бесједа – Народна и универзитетска библиотека Републике Српске, Бања Лука, 2010)

Међу бројним књижевним и политичким активностима Петра Кочића (Стричићи на Змијању, 1877–Београд, 1916), као посебно важан сегмент дјеловања издваја се покретање и уређивање часописа. Познато је да је Кочић одмах по доласку у Сарајево 1906. године покушао да покрене хумористичко-сатирички лист *Јазавац*, али су га у томе спријечиле подозриве аустријске власти са образложењем да би „добијањем тражене концесије чврсто стао на ноге у центру земље и тако могао да створи базу за своје револуционарне операције". То није осујетило пишчеве уређивачке и часописне амбиције, тако да је сљедеће 1907. године, на Видовдан, покренуо у Бањој Луци часопис *Отаџбина*. Убрзо затим, као уредник овог часописа и као писац појединих текстова у којима је оштро критикована аустријска управа у Босни и Херцеговини, те политичка, социјална и национална обесправљеност српског народа, Кочић је у бањалучком суду, октобра 1907. године, осуђен на шест мјесеци робије. Док је још лежао у затвору, у децембру исте године, осуђен је на још осам мјесеци тамновања, да би му Врховни суд, након тога, још једном повисио казну, и то овога пута на петнаест мјесеци тешке тамнице. Пошто је ослобођен у децембру 1908. године општом царском амнестијом, Кочић је наставио даљи књижевни рад и поготово националну и политичку дјелатност. Као резултат тога, почетком јануара 1910. године у Бањој Луци покренуо је часопис *Развитак*, да би 1911. године, у септембру, изнова покренуо *Отаџбину*. Поред тога, постао је 1911. године и члан редакције часописа *Босанска вила*, а извјесно вријеме је, као српски посланик у Сабору и као члан Великог управног просвјетног савјета, обављао и посао уредника званичног листа *Вјесник* у Сарајеву.

Када је ријеч о часопису *Развитак*, о којем ћемо нешто детаљније говорити у овом кратком осврту, важно је напоменути да је изашло укупно 6 бројева у 5 свезака у раздобљу од 1. јануара до 1. јуна 1910. године, те да је поводом обиљежавања стотину година од покретања и излажења овог часописа, објављено у Бањој Луци 2010. године фототипско издање свих шест бројева. Приређивачи фототипског издања су Ранко Рисојевић и Ненад Новаковић, а издавачи су ИП „Бесједа" и Народна и универзитетска библиотека Републике Српске из Бање

Луке. Овдје је потребно подсјетити да је *Развитак* излазио у мјесечним свескама „на два табака октав формата", те да је штампан ћириличним писмом у „Штампарији С. Угреновић".

Већ из уводног програмског чланка, објављеног у првом броју, јасно је да се концепција *Развитка* наслањала на познате идеје из претходно забрањене и угашене *Отаџбине*, а главне сараднике Кочић је пронашао у младим бањалучким интелектуалцима, међу којима су нарочито значајни били: Коста Мајкић, Васо Глушац и Владислав Скарић. Просвећивање народа, буђење националне свијести, приказивање аутентичног народног живота, подстицање стварања лијепе књижевности, упознавање са тековинама модерне европске културе, које су блиске српској народној души и народном карактеру, биле су основне уређивачке смјернице на којима је почивало Кочићево дјеловање, те на којима су окупљени и објављени бројни занимљиви прилози.

Важно је нагласити да су у *Развитку* објављена почетна поглавља Кочићеве *Суданије*, да су објављени дијелови из његове обимне етнографско-приповиједне студије *Змијање*, да су објављени фрагменти *Из аутобиографије Васе Пелагића*, да су објављени дијелови из треће, тада необјављене, књиге аутобиографских записа Гавра Вучковића Крајишника под називом *Робство у слободи или огледало правде у Босни*. Објављени су и дијелови из *Аутобиографије војводе Пере Креце*. Међу прилозима из лијепе књижевности, издвајамо и приповијетку *Просидба* Светозара Ћоровића, пјесме Алексе Шантића, Милорада М. Петровића Сељанчице, Павла Лагарића, Милоша Перовића и слично. Међу књижевним студијама, издвајамо три текста Павла Лагарића: о Јенсу Пјеру Јакобсену, о Роберту Бернсу, те о Гоголју и Чехову. Вриједне помена су и Кочићеве двије расправе: једна о *Историји имена Бање Луке*, а друга о Цвијићевим *Насељима српских земаља*. Издвајамо и фолклорни оглед Тихомира Р. Ђорђевића *Рођење Душаново*. Међу критичким приказима, издвајамо прилог Владимира Ћоровића о књизи *Прича* Мите Димитријевића (објављеној у Малој библиотеци у Мостару 1909), затим Милана Грчића о роману *Пауци* Ива Ћипика и слично. Васо Глушац је написао обиман књижевни некролог о Васи Кондићу, који је био преминуо 1909. године. Владимир Скарић је објавио неколико историографских расправа, међу којима посебно издвајамо студију о Гаврилу Михајиловићу (Дабробосанском митрополиту од 1740. до 1752. године). Вриједне помена су и политичке расправе Косте Мајкића, као што су *Узајамна помоћ у народу* и *Супериорна и инфериорна раса* и слично. У *Развитку* проналазимо и читав низ ситнијих биљежака у којима се говори о значајним новим књигама и издањима нових бројева часописа, о активностима сарадника и пријатеља овог часописа, те о разним другим вијестима из приватног и јавног живота значајних личности српске књижевности и културе тога времена.

Фототипско издање старих часописа представља драгоцјен допринос, као и велику олакшицу, за све оне истраживаче који се баве историјом периодике. Отуда, приређивачи новог издања *Развитка*, Ранко Рисојевић и Ненад Новаковић, заслужују сваку похвалу. Можда је штета што приређивачки посао није до краја урађен у складу са текстолошким стандардима за објављивање оваквих издања. Требало је уложити напор и урадити именски и предметни регистар, као и регистар наслова. Обавезно је требало искористити ову издавачку прилику и урадити библиографију прилога објављених у *Развитку* и слично. Тиме би читљивост и употребна вриједност овог, иначе вриједног, издања била још значајнија.

Горан Максимовић

ПРЕПОДОБНИ МЛАДЕН И ЈОВ(АНКА)

(Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе – „Газда Младен „ Борисава Станковића ,* Институт за књижевност и уметност, Београд 2009)

Бог кажњава само у име правде
Књига о Јову

У издању Института за књижевност и уметност из Београда појавио се *Роман патријархалне културе* Бојана Чолака. Својом појавом ова студија настала из Чолаковог магистарског рада употпуњује истраживање српског реализма и осветљава ставове модерног реалисте Борисава Станковића гледане кроз призму романа *Газда Младен*. Пажљивим читавањем монографије, уочава се да нам аутор открива начела патријархалног друштва што наглашава и у самом наслову. Међутим, овом студијом Чолак даје многоструки сплет питања и одговора, а затим и кључ за дешифровање скривених порука. Пажљиво око Бојана Чолака регистровало је и подвлачило кључне речи на којима се и темељи његово тумачење датог романа, а то су: теорија маскулинитета, хеденофобија, лик бате, генетски код, култ предака, трансформација, замена идентитета.

Овај приказ има задатак да укаже само на неке од ставки које је Бојан Чолак поставио и својим делом доказао да његова студија доприноси перманенцији досадашњих мисли о комплексном делу Борисава Станковића. Студија је садржајно подељена на три дела: Постављање проблема и теоријских оквира; Ликови – генеза, карактеристике и функција у роману и Лик Газда Младена – трансформације

и развој лика као основ романескне радње. Истраживање је заступљено највише на књижевно-интерпретативном и компаративном приступу. Тумачењу и вредновању доприноси компаративни метод који се најпре огледа у приказивању контактне везе са претходном верзијом изворног текста Борисава Станковића, а затим и у књижевној аналогији са другим текстовима и другим ликовима са намером да се протумачи и објасни дело.

У првом делу студије аутор је јасно поставио глобални проблем, тачније један од проблема којим ће се бавити, а то је проблем патријархалне заједнице, из кога произлази емоцијална атрофија читавих генерација и жртвовања младих. Бојан Чолак усмерава значајну пажњу на разрешење тих проблема и студијом показује како се патријархална регресија вршила над свима, а дужност и морање јесу есенцијални делови патријархата. Новина се огледа управо у томе што аутор не приказује слику оне патријархалне заједнице са којом се досадашњи читалац сусретао, заједнице са потчињеним положајем женске индивидуе, већ заједницу у којој се спроводи симболично насиље над мушким бићем. Тиме је аутор доказао да је тумачењем Станковићевог романа могуће схватити мушки идентитет. Главни репрезент за ову тврдњу јесте лик газда Младена у истоименом роману, али посебно ваља нагласити да Чолак даје исцрпну анализу поступака и других ликова (и мушких и женских). Поставивши хијерархију патријархалне породице (старешина, глава породице, отац, син првенац), Чолак тумачи узрок настанка девијација друштва традиционално укорењених и неписани законик у коме мушкарац, као и жена, да не би доспео на немилосрдни суд јавног мњења не сме прекршити тај закон културе. Морање је било основни императив друштва. Под диктатом трпљења и морања Станковићев јунак стављен је у безизлазну позицију, јер и агон и повиновање не дозвољавају човеку здрав живот.

Најпре анализом предака, а затим компаративним приступом Бојан Чолак даје пресек Младеновог бића. С тим у вези требало би истаћи да је компарацијом претходне и коначне верзије Чолак отворио многа до сада непостављена питања. Једно од њих тиче се симболике имена не Младеновог, већ Јованкиног, јер је у претходним верзијама овог недовршеног романа ова јунакиња променила неколико имена да би јој у коначној верзији писац доделио име Јованка. Имајући у виду да је писац желео да амблематизује своје јунаке, није случајно што је Станковић одабрао баш ово име за своју јунакињу која има функцију расветљавања Младеновог лика. Првоименована Мара, могла би, на пример, представљати хипокористик од имена Марија Магдалена, што би директно откривало позив на грех и искушења којих, по Чолаковом попису, има четири. Међутим, како је овај женски лик требало да пред-

стави принцип мушког идентитета, писац јој додељује име Јованка. У самој речи јунакињиног имена крије се име библијског јунака Јов. Преподобни Јов остаје веран и непоколебљив своме Богу и у најтежим моментима (губици деце) баш као што и Младен у моменту губитака најбитнијих фигура у његовом механичком животу (губитак оца и бабе) остаје тврд и одан свом богу. Међутим, Младенов бог и судија није баба, већ патријархална култура, како је регистровао аутор. Да би се аналогија са библијским јунаком спровела до краја неопходно је тумачити и Јованкине поступке. Јованкина акција је више нагонски иступ, заснован на чињеници да човек превасходно интимно и егоистички највише жели своју срећу. Јованка као и Јов у Библији диже глас и тражи објашњење од свог бога (Младена). У њеном лику алегоријски се крију Младенове жеље, она је пројекција и извршитељ његових хтења – она је оно (лудо) што Младен никада неће моћи да уради. С тим у вези требало би нагласити да и Јов своју жену назива лудом. Станковићева жена је као и Јов борац за људску правду, и зато ће она индиректно тражити од Младена да се одрекне патријархалних права, као што Јовова жена у Библији тражи од њега да се одрекне Бога. Јов је јединствени побуњеник у Библији, јер зна да је неправедно кажњен. Станковић је намерно улогу побуњеника доделио жени (мотив прагреха), а улогу покорног, верног и безгрешног доделио мушкарцу, тако да се аналогија са Јовом може идентификовати јукстапозицијом ова два лика. Станковићев текст у потпуности је инспирисан сукобом мушког и женског, анимуса и аниме. Јасна алузија на библијског Јова и интерполирање библијских тема и мотива идентификују се на многим местима у роману, а највише се огледају у теми трпљења и патње, мотиву греха, искушења и прочишћења. Овој тврдњи иде у прилог и сцена Младеновог окретања Богу и читања Старог завета. Читање псалама има катарзично дејство на Младена. Станковић је јукстапозицијом животних околности удружио хладног и послушног човека-газду са рањавим и чедним дететом.

Психолошко поларизовање типова и двогубост у самом јунаку у овом роману делује сугестивно и гротескно. Дух гротеске зрачи из онога што је у развоју сижеа управо дисхармонично и парадоксално, а то је Младенова инфантилна илузија да се ожени и грчевито одупирање и бежање од брака, као и дечачко успињање да гардеробом и опонашањем старијих постане озбиљан човек. Чолак је компаративном методом верзија романа пронашао код за скривене поруке које Станковић шаље кроз Младенов лик. Једно такво место везано је за лик Младеновог млађег брата. Аутор износи чињеницу да је у претходној верзији романа Младенов брат Мика одојче, да би му у коначној верзији дао много више година. Зашто? Мањом разликом у годинама између Младена и Мике, писац добија могућност да са маргине у сре-

диште проблема уведе још једног актера (брата) који ће диференцирањем рефлекторски осветлити Младенов лик. Станковић је Микином улогом приказао да позиција другог сина и другачији одгој од само привидно привилегованог првенца, може да резултира другачији животни биланс. Позиција млађег брата може бити предложак за отварање комплексне теме о стеченом и наслеђеном (генетском коду).

Још једна Младенова позиција је и позиција странца. Његово отуђење кулминира у финалној сцени романа када га читалац затиче потпуно изолованог са улогом странца у оној истој кући у којој је закопао своју младост. У тој истој позицији видимо и баба Стану у последњим данима свог живота. Младен је, дакле, наследио модел бабиног понашања у моменту разочарања и гнева, што даје могућност за двоумљење шта је стечено, а шта наслеђено. Међутим, оно што се без двоумљења може рећи јесте то да је Младен архетип Камијевог *Странца* са апсурдном позицијом промашеног живота.

Посебну пажњу Чолак поклања проблему отуђења човека. С тим у вези требало би се задржати на поглављу *Деоба* са задатаком да прикаже и мотив ослобађања које проузрокује отуђење. Током целог романа главни јунак има потребу не за слободом, већ за ослобађањем. Газда Младена видимо како све време жели да се ослободи Јованке, јер по његовом мишљењу, једино је тако слободан да испуни захтеве и остане безгрешан. Друго ослобађање огледа се у бабиној смрти зато што и сам Младен, као и његова мајка, зна да неће моћи да се ожени док је баба Стана жива. Треће Младеново ослобађање приказује се, најпре, у одласку мајке, брата и снахе, а касније и у тоталном отуђењу од њих. Заправо, главни јунак дистанцирањем од породице, тек након деобе може исказати слободније понашање. Чолак сваку Младенову трансформацију поткрепљује добро одабраним цитатом што потврђује ауторово минуциозно посматрање сваког детаља. У финалној фази Младеновог лика читалац види његов последњи преображај. Младен симболичним скидањем са себе горње колаје скида маску газде. То је Младенов иако закаснели али први и прави израз жеље за слободом и последњи вид ослобађања. Други израз жеље за слободом и осамом огледа се у Младеновом трансформисању у мизантропа који „све намрзну“. Ово представља пишчев последњи потез у стварању трагичне фигуре, која на крају спас тражи не у затвореном простору, већ у природи. Мотив природе, тачније бекства у природу има функцију да покаже Младенову жељу за потпуним ослобађањем. Попут Енкидуа, Младен увиђа страхоту цивилизације и спас тражи у шуми, дивљини, јер једино је још ту „проналазио благодет и уживање које је нестајало са његовим уласком у варош. Једино је још ту Младен пуштао своју емоцију“ и свој вапај невиности.

Читање Чолакове студије може навести и на још једну особину романескне прозе Борисава Станковића, а то је честа замена улога

ликова у његовим делима, замена трагичких маски, као и честе трансформације тих ликова. То се огледа и у лингвистичком и у семантичком смислу, на пример – прво Младен удаје Јованку, а потом *Јованка жени Младена*. Јованка у првој фази њиховог живота инсистира на мушко-женском односу између ње и Младена, док он искључиво наглашава да тај однос мора бити родбински (братски). Касније долази до замене хтења, Јованка у сцени проводаџисања (Јованка моли Младена да дозволи да његов млађи брат ожени њену заову), ословљава Младена „братом", а он њу „снашком" што јасно указује на поменуту замену хтења. Како Чолак примећује, најпре ће улоге заменити баба Стана и њен супруг, да би касније ту улогу преузео њен унук Младен (старешина-глава породице). Исто тако, Младен ће изненађујуће одреаговати у сцени саветовања младића да одабере ону коју воли, што је супротно од онога што његова улога захтева. Овом неочекиваном променом, Младен на симболичан начин исправља грешку из младости. Младост је још један мотив назначен у модификованој верзији Чолаковог магистарског рада. Отуда можемо говорити о миту јувенилитета са свим његовим аспектима – младост остварена и неостварена, а оба аспекта обједињена Станковићевим чувеним мотивом жала.

У раду је своје место нашао и соларно-лунарни мотив оличен у смени дана и ноћи у функцији исказивања подељености и промене главног актера приче. Испрва, дан је временски интервал који даје слободу кретања главном јунаку-пуританцу, који зна да се *у ноћи* греши, да би касније тај исти јунак шетао само ноћу. Неколико пута у делу Станковић даје контрастну слику светлости и мрака. Младен у више наврата види мртву, црну улицу, а у својој кући проналази светлост. Међутим, у ноћи после Јованкине удаје и у кући наилази на потпуни мрак. Поступак црно-беле технике огледа се на многим местима у роману (црна земља-бела постеља).

Филозофија пролазности исказана је у форми трагичне алегорије „она воћка која рано сазре, рано опада". Чолак јој посвећује поглавље *Гледарица.* Мотив позне јесени такође ваља тумачити у складу са судбином главног јунака који добија симболички назив „рано презрела воћка". Полазећи од чињенице да се Младеново тело у првом делу романа рађало и развијало, други део јесте велико опело Младенове душе. Јесен је годишње доба убирања зрелих плодова, а Станковићев јунак сазрева много, много пре, да бисмо га у јесен већ видели презрелог, неискоришћеног. Оне јесени када он добија могућност (тек после бабине смрти) да се ожени, Младен више није млад, што представља апсурдну и парадоксалну постфестумску позицију. Када су мотиви у питању, Чолак истиче мотиве чесме и воде, као универзалне симболе живота који би још могли представљати како чишћење тако и жеђ. Ту се огледа жеља за регерминацијом – сува грана

жели да утоли жеђ. Период младости обележен је жељом за љубављу. Бојан Чолак јасно примећује да се главни јунак између љубави и традиције увек бескомпромисно одлучује за ово друго. То иде у прилог његовој тврдњи да баба Стана нема у својим рукама лозинку Младеновог механизма, већ само његов пројекат. Дакле, Младен не служи баби, већ патријархалној традицији. Међутим, та традиција инсистира на продужетку врсте, најчешће на мушком наследнику. Младен, иако привилеговани син првенац, не може да оствари најбитнију улогу закона коме се повинује – улогу настављача. Поставља се питање да ли овде има могућности за психоаналитички приступ и говорење о Едип комплексу, као и подсвесном страху од вирутелне кастрације коју је Фројд идентификовао у личности Фјодора Достојевског или се пак може говорити о Јунговој теорији о мушком делу (анимусу) и женском делу (аними) у човеку и њиховом односу? Да ли је можда Станковић тиме желео симболично да покаже да је Младенову природу преузео онај женски део личности (анима) и тиме убио мушкост и способност настављача лозе или је пак желео намерно да укаже на пропаст једне патријархалне породице којом руководи жена и женска природа? Зашто Станковић даје улогу главе породице жени-аутократи, а не типизираном балканском мушкарцу? Биографски метод нуди једну могућност одговора (познато је да је у пишчевом животу васпитну улогу имала баба Злата).

Студија Бојана Чолака отвара још једно у низу до сада непостављених питања – зашто је Борисав Станковић диференцирао два мушко-женска табора? Са једне стране, издвојио је Младена и баба Стану, а са друге Кату и Мику. На симболичан начин формирају се два мушко-женска тима, а њихово утркивање базирано је не само на борби анимуса и аниме, већ и на борби аполонијског и етичког начела. Који тим излази као победнички – мушки или женски и који је заправо мушки, а који женски? Ако гледамо ова два тима као борбу анимуса и аниме, свакако би први тим представљао тим маскулинитета, а други тим фемине. У „борби“ Младена и Јованке може се јасно сагледати борба мушког и женског принципа где је исход исти и где Јованка добија битку. Женски принцип излази као победнички, јер су есенцијални елементи овог тима љубав, слога и младост. Симболички сукоби тимова представљају такође и сукоб старости и младости (рацио и емоцио) у којој љубав и младост побеђују. Можда је то и била пишчева порука – не остати рањав и жељан.

Није ли Младен Станковићева визија преподобног Јова патријархалног доба? И док је Јов за своју верност, трпљење, одрицање и покорност, вишеструко награђен од свог Бога, Јов Станковићевог романа за то исто не добија ништа, сем песимистичког погледа на свет! Зар се Станковићев Јов (Младен) не трансформише на крају у библиј-

ског проповедника? Није ли можда Младенов тефтер у ствари Књига проповедникова која каже: „Све је таштина“.

