

МССЦ

БЕОГРАД

7-10. IX 2005.

**НАУЧНИ
СТАНАК
СЛВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

**РЕЧ – МОРФОЛОШКИ, СИНТАКСИЧКИ,
СЕМАНТИЧКИ И ФОРМАЛНИ АСПЕКТИ
У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ**

**ХУМОРИСТИЧКА И САТИРИЧНА
ТРАДИЦИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ**

35/2

БЕОГРАД, 2006.

МЕЂУНАРОДНИ СЛАВИСТИЧКИ ЦЕНТАР
Филолошки факултет, 11000 Београд, Студентски трг 3/1

**РЕЧ – МОРФОЛОШКИ, СИНТАКСИЧКИ,
СЕМАНТИЧКИ И ФОРМАЛНИ АСПЕКТИ
У СРПСКОМ ЈЕЗИКУ**

**ХУМОРИСТИЧКА И САТИРИЧНА
ТРАДИЦИЈА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ**

За издавача:
Проф. др *Злајна Бојовић*

Редактори:
Проф. др *Драјана Мршевић-Раговић*
Проф. др *Љиљана Субојић*
Проф. др *Љубомир Појовић*
Доц. др *Јелица Јокановић-Михајлов*
Проф. др *Јован Делић*
Проф. др *Томислав Јовановић*
Проф. др *Снежана Самарџија*
Проф. др *Злајна Бојовић*
Проф. др *Ана Кречмер*

Технички уредила и штампу водила:
Кашарина Тодоровић

Коректор:
Кашарина Тодоровић

Преводи резимеа са српског на руски језик:
Бојдан Терзић

Овај Зборник је штампан уз помоћ
Министарства за науку и заштиту животне средине Републике Србије

Издавач:
Међународни славистички центар
на Филолошком факултету
Филолошки факултет, Београд,
Студентски трг 3

Рукописи се не враћају

Штампа:
ЧИГОЈА ШТАМПА
Београд, Студентски трг 13

Бранко Летић
Источно Сарајево

КАТЕГОРИЈЕ СМЕХА У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

Предмет рада јесу само експлицитни помени смеха у нашој старој књижевности: на основу њих је начињен увид у смеховну традицију и слику духовној живој Срба у средњем веку. Циљ је на основу књижевних и културноисторијских вестии начињен и осврћ на забавни живој у средњовековној Србији, јер је смех његов најаутиентичнији израз.

1

У реконструкцији српске смеховне културе у средњем веку на основу књижевног стваралаштва, експлицитни помени *смеха* и његових синонима су први оријентир: они показују оновремену свест о том облику духовности, односно смеховну грађу и типологију смеха у самим литерарним садржајима. На први поглед, не баш чести помени смеха у старој српској књижевности упућивали би на невеселу слику живота у средњовековној Србији, што не би било у складу с посредним вестима о *тозбама* на дворовима и разуданим *забавама* на разноврсним уличним представама. И о једним и другим сведочи Теодосије, најпопуларнији писац наше старе књижевности. У *Житију св. Саве* он даје слику *тозби* на двору Стефана Првовенчаног, на којима су се сви „наслађивали духовно и телесно“, и на којима, како каже, српски краљ „сеђаше на челу трпезе и *веселяше* благороднике бубњевима и гулама као што је обичај самодржаца“¹. Формулација „као што је обичај самодржаца“ упућује на дужу и ширу традицију оваквих забава у Србији, али и на аналогију са забавама на дворовима других оновремених владара, које је писац могао познавати. При томе не треба занемарити ни *литерарну матрицу* по којој је Теодосије могао обликовати слику забавног живота на двору краља Првовенчаног. То је пре свега призор из *Александриде* у коме за *тириезу* седну „све велможе по достојанству и чину“ а Александар за „велики свој престо“, што ће рећи „у чело трпезе“. Александар је тада и приповедач

¹ *Живој св. Саве од Теодосија*, Библиотека „Српска књижевност у 100 књига“, *Стара српска књижевност*, књ. 2, Нови Сад-Београд, 1970, стр. 223.