Марија Станчић

ЈУБИЛАРНИ БРОЈ ГОДИШЊАКА *БОКА*

(*Бока*, зборник радова из науке, културе и умјетности, број 30, уредили: Веселин Пестorић и Невенка Митровић, издавач: Градска библиотека и читаоница Херцег-Нови, Херцег-Нови, 2010. YUISSN 0350-7769)

Међу регионалним научним часописима, „зборник радова из науке, културе и умјетности” *Бока*, који је прије свега посвећен истраживању историје, те умјетничког, културног и духовног живота на простору Боке Которске и јужног Јадранског приморја, одликује се по озбиљним прилозима и систематским уређивачким принципима, захваљујући којима је доживио и објављивање јубиларног, тридесетог броја у 2010. години. Часопис излази једанпут годишње, а покренут је 1969. године у Херцег Новом, под уредништвом археолога Илије Пушића. У каснијим годинама, посао уредника су обављали: етнолог Марија Црнић-Пејовић, архивиста Милан Сијерковић, а од 2002. године *Боку* уређује професор Веселин Пестorић. У периоду од 1989. до 1998. године дошло је до десетогодишње паузе у излажењу часописа, а публиковање је обновљено 1999. године у оквиру издавачке дјелатности Градске библиотеке и читаонице Херцег-Нови. У двоброју 21–22/1999. године објављена је библиографија радова штампаних у *Боки*, која је обухватила укупно 366 јединица обрађених по ISBDA стандарду, а класификованих по UDK систему.

У *Боки* су заступљени радови из различитих научних области, као што су: историја, културна историја, археологија, фолклористика, поморство, архитектура и грађевинарство, географија, туризам, спорт, демографија, умјетност, књижевност, лингвистика, библиографија, а у тридесет досадашњих бројева објављено је приближно око 520 радова, који обухватају преко 9000 страница, те окупљају око 170 аутора.

Тридесети број *Боке*, који ћемо нешто детаљније представити у нашем приказу, обухвата укупно 11 радова разврстаних у три рубрике. Међу огледима и студијама објављени су сљедећи аутори и њихови текстови: др Илија Лалошевић „Утврђени пунктови которске тврђаве венецијанског периода”, др Светислав Вученовић „Третман светске баштине Котора у Студији за просторни план 2009. године”, Марија Црнић-Пејовић „Један заборављени часопис”, Невенка Ми-

тровић „Завичајна библиотечка збирка Боке Которске у ЈУ Градска библиотека и читаоница Херцег-Нови", Анита Мажибрадић и Зорица Чубровић „Породица Никићијевић у 18. и 19. вијеку", мр Борис Илијанић „Једно виђење просторних могућности Општине Херцег-Нови кроз планску регулативу", мр Катарина Митровић „Економске прилике у опатији Светог Ђорђа код Пераста с посебним освртом на *servitium commune* (14. и 15. столеће)", др Виолета Петковска Оцокољић и др Татјана Цветковски „Улога Котора и црногорских племена у преносу млетачке дипломатске поште". Међу прилозима објављена су два прирећивачка огледа: Марија Михаличек „Избор најзначајнијих музеалија и архивалија (XIX-прва пол. XX века) из оставштине породице Висковић", др Бојан Ђорђевић „Сећање академика Бранислава Којића на Херцег-Нови из првих дана окупације 1941. године". У рубрици „Грађа" објављени су документи које је сакупио и описао Горан Ж. Комар „Трговачка књига Данила Глигоровог Павковића Пођанина (1790–1816)".

Овдје ћемо се детаљније осврнути само на неке од наведних текстова, и то превасходно оних који се баве феноменом књижевне и културне историје, те историјом периодике. У том смислу, посебно издвајамо рад Марије Црнић-Пејовић „Један заборављени часопис". Оглед се односи на приказ часописа *Алманах*, који је излазио у Херцег Новом од 1932–34. године, а покренули су га чланови Руског клуба, из редова руских избјеглица који су као политички емигранти дошли у Боку Которску након Октобарске револуције, и то углавном након 1919. године. Будући да је у културној и научној јавности постојање овог часописа било до сада углавном непознато, вриједно је напоменути да је Марија Црнић-Пејовић до аутентичних сазнања и примјерака пет бројева *Алманаха* у форми машинописа дошла уз помоћ Наташе Јовићевић, рођене Тарасов, иначе кћерке брачног пара уредника и покретача наведеног часописа, Татјане и Евгенија Тарасова. Поред веома прецизног описа прилога који су били објављени у *Алманаху* (из области културе, спорта, привреде и туризма, дневних вијести, књижевних текстова, хумористичких записа и ликовних илустрација), посебну драгоцјеност представља истраживање контекстуалних чинилаца, тј. околности у којима су настали наведени бројеви. То подразумијева предочавање вриједних података из живота руских избјеглица у Херцег Новом између два свјетска рата, приказ њихових организација, као и значајних трагова које су најистакнутији појединци међу њима оставили у свакодневном привредном, просветном, умјетничком и културном животу овог поднебља.

Веома темељит и сродан истраживачки карактер има и оглед Невенке Митровић „Завичајна библиотечка збирка Боке Которске у ЈУ Градска библиотека и читаоница Херцег-Нови". Његова посебна вриједност садржана је у чињеници да данашња Градска библиотека и

читаоница у Херцег-Новом наставља традицију најстарије библиотеке у херцегновском крају „Српске читаонице", која је била основана још 1850. године, а први њени помени у периодици датирају из *Српско-далматинског магазина* 1852–53. године. Стављајући у средиште пажње библиографски опис завичајне библиотечке збирке Боке Которске, Невенка Митровић најприје даје прецизан опис Боке Которске у прошлости, указује на околности у којима је формирана наведена библиотечка збирка, начин на који је дефинисана територија и границе завичаја, како су успостављени критеријуми за сакупљање збирке, а затим је дат веома исцрпан опис садржаја фонда и указано на врсте заступљеног библиотечког материјала. Овдје посебно издвајамо поглавља која описују фонд Библиотеке Манастира Савина, затим поглавље у којем су описани фондови богослужбених књига из бројних српских православних цркава на данашњој територији Општине Херцег-Нови, те поглавље које је посвећено значајним библиотечким легатима (откупљеним, конфискованим, поклоњеним и завјештаним), а који се данас налазе у саставу Завичајне библиотечке збирке Боке Которске, те у Архиву Херцег-Новог. Такве су приватне библиотеке и легати бројних личности, а међу њима издвајамо: др Душана Петковића, Ника Ђоновића, Шпира Познановића, Тома Крстова Поповића, Марка Цара, Мирка Комненовића, Вељка Ломбардића. Вриједна помена је и Библиотека Српске закладне поморске школе Бошковић, Ђуровић, Лакетићке у Србини (Херцег-Нови). Завршно поглавље у истраживању Невенке Митровић посвећено је и богатој издавачкој дјелатности, која је организована у три правца: публиковање часописа *Бока: зборник радова из науке, културе и умјетности*, као и двије посебне едиције: *Регионална библиографија Боке Которске* и *Едиција Завичајна ризница.* У овој посљедњој су, између осталог, објављене и двије књиге бокељских аутора 19. вијека: *Автобиографија протосинђела Кирила Цвјетковића и његово страдање за православље* (књигу је првобитно публиковала Српска краљевска академија у Београду, 1898. године, а овдје се ради о фототипском издању, 2004), те *Путописна проза Лазара Томановића* (2007).

У рубрици „Прилози", посебно издвајамо приређивачки оглед Бојана Ђорђевића под називом „Сећање академика Бранислава Којића на Херцег-Нови из првих дана окупације 1941. године", у којем је публикована рукописна заоставштина овог чувеног српског архитекте (Смедерево, 1899–Београд, 1987), посвећена опису првих дана италијанске окупације Боке Которске. Којићев херцегновски дио дневника обухвата вријеме од 17. априла (када је стигао у Игало) до 19. маја 1941. године (када је напустио Херцег Нови и вратио се у Београд).

Кратак осврт на појаву јубиларног (тридесетог) броја *Боке* само потврђује колико су важне и драгоцјене за цјелокупну националну

науку и културу (или за више националних култура), појаве и трајање оваквих публикација. Уз њихову помоћ не сазнајемо само регионалну слику једног свијета и простора, већ и богатство специфичности и разлика, а још више заједничких обиљежја која нас трајно повезују и у историјској и у савременој перспективи.

Горан Максимовић

ЗРАЧЕЊА ДАВНИХ РАЗГОВОРА

(Бранимир Ћосић, *Десет писаца – десет разговора*, приредио: Јован Пејчић, треће потпуно издање, Admiral Books, Београд, 2010)

У башти стваралаштва Бранимира Ћосића налазе се новеле, приповијетке, романи, репортаже, необјављене драме и филмски сценарији. Довољно да га памтимо као значајног књижевника и интелектуалца. Међутим, једна књига има опојнији и примамљивији мирис за љубитеље књижевности, којом је аутор оплеменио свој живот и обогатио историју књижевности. *Десет писаца – десет разговора* доноси записе о сусретима и разговорима са књижевницима који су стварали између 1918. и 1930. године. Ћосић нас у разговоре уводи кроз портрете писаца. Биљешка коју је објавио у листу *Реч и слика* 1926. године, када је изашао Ћосићев први интервју са Борисавом Станковићем, у овом издању има функцију предговора. Ту је поменуо, између осталог, и оне необјављене, недовршене или изгубљене разговоре са Богданом Поповићем, Јованом Дучићем, Ивом Андрићем, Милицом Јанковић, кнезом Лујом Војновићем, Момчилом Настасијевићем и Ђуром Димовићем.

Јован Пејчић је 2010. године приредио и објавио треће и потпуно издање књиге *Десет писаца – десет разговора*, али сада са укупно дванаест писаца и дванаест разговора. Потпуно, јер је у претходном, другом издању из 2002. године било „девет" писаца, као и у првом (изворном) издању из 1931. године (Борисав Станковић, Вељко Петровић, Сибе Миличић, Душан С. Николајевић, Милош Црњански, Григорије Божовић, Густав Крклец, Милан Ракић, Станислав Винавер), а Пејчић им је придодао и десети разговор са Божидаром Ковачевићем. Ово треће или потпуно издање обогатио је са два незавршена разговора, а са Милицом Јанковић и Лујом Војновићем. Водитељ и креатор разговора Бранислав Ћосић и сам је писац, што обећава да умјесто уобичајне и испразне новинарске љубопитљивости имамо

другачију комуникацију. Писац разговора са писцем. При томе, Ћосић је настојао да не продире у интиму писаца и тиме повлађује укусу сензанционалистичког новинарства које је у 20. вијеку било актуелно. Онда и када је то готово спонтано чинио, полазио је од жеље да читалац види писца као човека који упркос савршенству стварања има и своје падове, гријехове и заблуде. Изнад свега тога, Ћосић је заузимао позицију знатижељника.

Књига почиње розговором из 1926. године са оснивачем модерног српског романа, Борисавом Станковићем. Творца „двогубог ЈА" затиче у чардаклији коју је подигао у свом кућном двориштву на Дорћолу. У њој је проналазио мало мира које му је рат одузео. Одшкринуо је писац врата своје душе у којој је замрло вјеровање да књижевност може оплеменити оно што је рат затровао. У току разговора Станковић скида мистични вео са своје стваралачке поетике. По њему осјећања стварају, а интелигенција једино може да разумије и углача створено. Иза написаног дјела крије се мноштво брисања, преправљања и нових сцена. Са шеретским осмијехом износи неколико чињеница о критичарима: недостак морала и љубави према новим талентима, акценат је на сопственом доказивању прочитаних дјела и упоређивању са другим писцима. Разговор се завршио онако како је и започет. Станковић се пита има ли смисла говорити о било чему након ратних страхота? „Не хвата се птица кад једном одлети."

Вељко Петровић такође припада генерацији пјесника које је рат зауставио у развоју и заувијек унесрећио. У његову канцеларију Умјетничког одјељења, Ћосић је дошао 13. септембра 1926. године. Још у студенстким данима Петровић је објављивао у многим новинама, а након *Родољубивих песама* било је очигледно да ће га Јован Скерлић прогласити социјалним и патриотским пјесником.

Уз јаке дуванске димове прича о злоупотреби расног израза, а најрасније што Срби имају зове се народна поезија. Она је поука, основ, мјерило и оријентација, која заједно са историјом, етнографијом и фолклором дефинише наш темперамент. И овога пута писац прекида разговор. На питање о правцу којим је кренула српска књижевност, Борисав Станковић узрујано прекида разговор. Вељко Петровић имао је снаге за тај одговор. Вјеровао је да су се писци колико-толико опоравили након рата. У име тога и нада у ренесансу наше литературе, јер једино књижевност пркоси времену. Умрло је све оно што пјесник није овјековјечио.

У пространој уредничкој соби *Српског књижевног гласника* 20. октобра 1926, разговарали су Бранимир Ћосић и Сибе Миличић, пјесник, добровољац у рату и неустрашиви авантуриста. Сачувао је радост и након ратних страхота, толико јаку да је и на друге преносио. Можда је управо та радост утицала на детаљ који је Ћосић уочио. Сибе

Миличић није пушио. Осмијех је његов штит. Биографија, а нарочито ратна одисеја овог пјесника подсјећа Ћосића на авантуристичку причу Џека Лондона. Вјерује да утицај страних писаца не само да је штетан, већ је и немогућ, јер „елементарност, примитивност и ако хоћете дивљина наше народне душе излази исто онако у покрету једне наше париски одевене девојке.“ Расни израз је у човјеку, живи са њим, желио он то или не, трагао за њим или бјежао од њега. Миличић негативно оцјењује пјесме које су резултат једног личног неуспјеха и пада. Творци таквих пјесама су просјаци милости који не цијене своје ране већ их посматрају као средство за постизање циља. Личне јадиковке нису оно што жели прави пјесник. Поезија је више од тога. Она је тренутни одбљесак душевног стања. И Сибе открива начин на који пише. Брзо и лако, али пјесми или приповијеци враћа се тек када изађе из ње, да би објективније оцијенио квалитет сопственог рада.

Колико је рат уништио Београд, схватио је Бранимир Ћосић док је 13. новембра 1926. године корачао ка Вишњићевој улици на разговор са Душаном С. Николајевићем. Дио Дорћола којим је Ћосић пролазио показао му је смрт старог и рађање новог. На једном мјесту слило се јуче и данас. Ето приче за Душана С. Николајевића који је свакодневно гледао сахрањивање старог Београда. У току овог разговора најбоље схватамо због чега је питање о „расном изразу” лајтмотив ове књиге. Ћосић поставља питања себи, писцима и читаоцима: да ли смо се изгубили или знамо основу? Је ли се родио онај пјесник који ће дати још једну „Мајку Југовића“? Има ли гдје новог Вука Караџића који је, према Николајевићевом мишљењу, врх и пиједастал нашег стваралаштва? Николајевић је творац бројних есеја, књижевноисторијских студија и двије драме *Многаја љета* и *Парола*. Постоји један пасус у *Пароли* који је дирнуо Ћосићеву душу и душу свих оних који су гледали страдање свога града. Содомски Београд у Николајевићевој драми препун је лопова, лудака, лажних моралиста, циника, а највише сиротиње.

Из једног пјесника рат никада није изашао, нити је он то порицао. Заувијек је у Милошу Црњанском остала борбеност, као да је на бојном пољу. Рат се подсмијехнуо његовим сновима и напорима, младост је претворена у старост, а старост у стид. У разговору са овим авангардним пјесником, Ћосић је имао највише проблема. Борбен, пргав, говорљив, полемичан и покретан. Таквим ставом вријеђао је саговорника. И један и други су нервозни. Све док није крочио у његову собу. Соба мира и топлине. У њој је Ћосић видио мноштво слика, књига, статуа, фотеље и друге успомене. На првом сусрету добио је биографске податке. Потом је разговор прекинут и никад није завршен. Међутим, Црњански је послао одговоре на питања која је захтијевао да Ћосић као новинар мора унапријед дати писцу. Опрезни и сумњичави

Црњански упозорава аутора на постојање Закона о штампи, у случају да измијени ма коју ријеч. Позната је бол овог пјесника према „убијеним ријечима“, како их је називао. Држи до њих јер су оне тињале у његовој души. Свака од њих је на правом мјесту, поклич и поента. Сматрао је да његова поезија није потпуно и само његова. Понешто су додали уредници и издавачи.

У писму се осврнуо на обнову наше поезије, којој је потребан романтизам Вука Караџића, Бранка Радичевића и Лазе Костића: „без њих наша би књижевност остала уска, досадна, сва у оквиру бедних наших прилика.“

Фебруара 1927. Ћосић се нашао у дугим ходницима Народне скупштине. Тражио је насмијаног и љубазног посланика и пјесника проницљивог погледа. Од Григорија Божовића највише је сазнао о традицији. Родни, гусларски Колашин никада није напустио душу овог пјесника, упркос одрастању уз руске и француске класике. На неким мјестима Ћосић глорификује Божовићев рад, док писац хоће да покаже скромност. Свега четири женска јунака постоје у његовим дјелима. Разлог лежи у чињеници да за предмет писања има епску борбу, али се и гнуша жена које су присутне у дјелима Борисава Станковић.

Разговор са Густавом Крклецом вођен је у ресторану *Српски краљ*, фебруара 1927. Крклец је причалица и наметљивац, али упозорава да на два питања неће одговорити: о Европи и о цивилизацији. Уз чашу вина износи мишљење да се расни израз не стиче, нити се учи. Са њим се човјек роди или не. Конци разговора у рукама су Густава Крклеца, упркос томе што је тога дана први пут интервјуисан. Више од ичега жели говорити о својим радовима и успјесима. Почиње и завршава ријечима о себи. И одговор на питање о расном изразу почео је: „Како видите, ја сам своме источном наречју доследан...“ Хтио је причати о Јесењину, Русији, Америци, женама, Богу, поезији и много чему, али посао га одводи на другу страну. Јер, поезија је на сваком мјесту. Она је свеприсутна. Поезија је Бог, завршиће Крклец. Ћосић се само иронично насмијао.

У Женеви 8. септембра 1928. године организовано је Друштво народа. У мјешавини народа Ћосић је уочио Милана Ракића у улози дипломате. Иза његовог звања крије се богата и отворена душа пјесника. Њихов разговор и није био прави интервју. Да ли због чињенице да су били на вечери у ресторану, са супругом Милана Ракића или због пријатне атмосфере коју је пјесник приредио. Ћосић је осјећао да је у питању пријатан разговор са пријатељем. Ракић је на тренутак посумњао у право да износи мишљење о поезији, будући да је престао писати. Подвлачи да без једанаестерца и дванаестерца нема праве поезије. То су стихови који одговарају осјећајности и сензибилности пјесника модерне. Они су њихов занат, осим инспирације која је по-

езији потребна. Ћосић тражи савјет и путању која води до доброг писања. Ракић истиче Стари и Нови Завјет и познавање српског језика, који крије неслућено богатство: „Раскујте своје српове на мачеве, Је ли то сиромаштво? Има ли чега сажетијег, простијег и бруталнијег од те реченице? Пет речи.?“ Србија је за Милана Ракића она напуштена црква из истоимене пјесме *Косовског циклуса.* Због тога је и престао са писањем поезије.

У Лозани 14. априла 1929. године срео је Станислава Винавера, рођеног да буде прави вођа. Његова кућа је сигурна адреса за љубитеље књижевности и музике. У авантури српске модерне, Винавер је био најсмјелији у потрази за изразом. Трептаје душе исказује звуком, због чега је она неухватљива у само једно значење, налик на ракету која има мноштво варница. Свака Винаверова ријеч има могућност сталног расцвјетавања. Ту лежи тежина вјерног преношења разговора са овим симболистом. Трагао је за неискоришћеним могућностима нашег језика, „правцима којима би живот могао потећи – неголи сама окамењена постигнућа.“

Десети разговор који није био уврштен у прво издање из 1931. године, а Пејчић га је укључио у „борско издање” књиге *Десет писаца – десет разговора*, Ћосић је водио са пријатељем и колегом Божидарем Ковачевићем. Сусрели су се у издавачкој кући Светислава Б. Цвијановића. Дотадашњи разговори углавном су били заказани, писци често неприступачни, али овога пута није било тако. Спонтани, прави пријатељски разговор два члана „Новог нараштаја.“ Према мишљењу Божидара Ковачевића „расни израз” не треба тражити само у фолклору. Расни израз је сваки велики, узвишени израз. Вожд српске књижевности, за овог пјесника је Вук Караџић.

Он је зачетник савремене српске књижевности, док је Доситеј Обрадовић, попут митског Јануса, једним лицем окренут старој књижевности, а другим модерној литератури. Тог јануара 1927. године пријатељи су шетали Калемегданом, мјестом које буди успомене на нашу прошлост и наше могућности. Управо ту Ковачевић је осјетио да ће велики пјесник бити из Србије. Један међу великим је Мирослав Крлежа, али оно што њему недостаје је родна Србија, умјесто Хрватске.

Два незавршена разговора представљају „Додатак“ књизи *Десет писаца – десет разговора*. Оба рукописа имају мноштво скраћеница, нечитљивих и прецртаних ријечи и реченица. Допуне и прецизна разрјешења приређивач је дао у угластим заградама, а обичне заграде припадају Бранимиру Ћосићу. Први незавршени разговор је са Милицом Јанковић. Објављивала је под псеудонимом Лепосава Михајловић, који је разријешио Јован Скерлић. Он је био значајна личност у њеној каријери. Њена каријера прекинута је одласком у Минхен

на студије сликарства. Тамо се разбољела од реуматизма који је доносио физички замор, а самим тим и душевни. Жеља Милице Јанковић била је да интервју буде објављен након њене смрти јер је вјеровала да би тада имао већу вриједност.