„ратних прича“, својих „великих подвига“, што је аналогно Теодосијевој похвали „приповедача“ Стефана Првовенчаног. После занимљивих приповедања, у којим су сви уживали, долазила је Александрова наредба бројним свирачима да свирком труба, *синиријани*, забављају присутне, што подсећа на „веселење благородних *џрубама* и *џулама*“ на српском двору. У тој слици Александрове гозбе² као да је садржан програм друштвених забава на двору краља Првовенчаног, а вероватно и на другим дворovima средњовековне Србије.

Поред тих дворских забава, етикетних и церемонијалних, у којима је Теодосије нагласио улогу професионалних свирача, бубњара и гуслара, постојале су, како опет он сведочи у *Похвали светом Симеону и светом Сави*, и глумачке представе које су приређиване „на улици“, где је „безумно окупљени свет *џо свакојаком невремену* до краја гледао и слушао ђаволе песме и непристојне, ружне речи“³. То су могле да буду оне песме „младићких жеља“, за које је у *Житију светог Саве* рекао да „слабе дух до краја“, а у *Житију светог Петра Коришког*, појашњавајући и њихову глумачку изведбу „ружним и нечистим речима“, да „*нејрисџојним смехом*, скрнавe ум и упропашћују душе празноверног света“. Битна разлика између дворских и уличних увесељавања била је етикетност и пристојност. О реду на двору владара сведочи Константин Филозоф тврдњом да Деспот Стефан, који је такође имао дворске забављаче и свираче, од којих су неки за своје умеће добијали награде на страни, није дозвољавао *ни џо имену*, „вику или лупање или смех или неприкладност одела“⁴. Међутим, забавни живот на дворovima племића сигурно није био тако етикетан. Теодосије указује на ту могућност литерарном фикцијом забава одметнутог великаша Стреза који је у његовом Просеку на Вардару имао „позориште“, налик на гладијаторску арену, где му је забава била мучење осуђених⁵. Али, ту истраживач смеховне културе и забавног живота у средњовековној Србији мора бити обазрив, с обзиром на литерарну концепцију лика и његову замишљену функцију у делу. Ипак, да су постојале и обесне па и увредљиве забаве, потврђују оновремене *законске забране*⁶ глумачких изведби за које се каже да су „лажним представљањем“ „рובה“ и „војника“, односно „господара“ и „војсковођа“, а судећи према неким фрескама и „Христових мука“, изазивали код присутних „необуздан смех“. Посебно је у тим изведбама, називаним и *џоџумљењима*, наглашена штетност „бестидне и похотљиве игре мушких и женских“, чију актуелност потврђују и дечански сликарски призори Каиновог поколења⁷, младића и девојака у лелујавом ритму игре, како, као на познијој хиландарској фресци,

² Роман о Александру Великом, Библиотека „Српска књижевност у 100 књига“, *Сџара српска књижевности*, књ. 2, нав.изд, стр. 118.

³ Уп. Т. Јовановић, *Похвала светом Симеону и светом Сави Теодосија Хиландарца*, „Књижевна историја“, V, 20, Београд, 1973, стр.710.

⁴ *Antologija stare srpske književnosti* (priređio Đ.Sp.Radojičić), „Nolit“, Beograd, 1960, 172.

⁵ Теодосије, *нав. дело*, стр. 211-212.

⁶ Уп. П. Марјановић, *Позориште у Срба у средњем веку*, „Политика“, Београд, бр. 6, уторак, 10. септембар 2002.

⁷ М. Шаkota, *Манасџир Дечани*, Туристичка штампа, Београд, 1978, стр.14-15.

опијени овоземаљским задовољствима следе највећег глумца и претварача врага до самог улаза у Ад⁸. Очигледно је да дечанске и хиландарске фреске с мотивима свирача и играча нису биле само пуке илустрације оновремених забава, него и наглашена опомена младим.