Музеј града Београда чува још један Ћосићев незавршени разговор. На првој страни рукописа налази се план питања, а лијево од тога је наслов „Интервју са г. Лујом Војновићем." Ова православна породица прешла је у католичанство када се деда г. Луја вјенчао са грофицом из Анконе. Студије права омогућиле су му богату каријеру. Био је секретар књаза Николе, године 1899. преузео је Министарство правде, у Лондон је отишао као други делегат за регулисање границе између Црне Горе и Албаније. Изјашњава се као чисти западњак. Дан након њиховог разговора Лујо Војновић шаље Ћосићу писмо. У њему је писао о љубави према књижевности и историји коју сматра највећом вјештином, будући да евоцира прошлост и васкрсава рад „мртвих покољења у напоре живих."

У новије вријеме често се поставља питање колико је ангажман писца у форми интервјуа и дијалога битан као израз његове поетике, те колико то може допринијети будућим тумачима књижевности. Када је ријеч о књизи *Десет писаца – десет разговора* таква питања су сувишна. Напросто, то је дјело за све генерације књижевне публике, дјело које носи у себи више од једног интервјуа и више од једне поетике.

Марјана Ћосовић

О КЊИЖЕВНИМ РАЗГОВОРИМА БРАНИМИРА ЋОСИЋА

(Јован Пејчић, *Истина и облик живе речи. Књижевни разговори Бранимира Ћосића*, Admiral books, Београд, 2010).

Традиција књижевних разговора у српској књижевности веома је дуга. Текст који у правом смислу ријечи означава рађање овога жанра је путописна књига *Писма из Италије* Љубомира Ненадовића о његовом сусрету и разговору са владиком Петром II Петровићем Његошем из почетка 1851. године. Прекретничким дјелом овог жанра сматра се књига *Десет писаца – десет разговора* Бранимира Ћосића. Њен излазак пропратио је велики број критичких текстова, а о њеној „заводљивости" и данас се пише. Предмет је тумачења и у књизи

Истина и облик живе речи аутора Јована Пејчића, критичара, историчара књижевности, есејисте и професора књижевности двадесетог вијека на Филозофском факултету у Нишу. Књига је настала као резултат рада на објављивању потпуног издања дјела *Десет писаца – десет разговора*, које се појавило седамдесет и једну годину након првог издања, а рад „Аутопортрети вођени руком Бранимира Ћосића", који чини већи дио ове књиге (састоји се од 25 краћих поглавља), написан је проширивањем предговора из претходних издања која је приређивао Јован Пејчић, а која су била објављена најприје у Бору 2002. године, а потом и у Београду 2010. године. Поред поменутог средишњег дијела текста и уводног дијела *На почетку*, књига је опремљена и додацима као што су *Библиографија разговора, Библиографија критичких приказа, Живот и рад Бранимира Ћосића, Литература*, *Порекло илустрација и докумената*, *О писцу, Преглед имена* и *Мапе Истине и облика живе речи*.

Уводни сегмент студије обухвата историјски преглед настанка Ћосићевих интервјуа и њиховог првог појављивања у јавности. Аутор нас упућује на 1926. годину када је београдски магазин Милана Зарића *Реч и слика* штампао Ћосићеве интервјуе са Б. Станковићем, В. Петровићем, С. Милићевићем, Д. Николајевићем, а 1927. са М. Црњанским, Б. Ковачевићем, Г. Божовићем и Г. Крклецом. Девети и десети разговор са М. Ракићем и С. Винавером штампаће новосадски *Летопис Матице српске* и шабачки *Полет*. Недовршени, у рукопису, остају разговори са Лујом Војновићем и Милицом Јанковић. Остале податке о штампању књиге и чињеници да наслов није одговарао садржају књиге, аутор ће објаснити и сажетије разрадити у осмом поглављу цјелине *Аутопортрети вођени руком Бранимира Ћосића*.

У оквиру овог поглавља, а уз примјену књижевно-историјског метода, аутор истражује живот и књижевни рад Бранимира Ћосића, његове везе, сусрете и сарадњу са најзначајнијим писцима свога времена, прве објављене интервјуе и мистерију око самог наслова дјела. Сазнајемо и да је прво издање *Десет писаца – десет разговора* угледало свјетло дана 1931. године и наишло на добар пријем српске књижевне и шире, југословенске културне јавности. Међутим, ни један текст који је објављен поводом збирке не указује на чињеницу да назив Ћосићеве књиге није одговарао њеном садржају: у књизи није било *десет*, као што у наслову стоји, већ *девет* разговора. На ову грешку први ће упозорити новинар Ђорђе Поповић, али тек пола вијека по објављивању књиге, тачније 1972. године. Мистерију десетог разговора разријешио је Божидар Ковачевић (аутор са списка писаца и новинара непожељних у државним гласилима) у *Веснику Српске православне цркве* (1987), објаснивши да је он био тај предвиђени десети, а необјављени писац.

Неколико поглавља у књизи *Истина и облик живе речи* посвећено је културном животу и развојној путањи књижевних разговора код Срба. Аутор, најприје, истиче да Бранимир Ћосић у том послу није био усамљен случај. Указује на Ћосићеве претходнике и зачетнике књижевног разговора у српској књижевности, али и млађе савременике и литерате-новинаре. У неколико наврата помиње разговор Руса Срезњевског са Вуком С. Караџићем, Ненадовићев са црногорским владиком Петром II Петровићем Његошем, библиографски наводи примјере интервјуа који су изашли из пера књижевника-новинара: Милутина Бојића, Станислава Винавера, Десимира Благојевића, Рада Драинца, Милоша Црњанског, те истиче да су од почетка двадесетих година 19. вијека „новински разговори с истакнутим личностима свакодневни састојак културног живота српске престонице."

Од деветог поглавља књиге *Истина и облик живе речи*, Јован Пејчић пажњу и истраживачки рад усмјерава на Ћосићев програмски циљ, литерарни став, вриједоносно-критички план, али открива и основне карактеристике интервјуа као жанра и стилска средства која га одликују. Посебну пажњу посвећује Ћосићевом односу према разговору као књижевној грађи, те свим карактеристичним поступцима које примјењује при њеном обликовању. За аутора ове књиге Ћосићев програмски рад је био разноврстан и далекосежан, тачније речено, вишедимензионалан. Одликују га двије доминантне тежње: унутрашња (представља креативног појединца који о својим стваралачким настојањима говори отворено) и спољашња, тј. функционална (обухвата бригу за интересе историје књижевности и културе, поетике и естетике књижевности, психологије и социологије књижевног живота). Поред ових тежњи, Ћосић је био свјестан да за добар литерарни разговор морамо уважити читав низ услова, од којих су најбитнији: аутономност, неутралност, тачност, исцрпност и максимално одсуство аутора интервјуа.

Суштинско питање везано за књигу *Десет писаца – десет разговора* тиче се избора саговорника. Сам Ћосић наглашава да се одриче „критичких претенсија", да при опредјељењу сабесједника актуелна књижевна хијерархија не преставља први критеријум, те да иде „просто за животом, за идејама, за случајем."

Овакав став писца *Разговора* није био убједљив за поједине књижевне критичаре који му замјерају заобилажење најважнијих имена српске литературе с краја треће деценије двадесетог вијека, прије свега, Исидоре Секулић. Овај проблем актуелности и валидности литературе, Пејчић објашњава Ћосићевом тежњом да „ослика" атрактивне ствараоце који својом појавом и књигама привлаче ширу јавност. Ћосић је за њега, прије свега, писац и новинар, а не критичар и историчар књижевности, па не мора да анализира, вреднује и упо-

ређује, већ да критичарима и историчарима књижевности спреми готову грађу. Иако у књизи *Десет писаца – десет разговора* нема свјесних „критичких претенсија“, Пејчић запажа да су Ћосићеве несвјесне „личне критике“ ипак видне и присутне. Када пише о поезији Р. Драинца, пробраним ријечима и у деликатном тону, Ћосић ће се показати као пасионирани књижевни критичар, а критички акт неће запоставити ни у разговору са Д. Николајевићем, М. Црњанским и Б. Ковачевићем. На тај начин, истиче Пејчић, заборавља на своја начела, програмске улоге и преузима катедру књижевног зналца и просудитеља.

Да би што потпуније и довољно широко образложио поетику књижевног разговора, а самим тиме и Ћосићеву, аутор се кроз четири поглавља књиге *Истина и облик живе речи* позива и ослања на теоретичаре попут Бекона, Х. Г. Гадамера, Башлара, Јакубинског и др. На основу тог истраживања закључује да Ћосићеви разговори имају класичну схему: сусрет са писцем и њихов портрет (наративно-критички слој), најбитнији био-библиографски подаци о саговорнику (мотивација разговора; емпиријски слој), дијалог о дјелу, начину рада, пожељном развоју националне културе (документарно-дијалошки слој). У ту схему Бранимир Ћосић је додао и своју личну страну, наративне пасаже и критичке коментаре. Јован Пејчић похваљује Ћосићеву изузетну обдареност за детаљ, несвјесни сигнал лица и гласа, покрет тијела и промјену у атмосфери, а као примјер par excellance истиче разговор са Б. Станковићем.

Цјеловитост текстова Ћосић постиже системом појмовно-језичких и сликовних чворова, а техником позоришне драматургије свој текст употпуњује функционалним додацима, који добијају улогу позоришних дидаскалија. Пејчић нарочито истиче и илуструје Ћосићево начело да је тачност изговорене ријечи увијек на првом мјесту. То је и један од основних разлог због кога су неки разговори остали незавршени и необјављени, јер, како каже аутор, „стављен у положај да бира, Бранимир Ћосић би, у то не треба сумњати, изабрао истину“.

Нажалост, по завршетку Другог свјетског рата књига *Десет писаца – десет разговора* нагло је пала у заборав, Ћосићеви сабесједници у немилост (Д. Николајевић, М. Црњански, Г. Божовић), а деценије послије тога нису поправиле искривљену слику о умјетничким и књижевним збивањима тог периода. Међутим, анкетна серија београдских *Књижевних новина* (1981) приказала је књигу као „образац књижевне репортаже, интервјуа са писцима, књижевног разговора“, а њеног аутора утемељивачем интервјуа као посебног књижевног жанра. Студија Јована Пејчића *Истина и облик живе речи* доноси врло јасну историјску и културно-књижевну представу о развоју разговора као књижевног жанра, који са Ћосићем проналази свој канонски лик.

Писана је прецизно и једноставно, а њена вриједност је неоспорна и незаобилазна за професоре и студенте, као и све будуће истраживаче Ћосићевог лика и дјела, али и српске књижевности у цијелости.

Мирјана Лукић

НОВА ОТКРИЋА, НОВА ТУМАЧЕЊА ПУТ ДО ОДГОВОРА

(*Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет Београд, 2010)

Стојећи пред стваралачким опусом Миодрага Павловића ми заправо стојимо пред комплетном српском традицијом, истакао је уредник зборника Јован Делић. Поезија је бесмтрна, понекад потиснута у други план, али да не пада у заборав већ, напротив стрпљиво чека своје читаоце, доказ је зборник радова на тему *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића*.

Писање аутопоетичких исказа било је карактеристично за период након Другог свјетског рата. Своју поетику Миодраг Павловивић исказао је у форми есеја, као допуну његовој пјесничкој дјелатности. Заједно са Васком Попом унио је новине у нашу поезију, познате као неоавангарда. Оба пјесника подсјетила су на „драму субјекта у разореном послератном градском амбијенту.“ Као таква, поезија Миодрага Павловицћа била је у директној вези са филозофијом егзистенцијализма. У тексту *Поетичко-критичке новине Миодрага Павловића,* Радован Вучковић наводи да након пјесниковог интересовања за само оно што се одвија овдје и сада, а које је карактеристично за књиге *87 пјесама* и *Стуб сећања,* Павловић објављује три есеја која су обиљежила његову поезију до краја шездесетих година. Есеји *О критици* (1955), *О књижевној традицији* (1956) и *Пред лицем природе* (1956), откривају нова сазнања Миодрага Павловића, по којима не постоји вјечна садашњост, због чега у поезију треба уградити традицију, као дјелић вјечности. Нова схватања најуочљивија су у збиркама *Октаве* (1957), *Млеко искони* (1963) и *Велика Скитија* (1969), које се ослањају на универзалне вриједности као што су природа, легенде и митови. Вучковић се осврнуо и на Павловићево „трајније антологичарско дјело“

Да модерна поезија није „лирика празног идеалитета“, како је оцијенио Хуго Фридрих, доказао је Јован Делић анализирајући пјесму

Кантакузин. Након страдања наш народ је вапио за цјелином и стожером око којег би се окупили и осмислили свој живот. А шта нас је од традиције могло чвршће и боље окупити!? Делић подсјећа на Павловићев дубок однос према српско-византијској традицији са којом води дијалог (*Уз поетику Миодрага Павловића*). Попут Т. С. Елиота наш пјесник традицију не доживљава као терет, већ као чврсто залеђе. Међутим, традиција није монолитна структура, него жива прошлост и жива вриједност којој пјесник придодаје својим талентом, стварајући тако нов вриједносни поредак. Павловићев пут у прошлост не подразумјева њено глорификовање. Тај однос је здрав и стваралачки. У чежњи за цјеловитошћу, пјесник се нашао у спору са модерном лириком која нам пружа мозаичку слику стварности. Његов узор и двојник је, како Делић уочава, Димитрије Катакузин. И један и други вјерују да „тек кад је нешто цијело оно није страшно нити огромно."

О питању хронотопа у поезији Миодрага Павловића, писао је Александар Петров у тексту *Хронотоп у поезији Миодрага Павловића (1952-62)*. У науци о књижевности предмет хронотопских анализа били су приповједни текстови. Међутим, Т. М. Максимов је пронашао хронотопе у поезији Шарла Бодлера. Тај исти тип Петров је примјенио у Павловићевој поезији, будући да га сматра „доиста хронотопичним песником у различитим фазама стваралаштва." Позивајући се на Бахнитову дефинцију хронотопа, али и на студије руских семиотичара, Петров је осветлио постојеће хронотопе у Павловићевој поезији: врата, соба, стуб, град, подсвјест, природа, фолклорни, митопоетски и подземни свијет.

Рано пјесништво Миодрага Павловића било је „кодирано" представљање засновано на концепту тзв. догађаја у језику" (Тихомир Брајовић, *Миодраг Павловић и модерна песничка самосвест*).

Термином „антислика", пјесник критикује постојеће умјетничке идеале, политичку, психолошку и вриједносну фасаду друштва. Књижевно-филозофска мисао прожима се кроз све видове стврлаштва Миодрага Павловића. Милан Радуловић (*Културолошко-философске идеје Миодрага Павловића*) открива сакрални дух његове поезије, будући да је сва у безграничној потрази за преображајем „телесности уметничког дела", а самим тим и преображајем његовог творца. Да би остварио дијалог са божанством, човјек је жртвом потврђивао своју љубав. Након та прве ритуалне радње елемнти су човјеку показали моћ преображаја у симболичу реалност, те је тако човјек изашао из природе и ушао у културу. Од тада његово комуницирање са космосом одвија се захваљујући духовним ентитетима као што су мит, религија, филозофија, умјетност, наука, „ па и техника:"

Океан стихова, прича, путописа, есеја, студија обиљежили су Павловићево стваралаштво. Спремајући своја *Сабрана дела* (2000),

пјесник се нашао пред проблемом избора (Алексадра Јеркова, *Природа, култура и апокалипса у песништву Миодрга Павловића*). Његов лук се протеже од првих пјесама, па све до нових необјављених. Јерков уочава да Павловић не чини избор „са обавезом према некој теми", већ напротив остварује додир у „преплету избора." Као пјесника природе и културе, Јерков испитује одлике, супротности, стапања и напоредно трајање двије поетичке могућности. Однос према природно лијепом и умјетнички лијепом освјетлио је позивајући се на филозофију Канта и Хегела. У тој неразрјешености Павловић је, попут Шилера, видио могућност игре и потраге за оргијатсичким и апокалиптичким. Након пута од сакралног оргијања преко „узношења душе" пјесник бира стихове посвећене сређивању рачуна са историјом. Врхунац историјског пјесништа представља цјелина *Апокалипса или ужа Србија*, у којој је пјесник запјевао „мало нове песме."

Хришћанска поезија изражава посебну димензију Павловићеве поетике. *Књига старославна* предстаља његово „поетско богословље" (Владимир Вукашиновић, *Theoligia poetica Миодрага Павловића*). Вукашиновић уочава пјесниково ослањање на Библију, не само начином компоновања књиге и употребом светих бројева, већ и ризницом асоцијација, богатством личности и догађаја. Дијалогом са Библијом успостављен је „литургијско-молитвени однос са самим Богом." То је условило узвишеност, слојевитост и комплексност језика. Вукашиновић указује и на димнезију времена и простора у Павловићевој поезији. Пјесник-ходочасник тражи нешто дубље и узвишеније од призора и мириса; трага за духовним и алегоријским. Категорија времена је други „locus Павловићевог дјела. Позната је човјекова тежња да корачајући земљом, заједно са Богом буде свједок његових чуда. Свети Дух „омогућује и Миодрагу Павловићу, и свима нама, да учествујемо у Христовом животу..."

Питањем вишесмислености и симболичности жртвеног обреда, али и његове везе са древним врстама наше народне лирике, бавио се Ранко Поповић у раду *Обредни говор у поезији Миодрага Павловића*. Неразумљивост таквих пјесама природни је услов обредне функције. Метафора је „извидница открића" за тумачење тих пјесама. Управо та намјерна неразумљивост и Павловићево језичко онеобичавање шапуће нам древне тајне. Размишљајући о култури Лепенског Вира пјесник је ушао и лавиринт тражења одговора и анрополошких сазнања. Тадашња умјетност била је прожета примитивзмом и у блиској вези са религијом (Марија Петровић, *Антрополошки поглед на рани развитак религије у поезији Миодрага Павловића*). Из старе културе Павловић узима мотиве главе, воде, земље и камена, као упоришта духовности, чувара душе и „средишта уједињујуће силе божанства." Марија Петровић је доказала, да упркос понору времена и разлици цивилизација, људско је увијек отворено људском.

Прва пјесничка књига Миодрага Павловића *87 песама* изазвала је велика негодовања на нашој књижевној сцени. За многе она је била „превратничка“, „без смисла и садржаја“, „атак на укус времена.“

У њој је мноштво натуралистичких слика, владавина зла и деструкција људских вриједности. Светлана Шеатовић-Димитријевић указала је на принцип цикличности Павловићеве збирке (*Принцип цикизације у песничкој књизи 87 песама*). Књига је подјељења у три цјелине чији наслови експлицитно указују на версификацијске карактеристике пјесама (*Слободни стихови, У прози,* Риме). Принципи цикличности изведени су на више нивоа: „формално, жанровски, дисхармонично.“ Феномен тијела нарочито је значајан у овој пјесничкој књизи. За разлику од Попе који тијело гледа са нивоа барокне књижевности, у Павловићевој поезији тијело је раскомадано, а костури и лешеви доказују деструкцију која влада у свијету. Најрепрезентативнији примјер је подциклус *Шума проклетства,* као метафора за модерни свијет (Бојан Чолак, *Хипостазе лирског субјекта у Шумама проклетсва Миодрага Павловића*). Човјек није више неко ко личи на мрава, он је „дословно мрав.“ Чолак се осврнуо на Павловићево неподударање изреченог са оним што је хтио исказати, нарочито када су у питању емоције. Разлог превратничког карактера збирке *87 песама* Сања Париповић види у чињеници да стварајући под утиском ратних страхота, то је „нужно захтевало модофикацију поетског облика.“ (*Специфичности формализације раних песама Миодрага Павловића*). Фрагментарност пјесме једнака је разбацаности и искиданости људских тијела, а одсуство правилног организовања пјесме у складу је са садржином пјевања, јер ни у свијету о којем Павловић пјева нема правде ни правила. Сања Париповић наводи још један разлог такве организације. Пјесник је тежио богтству форме и садржаја, али и опробавању језичких могућности „у различити песничким облицима.“ За разлику од мозаичке композиције ове збирке, друга пјесничка збирка *Стуб сећања*, зачетак је „епске фазе“ Миодрага Павловића. Зло се више не приказује редукцијом језичких средстава, већ напроив они се развијају у наративни ток. Трећа пјесничка књига *Октаве* доноси правилно организовање пјецама од три строфе, пејзаже и прибраноста пјевања, за разлику од динамичности у претходним збиркама.

Пародија је један од основних поступака у Павловићевој поезије. У тексту *Пародијски одзвони сећања*, Марко Р. Радуловић за пародију каже да је „читав један духовни став, покрет, смер.“ Код Павловића она је више окренута ка форми (времену), а мање према садржају (идејама). У „међуигри“ патоса и пародије јавља се мотив двојништва као скрнавитеља људског лика. Са друге стране дуализам је присутан у расцјепљености човјековог ЈА и свијета, али и у осјећању постојања „квалитативно различитих реалности“.

Кажу да се у туђини човјек смирује и постаје чист. Тамо негдје она заборавља на вјечиту свакидашњицу релизма, домаћу бједу и научи тежити непролазним врједностима. На једно такво путовање кренуо је и Миодраг Павловић. Мотив ходчашћа најуочљивији је у збирци пјесама *Хододарје*. Његова путања обухвата Аустрију-Њемачку-Француску-Србују-Македонију-Грчку. Путовање по просторима, прије свега црквама, несумњиво подразумјева „спуштање низ временску вертикалу.“ Дијалог са минулим временима пјесник је остварио захваљујући миту, историји, религији, филизофији, гробљу, књигама и осталим знаковима које су људи оставили као печат свога постојања. Ходочашће Миодрага Павловића иде у корак са ослушкиванем личног „словенског пртњага“ (Слађана Јаћимовић, *Хододарја Миодрага Павловића*). У незавичајном простору пјесник је дошао до самосазнања сопственог корјена и начинио „свечани корак у јасноћу“, спреман да се смири у крилу сопствене културе. Како би сопствену визију живота пренио на потомке, Павловић се креће уназад, ка прецима и прошлости, у којој сусреће мноштво гласова и прича о искони, прича о крају и почетку, уништењу и обнављању. Створена прича је млијеко, духовна храна која за наредне генерације постаје искон и подстицај за потрагу сопственог млијека, сопствене приче. Због тога је збирка *Млеко искони* схваћена као „метафора за предање.“

За разлику од епа који као тему има апсолутну прошлост и предања затвореног у себе Горан Радоњић у тексту *Павловићеве приче о крају и искони* открива шира значења израза „млеко искони“. Ову пјесничку збирку Радоњић назива недовршеним и фрагментизованим епом, јер ни са позиције садшњости није постигнута свеобухватност и заокруженост приче, већ збир гласова чији је Павловић „истински чувар“.

Улазак у Кремону је збирка двоструких инетртекстуалних укрштања. Осим алузија на библијске, античке, средњовјековне и романтичарске текстове, пјесник примјењује „интремедијалну цитатност“, односно повезивање са другим умјетностима као што су филм, музичка и ликовна умјетност. Након поетске „реинтерпретације сликарске интерпретације“ Бојана Стојановић-Пантовић уочава и стари реторички поступак познат као екфраза (*Поетичке и семантичке специфичности збирке улазак у Кремону Миодрага Павловића*). Оно што екфраза приказује ријечима и само мора бити репрезентативно. На који начин Павловић користи поступке двоструке цитатности и екфразе показано је на примјеру пјесама *Giorgione: La Tampesta* и *Емануел Де Вите: Девојка за виргиналом*.

Године 1994 објављена је Павловићева књига кратке поетске прозе *Међустепеник*. О овој кованци чији је ктитор сам пјесник писала је Злата Коцић у тексту *Симболика Међустепеника Миодрага Павло-*

вића. Појам међустепеник истовремено је и поетски знак, пјесничка слика и „филозофска катагорија“. Док је степениште симбол промјене нивоа свјести, веза између земље и неба, „епифанија бројања и броја“, уметнут између празниине и пуноће међустепеник смањује удаљеност од божанства и звијезда. Истовремено он је и Павловићев крик бола због трвљења између „свеприсутног анагонизма“, као што су земаљско-небеско, профано-свето, људско-божанско... Након драгуља Лазе Костића „Међу јавом и мед сном“ Павловић је пронашао нови облик, „небоземни међуоблик“, које укршта супротности и егзистира у међупростору и међувремену.

Неоспорно је да састављање антологје подразумјева дуготрајан и амбициозан посао, но за Миодрага Павловића она је покушај успостављања искиданог континуитета у развоју нашег народа. Избором пјесама за *Антологију српског песништва* (1964), Павловић је тежио да повуче неиспрекидану линију „концептуалне поезије од светог Саве Немањића до нечастивог Јована Христића“ (Драган Хамовић, *Павловићева књига српског песништва*). Пјесник је у антологију унио и прозне текстове, молитве, записе, плачеве, одломке посланица што, по Хамовићу представља смјелу замисао избора „споља несагласног материјала“. У другом допуњеном издању *Антологије* (1984), Павловић укида осмовјековну цјелину наше поезије и залази у дубље слојеве, у обред, мит и усмену поезију. Због тога и критика Оскара Давича који је рекао да је у питању „несварљиво бедаста Антологија српске...непоезије“. За друге она је хладна, једножична, калуђерска, реторска а њен састављач је пао на испиту универзалности, будући да је избацио љубавну и родољубиву поезију из своје Антологије. Разлог за негативне критике Станко Кржић је видио у Павловићевој „свеприсутности мистике и мистицизма“. У жељи да склопи цјеловиту слику у развоју српске поезије, спајањем усмене и народне поезије дотако је границу немогућег, због чега је Кржић Антологију назвао врстом „мистичног ентропијског хаоса“. Попут каменоресца Павловић је ишао у дубину, на врело матерњег језика. О његовој потреби да евоцира прохујала времена и на свјетлост дана врати заборављено писао је Александар Милановић (*Језичка патина у поезији Миодрага Павловића*). Архаичном фазом свога пјесништва Павловић је дао „крвоток речима“ и оживио наше духовно памћење. Пред нама оживљава старо лексичко благо, архаизми, неологизми, барокне реченице, историзми, сложене метафоре, дублети или синоними, који су дали експресивност и асоцијативност пјесмама.

Путописни записи одувијек су успијевали приближити мјеста на која нисмо отишли или освјежити наше путописне успомене. На једно такво путовање, без новца и пасоша, отишли смо захваљујући Миодрагу Павловићи и књизи *Далека предворја.*

Персида Лазаревић ди Ђакомо анализира Павловићеву шетњу градовима Италије у тексту *Код цркве Св. Марка: Миодрага Павловића песнички доживљај Италије.* Поједини утисци са путовања представљени су попут интермеца или културно-историјских приказа, али више од свега Павловић је желио додирнути духовност. Отуда је необична констатација о Италији као фиктивној, „на облацима сагрђенај“ позној Византији.

Познато је интересовање Миодрага Павловића о удаљеним цивилизацијама, културној историји и питањима „подљудског постоља“. Та тема заузима посебно мјесто у његовим краћим текстовим поетско-медитативне прозе. Милета Аћимовић Ивков испитује контекстуалне односе између таквих текстова и осталих пјесничких и есејистичких књига (*Размеђа смисла: Поетско-медитативна проза Миодрага Павловића*). Изражавајући аутопоетичке намјере, поетско-медитативна проза представља резиме Павловићевог стваралаштва.

Зборник радова о дјелу Миодрага Павловића затвара Ђорђе Деспић текстом *Павловићев есеј о Змају.* Противрјечне ставове о нашем романтичару Павловић не потврђује, нити понавља изговорено већ сумира постојећа размимоилажења. Узрок Змајевог поједностављивања и превођења пјесничких визија у баналне и рационалне слике Павловић види у жељи за додворавањем публици. Деспић наглашава да Павловић нема тенденција да читаоцима пружи дефинитиван одговор на чувено питање да ли је Змај велики пјесник, али уколико такво питање постоји Павловић живи са „слутњом позитивног одговора“.

Књигом-зборником *Песништво и књижевна мисао Миодрага Павловића* аутори су показали пркос забораву правих вриједности и унијели радост у живот подсјећајући нас на неисцрпну дубину умјетности. Кроз дијалог са прошлим текстовима, новим визијама и сазнањима ова књига је сигнал за даља читања и расвјетљавања поезије Миодрага Павловића. Нова тумачења иду упоредо са ходом историје, а као што Емил Штајгер рече: „Нема краја све док траје предање.“ Све док постоји Данас.

Марјана Ћосовић

О ЧУЛНИМ ФЕНОМЕНИМА У ПОЕЗИЈИ

(Ђорђије Вуковић, *Синестезија у поезији*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад 2010)

Студија *Синестезија у поезији* бави се историјатом појма синестезије, његовим књижевнотеоријским одређењем и местом које му у класификацији стилских фигура припада. У књизи је представљена генеза самог појма, као и развој мисли о њој кроз историју књижевности и бројна научна истраживања. Студију чини седам поглавља: „Појам и назив синестезије“, „Радни појмови и њихове импликације“, „Перспективе упоредних истраживања“, „Додатна разматрања“, „Формуле и њихова остварења“, „Завршни поглед“ и „Издања песничких дела наведених у овом раду“.

Одређивању књижевнотеоријског појма синестезије у првом поглављу претходи осврт на историјат бављења овом темом. Појава синестезије и промишљања о њој дати су кроз дијахронију, од античких истраживања језика и санскритских трактата о поетици, преко просветитељства, до Бодлера – који је аналогије увео у књижевну теорију. Иако је пре Бодлера много тога било речено, његови се претходници не помињу управо због чињенице да је он први у књижевнотеоријском смислу говорио о синестезији. Вуковић се нешто детаљније задржава на сонету *Везе* и Рембоовим *Самогласницима*.

Синестезију је готово све време пратило подвођење под друге појмове који су у датом часу били раширени у науци или уметности. Разне науке које су разматрале појаву синестезије утицале су на то да се појам и назив синестезије мењају кроз време. Терминолошке разлике произлазе из чињенице да ову појаву изучава низ дисциплина. Посебна пажња посвећена је студији Ренеа Гила, који је међу првима испитивао синестезију и у своја испитивања унео научна знања. Даље се прати присуство овог појма у науци (Нордау, Бели, Сегален). Вуковић даје осврт на радове о фонетском симболизму, на истраживања из области лингвистике и психолингвистике, а потом указује на различите одредбе које синестезија као стилска фигура има у реторици и поетици.

Због чињенице да је управо симболизам подстакао истраживање синестезије, књижевни историчари ову појаву најчешће проналазе у песништву ове епохе. Синестезија је, међутим, свеприсутна у књижевности од њених зачетака у старом веку до наших дана, а налазимо је и у ликовној уметности, музици и филму.

Као језичка и књижевна појава синестезија се ослања на лексику чула. Друго поглавље књиге посвећено је подели и хијерархији

чула, чулним зонама и речнику чула. Синестезија подразумева комбиновање лексике разних чула. Аутор међу таквим комбинацијама уочава групе двосмерног и једносмерног преношења, унутар којих уочава формуле: виђење звука, температура звука, звук мириса, мирис звука... Такође идентификује и издваја просте, сложене и граничне комбинације чија продуктивност зависи од богатства речника чула. Вуковић истиче ове комбинације да би указао на њихову посебну стилску улогу у књижевном делу, која их чини засебном групом, издвојеном од других стилских фигура. „Права“ и „чиста“ синестезија доста је ретка, па се аутор опредељује да истражи примере који су потенцијално синестетични.

У поглављу „Перспективе упоредних истраживања“ испитује ову појаву у поезији руског и француског романтизма, парнасовства, симболизма и постсимболизма. Иако је синестезија присутна у књижевности од њених зачетака, Вуковићево истраживање започиње епохом романтизма, с обзиром на то да је ова епоха открила предметну и чулну разноврсност природе. Синестезију у руској поезији прати од Пушкина, Баратинског, Љермонтова до Брјусова, Блока, Хљебникова, Мајаковског, Ахматове, Јесењина, а у француској поезији од Игоа, Де Вињија, Жерара де Нервала, до Бодлера, Рембоа, Малармеа, Верлена и Валерија. С обзиром на чињеницу да је синестезију теже обрадити уколико се прелази на други језик, аутор примере наводи и у преводу и у оригиналу и разврстава их у могуће формуле.

Наведене примере синестезије аутор анализира, упоређује и износи закључке: током деветнаестог века француска и руска поезија увећале су репертоар комбинација; романтизам је у синестезији мало користио боје, а парнасизам и симболизам управо су бојама дали значајно место; Руси су запостављали боју мириса, али су прихватали боју звука и боју тишине; симболизам је дао највећи број формула и комбинација, а најобимнији репертоари потичу од Верлена, Брјусова и Блока. На крају поглавља осврће се на српску поезију, која је усвајала општи репертоар и пратила кретања у књижевностима са којима је остваривала везе и из којих су долазили утицаји.

У „Додатним разматрањима“ полази од питања која се тичу оправданости увођења синестезије као књижевнотеоријског појма и њеног места у класификацији фигура. Иако се поједине формуле остварују у изразима који могу бити метафора, метонимија, персонификација, хипалаж, алегорија, антитеза и поређење, Вуковић сматра да се синестезија не поклапа у потпуности ни са једном од поменутих фигура. Даље наводи неке претпоставке о пореклу синестезије (аналогије, метафоре, поређења, метонимијске замене, фонетске асоцијације и рима, бележење стварних утисака и чулних варки). Аутор размишља о оправданости могућих типологија песника у вези са сине-

стезијским формулама које примењују (нпр. на визуелне и слушне песнике, или према типу синестетичног преношења).

Одељак „Формуле и њихова остварења“ доноси закључке претходних истраживања. Тако, између осталог, Вуковић закључује да боја, звук, светлост и мирис нису подједнако погодни за синестезију. Звуци се највише и најлакше описују помоћу лексике свих чула. Зона чула додира и температуре разноврснија је од зоне укуса, али се звук највише преноси у све њих.

У „Завршном осврту“ писац истиче потребу да се траже везе између синестезије и осталих елемената песничког дела. Тако испитује присуство синестезије у одређеним жанровима (драмски жанрови, епиграм, идила, елегија, балада, сонет...). Осврће се на достигнућа антропологије и археологије у области чула, закључујући да је синестезија комплексан појам који би се могао разматрати у ширем културном оквиру и као елемент чулног света којим се баве различите научне дисциплине и филозофија.

Књига *Синестезија у поезији* значајан је допринос српској теорији књижевности. Осветљен је један, како Вуковић каже, другостепени, али веома важан систем комбиновања речи који има значајну улогу у свету књижевноуметничког дела. Информативна и прегледна, студија која је пред нама приближава појаву присутну у различитим сферама људског духа и науке, са различитим терминолошким одређењима која је прате. Као језичкој и књижевној појави аутор синестезији приступа систематично и опрезно, са јасним методолошким опредељењем да из корпуса потенцијално синестетичних примера изведе и образложи закључке којима би указао на њену посебност и прецизирао значење синестезије као књижевнотеоријског појма. Као сегмент чулног света, који се ни сам не да уклопити у формуле и шаблоне, синестезија делује као загонетка са више одгонетки. У „Речи на крају“ Ђорђије Вуковић најављује књигу *Поезија и чулни свет* која ће, верујемо, додатно осветлити смисао синестезије у знатно ширем контексту феномена који је незаобилазан, али још увек недовољно истражен сегмент структуре књижевноуметничког текста.

Биљана Мичић

АНАЛИЗА ПЕСНИЧКЕ ХЕРМЕТИЧНОСТИ

(Радивоје Микић, *Песник тамних ствари*, Службени гласник, Београд, 2010)

После своје прве књиге огледа о поезији Новице Тадића *Песма и мит о свету*, написане 1988, а објављене 1996. године, Р. Микић је наставио да критичарски и аналитички прати стварање овог песника. Тадићево песништво га је подстакло да напише још два опширнија огледа, које као нови део прикључује првим огледима и тако је припремио ново издање своје монографске збирке огледа о овом песнику, под новим насловом *Песник тамних ствари.* Може се рећи да је прво издање Микићеве књиге означило промену у рецепцији поезије Н. Тадића, то јест, појаву другог таласа у критичкој рецепцији једног писца када настају студиозније и синтетичке интерпретације и прве реинтерпретације, а да се овим допуњеним издањем потврђује да у том таласу, који је, у међувремену, увећан аналитичким и синтетичким прилозима и неких других критичара и тумача Тадићеве поезије, та поезија остаје на нивоу највећег интересовања и динамизма критичара и тумача савремене српске поезије, као што је то била и током првог таласа критичке рецепције. Као што је познато, тада се овај песник пробио међу водеће наше песнике, што због гротескности његових песничких слика, какве до тада није било у српској поезији, што због иновирања и интензификације песничког доживљаја, чиме је Тадић начинио несумњив продор и домет у еволуцији наше поезије седамдесетих година 20. века.

У средишту Микићеве пажње је херметичност Тадићевих стихова, њихова семантичка непрозирност, односно, нејасност и неодређеност значења, или пак вишезначност, како би се, такође, могла окарактерисати та њихова димензија, мада је та вишезначност на нивоу уметничке структуре и укупног смисла песама, толика да се граничи са неразумљивошћу. Уз известан напор читалац може да перципира поједине гротескне слике и призоре и савлада визуелну одбојност, одвратност и мучнину коју изазивају, и да стигне и до њиховог контрактивног естетског потенцијала, макар и не конкретизовао укупни смисао песме до сасвим јасног значења. За Микића је управо херметичност песничких значења понајвећи изазов, утолико пре што је његов аналитички приступ заснован на семиотичкој теорији и методологији истраживања, чији је први предмет управо значење.

Суочавајући се са проблемом херметичности Тадићеве поезије, Микић се потрудио да избегне извесну једностраност истраживања књижевних текстова која се добија у структуралистичко-иманентисти-

чким приступима. Осим Лотмановог семиотичког учења и метода, који је задржао као основу свога аналитичког приступа, Микић користи и нека друга теоријска сазнања и упутства, пре свега, из опште лингвистике и феноменолошке теорије и теорије рецепције, а посебно према увидима и достигнућима неких специјалистичких истраживања и сазнања какве су достигли Михаило Петровић Алас, Хуго Фридрих, Михаил Бахтин, Мирча Елијаде, Ото Јасперсен, Соломон Маркус, А. Ј. Гуревич, Кирил Тарановски и Зинаида Минц.

Микић сматра да иманентистичко усредсређивање само на уметнички поступак и склоп књижевног дела води ка удаљавању од његовог укупног значења и садржаја, и то много више при тумачењу песничких дела лирске врсте, него епских, јер су у ових других елементи бројнији и подложнији дескрипцији, а у лирских малобројнији, тананији и мање подложни превођењу на дискурзивни језик тумачења и објашњавања. Зато је за истраживање и анализу песничких текстова потребно комбиновање и подешавање приступа према семантичкој сложености текста. Пошто је на тај начин подсетио на важност и тематских и садржинских, биографских и епохалних момената и условљености и у настанку и у потенцијалима једног песничког текста, чија је битна димензија у могућности да саопшти нешто релевантно о човеку и његовој судбини, Микић ће своје анализе почињати и развијати највише поступцима и средствима семиотичке аналитизе, које сматра најфункционалнијим.

На почетку својих анализа Тадићеве поезије Микић истиче да њена херметичност није ни сврха за себе, нити знак семантичке празнине, никакав недостатак, већ својство чију природу треба подробније испитати. Управо је конкретизација могућих значења песме пут који се не може избећи при тумачењу Тадићевих стихова и Микић своје анализе развија на примерима конкретних песама чије значење покушава да што подробније дешифрује. Квалитет који Микић притом постиже огледа се у томе што семантичку конкретизацију не врши ради тога да неку Тадићеву песничку слику, метафору, поруку доведе до потпуне разумљивости, већ покушава да покаже у којим то најјачим семантичким конотацијама и ефектима се конституише значење песме. Нарочиту опрезност у конкретизовању песме Микић показује када она добија симболичка и метафоричка значења, истичући да се та значења не могу до краја конкретизовати. Када се све то има у виду, Микић своје анализе заснива на основној поетичкој и интерпретативној идеји да је семантичка амбивалентност једно од најуочљивијих и најбитнијих обележја Тадићеве поезије.

Са семантичког становишта посматрано, Тадић никад не прави песму праволинијским развијањем и појачавањем лексичког значења употребљених речи, већ на принципу што већег отежавања језичког

низа тако што семантичко клатно песме враћа или назад, или окреће у супротном смеру. Тако настају сложенија значења, сачињена од понављања, паралелизама, синонимских конструкција, антитетичких корелација, трансформативних поистовећивања онога што је претежно различито итд, што је Лотман издвојио и дефинисао као поступке семантичког обликовања језичког материјала који су својствени за поезију. Околност да своје дело стварају од малог броја језичких знакова песници превазилазе тиме што користе и семантички активирају и неке несемантичке елементе и самих речи и контекста, и при том повећавају семантичко богатство исказа.

Посебан допринос тумачењу Тадићеве поезије и поезије уопште Микић даје у анализама неких елемената песничке слике света који су уочени, али који су како он проницљиво подсећа, више својствени прози него поезији, као што су простор и време, затим ликови разних јунака који насељавају свет песме, или призори и читави фабулативни склопови, поготово онда када, као у Тадићевом примеру песничког организовања језичког метријала, ти елементи добију запаженије место у уметничкој структури. Веома су бројни и необични ти гротескни протагонисти Тадићеве поезије и по својим називима, и по наказном обличју или трансформацијама, али и по својим моћима, нараочито, по деловању на лирског субјекта и по оном драмтичном динамизовању релација унатар представљеног света. Дуга је поворка тих Тадићевих ликова-ругоба: Кезило, Ругало, Звекан, Блесан, Облутан, Ножило, Скакутан итд, до потпуно неодређеног и у тој неодређености не мање застрашујућег јунака као што је Нико.

Као што то раде и други наши савремени песници, али Микић подробно показује како то ради Тадић, и овај песник укључује у песничку структуру речи и друге језичке елементе из различитих слојева нашег и не само нашег књижевног и културног наслеђа. Скоро да у Тадића нема песме без активирања и најстарих и најмодернијих елемената слике света, елемената митске и савремене свести, и то тако интензивног њиховог повезивања до пуне напетости и неизбежног укрштања да оно постаје најјачи чинилац развијања песничког значења, главни покретач семантичког клатна, које се креће све чудније, путањама све већег усложњавања значења које се обликује. Укрштањем митских табуа, образаца и модела (светло – тама, горе – доле, бог – демон) и савремене лексике, архетипских слика и најмодернијих феномена, Тадић постиже истовремено и семантичку поливалентност и вишеструко увећану сугестивност свога песничког исказа. Организација песме по принципу обрнутог кретања семантичког клатна стални је Тадићев поступак и једно од најјачих изворишта амбивалентности и непрозирности његове поезије.