2

Иако је мало експлицитних помена *смеха* и *смејача* у старој српској књижевности, они су занимљиви већ и због тога што коментаром наратора, или самих литерарних ликова, пружају могућност за правилније схватање оновременог односа према смеху, и комичном уопште, и конкретне функције смеха и смеховног у самим текстовима. Илустративан литерарни пример за однос према смеховном у средњем веку, посебно у антигези између *разузданој* весела и *назначене кришике*, може да буде поређење обраде једног смеховног мотива у средњовековном апокрифу *Ошкровање Варухово* и Хомеровој *Одисеји*. Код Хомера је реч о томе како је хроми Хефест, уметник ковачке вештине, ухватио у прељуби божицу Афродиту, своју жену, и Ареса, бога рата, па их *наје*, у невидљивој мрежи, показао свим олимписким боговима и божицама да буду сведоци његове брачне несреће, док је у средњовековном апокрифу реч о „првом греху“, о *најим* Адаму и Еви пред целим небеским хором. Дакле, у оба случаја је реч о *комичној ситуацији* коју чине наги преступници и њихови посматрачи. У првом случају, реч је о ведрој атмосфери и веселом доживљају нагих богова. Смешно је садржано у свођењу божанског и узвишеног на обично и слабо људско, а смех је громогласан, пагански, без моралне тежине. Коментар Аполонов да би и сам волео да је на месту Аресовом, па макар му се сви смејали, само је усклик овоземаљској лепоти и слободи уживања.

У средњовековном апокрифу, и поред тога што је по Курцијусу „за средњовековног човека најкомичније било присилно свлачење“⁹, као што је и овде случај, овај мотив је изгубио животну ведрину и добио тежину двоструког прекршаја: врховне забране да кушају „забрањено воће“ и моралне конвенције. Сласт „забрањеног воћа“ у првом случају изазвала је одушевљење, што потврђује и Аполонов исказ, а у другом, средњовековном, осећај тешке кривице јер Адам и Ева „плакаху због наготе своје горко“. Насупрот веселом олимписком збору и његовом громогласном смеху у античкој причи, овде је цео космос згрожен: „и *плакаше* због њих свака твар; и небеса и сунце и звезде, и свака твар усколебаше се, и до престола божјег анђели и силе подигоше се због *пресјуја* Адамова“. Једино се том призору луна *насмејала*¹⁰. Али, због тога је била тешко кажњена: да изгуби ранији сјај, јачи од сунца, и да буде кратковечна у својим менама. Њен смех је једнако кажњен као и

⁸ Д. Богдановић, В. Ј. Ђурић, Д. Медаковић, *Хиландар*, Београд, 1978, стр. 185.

⁹ E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971, стр. 443.

¹⁰ *Из наше књижевности феудалној доба* (приредили Драгољуб Павловић и Радмила Маринковић), „Свјетлост“, Сарајево, 1954, стр.

грех преступника, јер је у односу на реакцију целог космоса према преступницима имао „карактер друштвене поруге“, а такав смех, по Бергсону, „увек помало понижава онога на кога се односи“¹¹.

Наведена хришћанска трансформација старијег паганског мотива у складу је са библијским ставовима о смеху, као што су: „Боља је жалосиј него смијех, јер кад је лице невесело, срце постаје боље“, из *Књиге Пророкских Писања* (7, 3), и „Веселисте се на земљи, и насладисте се: ухранисте срца своја, као на дан заклања“, из Јаковљеве (5,5) опомене хедонистима. На тој антитези жалосиј – смех, засноване су и средњовековне метафоре невеселог *дејства старца*, које је рано спознало суштину живота, и веселог *мајмуна*, као универзалне метафоре неразумног и површног живота оних који су се предали уживању и смеху. Све то сажето је у *Књизи Пророкских Писања*: „Срце је мудријех људи у кући гдје је жалост, а срце безумнијех у кући гдје је весеље“ (7,4).

Отуда је произлазио прилично генералан, па и нетачан, став да је „забрана смеха“ у званичној, писаној, литератури „опште место“¹² и да је простор *смеховној* и *комичној* апокрифно усмено стваралаштво необразоване и „празноверне“ светине. Експлицитни помени *смеха* и *смејања* у нашој средњовековној литератури указују на његово присуство у разноврсним *ишилошким облицима*, како у делима световног и забавног карактера, тако и у озбиљном житијном жанру, мада у скромном обиму и специфичној функцији. Теодосију, који је оштро критиковао друштвену штетност „разузданог смеха“, посебно оног који је произлазио из *иољумљивања* фриволних сцена еротским покретима и опсценим речником, *смех* је, у духу библијских исказа, „грешна храна“ коју избегавају његови *узор-јунаци* „доброг срца“, Растко Немањић и Петар Коришки. Насупрот њима је литерарни пример суровог Стреза који своје срце храни *разузданим смехом*. То је *смех* тврдог и охолог самодршца коме је забава била мучење осуђених и бацање са високе стене у понор Вардара уз *саркастичне* повике: „Пази да не поквасиш кожу“¹³. Његов смех не произилази из комичног него из трагичног, и не увесељава него застрашује, па се може говорити о *прошесци*¹⁴ као облику испољавања смеховног у средњем веку. Сличан пример негативног смеховног налазимо и у *Житију иаџиријарха Јефрема* од епископа Марка, у познатој епизоди *Пустинњак и разбојници*, као илустрацији подвижничких искушења. Реч је о поступку *иољумљивања*, забрањеном још у *Синџајмају*¹⁵ Матије Властара, које су изводили разбојници гестама и покретима, како каже епископ, „дрско се шалећи“¹⁶ с обредним подвижничким певањем стихова псалама и молитава. Као и у Теодосијевом примеру са Стрезом, ни овде није реч о *смешном-ко-*