На основу анализе основних семантичких чинилаца Тадићеве поезије Микић изводи и своје аналитичке конкретизације укупног смисла те поезије, дакле, назначујући оне њене семантичке и естетске

потенцијале који се својим конотацијама тичу ванјезичке сфере, то јест, говора о човеку и о стварности у којој човек живи. И у тој анализи Микић највише говори о основном, најочигледнијем доживљају стварности који Тадић артикулише у својим гротескним и амбивалентним песничким творевинама. Најједноставније речено то је осећање угрожености и страха, наравно, у разним видовима и у посебном појачању. Лирски субјет Тадићеве поезије живи у тескобном свету, егзистенцијом сасвим сведеном и неизвесном, окружен само чудовишним бићима чудовишне моћи, као да је усред апокалипсе. То још више појачава у њему доживљај егзистенцијалне несигурности и страха, који изазивају још већу страву и ужас, који су већи и гори чак и од најгорих страхова, страха од смрти и свеопште пропасти. Лирски субјект Тадићеве поезије чак призива смрт као спасење, јер је она мање болна и страшна од егзистенцијалне стварности. А од свега се брани једино још својим говором, амбивалентним говором о стварности испуњеној ругобама, неманима и демонима, говором ругајућим и јетким.

Конкретизујући основни егзистенцијални доживљај као доживљај преструављености Микић изводи основне семантичке схематизације из којих се види и основна поларизација за разликовање лирског субјекта, на једној, и гротескних протагониста стварности, на другој страни. Њихова обличја су чудовишна, они су застрашујуће ружна и зла створења, али повезује их и једна заједничка особина, а то је да су они, макар се појављивали и као авети, увек и свуда у односу према лирском субјекту, тако надмоћни да је он стално у позицији објекта, онога над киме та гадна створења врше своју моћ. Тиме је, у усред све амбиваленције, Тадићев песнички говор изведен на кључну семантичку поларизацију и семантичку диференцијацију на два типа бића: једних који имају толику моћ да одлучују о другима, оним који толику моћ немају, и оних других који су објекти, који скоро да и нису бића, но само пуки објекти и жртве оних чудовишта моћи.

На тај начи Микић постиже у својим анализама Тадићеве поезије, посебно, њене херметичности и амбивалентности, анализама заснованим и доследно изведеним у семиолошки постављеним могућностима и оквирима, онај ниво конкретизације песничких значења којима се њихова херметична сугестивност нити умањује, нити укида и превазилази, што је домет који постижу само најбољи тумачи књижевних дела, то јест, поуздани познаваоци књижевних теорија, метода и приступа, и исто тако добри зналци и тумачи уметничких дела. На тај начин Микић у својој монографији о Новици Тадићу успева да постигне и аналитичку и књижевнокритичку релевантност.

Стојан Ђорђић

КЊИЖЕВНО БОГАТСТВО РУБНИХ ПРОСТОРА

(Радослав Ераковић, *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, Службени гласник, Београд, 2009)

Књига Радослава Ераковића *Скице рубних простора књижевног наслеђа*, настала је као резултат настојања да се преиспитају општеприхваћени ставови (нажалост, витални и данас), на основу којих су не само одређени писци, већ и читави жанрови незаслужено потиснути на маргине литературе. Аутор настоји да поједина маргинализована дела књижевног наслеђа посматра из сасвим новог рецепцијског угла, који је успоставила савремена „теорија читања", као и у компаративном контексту у односу на главне токове европског стваралаштва. Тиме ефикасно указује на сасвим заборављена дела и писце који су својим радом обележили епоху или одредили поједине жанрове, а ипак остали скрајнути углавном из сасвим непрофесионалних разлога књижевних критичара и књижевних историчара, што је често резултирало и стварањем погрешне слике о рецепцијском оквиру једне епохе.

Књига се састоји из предговора и шеснаест радова распоређених хронолошки по годинама публиковања (2001–2007). Аутор се у предговору осврће на избор наслова и објашњава у каквом је односу наслов са предметом књиге. У овом делу, такође, говори и о условној подели текстова у три тематско-проблемске целине, као и о томе да је циљ књиге да укаже на занемарену књижевну баштину.

Првој тематско-проблемској целини припадали би радови посвећени писцима који су, без обзира на популарност својих дела и огромну улогу у културном животу епохе којој су припадали, остали на периферији књижевног наслеђа. У раду „Поетска визија васељене Павла Соларића" (2001), аутор указује на једну од проблемских равни унутар недовољно проученог лирског опуса овог писца. Такође, скреће пажњу да у српској књижевној историографији недостаје темељније проучавање религиозног песништва, као и то да је немогуће занемарити присуство теолошког аспекта у песништву Павла Соларића. Анализом појединих песама, аутор указује на кључне теме и мотиве у стваралаштву овог писца. Такође, предочава неке од друштвених и културних околности из времена песника да би показао да су те околности могле посредно утицати на његов животни пут и стваралаштво. Вићентије Ракић је још један заборављени писац о коме аутор књиге говори у раду „Трст у записима Вићентија Ракића" (2002). Након кратког осврта на животни пут који је одредио природу пишчевог књижев-

ног стваралаштва, указано је на недовољно истражено стваралаштво песника српског предромантизма и првог предавача богословије у Београду (1810), писца религиозних епова, списа литургијско-обредног карактера, „Катихизиса“ – једног од првих уџбеника за наставу веронауке.

Другу проблемску целину чине текстови о појединим аспектима индивидуалног стваралаштва писаца који су, због доминације стереотипних представа у културном наслеђу Срба, били означени као недовољно релевантни за озбиљнију књижевну анализу. Један од таквих писаца је Милован Глишић, односно, његова занемарена преводилачка активност о чему Ераковић пише у раду „Утопија као исходиште стваралачке имагинације“ (2004). Наглашено је да Милован Глишић заправо спада „у ред најзначајнијих преводилаца у српској књижевности 19. века“, а као пример његовог преводилачког талента наводи превод роман Жила Верна *Осам стотина миља низ Амазон*. О преводилачком таленту Милована Глишића говори се и у раду „О пропалом бароку и успелим преводима Милована Глишића“ (2005), а сем успелих превода са француског, спомињу се и Глишићеви преводи са руског. Међутим, аутор се осврће и на мало познате догађаје из приватног живота Милована Глишића који су га покретали на превођење популарних дела страних аутора.

У раду „Избледели сјај патријархалног микрокосмоса“ (2004), на примеру романа *Хаџи Диша* Драгутина Илића, Ераковић показује како је роман могло да фаворизује или маргинализује и мишљење једног човека, и када није засновано на књижевноисторијским и естетичким мерилима. Компаративним приступом романима *Хаџи Диша* Драгутина Илића и *Крпљен живот* Сталета Попова, Ераковић заговара неопходност иновативног приступа у тумачењу рубних делова нашег књижевног наслеђа.

На паралелној анализи драма *Краљ Вукашин* Драгутина Илића и Шекспировог *Ричарда Трећег*, у раду „Драмска судбина великих узурпатора“ (2007), Ераковић показује како је рецепција још једног у низу дела била одређена немогућношћу ревидирања укорењених ставова и прављења дистанце између историографије и песничке уметности. Тако, чврсто укорењени стереотипни ставови о историјском лику могу одредити његову судбину у уметничком делу и можда заувек га сврстати у ред негативно окарактерисаних, маргинализованих јунака.

Дело Јована Стерије Поповића *Бој на Косову или Милан Топлица и Зораида* остало је на „маргинама књижевноисторијских оцена“ и поред иновација у обради традиционалне теме. Ераковић у тексту „Ново читање Стеријиног Боја на Косову“ (2004), на основу компаративне анализе тематско-мотивског аспекта наведеног Стеријиног романа и француског романа *Гонзалво од Кордове*, долази до закључка да је Стеријин роман неправедно скрајнут на рубове књижевне рецеп-

ције неоснованим судом старије генерације књижевних историчара да је *Бој на Косову* само прилагођена верзија француског романа.

За разлику од дотадашњих анализа фаустовског мотива из песме „Рибар“ Војислава Илића у контексту европског стваралаштва, Ераковић у раду „Фаустовски мотив у спеву *Рибар* Војислава Илића“ (2007), прави паралелу са „Песмом о Елади“ Вићентија Ракића. Заправо, песми прилази из једне шире дијахронијске перспективе и притом истиче и остале аспекте (као што је психолошко профилисање главних ликова), и мотиве (психолошки алиби) у стваралаштву песника, занемарене у дотадашњој књижевноисторијској анализи. Ераковић у овом тексту указује на недовољно истражену и занемарену оригиналност у стваралаштву Војислава Илића.

У раду „О пореклу вампира у српској књижевности“ (2004), Ераковић доказује да се појава мотива вампира у писаној српској књижевности налази већ у првој половини 19. века, у делима данас готово заборављених писаца, где овај мотив долази из народне књижевности. Полази од анализе приповетке Атанасија Николића „Вјерни побратим или огледало будућег вијека“ и прави паралелу са обрадом мотива мртвог побратима у народној песми „Браћа и сестра“. Мотив вампира налази и у књизи Јоакима Вујића *Путешествије по Сербији*. Ераковић на крају долази до закључка о дугој традицији овог мотива у српској књижевности, указујући и на савремене ауторе који су, како каже, дали „свежу крв“ овом мотиву (Борисав Пекић, Милорад Павић и други), издвајајући роман *Страх и његов слуга* Мирјане Новаковић.

У раду „Портрет читаоца на почетку 21. века: историја једне заблуде“ (2007), Ераковић се осврће на сасвим заборављено дело Вићентија Ракића, али анализом дела употпуњује и слику о читалачкој публици тога времена. Заправо, аутор преиспитује тезу о доступности библијских текстова само вишим слојевима друштва, као и окамењено схватање да су за ширење библијских текстова заслужни Вук Стефановић Караџић и Ђура Даничић. На основу детаљније анализе мотивског круга религиозног спева дидактичко-моралног карактера *Житије свјатаго и праведнаго Јосифа прекраснаго,* Ераковић долази до закључка да је ово данас маргинално дело било блиско читаоцима пишчевог времена, односно, да су уопште дела религиозне тематике била блиска широком кругу читалаца без посебно високе теолошке компетенције. Тиме је оспорио стереотипно схватање да су Вук и Даничић имали кључну улогу у ширењу текстова библијског карактера.

У раду „Записи последње свештенице Паладе Атине“(2004), Ераковић указује на занемарен књижевни рад Анице Савић-Ребац, а посебно на књигу есеја *Хеленски видици* и огледе који се односе на *Лучу микрокозма* Петра Другог Петровића Његоша, а чија вредност ни после скоро пола века није доведена у питање. У овим есејима Аница Савић-Ребац је искорачила из до тада једностраног, херојско-патријархалног аспекта у проучавању овог Његошевог дела, разматра-

јући, између осталог, и митске елементе, као и богумилску традицију на територији Балкана. Заправо, Ераковић указује на то да Аница Савић-Ребац *Лучу микрокозма* доводи у везу са хеленским духовним наслеђем, и анализира шири „директни и индиректни хеленски утицај у историји и култури јужнословенског народа."

Уз анализу појединих делова првог српског бедекера *Утисци из Италије* у раду „Представе о другима у заборављеном италијанском бедекеру" (2005), истиче његову практичну страну, али и показује да, иако не поседује оригиналност и нема естетских вредности, ово дело јесте значајно не само као први бедекер на српском језику, већ и утолико што указује на дух епохе у којој је настало. Такође, аутор долази до закључка да ово неистражено дело може бити анализирано и у ширем културолошком контексту, за истраживање српске представе о Европи у 19. веку.

У раду „Вук и Штросмајер: анамнеза имагинарног конфликта" (2007), Ераковић открива и оно што су истраживачи живота и рада Вука Стефановића Караџића превидели приликом испитивања његове сарадње са Јосипом Јурајем Штросмајером, а то је искрено пријатељство које је Вука везивало са Штросмајером. До овог закључка долази на основу темељније анализе преписке вођене између Вука и Штросмајера, чије поједине делове у тексту и цитира. Ераковић образлаже да чак и Вуков текст „Срби сви и свуда" који је изазвао опречне реакције, Штросмајер није доживео као било какво угрожавање интереса сопственог народа, као и то да политичке нелагодности између њихових народа нису пољуљале књижевне и политичке везе између њих двојице. У прилог томе, Ераковић наводи и Штросмајерову помоћ Вуковој породици, као и списак српских установа и институција којима је Штросмајер пружао новчану помоћ.

Рецепцијски оквир 19. века може се, свакако, потпуније упознати и ако се детаљније погледа српска периодика. Тако би, условно, трећу тематско-проблемску целину Ераковићеве књиге чинили тескстови посвећени недовољно проучаваним алманасима, часописима и осталој периодици.

У тексту „О пореклу првог српског женског алманаха" (2003), аутор најпре пореди структуру првог женског алманаха, *Драгољуба*, са претходним алманасима који су имали и практичну примену и указује на новине ове публикације у жанру женских алманаха на српском језику. Ераковић истиче да се у алманаху *Драгољуб* смењује поезија, проза, историјаска грађа, публицистички текстови, а доминирала је поезија и то дидактичко-родољубивог карактера. Запажено је и снажно присуство националне тематике, као и жеља да се женској читалачкој публици што више приближи народна поезија. Међутим, оно што аутор у овом тексту открива, а што је било мало познато и занемарено јесте то да је средином 19. века постојала и женска читалачка публика и то веома образована за своје време. Тиме Ераковић коригује стереотипну представу о читалачкој публици 19. века.

Лист чија је улога у историји српске књижевности недовољно истражена су и *Новине сербске*. Овај књижевни лист се углавном спомиње у контексту полемике која се водила између Вука и Видаковића, али аутор у раду „*Новине сербске* између класицизма и предромантизма“ (2005), указује на још велики број неистражених радова заборављених писаца објављиваних у *Новинама сербским*. Ераковић се детаљније задржава на прилозима из књижевности, тј. на рубрици чији садржај говори о хоризонту очекивања српских читалаца крајем 18. и почетком 19. века. Између осталог, аутор указује да су читаоци велику пажњу поклањали биографијама античких аутора, као и многих других славних личности које нису припадале блиској прошлости. Аутор даје дијахронијски пресек сасвим неистражених прилога и скреће пажњу да би њихова анализа омогућила детаљнији увид у српски класицизам и предромантизам, као и у слику српске читалачке публике тога периода.

Недовољно је проучена и улога *Летописа Матице српске* у књижевној култури крајем 19. и почетком 20. века, на шта Ераковић указује у раду „Крај једне епохе на страницама *Летописа Матице српске*“ (2005). Сем преведених страних дела, аутор истиче да су у часопису штампана и многа непреведена дела, те указује да нису само преведена дела Гетеа, Шилера или Виланда утицала на стваралаштво код Срба, већ је био у питању много шири круг страних аутора. Аутор говори и о заслепљености науком и индустријализацијом, што је довело до тога да радови из области науке у једном периоду овог часописа превагну у односу на текстове из књижевности, али наводи и одломак сасвим заборављеног рада (Виктор Аубуртин, „Уметност умире“) који делује као право отрежњење од заслепљености индустријализацијом.

Указивањем на неке од многих маргинализованих писаца, књижевних дела, као и на скрајнуту периодику, Радослав Ераковић доказује да у центру читалачке пажње 19. века није била само проза патриотске тематике, као и то да читалачка публика није била тако хомогена као што влада мишљење у историјама књижевности. Исправно показује да је само уз ревалоризацију мање познатих страница српске књижевности могуће што потпуније сагледати нашу књижевну баштину и створити што реалнију слику хоризонта очекивања читалачке публике тога доба.

Јасмина Јовић

БОГАТСТВО СКРИВЕНИХ ТОКОВА ЛИТЕРАТУРЕ

(Немања Радуловић, *Подземни ток (езотерично и окултно у српској књижевности),* Службени гласник, Београд, 2009)

Књига Немање Радуловића *Подземни ток (езотерично и окултно у српској књижевности)* која се у издању Службеног гласника (библиотека Књижевне науке) појавила 2009. године, сачињена је од нешто измењених текстова већ објављиваних у периодици („Коментар уз *Теозофе* Исидоре Секулић", „Стојковићев *Кандор* као иницијацијски роман", „О неким изворима Кодерове митологије", „Езотерични оквири *Луче микрокозма*", „Окултни свет Драгутина Илића", „Лазар Комарчић, пионир спиритизма" и „Проповедник невидљиве цркве"). Остали текстови објављени су први пут у овој књизи.

„Подземна" учења, масонство, разна хришћанска јеретичка учења, блиско и далекоисточне религије прате епитети затворени и тајанствени. У ствари, према тврђењу Немање Радуловића, већина ових учења, која су одступала од званичних европских религија, је у неким периодима историје била веома модерна, дакле отворена једном (неконзервативном) делу јавности, да би у New Age-u, уколико у међувремену нису заборављена, постала нека врста mainstream-a. Отуд епитет „подземни" у овом случају ваља схватити пре свега у смислу маргиналности, односно подређености у односу на неке друге књижевне токове, а не неприступачности.

Радуловић се бави само неким од маргинализованих жанрова. Како сам каже, предмет његовог проучавања су езотерично и окултно. Ако езотерију узмемо у смислу учења дефинисаних у уводу књиге и у смислу иницијацијских организација, може се рећи да су Милутиновић и Кодер у контакту са езотеричном традицијом у њеном правом виду, док су код других писаца које Радуловић помиње те везе нешто мање очигледне. Ипак, Радуловић издваја теме које су заједничке у опусима наведених аутора: божанственост човека, односно еманационизам насупрот креационизму (које налази код Милутиновића, Вуличевића, Комарчића, Илића, Митриновића, донекле Кодера, Атанасија Стојковића и Његоша) и преегзистенцију душе (код Његоша, донекле Милутиновића и Вуличевића, док је код Илића преегзистенција замењена реинкарнацијом). Међутим, заједничке теме не подразумевају обавезно континуитет и константни утицај ових писаца једних на друге. Више се ради о топосима езотеризма, односно корпусу езотеричних тема у светској интелектуалној баштини из којег су

различитим путевима теме долазиле до наших простора и биле прихваћене од појединих, на жалост ретких и углавном мање цењених, књижевника.

У наведеној књизи Радуловић, након уводног дела у коме нас упознаје са кључним терминима, хронолошки прати развој алтернативне езотеричне и окултне мисли у нашој књижевности, и то од *Кандора*, објављеног почетком 19. века, до педесетих година 20. века, односно до практичне афирмације СФ жанра. Истичући притом и интересантну чињеницу да је први наш роман, *Кандор или Откровење египатских мистерија*, Атанасија Стојковића иницијацијски и езотеричан.

У поглављу о Сими Милутиновићу Сарајлији (*Сима Милутиновић између источне и западне традиције*) Радуловић указује на везу између појединих Милутиновићевих песама (*Мазда*, *На питање шта све радим одговор*, *Расвит самоће...*) и неких кључних места езотеричне традиције (златно доба, мноштво светова, циклично уништавање и обнављање светова...). Претпоставља да је Милутиновић ова схватања углавном преузео од масона, којима је припадао, али уочава и утицаје хиндуизма, јудаизма, западне јеретичке мисли, као и исламског езотеризма дервишког бектеши реда.

У Езотеричним оквирима Луче микрокозма осврће се на део опуса Петра Петровића Његоша, вероватно најинтересантније личности наше књижевности 19. века. Иако православни владика и државник једне конзервативне балканске државице, Његош у *Лучи микрокозма* полази од очигледно јеретичких претпоставки (душа као искра, пропаст света, хаос ... само су неке од њих). Оне, према Радуловићевом мишљењу, потичу од различитих варијанти езотеричног хришћанства, познатих европској (пре свега руској) култури у 18. и на почетку 19. века. Најјаче утицаје Радуловић види у мартинизму и месмеризму, као и слободном зидарству. Такође уочава да је у *Лучи* Његош своју основну идеју о преегзистенцији душе преузео од Оригена, богумила и кабале.

Истакнуто место у Радуловићевој књизи заузима песник Ђорђе Марковић Кодер, и то пре свега због специфичности његове митологије у чијем се стварању користио окултном и езотеричном традицијом, „узимајући из ње оно што му је већ било блиско кроз фолклорне облике“. За Кодерову митологију изузетно је значајан култ мајке којој пали анђели откривају небеске тајне. Друга битна карактеристика Кодеровог стваралаштва је његово учење о небеском језику и језику птица.

Некадашњи протестантски свештеник и проповедник валдешке цркве, Људевит Вуличевић, о коме Радуловић пише у поглављу *Проповедник невидљиве цркве*, близак је радикалним токовима протестан-

тизма, од којих преузима и идеје хришћанске езотерије и теозофије. Најбитнија ставка у његовој филозофији и стваралаштву је тзв. невидљива црква која је у суштини блиска модерном неканонизованом индивидуалном хришћанству.

Лазар Комарчић је у време када је живео и стварао био познат као веома плодан и разноврстан романописац. Међутим, неки аспекти његовог рада тек су у данашње време доживели афирмацију. Такав је случај пре свега са *Једном угашеном звездом.* Иако је овај роман Комарчић стварао под јаким утицајем спиритизма, временска дистанца је учинила да га данашње генерације не доживе као спиритистички, већ као један од наших првих СФ романа. Комарчић је један од најистакнутијих представника спиритизма код нас, али не и једини. Радуловић извесно интересовање за спиритизам и назарене уочава и у неким делима Симе Матавуља, Милете Јакшића, Јаше Томића и Јована Јовановића Змаја. И Драгутин Илић у наше време са успоном СФ жанра добија значај и разумевање какви му припадају. На један део његовог стваралаштва (*Светле слике*, *Моја исповест*, *Секунд вечности*, *После милијон година*...) пре свега утиче теозофска мисао Блавацке, спиритизам и слична учења с краја 19. века, а неке од најинтригантнијих тема његовог стваралаштва су слике Индије и Тибета као земаља скривеног краљевства, идеја да је Луцифер дао знање људима, да је Христ боравио у Индији и сл.

Једна од највећих сличности аутора о којима у *Подземном току* пише Радуловић јесте искрено веровање у езотерично и окултно. Једини изузетак у том смислу је Исидора Секулић која се није нарочито интересовала за такву тематику и, што је још важније, није веровала у њих. Ипак, једном приликом слушала је предавање истакнутог теозофа Рудолфа Штајнера и у кратком тексту *Теозофи* изнела своја запажања о њему. Интересантно је да, упркос томе што теозофија претендује на синтезу филозофије, науке и религије, Исидора Секулић негира њену научност и у потпуности је одбацује. У истом тексту (*Исидора Секулић и Рудолф Штајнер – књижевност и антропозофија*) Радуловић пише о активностима антропозофа у периоду након Првог светског рата, нарочито истичући оснивање Општег антропософског друштва (1925. године) и излажење њихових часописа, као и оријентацију неких антропософа ка усменој књижевности, првенствено према епској песми и бајци.

Димитрије Митриновић је данас углавном заборављен у широј јавности. Према тврђењу Немање Радуловића, његов истински значај огледа се у езотеричној мисли. Еклектичар по природи, Митриновић је објединио христијанизовану теозофију Блавацке, старије изворе хришћанске езотерије и источне религије, и антиципирао појаву New Age-а. Можда вреди као посебно занимљиву истаћи његову идеју о

Аријанима и аријанству, али и поменути да се у подели тадашњих теозофа на оне који су ближи расизму и просоцијалистички оријентисане, Митриновић сврстава уз ове друге. У тексту *Уместо закључка* Радуловић даје својеврсну синтезу ове књиге истичући између осталог да се и на доскора маргиналном примеру езотеричне и окултне књижевности „може пратити уклапање српске књижевности у европски контекст“, а у додатку *Драгутин Илић о Распућину* пише о Илићевој перцепцији специфичне Распућинове личности.

Након читања монографије Немање Радуловића *Подземни ток (езотерично и окултно у српској књижевности*), можемо закључити да је написана пре свега у доброј намери да се осветле и афирмишу неки од неоправдано занемарених токова наше, па и европске књижевности. На жалост, неспорна је и Радуловићу добро позната чињеница да велики број културних посленика има незгодан обичај да квалитет књижевног дела поистовећује са његовим жанром. Уколико се у делу говори о рату, социјалној неправди, љубави (поготово трагичној) или некој другој „великој“ теми, оно има већу шансу да га прогласе великим и уврсте у класике. Научна фантастика, детективска прича, хорор и слични жанрови некако остају скрајнути од главних токова, а њихови аутори, осим ако немају и дела са захвалнијом тематиком, остају забележени у књижевној историји само као сапутници праве, озбиљне књижевности.

Књижевници (са изузетком Његоша) о којима у овој књизи на веома лијеп и инспиративан начин пише Радуловић не важе за „велике“ у официјелним научним круговима, а њихова су дела углавном заборављена. Њихов књижевни таленат у већини случајева може бити дискутабилан, али чини се да намера Немање Радуловића није ни била да нам укаже на књижевне квалитете поменутих аутора и њихових дела (мада је донекле и у томе успео) већ да нам „отвори умове“ за несумњиву жељу ових писаца да померају границе, не само тематске, него и филозофске и религијске. И да похвали њихове покушаје да разумеју свет и његово стварање, ван граница званичне религије.

Татјана Ивановић

ПОВЕСТ, ПОСТМОДЕРНИЗАМ, ПРИПОВЕДАЊЕ

(Адријана Марчетић: *Историја и прича,* Завод за уџбенике, Београд 2009)

Паралела између историје и приче, у традиционалној теорији прозе успостављена на равни приповедања, у постмодернистичкој теорији успоставља се и на равни фикционалности. Појам фикције проширен је тако да означава свако приповедање, и фикционално и нефикционално, односи се подједнако и на роман и на историографију. Управо проблем третмана историје у постмодернистичком роману, и постмодернистичким теоријама уопште, у средишту је интересовања Адријане Марчетић, ауторке књиге тероијско-интерпретативних есеја *Историја и прича*. На примерима романа *Пешчаник* (1973) Данила Киша, *Хазарски речник* (1984) Милорада Павића и *Судбина и коментари* (1993) Радослава Петковића, ауторка је испитивала постмодернистички доживљај историје и њено уметничко преобликовање, као и специфичне наративне технике савремених писаца, које у много чему осветљавају однос између историографског и фикционалног приповедања.

У уводном поглављу, које је истог наслова као и књига, ауторка износи главне идеје неколико савремених теоретичара о темама које су биле предмет њеног интересовања. Своја разматрања започиње ставовима Ролана Барта, истакнутим у тексту „Дискурс историје“ (1967). Барт између фикционалног и историјског приповедања ставља знак једнакости, како на плану наративних техника, тако и на плану структуре која се налази у основи ове две врсте дискурса.

За Адријану Марчетић се укупне импликације Бартовог текста чине неприхватљивим. Интересујући се пре свега за формалне разлике које фикционални текст одвајају од историјског, упоришта за своја неслагања она налази у примедбама теоретичарке Дорит Кон.

Изједначавајући „објективну“ историју деветнаестога века са традиционалним, реалистичким романом, Барт је – вели Дорит Кон – превидео да је „објективно“ приповедање тек једна од наративних могућности у фикционалном приповедању. Роман је, за разлику од историје, у стању да објективни, безлични начин приповедања замени личним наративним техникама, нарочито усвајањем тачке гледишта неког јунака, те је способност фикционалног приповедања да пружи непосредни увид у осећања и мисли измишљених личности његово је основно дистинктивно обележје.

У полемици са закључком Кете Хамбургер да је приповедање у првом лицу одлика нефикционалног жанра, Адријана Марчетић

предност даје теорији фикционалности Дорит Кон, због применљивости на приповедање како у првом, тако и у трећем лицу.

Међутим, ауторка заузима критички однос и према поставки Дорит Кон, по којој се Прустово *Трагање за изгубљеним временом* не може читати као чиста фикција. Адријани Марчетић се жанровске недоумице Прустовог *Трагања*, на које указује Дорит Кон, управо са становишта њене сопствене теорије показују неоснованим. Она амбивалентност природе приповедача *Трагања* види као „део специфичне прустовске наративне игре која производи неке посебне семантичке ефекте".

У делу уводног поглавља са поднасловом „Историја и прича", Адријана Марчетић се позива на идеје Роберта Скоулза, Линду Хачн, Хејдена Вајта и Брајана Мекхејла. Заједничко осећање и доживљај историјске грађе код савремених теоретичара и постмодернистичких романсијера Марчетићка не схвата као случајност, али ни директни утицај, већ као израз опште интелектуалне климе и посебног сензибилитета – постмодернистички роман и модерна размишљања о историји извиру, по њој, из скептицизма, из сумње према историјској истини.

Сличног мишљења био је и Роберт Скоулз, чији термин „фалибилизам" ауторка користи за означавање специфичног односа приповедача постмодерне према стварности и склоност ка експериментисању наративним техникама. Из „фалибилистичког" доживљаја стварности развија се, закључује Скоулз, модерна историјска метафикција, која, полазећи од непоузданости људског сазнања, тражи „суптилније везе између стварности која је фикција и фикције која је стварност".

Већина значајних теоретичара постмодернизма заступа позиције сличне Скоулзовој. Линда Хачн разлоге за обнову историјског романа, и интересовања за прошлост уопште, најпре налази у схватању текста као интертекста. Историјски роман осамнаестог века указао се као природно решење модернистичке кризе, која је поставила апсолутну границу између живота и уметности. Нову врсту романа Хачн назива „историографском метафикцијом", чији је основни задатак да умањи или у потпуности уклони границу између стварног и измишљеног, између историје и романа.

Овде Адријана Марчетић прелази на схватања Брајана Мекхејла. Насупрот традиционалном историјском роману, који тежи веродостојности, постмодернистички историјски роман, према њему, не жели да буде „реконструкција, већ ревизија историје", па ствара „апокрифну историју" како би показао да су званично прихваћене историјске истине само последице фабулирања, коју приповедају историографи.

Доводећи у везу Бартов историјски релативизам са Вајтовим појмом „фабулирања“, ауторка предност даје Вајтовом тумачењу: историјско значење није врста идеологије већ врста алегорије. Како би, са становишта истине, постмодернистички роман себе представио равноправним са историографијом, писци историографске метафикције приступају различитим наративним техникама, од којих ауторка, поред пародије, иронije и сатире наводи и: слободно мешање стварног и фикционалног, замену званичне верзије историје „апокрифним“ изворoм, „креативне“ анахронизме...

Ипак, као поступак којим се успоставља најоштрије дистинктивно обележје постмодернистичког и традиционалног историјског романа, Адријана Марчетић наводи вид мистификације који означава као „постмодернистички фалсификат“. Анализирајући поменуте српске романе, она је истраживала како се у три врло различита романа очитава „фалсификат“, и које су од наративних техника Киш, Павић и Петковић узимали у службу мистификације.

Редослед романа тумачених у наредним поглављима не одговара редоследу њиховога објављивања. Надовезујући се на теоријске основице са којих ће посматрати изабране романе и, такође, на успостављени терминолошки оквир, ауторка полази од анализе Петковићевог романа.

Судбину и коментаре Марчетићка наводи као добар пример скоулзовске фабулације, али и као прави и ретки пример историографске метафикције у српској књижевности, па су стога најчешће коришћени термини у овом поглављу „интертекст“ и „фабулација“. Са честом оценом да је Петковић најтипичнији пример романсијера постмодернисте ауторка се не слаже у потпуности; тачније, уколико се поменута оцена односи на српски постмодернистички роман. Извор инспирације код Петковића проналази у енглеском роману седамнаестога века и, супротно већини српских постмодернистичких романа, ово је „роман са причом“. Осим у повратку причи, иновативност и значај *Судбине и коментара* лежи у особеном начину приповедања, који ауторка означава као „интертекстуално развијање сижеа“ или „интертекстуални сиже“. Оваквим приповедањем Петковић је сиже и укупно значење романа градио имплицитним или експлицитним позивањем на књижевне и некњижевне текстове, али и посредством мотива, симбола и општих места довео у везу три наизглед неповезане приче у роману.

Важно је истаћи да термин „интертекст“ Адријана Марчетић не користи по најпознатијим формулацијама Јулије Кристеве и Ролана Барта. Донекле надограђујући схватање Жерара Женета, под интертекстом Марчетићка подразумева различите технике евоцирања других текстова, „од алузије, преко цитата и квази-плагијата, до пародије,

парафразе, травестије и употребе општих места, топоса и сталне метафорике...“. Ауторка разликује две врсте интертекстуалности: спољашњу – која означава односе текстуалне трансцендентности Петковићевог романа са другим текстовима, и унутрашњу – која повезује мотиве, епизоде и личности у самом роману. Као пример елемената који истовремено функционишу као спољашњи и унутрашњи интертекст наводи мотив чудесног врта. Основна функција оваквог интертекстуалног сижеа је, према Марчетићки, у померању граница између фикционалног и стварног.

Ауторка посебно истиче последњи, најкраћи део романа, „Сума“, у коме гроф Ђорђе Бранковић „најзад добија психологију“, захваљујући фигуралном приповедању. Петковић се оваквим поступком удаљава од романсијерске праксе свога времена, али и од свезнајућег приповедања из прва два поглавља романа. Фигурално приповедање у трећем лицу на моменте прелази у доживљени говор, те је читаоцу на самом крају омогућен увид у унутрашњи свет јунака који је, иако симболично, био у средишту свих збивања. Тиме је, каже Адријана Марчетић, Бранковићева истина добила статус апсолутне истине, или бар посебну семантичку вредност.

У поглављу посвећеном анализи *Хазарског речника* средиште интересовања представља сижејна конструкција романа – форма речника, коју ауторка региструје као Павићев постмодернистички, мистификаторски импулс. Као и у *Судбини и коментарима,* сиже *Хазарског речника* гради се мистификацијом и фикционализацијом историјских извора, али је овде утисак о „оничности фикционалног света још изразитији“, како због обимније и разноврсније псеудо-историјске грађе тако и због формалних иновација.

Павићев интерес за форму речника, према ауторки, налази се у деконструкцији традиционалне романескне форме. Начин приповедања мотивисан је не само потребом да се измени традиционални начин писања, него и традиционални начин читања романа. Писац инсистира на томе да читаоци *Хазарског речника* имају неограничену слободу при читању дела „отворене структуре“, и да тако текст нуди онолико значења колико је читалаца. Адријана Марчетић не слаже се са овом тврдњом. Препричавањем фабуле у уводном делу, и то начином који се не разликује битно од историографског извештаја, писац је дао „врсту имплицитног упутства за реконструкцију хронологије догађаја, који су касније у роману предочени ахронолошки, или *реверзибилно*“. Неслагања ауторка налази и у појму „реверзибилни роман“. Позивајући се на Лесинга, према коме читалац мора искусити и темпоралну димензију текста као естетску чињеницу, павићевски реверзибилни роман се, по њој, показује као неостварив пројекат.

Поред речничке форме романа, поигравање и преплитање различитих временских нивоа приповедања (девети, седамнаести и

двадесети век) изазива ефекат онеобичавања, али и осликава пишчев посебан доживљај времена. Имајући у виду социјално-политичка превирања у тренутку објављивања романа, *Хазарски речник* представља историјску мистификацију и фантастичну утопију, али и алузију на актуелну политичку и историјску стварност. У духу Милорада Павића, ауторка завршава поглавље интерпретативним експериментом, испитујући значење хазарске алегорије у актуелном политичком и историјском контексту.

Последње поглавље *Историје и приче* АдријанаМарчетић је посветила анализи Кишовог *Пешчаника,* који је, како каже, „најизразитији пример анти-фабулаторске инспирације у српској књижевности“. Свако од многобројних специфичних наративних поступака Киш је у овом роману примењивао с намером да потпуно одстрани, или макар да маргинализује кохерентно повезано приповедање. Чињеници да је *Пешчаник* роман у коме се и најслабији импулс фабулисања сузбија и пре него што почне, истиче ауторка, није посвећено довољно пажње; критичари су га најчешће карактерисали као историјски роман, или породични роман који почива на аутобиографској грађи – чему је навелико допринео и сам Киш. Адријану Марчетић, међутим, највише интересује приповедачки импулс који се код Киша показује као уздржавање од приповедања.

Поводом овог романа ауторка уводи термин „елидирање“, као ознаку за особену технику дефабулизације којом приповедач одстрањује један или више догађаја, и то оних који имају кључну улогу у мотивацијском склопу сижеа, или од којих зависи степен кохерентности у изградњи фабуле. Овакво елидирање не изоставља само спољашње околности или збивања (попут новосадске рације, у роману), него и оне који се тичу унутрашње мотивације Е. С-а, што ауторка овде именује као депсихологизацију приповедања.

Разматрајући праксу француских *нових* романсијера, па и Данила Киша, по којој је психолошки приступ обликовању књижевног јунака превазиђен и непотребан, ауторка наглашава: „Роман је најмање реалистичан управо онда кад нам омогућава да завиримо у свест измишљених личности, и обрнуто, највернији је животу кад нам тај увид ускраћује. У том смислу... нема реалистичкијег романа од романа за који су се залагали, а понекад и успевали да га остваре, француски нови романсијери“.

Имајући првенствено у виду елидирану новосадску рацију, али и друге историјски битне догађаје, ауторка – с обзиром на то да је већину релевантних докумената и чињеница писац одстранио из текста – подвргава сумњи и Кишову тврдњу да је *Пешчаник* заправо „документарно“ дело. Према Адријани Марчетић, једина особина на основу које би се могло тврдити да је *Пешчаник* „документаристички“

роман јесте став који заузима писац, а то је став хладног, непристрасног документаристе и научника.

У намери да Кишов поступак специфичне дефабулизације разуме и објасни на што шири и убедљивији начин, Марчетићка наводи више типова његовог приповедања, истичући притом како је основна наративна ситуација у роману „уоквирено приповедање", или *mise en abyme*, чији је поступак увођење приче која у тематском или каузалном смислу објашњава причу у коју се читалац уводи. Као подврсту mise en abyme, види, пак, дескриптивну технику *mise en image,* која описе не умеће по принципу одраза у огледалу већ по принципу трансмутације.

Узимајући у обзир граматичко лице у којем се приповеда *Пешчаник* као и тачку гледишта самог наратора, ауторка разликује основне три приповедне технике које се из поглавља у поглавље смењују. То су: бихевиористичка техника, техника питања и одговора и приповедање у првом лицу, при чему ауторка као доминантну технику види бихевиористичко приповедање у трећем лицу. Овакав приступ је, вели Адријана Марчетић, одраз пишчеве не само „документаристичке" инспирације, већ и тежње да причу о холокаусту лиши патетике и сентиментализма, и да, како је сам рекао, „форма да нови садржај" познатој причи.

У *Историји и причи* Адријана Марчетић у извесном смислу проширује и продубљује теоријски приступ тумачењу уметничких дела формулисан у претходној књизи – *Фигуре приповедања* (2002, [2]2003). Исцрпна теоријска припрема у уводном делу књиге имала је за циљ представљање теоријских основа са којих ће ауторка ући у анализу одабраних романа, али и успостављање неопходног терминолошког оквира. Потврду за ставове произашле из дискусије са теоријама савремених теоретичара ауторка је тражила у романима који су се на уметнички самосвојан начин, служећи се различитим наративним техникама, бавили историјском тематиком и њеним преобликовањем. Ауторка се тако није задржала на увођењу термина, појмова и формула, већ је њихову применљивост доказивала или побијала, показујући притом умешност у интерпретацији естетски и књижевно вредних дела. Приступајући њиховој анализи, имала је широк увид у српску рецепцију поменутих романа, нарочито у вези са *Хазарским речником* и *Пешчаником*, при чему је често полемисала како са релевантним критичарима, тако и са ставовима самих романсијера. *Историја и прича* појављује се, тако, као значајан допринос савременој нашој теорији књижевности, али истовремено представља и вредан прилог разумевању и тумачењу српског постмодернистичког романа.

Александра Ристић

СТУДИЈА О ПОЕТИЦИ И ПСИХОЛОГИЈИ ГРОТЕСКЕ

(Оливера Жижовић, *Поетика и психологија гротеске*, Заужбина Андрејевић, Београд, 2009)

Књига *Поетика и психологија гротеске* Оливере Жижовић представља прерађену верзију магистарског рада, одбрањеног на Филолошком факултету у Београду 2008. године, под насловом „Гротеска у романима *Петроград* Андреја Белог и *Завист* Јурија Ољеше". О вриједности студије свједочи и чињеница да је објављена у издању Задужбине Андрејевић, и то у оквиру библиотеке ACADEMIA, гдје Задужбина на основу властитих правила и критеријума, те Јавног конкурса, објављује високо оцијењене магистарске тезе, одбрањене на универзитетима у земљи и иностранству.

Будући да је монографија *Поетика и психологија гротеске* настала из магистарског рада, разумљива је њена изузетна композициона разуђеност, што се може видјети већ из прегледа самог *Садржаја*. У оквиру 106 страна штампаног текста, издвајају се 24 нумерисана дијела: *1. Сажетак*; *2. Abstract*; *3. Увод*; *4. Одређење гротеске*; *5. Гротеска и модернизам*; *6. Гротеска као сучељавање аполонијског и дионизијског начела*; *7. Манифестација гротеске у роману Петроград Андреја Белог*; *8. Манифестација гротеске у роману Завист Јурија Ољеше*; *9. Аполонови хемороидни дани*; *10. Карневализација свијета кроз однос господара и дворске луде (10.1. Материјално-тјелесни живот знамените личности*; *10.2. Кобасицијада*; *10.3. Карневалско крунисање и свргнуће владара) ; 11. Растргнути Дионис*; *12. Завера осећања (12.1. Дечачка освета, подвиг први; 12.1.1. Митолошки преступи гротескних бића)*; *13. Снови и халуцинације као спонтани изрази несвесног (13.1. Ерос и Танатос)*; *14. Човек-машина и машина-човек*; *15. Витез и једнорог*; *16. Митолошке основе сукоба браће*; *17. Митолошке основе сукоба отац-син*; *18. Метафора прождирања – родно место гротеске*; *19. Гротеска и колективно несвесно*; *20. Закључак*; *21. Напомене*; *22. Литература*; *23. Индекс појмова*; *24. Краткое сордежание*. Шест цјелина има функцију пропратних текстова (*Сажетак са издвојеним кључним ријечима, Abstract, Напомене, Литература, Индекс појмова и Краткое сордежание*) који, несумњиво, доприносе прегледности, садржајности и научности студије. Тематски дио рада, укључујући *Увод* и *Закључак*, обухвата 18 краћих поглавља.

У *Уводу* (9–10) ауторка указује на кључне проблеме којима ће се бавити у својој студији. Полази од тезе да „гротеска представља

композиционо јединство формалних и садржинских елемената, односно, форму потенцијално богату разнородним садржајима, па никад није једнозначна и унапред значењски одређена, без обзира на културно-историјске оквире, националну књижевност или естетику у којој се јавља“, из чега произлази да се „гротеска, односно начини њеног испољавања, као и њене конкретне манифестације мора посматрати искључиво у контексту одређеног књижевног дела и његове поетике“. Да би указала на амбивалентну природу гротеске, Оливера Жижовић узима за примјер два парадигматична, али умногоме различита романа руске књижевности прве трећине XX вијека – *Петроград*, Андреја Белог и *Завист,* Јурија Ољеше. Будући да је гротеска битан конститутивни елеменат оба романа, а дубља анализа показује да они посједују и низ других сличности, како на мотивском, тако и на структурном плану, ауторка се, начелно, опредјељује за компаративни приступ при анализи теме. Уводни дио завршава са чврстим увјерењем да „поређење романа *Петроград*, Андреја Белог, и *Завист*, Јурија Ољеше, не омогућава само узајамно сагледавање и потпунију интерпретацију ових романа, већ, захваљујући разноврсној функционализацији гротеске, као и успостављању специфичног и особеног односа према њеним коренима, доприноси целовитијем и плодотворнијем поимању гротеске као феномена и естетске категорије“.

У уводном дијелу наредног поглавља, *Одређење гротеске* (11–13), даје се кратак осврт на поријекло термина гротеска и његову првобитну примјену. Потом се указује на разлоге због којих теоретичари не желе да се ограниче на проучавање ужег подручја које обухвата овај термин, него се радије баве одређењем „феномена *гротескног*“. Имајући у виду релевантне теоријске радове посвећене гротески, Оливера Жижовић покушава дати синтетичку слику о овом феномену. Да би показала зашто се појам гротескног везује за веома различите ауторе и дјела, ауторка посебан акценат ставља на *релативност* гротеске, разнородне начине њеног грађења, употребе, функционализације и контекстуализације, као и *варијабилнос*т утисака које гротескне слике и представе могу изазвати у свијести читаоца.

Сљедећа два поглавља представљају значајан допринос теоријском проучавању феномена гротеске. Прво, у поглављу *Гротеска и модернизам* (14–16), проблем гротеске се конкретизује довођењем у непосредну везу са модернистичким поетикама, а потом и са романима *Петроград* Андреја Белог и *Завист* Јурија Ољеше, који се могу смјестити у шири контекст модернизма. Затим се посматрањем гротеске кроз призму одређених филозофских ставова Фридриха Ничеа, у поглављу *Гротеска као сучељавање аполонијског и дионизијског начела* (17–19), проширује и продубљује виђење овог феномена. Наиме, један од највећих модерних мислилаца, Фридрих Ниче, уживао је огромну популарност у Русији крајем 19. и почетком 20. вијека. У својој првој књизи *Рођење трагедије* (1872), он заступа идеју да је у

Старој Грчкој постојао дуализам Аполон – Дионис, који се односио на чисто културна питања. Доводећи у везу Аполона и Диониса, Ниче, заправо, говори о два супротна принципа (начела) *аполонијском* – утемељеном на заштити поретка, мјере и границе и *дионизијском* – утемељеном на страстима, нагонима, ирационалном.

Оливера Жижовић полази од Ничеових идеја о аполонијском и дионизијском начелу и укратко говори о њиховој рецепцији у Русији првих деценија двадесетог вијека, али и о њиховој „реинтерпретацији" и „модификацији" од стране руских интелектуалаца и умјетника, а посебно Вјачеслава Ивановича Иванова, који се издваја као „најбољи познавалац религије Диониса у Русији". Свједочанство о атмосфери која је тих година владала у Русији, ауторка налази у филозофским дјелима Николаја Берђајева (*Самоспознаја: покушај аутобиографије* и *Руска идеја: основни проблеми руске философке мисли XIX и почетка XX века*). С обзиром на то да су прве деценије XX вијека у Русији биле обиљежене кризом и корјенитим промјенама, ауторка наводи низ запажања на основу којих изводи закључак да је један од *најадекватнијих израза* тог прелазног периода и те кризе „била гротеска, која је својим обликом успевала да изрази жељени садржај диспаратности, несклада, али и неопходност да се наметнуте границе прекораче, превазиђу, па чак и укину".

Посебно мјесто у структури књиге имају поглавља „Манифестација гротеске у роману *Петроград* Андреја Белог" (20–23) и „Манифестација гротеске у роману *Завист* Јурија Ољеше" (24–26). Из садржине ова два поглавља, јасно се види, не само да се гротеска у романима *Петроград* и *Завист* вишеструко испољава, него и да се то често дешава на истим плановима – на плану гротескне романескне структуре и мотива, гротескног описа ситуација, физичког изгледа и природе ликова, њихових осјећања и поимања свијета и слично. Тако се отвара низ тема, које ће бити обухваћене у даљој интерпретацији и компарацији поменутих романа.

С обзиром на то да Жижовићева заступа тезу да гротеска има коријене у митологији, или још прецизније „у несвесном делу људске личности (и то у његовом архетипском слоју"), разумљиво је што у поглављима која слиједе, она прати конституисање гротеске у романима *Петроград* и *Завист* имајући у виду митске коријене овог феномена и сагледавајући их, при том, кроз призму одређених филозофских и, још чешће, психолошких гледишта (Фројда, Јунга и др.). Током своје расправе, ауторка показује како фабуле оба романа, почивају на дубљим, митским основама, али су те митске основе, већим дијелом, пародиране, травестиране и иронизоване. Другим ријечима, код Белог и Ољеше (као и код других модерних романсијера који настоје да разоре старе митове и преведу их на савремену раван), процес митологизације, истовремено прати процес демитологизације. Примјера ради, митеме о борби *хаоса* и *космоса*, а потом и борби „свјетова", тј. сукобу

старијег покољења богова с млађим покољењем, преточене су у роману *Петроград* у причу о сукобу оца и сина, а у роману *Завист* у причу о непријатељству између браће. Интересантно је поменути да ауторка, кад је ријеч о овој теми, на крају студије долази до закључка да мит у *Петрограду* и *Зависти* „не разоткрива само закржљалост и изопаченост савременог света, већ указује на постојање непроменљивих, *вечних исходишта*, како *позитивних*, тако и *негативних*, која се назиру иза свакодневнице и историјских промена".

С једне стране, знатна пажња у књизи посвећена је оним елементима који се скоро незаобилазно разматрају када се говори о поетици гротеске у неком књижевном дјелу – прије свих, карневализацији свијета (у овом случају, кроз однос господара и дворске луде у роману *Завист*) и метафори прождирања (која се, такође, доводи у везу са Ољешиним романом). С друге стране, није чест случај да се феномен гротеске у неком дјелу тако студизно посматра са ширег психолошког аспекта, као у књизи Оливере Жижовић. Ауторка наиме, настоји да на основу богате и признате теоријске литературе (С. Фројд: *Увод у психоанализу,* К. Г. Јунг: *Архетипови и колективно несвесно*, К. Г. Јунг: *Аналитичка психологија*, Е. Нојман: *Историјско порекло свести* итд.), представи своје виђење *психологије* гротеске. У том смислу, парадигматичним се могу сматрати поглавља *Снови и халуцинације као спонтани изрази несвесног* (57–64) и *Гротеска и колективно несвесно* (88–91), гдје се на примјерима из романа *Петроград* показује како су одређени психолошки феномени (најбоље објашњени дјелима Фројда и Јунга), у тијесној вези са конституисањем гротескних представа. С тим у вези, ауторка долази до закључка да је гротеска укоријењена у несвјесном дијелу човјекове личности, односно да потиче из колективног несвјесног.

Преплитањем компаративног и интердисциплинарног приступа при тумачењу романа *Петроград* и *Завист*, Оливера Жижовић је дала драгоцјена свједочанства о гротески и њеном поријеклу и успјешно доказала да се ниједна од постојећих теорија гротеске не може сматрати цјеловитом. Ма колико свеобухватне биле, теорије гротеске су „само помоћно средство у сагледавању њених конкретних манифестација и контекстуализација", што на најбољи начин потврђују примјери из анализираних романа Белог и Ољеше. Стога, књига *Поетика и психологија гротеске* не представља само значајан прилог једном цјеловитијем и потпунијем схватању гротеске, него и рецепцији романа *Петроград* и *Завист*, о којима на српском језику не постоји довољан број књижевно-критичких студија.

Весна Б. Мићић

ONLINE НАРАТОЛОГИЈА

(Manfred Jahn, Narratology: A Guide to the Theory of Narrative,

www.uni-koeln.de/~ame02/pppn.htm)

У време када теорија књижевности стоји на стакленим ногама, када јој се замера дискурс који представља врхунац њене алијенације у односу на књижевност, као и чињеница да полако сама себи постаје циљ, текст Манфреда Јана (Manfred Jahn) *Наратологија: водич кроз терорју наратива (Narratology:A Guide to the Theory of Narrative),* представља, у неку руку, покушај да се теорија поново приближи књижевности и свакодневном колоквијалном дискурсу о њој. Термин „текст“ је овде намерно употребљен уместо термина „књига“ јер је ово „дело“ доступно само преко Интернета као нека врста хипертекста. Манфред Јан сам каже да нема намеру да га штампа због преимућства које хипертекст пружа: могућност допуне без додатних трошкова (текст је замишљен као „дело без краја“), могућност бржег и лакшег сналажења једнставним „кликом“, а не окретањем страница, и могућност интеракције читалаца и аутора око евентуалних нејасноћа које би се јавиле при читању.

Заправо, *Наратологија: водич кроз теорију наратива* део је већег пројекта *Поезија, драма и проза: водич кроз теорију књижевних родова (Poems, Plays and Prose: A Guide to the Theory of Literary Genres),* где Јан покушава да објасни наратолошки приступ и њиме обухвати све родове књижевности на једном месту. Језик којим се користи врло је једноставан, колоквијалан, готово да говори у младалачком сленгу, тако да је лако разумљив и широј читалачкој публици. Родови су обрађени у посебним текстовима (да су штампани или е-коначни, рекли бисмо књигама) кроз поглавља која се баве различитим аспектима наратолошких категорија примењених на поезију, прозу или драму. Поред тога, на веб-сајту се може наћи индекс појмова, посебан одељак за питања (на која одговара Манфред Јан) и много других корисних линкова.

Наратологија: водич кроз теорију наратива посвећен је прози. Он се састоји од десет поглавља која имају посебне одељке. Овакав приступ се показао плодним јер се већ преко садржаја можемо лако снаћи и наћи оно што нам је потребно. Назив сваког поглавља или потпоглавља директни је линк до текста који тај назив покрива.

У уводном делу, аутор нас упознаје са методом, предметом и циљем свога рада, а онда врло опсежно, користећи се невероватним бројем примера, говори о приповедачу и фокализацији, о сигналима

који су валидни за препознавање ових одредница, као и теоријама приповедача и фокализације различитих наратлога – Женета (Genette), Балове (Bal), Штанцла (Stanzel) и других. На крају поглавља истиче низ корисних питања која ваља поставити када покушавамо да одредимо врсту приповедача и фокализације у делу.

Друго поглавље бави се наратолошким оквиром. Наратолошки оквир подразумева порекло и основе наратологије, наративне жанрове, наративну комуникацију и наративне нивое. Овај део, иако не превише обиман, чини се најважнијим у целом тексту јер нам пружа на увид „све наратологије", почевши од могуће светске, па до књижевне, као и ауторе који су вршили наратолошка истраживања како у „класичном" периоду наратологије, тако и у „постклasичном". Ту је фантастична листа од преко сто имена аутора и дела. Поред штампаних текстова, Јан износи и низ веб-сајтова који могу бити од користи за проучавање наратологије.

У даљем тексту, Манфред Јан се враћа на нарацију, фокализацију и наративне ситуације, али сада у једном другом и детаљнијем маниру, дајући дефиниције и износећи теорије појединих теоретичара на конкретнији начин. У вези са приповедањем, као главно, уводи питање *Ко говори?*. Истиче Женетову теорију приповедања, задржава се на хомодијегетичком и хетеродијегетичком приповедачу; појашњава Бахтинове (Bakhtin) ставове о монологизму, дијалогизму, вишегласју; дотиче се и правила Лансерове (Lanser), као и замерки које су му упућене.

При обради фокализације, уводи питање *Ко гледа?*. Изнова користи Женетову теорију као основу, и у већој мери Балове и Римон-Кенанове (Rimmon-Kenan), али наводи и опсежну листу аутора који су се бавили овом темом: Нуниг (Nünning), Виту (Vitoux), Кордес (Cordess), Тулан (Toolan), Каблиц (Kablitz), Едмисон (Edmison), Фугер (Fuger), Херман (Herman), Делејто (Deleyto), Нелс (Nelles), и О'Нил (O'Neil). У вези са наративним ситуацијама разрађује Штанцлову поделу наратива на: персоналне, нарације у првом лицу и аукторијалне; и посебно се задржава на обрасцима у којима се испољавају ове врсте наратива.

Времену и простору у књижевности посвећује посебну пажњу. Прави поделу литерарног времена на наративно и граматичко наративно. У обради наративног времена разликује редослед, учесталост и трајање, ослањајући се на тај начин на Женетову теорију. Прави разлику између времена дисурса и времена приче, говори о акцелерацијама, изохроном приповедању, успореном темпу, о темпоралним скоковима итд.

При разради литерарног простора, указује да је, као категорија у наратологији, слабо истражен. Напомиње неке Бахтинове, Четме-

нове, Рифатерове (Riffaterre), Франкове (Frank) и Штанцлове покушаје да дефинишу и допуне ову наратолошку одредницу. По аналогији на време у књижевном делу, прави поделу на простор приче и простор дискурса, указује на разликовање предметности од простора и говори о семантички испуњеном простору.

Да би приказао теорију која се тиче карактеризације, Јан користи Фистерово (Pfister) стабло. Фокусира се на три основна параметра: (1) приповедачева насупрот персоналној карактеризацији (идентитет субјекта који карактерише: приповедач или лик); (2) експлицитна насупрот имплицитној карактеризацији (да ли су особине придодате речима или су имплициране нечијим понашањем); (3) самокарактеризација (аутокарактеризација) насупрот алтерокарактеризацији (да ли субјекат који карактерише, карактерише себе или неког другог). Ликови су најпре подељени према Фистеровом начелу на једнодимензионалне и вишедимензионалне (статичне и динамичне), а онда је изнесено неколико типова који се јављају у делима: повереник, лик фолија и хор као лик. Посебно говори о систему именовања, позивајући се на Успенског (Успе́нский), Калијера (Collier), Женета, Мора (Moore) и Флудерникову (Fludernik).

Говорећи о дискурсу лика и дискурсу приповедача, Јан уводи и теорију цитатности и атрибутивни дискурс и, с обзиром на дискурсне репрезентације, разликује три основна традиционална облика: директни стил, слободни индиректни и индиректни стил и у оквиру тога врсте које потпадају под ове облике књижевног изражавања.

Последње поглавље резервисано је за практичну примену претходно изнесених наратолошких категорија. На конкретном примеру, на причи Алана Силитооа (Alan Sillitoe) *Слика рибарског чамца* (*The Fishing Boat Picture*), Манфред Јан показује како треба анализирати причу каорак по корак – на који начин треба кренути, шта треба истаћи, шта заобићи итд.

Наглашавајући праксу кроз овај текст, Јан је заиста доста учинио за оне који тек улазе у наратолошке воде, као и за оне који имају потешкоћа са разумевањем изворних текстова неког од поменутих аутора. Али... Не нужно за све! Проблеми који се за неке јављају при читању су језичка баријера и појмовна и терминолошка неусаглашеност на српском и енглеском говорном подручју. С обзиром на то да је текст на енглеском, сви они који не познају тај језик, не могу га ни читати. Друго, чак иако знају, имаће проблема са обиљем примера из белетристике, па и са анализираном причом из последњег поглавља, јер нису преведени на српски језик, нити су доступни српском тржишту у оригиналу. Треће, у тексту постоје наратолошке одреднице које нису до сада биле у употреби у „српској“ теоријској терминологији, па се поставља питање како их превести и самим тим употребити.

Ипак, ове проблеме можемо посматрати и из другог угла. *Наратологија: водич кроз теорију наратива* може послужити као подстицај да се нови језик научи, неке нове књиге преведу и неки нови појмови и термини уведу у наратолошку праксу у Србији. За оне који желе да се баве наратологијом или да се макар о њој обавесте, овај текст послужиће као непресушни извор корисних практичних савета и питања и извор података о делима и ауторима из наратолошког подручја. Они који знају енглески (па и они који га не знају тако добро) увидеће да је текст изузетно разумљив, а да стил подсећа на онај *for dummies*. Једноставно речено, већина онога што вам није било јасно у наратологији разјасниће се кроз овај текст, а ако не буде тако, онда слободно можете за објашњење контактирати Манфреда Јана.

Јасмина Ноцић

ПЕДАГОШКИ ПРИСТУП АКАДЕМСКОМ ПИСАЊУ

(Миленко Кундачина, Вељко Банђур, *Академско писање*, Учитељски факултет, Ужице, 2009)

Методологија савремене науке велику пажњу посвећује техници писања научних радова, а као резулат таквих нових интересовања појавио се велики број уџбеника и научних монографија посвећених академском писању. У последњих пола столећа, највише таквих публикација појавило се у области друштвених наука. Међу страним издањима без премца су две књиге. Прва припада коауторском тандему Ли Кубе и Џона Кокинга, *Методологија израде научног текста (Како се пише у друштвеним наукама)*, која је објављена у Лондону 1977. године, док је превод на српски језик изашао 2004. године у Подгорици и Бањој Луци. Друга припада италијанском семиотичару културе, професору и књижевнику Умберту Еку, *Како се пише дипломски рад*, која је објављена у Милану 1977. године, док је превод на српски језик изашао 2000. године у Београду. Међу домаћим књигама задуго је средишње место припадало књизи Мидхата Шамића, *Како настаје научно дјело (Увођење у методологију и технику научноистраживачког рада – општи приступ)*, чије је прво издање објављено у Сарајеву 1972. године, да би у последњој деценији двадесетог и почетним годинама двадесет првог века са више или мање креативности било објављено више таквих сродних публикација. Међу њима као посебно

вредне издвајамо две књиге из области методологије филолошких наука. Прва припада Марији Клеут (*Научно дело од истраживања до штампе: техника научноистраживачког рада*, Нови Сад, 2008), а друга Стојану Ђорђићу (*Академско писање,* Београд, 2008).

У области педагошких наука прву књигу такве врсте на српском језику коауторски су написали проф. др Миленко Кундачина и проф. др Вељко Банђур и објавили под насловом *Академско писање* у издању Учитељског факултета Универзитета у Крагујевцу из Ужица, 2007. године. Рукопис је настао у оквиру научног пројекта *Глобализација и метатеоријске концепције педагошке методологије* (број 149049А), из Програма основних истраживања Министарства за науку Републике Србије (за период 2006–2010. година).

Поред уводног предговора и завршних поглавља у којима је уврштена доминантна литература, прилози са примерима писања научних радова, те индекси појмова и имена, књига *Академско писање* сачињена је из осам комплементарних целина. Прва целина, под насловом „Приступ научним информацијама", посвећена је методологији проналажења научних података и чињеница, те класификацији наука и научних дисциплина. Посебна пажња посвећена је штампаним изворима информација (примарне, секундарне и терцијарне публикације), електронском претраживању дигиталних информација, различитим приступима базама података, од класичних библиотечких каталога до приступа информацијама преко KoBSON сервиса. Нарочито су целовито обрађене примарне публикације (књиге, билтени, летописи, прегледи, часописи, зборници радова, преводи, едиције, стручни листови, те посебни облици публикација, као што су сепарати и рукописи), док је међу секундарним публикацијама указано на значај лексикона, енциклопедија и библиографија. Друга целина, под насловом „Научна и стручна дела", бави се објашњењем појма научног дела, а затим се исцрпно бави класификацијом научних и стручних радова, те формама излагања на научним скуповима. За младе истраживаче посебно је корисно указивање на методологију и захтеве које је потребно испунити приликом писања завршног рада на основним студијама, завршног рада на мастер студијама и нарочито приликом писања докторске дисертације. Трећа целина, под насловом „Структура научног дела", примарно се бави методолошким оквирима истраживања и даје читав низ корисних упутстава о томе како најбоље дефинисати проблем, предмет, циљ и карактер, задатке, хипотезе, варијабле, методе и технике истраживања, како одабрати популацију и узорак истраживања, а затим нарочито о томе колики је значај статистичке методе, са бројчаним, табеларним и графичким исказивањима резултата, те са интерпретацијом и дискусијом резултата. Четврта целина, под насловом „Језик и стил научног дела", посвећена је питањима која

примарно припадају истраживањима функционалних стилова, а нарочито феномену научног стила, од структурисаности научног дела, до избора речи и конструкције реченица, до формирања пасуса, употребе синонима и страних израза, па све до ортографских норми које се односе на употребу интерпункције, писања имена, бројева, скраћеница и слично. У том смислу добро је искоришћена веома исцрпна и садржајна литература (М. Шамић, Р. Зеленика, З. Поповић, М. Сакан, Н. Милошевић, В. Силобрчић и др.), на основу које је указано на главне карактеристике научног стила, као што су: садржајност, логичност, концизност, мисаоност, систематичност, прегледност, прикладност и сл. Пета целина, под насловом „Документовање научних извора", указује на специфичности технике упућивања на изворе, на функцију и стилове цитирања, на улогу научне парафразе извора и слично. Посебно су издвојене три врсте напомена у научном тексту: оне које се налазе унутар текста, оне које се налазе испод текста (fusnote или подножне напомене), оне које се налазе на крају поглавља или књиге (endnote) и оне које се налазе у одељку *reference* на крају текста. Шеста целина, под насловом „Организација рукописа за штампу", бави се техником компјутерског прелома штампаног текста, тако да значајно улази у област штампарства и графичког дизајна, при чему се нарочито објашњене међународне ознаке публикација, попут ISBN ознаке, ISSN ознаке, Bar код-а, BIBLID-а, CIP записа. Поред тога, указано је и на технику писања и формирања наслова, импресума, садржаја, на формирање списка литературе, све до израде индекса појмова, те објашњавања појма ауторског и издавачког права. Седма целина, под насловом „Евалуација научног рада", указује на процесе и облике вредновања научних и стручних радова, на евалуационе поступке, те нарочито на облике евалуације, попут рецензија, приказа научних публикација и научних критика. За младе истраживаче и универзитетске наставнике нарочито је значајно указивање на специфичности вредновања пројеката истраживања, извештаја истраживања, све до вредновања монографија, часописа, научних скупова, чланака и студентских завршних радова. Осма целина, под насловом „Научна етика", бави се претпоставкама формирања научноистраживачке етике и самог феномена етичности научноистраживачког рада. Односи се то, превасходно, на поседовање научне истине и научног поштења, при чему се фаворизује изворност, тј. оригиналност научних сазнања, поштовање претходних научних достигнућа, али и за формиране и угледне истраживаче, менторски значај у подстицању развоја научног подмлатка и сл.

Књига *Академско писање*, коаутора Миленка Кундачине и Вељка Банђура, превасходно је намењена младим научницима, студентима основних, мастер и докторских студија у области педагогије, али

може бити од непроцењиве користи и као подсетник за формиране истраживаче, а по много чему је комплементарна са сродним публикацијама из области методологије и статистике педагошких истраживања, те обраде података у педагошким истраживањима. Захваљујући свему томе, значајно обогаћује научну комуникацију, доприноси уједначавању научних норми и критеријума према актуелним међународним стандардима, те отвара драгоцене путеве за нова научна сазнања.

Јелена Максимовић

ЗНАЧАЈАН ПОЈМОВНИК ИЗ ОБЛАСТИ АРХИВИСТИКЕ И ДОКУМЕНТАЛИСТИКЕ

(Бојан Ђорђевић, *Архивистички појмовник*,
Филолошки факултет, Београд, 2010)

У издању Филолошког факултета из Београда изашла је 2010. године књига Бојана Ђорђевића под насловом *Архивистички појмовник*. Аутор књиге је уједно и професор на Катедри за библиотекарство и информатику Филолошког факултета у Београду. *Архивистички појмовник* настао је првенствено за потребе студената који у оквиру студија слушају предавања и вјежбе из архивистичких предмета. Књига представља својеврсну компилацију основних појмова из научних области архивистике и документалистике.

У књизи су обједињена историјска и теоријска сазнања која су примјењива и ван наставног контекста, те као таква могу да послуже и корисницима различитих образовних профила. Значајан простор у књизи посвећен је архивима и њиховој информационој дјелатности која је уско повезана са научно-истраживачким радом и представља, поред библиотечке дјелатности, значајно мјесто у културном и образовном процесу. Задатак савремене архивистичке дјелатности састоји се у перманентним напорима да се сачува актуелност „истеклих“ информација и тежња да се јавности понуде као потенцијални извори будућих научних истраживања.

Поред описа разних теоријских појмова, у књизи је изложен историјат појединих архива са наших простора (Архив Војводине, Архив Југославије, Архив Југословенске кинотеке, Архив Републике Српске, Архив Србије, Архив САНУ, Историјски архив Београда, Историјски архив Ниша). Спајањем појединачних одредница у цјели-

ну могуће је реконструисати историјски развој домаће архивистике од времена формирања Југословенског архива до данас. Тиме се стиче утисак компактности и посебног тематског јединства на коме је базирана књига. Готово сваки појам се може посматрати и као самостална јединица, која сабира најосновније податке о настанку, раду и културним дометима појединих архива са краћим прегледом њихових фондова. То је нарочито постигнуто у погледу описа *Архива Југославије* (12–13) и *Архива Србије* (14–17). Посебно мјесто у књизи заузима архив најзначајније културне институције код Срба, тј. *Архив Српске академије наука и уметности* (17–18). Он у себи интегрише културно насљеђе *Друштва српске словесности*, *Српског ученог друштва* и *Српске краљевске академије*.

Пратећи развој информационих технологија и континуирани пораст информација, архиви су се, такође, прилагодили захтјевима савременог друштва. То је умногоме постигнуто примјеном нових технологија, прије свега, интернета. Креирањем веб-страница појединих архива, модернизован је приступ научним информацијама. Коришћењем интернетских услуга унапријеђени су модели корисничког интерфејса при чему је видно афирмисана архивска дјелатност и пружене су јој могућности комуникације са већим бројем корисника. У том погледу, професор Ђорђевић укључио је у *Појмовник* и низ савремених термина који се односе на дигитализацију и развој информационих технологија: *База података* (25), *Дата архиви* (35), *Дигитализација* (37), *Електронски документ* (43), *Информациони документ* (56), *Информациони систем* (60), *Информациона технологија* (61), *Кодирани архивски опис* (74), *Метаподаци* (85), *Претраживање* (105), *Програмски језици* (106), *Хипертекст* (133) и др.

Актуелности књиге доприноси ауторово суптилно наглашавање појма информација, која чини основни сегмент стручног и научног рада. У књизи су изложена јасна настојања архивистичке науке да се путем технолошког напретка побољша и унаприједи квалитет прикупљања, чувања и организовања научних информација. Истиче се, такође, важност извора информација и разних информативних средства који представљају „основна писана сведочанства о архивској грађи коју садржи одређени архив“ (Ђорђевић 2010: 59). У књизи је то дефинисано у неколико прецизних и сажетих одредница: *Информативна средства* (59), *Информациони систем* (60), *Информатизација* (60), *Информација* (60), *Информациона култура* (61), *Информациона технологија* (61), *Информациона наука* (61), *Информациони субјекти* (61), *Информационо-документационе службе* (62) и др.

Архивистички појмовник је збир традиционалних и модерних теоријских промишљања сажет у форми азбучника са посебно наглашеном практичном примјеном. Краткоћа и сажетост у образлагању

одређених појмова израз је савремених тенденција које иду ка крајњој једноставности у погледу стицања елементарних сазнања. *Архивистички појмовник* представља успјешну синтезу бритких научних мисли из архивистике и документалистике обједињених на једном мјесту. У том смислу, књига је свакако надишла задате оквире и с правом може да послужи као опште штиво свима који се баве научним радом у чијој основи стоји незаобилазно консултовање архивске грађе, као посебног носиоца информација.

Радославка Сударушић

УПУТСТВО ЗА ПРИПРЕМУ РУКОПИСА ЗА ШТАМПУ

1. Часопис *Philologia Mediana* објављује оригиналне радове из свих области истраживања књижевности (књижевна историја, теорија књижевности, методологија проучавања књижевности, компаративистика), грађу и приказе, као и лингвистичке радове који су непосредно везани за проучавање књижевности. Радови који су већ објављени или понуђени за објављивање у некој другој публикацији не могу бити прихваћени за објављивање у *Philologia Mediana*. Ако је рад био изложен на научном скупу у виду усменог саопштења (под истим или сличним насловом), податак о томе потребно је да буде наведен у посебној напомени, по правилу при дну прве странице чланка.

2. Радови се објављују на српском језику, екавским или ијекавским књижевним изговором, ћирилицом. Уколико аутор жели да му рад буде штампан латиницом, треба то посебно да нагласи. По договору са Уређивачким одбором, рад може бити објављен на енглеском, руском, немачком или француском језику.

Рукопис мора да буде правописно, граматички и стилски коректан. У *Philologia Mediana* за радове на српском језику примењује се *Правопис српскога језика* Митра Пешикана, Јована Јерковића и Мата Пижурице (Матица српска: Нови Сад 1993).

Поред правописних норми утврђених тим правописом аутори би требало да се у припреми рукописа за штампу придржавају и следећег:

а) Наслови посебних публикација (монографија, зборника, часописа, речника и сл.) који се помињу у раду штампају се курзивом на језику и писму на којем је публикација која се цитира објављена, било да је реч о оригиналу или о преводу.

б) Пожељно је цитирање према изворном тексту (оригиналу) и писму. Уколико се цитира преведени рад, треба у одговарајућој напомени навести библиографске податке о оригиналу.

в) Страна имена пишу се транскрибовано (прилагођено српском језику) према правилима *Правописа српскога језика*, а када се страно име први пут наведе, у загради се даје изворно писање, осим ако је име широко познато (нпр. Ноам Чомски), или се изворно пише исто као у српском (нпр. Филип Ф. Фортунатов).

г) У уметнутим библиографским скраћеницама (парентезама) презиме аутора наводи се у изворном облику и писму, нпр. (БЕЛИЋ 1941), (КАРОЛАК 2004).

д) Цитати из дела на страном језику, у зависности од функције коју имају, могу се наводити на изворном језику или у преводу, али је потребно доследно се придржавати једног од наведених начина цитирања.

3. Рукопис треба да има следеће елементе: а) име, средње слово, презиме, назив установе у којој је аутор запослен, б) наслов рада, в) сажетак, г) кључне речи, д) текст рада, ђ) литературу и изворе, е) резиме, ж) прилоге. Редослед елемената мора се поштовати.

4. Име, средње слово и презиме аутора у студијама и чланцима штампају се изнад наслова уз леву маргину, а у приказима испод текста уз десну маргину, курзивом. Имена и презимена домаћих аутора увек се наводе у оригиналном облику, независно од језика рада. Назив и седиште установе у којој је аутор запослен наводи се испод имена, средњег слова и презимена аутора. Називи сложених организација би требало да одражавају хијерархију њихове структуре (нпр., Универзитет у Нишу, Филозофски факултет, Департман за српску и компаративну књижевност). Ако је аутора више, мора се назначити из које установе потиче сваки од наведених аутора.

Функција и звање аутора се не наводе. Службена адреса и/или електронска адреса аутора даје се у подбелешци, која је звездицом везана за презиме аутора. Ако је аутора више, даје се само адреса првог аутора. Назив и број пројекта, односно назив програма у оквиру којег је чланак настао, као и назив институције која је финансирала пројекат или програм, наводи се у посебној подбелешци, која је двема звездицама везана за назив установе у којој је аутор запослен.

5. Наслов рада би требало да што верније и сажетије изражава садржај рада. У интересу је аутора да се користе речи прикладне за индексирање и претраживање. Ако таквих речи нема у наслову, пожељно је да се наслову дода поднаслов. Наслов (и поднаслов) штампају се на средини странице, верзалним словима.

6. У сажетку, који мора да буде на језику на којем је написан и рад, потребно је сажето представити проблем, циљ, методологију и резултате научног истраживања. Препоручује се да сажетак има од 100 до 250 речи. Сажетак мора да се налази испод наслова рада, без ознаке *Сажетак*, и то тако да му је лева маргина увучена 1,5 цм у односу на основни текст (т. ј. једнако увучена као први ред основног текста).

7. Кључне речи су термини или изрази којима се указује на целокупну проблематику истраживања, а не може их бити више од десет. Препоручљиво их је одређивати са ослонцем на стручне терминолошке речнике, а у интересу је аутора да учесталост кључних речи (с обзиром на могућност лакшег претраживања) буде што већа. Кључне речи дају се на језику на којем је написан сажетак, те на језику на којем је написан резиме рада. Кључне речи се наводе испод сажетка и

испод резимеа са одговарајућом ознаком *Кључне речи*, односно *Keywords* и сл., и то тако да им је лева маргина уравната с левом маргином сажетка, односно резимеа.

8. Библиографска парентеза, као уметнута скраћеница у тексту која упућује на потпуни библиографски податак о делу које се цитира, наведен на крају рада, састоји се од отворене заграде, презимена аутора (малим верзалом), године објављивања рада који се цитира, те ознаке странице са које је цитат преузет и затворене заграде, на пример: (ИВИЋ 1986:128) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле. *Српски народ и његов језик*. — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више суседних страница истог рада, дају се цифре које се односе на прву и последњу страницу која се цитира, а између њих ставља се црта, на пример: (ИВИЋ 1986: 128—130) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле. *Српски народ и његов језик*. — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Ако се цитира више несуседних страница истог рада, цифре које се односе на странице у цитираном раду одвајају се запетом, на пример: (ИВИЋ 1986:128, 130) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле. *Српски народ и његов језик*. — 2. изд. Београд: Српска књижевна задруга, 1986.

Уколико је реч о страном аутору, презиме је изван парентезе пожељно транскрибовати на језик на којем је написан основни текст рада, на пример Х. Марфи за Јамес Ј. Мурпһу, али у парентези презиме треба давати према изворном облику и писму, нпр. (MYRPHY 1974: 95) за библиографску јединицу: MYRPHY, James J. *Rhetoric in the Middle Ages: A History of Rhetorical Theory from Saint Augustine to the Renaissance*. Berkley: University of California Press, 1974.

Када се у раду помиње више студија које је један аутор публиковао исте године, у парентези је потребно одговарајућим азбучним словом прецизирати о којој се библиографској одредници из коначног списка литературе ради, на пример (MYRPHY 1974a: 12).

Уколико библиографски извор има више аутора, у парентези се наводе презимена прва два аутора, док се презимена осталих аутора замењују скраћеницом *и др.*: (ИВИЋ, КЛАЈН и др. 2007) за библиографску јединицу: ИВИЋ, Павле и Иван Клајн, Митар Пешикан, Бранислав Брборић. *Српски језички приручник*. 4. изд. Београд: Београдска књига, 2007.

Ако је из контекста јасно који је аутор цитиран или парафразиран, у парентези није потребно наводити презиме аутора, нпр. Према Марфијевом истраживању (1974: 207), први сачувани трактат из те области срочио је бенедиктинац Алберик из Монте Касина у другој половини Х¡ века.

Ако се у парентези упућује на радове двају или више аутора, податке о сваком следећем раду треба одвојити тачком и запетом, нпр. (БЕЛИЋ 1958; СТЕВАНОВИЋ 1968)

9. Подбелешке (подножне напомене, фусноте), обележене арапским цифрама (иза правописног знака, без тачке или заграде) дају се при дну странице у којој се налази део текста на који се подбелешка односи. Могу садржати мање важне детаље, допунска објашњења и сл. Подбелешке се не користе за навођење библиографских извора цитата или парафраза датих у основном тексту, будући да за то служе библиографске парентезе, које — будући повезане с пописом литературе и извора датих на крају рада — олакшавају праћење цитираности у научним часописима.

10. Прилози којима је илустровано научно излагање (табеларни и графички прикази, факсимили, слике и сл.) обележавају се римским цифрама, прилажу се на крају текста рукописа, а њихово место у тексту се означава одговарајућом цифром.

11. Цитирана литература даје се у засебном одељку насловљеном *Цитирана литература*. У том одељку разрешавају се библиографске парентезе скраћено наведене у тексту. Библиографске јединице (референце) наводе се по азбучном или абецедном реду презимена првог или јединог аутора како је оно наведено у парентези у тексту. Прво се описују азбучним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени ћирилицом, а затим се описују абецедним редом презимена првог или јединог аутора радови објављени латиницом. Ако опис библиографске јединице обухвата неколико редова, сви редови осим првог увучени су удесно за 1,5 цм употребом тзв. „висећег" параграфа.

Свака библиографска јединица представља засебан пасус који је организован на различите начине у зависности од врсте цитираног извора. У *Philologia Mediana* у библиографском опису цитиране литературе примењује се МЛА начин библиографског цитирања (*Modern Languagee Association's Style — Works cised*) с том модификацијом што се презиме аутора наводи малим верзалом, а наслов посебне публикације наводи се курзивом.

Примери таквог начина библиографског цитирања:

Монографска публикација:

ПРЕЗИМЕ, име аутора и име и презиме другог аутора. *Наслов књиге*. Податак о имену преводиоца, приређивача, или некој другој врсти ауторства. Податак о издању или броју томова. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БЕЛИЋ, Александар, *О језичкој природи и језичком развитку: лингвистичка испитивања*. Књ. 1. — 2. изд. Београд: Нолит, 1958.

МИЛЕТИЋ, Светозар. *О српском питању*. Избор и предговор Чедомир Попов. Нови Сад: Градска библиотека, 2001.

МАШИЋ, Бранислав и Ранко Лончаревић. *Менаджмент — школе и нови приступи*.

2. проширено изд. Бања Лука: Економски факултет, 2004.

Фототипско издање:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. Место првог издања, година првог издања. Место поновљеног, фототипског издања: издавач, година репринт издања.

Пример:

СОЛАРИЋ, Павле. *Поминак књижески*. Венеција 1810. Инђија: Народна библиотека „Др Ђорђе Натошевић", 2003.

Секундарно ауторство:

У *Philologia Mediana* зборници научних радова се описују према имену уредника или приређивача. ПРЕЗИМЕ, име уредника (или приређивача). *Наслов дела*. Место издавања: издавач, година издавања.

Пример:

БУГАРСКИ Ранко (ед.). *Лангуаге Планнинг ин Yугославиа*. Цолумбус: Славица Публисхерс, 1992.

РАДОВАНОВИЋ, Милорад (ур.). *Српски језик на крају века*. Београд: Институт за српски језик САНУ — Службени гласник, 1996.

Рукописна грађа:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов рукописа* (ако постоји или ако је у науци добио општеприхваћено име). Место настанка: Институција у којој се налази, сигнатура, година настанка. Пример:

НИКОЛИЋ, Јован. *Песмарица*. Темишвар: Архив САНУ у Београду, сигн. 8552/264/5, 1780—1783.

Рукописи се цитирају према фолијацији (нпр. 2а—3б), а не према пагинацији, изузев у случајевима кад је рукопис пагиниран.

Прилог у серијској публикацији:

Прилог у часопису:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста у публикацији." *Наслов часописа* број свеске или тома (година, или потпун датум): стране на којима се текст налази. Пример:

РИБНИКАР, Јара. „Нова стара прича." *Летопис Матице српске* књ. 473, св. 3 (март 2004): стр. 265—269.

Прилог у новинама:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста." *Наслов новина* датум: број страна. Пример:

КЉАКИЋ, Слободан. „Черчилов рат звезда против Хитлера." *Политика* 21. 12. 2004: 5.

Монографска публикација доступна on-line:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. *Наслов књиге*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања.

Пример:

VELTMAN, K. N. *Augmented Books, knowledge and culture*. <http://www.isoc.org/inet2000/cdproceedings/bd/bd.> 02. 02. 2002.

Прилог у серијској публикацији доступан он-лине:

ПРЕЗИМЕ, име аутора. „Наслов текста." *Наслов периодичне публикације*. Датум периодичне публикације. Име базе података. Датум преузимања. Пример:

TOIT, A. „Teaching Info-preneurship: students' perspective." *ASLIB Proceedings* February 2000. Proquest. 21. 02. 2000.

Прилог у енциклопедији доступан он-лине:

„НАЗИВ ОДРЕДНИЦЕ." *Наслов енциклопедије*. <адреса са Интернета>. Датум преузимања. Пример: „WILDE, Oscar." *Enciklopedia Americana*. <…> 15. 12. 2008.

12. Извори се дају под насловом *Извори* у засебном одељку после одељка *Цитирана литература* на истим принципима библиографског описа који се примењује у одељку *Цитирана литература*.

13. Резиме не би требало да прелази 10% дужине текста, потребно је да буде на једном од светских језика (енглеском, руском, немачком, француском). Уколико аутор није у могућности да обезбеди коректан превод, потребно је да напише резиме на језику на којем је написан и рад, а уредништво *Philologia Mediana* ће обезбедити превод. Уколико је рад написан на страном језику, резиме мора бити написан и на српском језику. Уколико аутор није у могућности да обезбеди резиме на српском језику, потребно је да напише резиме на језику на којем је написан рад, а уредништво ће обезбедити превод резимеа на српски језик.

14. Текст рада за *Philologia Mediana* пише се електронски на страници А4 формата (21 x 29,5 цм), с маргинама од 2,5 цм, увлачењем првог реда новог пасуса 1,5 цм, и без размака између редова. Текст је потребно писати у фонту *Times New Roman*, словима величине 12 пт, а сажетак, кључне речи и подножне напомене словима величине 10 пт. Обим текста: за огледе, прилоге и расправе до 36000 словних знакова; за приказе до 14000 словних знакова.

Штампане рукописе треба слати на адресу: Уредништво *Philologia Mediana*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу, Ћирила и Методија 2, 18000 Ниш. Поред штампане верзије рукописа, потребно је послати и електронску верзију рукописа у Word формату на компакт диску или на следеће електронске адресе:
philologiamediana@filfak.ni.ac.rs или iarsic@filfak.ni.ac.rs с назнаком да се ради о рукопису за *Philologia Mediana*. Штампана верзија рукописа може бити замењена електронском верзијом у PD формату.

Уредништво Philologia Mediana

Рецензенти

проф. др Миливој Ненин
проф. др Љиљана Пешикан-Љуштановић
проф. др Сава Дамјанов
проф. др Горан Максимовић
проф. др Драгиша Бојовић
проф. др Стојан Ђорђић
проф. др Војо Ковачевић
др Радослав Ераковић
др Ирена Арсић
мр Јован Пејчић