¹¹ Уп. Е. Кош, *Памфлеји о смеху у смућеним временима*, „Политика“, Београд, субота, 25. јун, 2005, додатак „Култура, уметност, наука“, стр. 2.

¹² Уп. П. Марјановић, *нав. раг*.

¹³ Теодосије, *нав. дело*, стр. 211-212.

¹⁴ Види: *Rečnik književnih termina*, „Nolit“, Београд, s.v. „groteska“.

¹⁵ Уп. *нав. рад* П. Марјановића.

¹⁶ Вид. *Antologija stare srpske književnosti*, *нав. изд.*, стр. 133.

мичном, него о илустрацији подругљивог и безочног понашања, и анархије у Србији после Душанове смрти.

Међутим, и у житијној литератури се могу наћи и примери уважавања смеха као афирмативне човекове особине, али у мери хришћанске скромности и врлине. За писца Стефана Првовенчаног, на пример, то су *осмех* и *насмешености* којим у два наврата, као сликарским детаљем, дочарава визуелни портрет свога оца Стефана, односно Симеона, Немање. Једном је то Немањин *осмех око усана*, по Бергсону „смех који разоружава“¹⁷, упућен као позив „срдитој и гвевној браћи“ на љубав и помирење¹⁸. Други пут то је *осмех* будућег смерног монаха који и смрт прима *насмешен*¹⁹, лица „неисказаног изгледа“. Занимљиво је и то да је Првовенчани опис смрти Немањине радио на основу Савиног *Житија светио Симеона*, али у њему, и поред низа глорификаторских појединости о умирућем, није могао наћи детаљ о „смешку“: он остаје препознатљива литерарна карактеристика краља Првовенчаног.

Знатно више је експлицитних помена смеха и *смејача*, понекад и са назнаком природе смешног, у забавно-поучним делима световног садржаја, као што су романи и приповетке. Ту је смех готово увек означен као позитивна духовна одредница. Само једном, у приповеци *Цар Аса*, цар се *неумесно насмејао* мудрим мислима једне жене, „јер је, како се каже, био недовољно искусан“²⁰. Осим те напомене да је *смех* понекад израз човекове површности и незнања, углавном се *смех* означава као интелектуална и морална категорија по којој се издвајају најбољи. У причама о Езопу и Соломону, на пример, смех је израз интелектуалне надмоћи над противницима, обично дворском елитом. Езоп се, нпр. питањима дворских мудраца, *насмеје ироничним* речима: „Ваистину, то и пастири знају“²¹. Тада се *смех* реализује као *духовића досејка*, доскочица противницима, и то у виду одговарајућих смешних и понижавајућих аналогија, као што је, нпр. Езопова процена да цар, са свом раскошном одећом и накитом, не вреди ни тридесет сребрењака (јер се не може поредити са Христом), а царица ни колико овца (јер не даје вуну ни млеко), или се пак реализује као *зајонетна алузија* чији се смисао разазнаје тек у поенти. Такав је Соломонов смех кад га цар противник вози на губилиште. На питање чему се *насмејао*²² у тако безизлазној ситуацији, Соломон узвраћа привидном бесмислицом: јер види „како точак на точак уседа, а оба у као“. Прави смисао загонетног одговора, с назнаком тријумфа духа над силом, објашњава опет Соломон као аналогију судбини сада заробљених цара и царице: „Видесте ли како точак на точак уседа, а оба у као“.

Експлицитних помена смеха има и у *Александриди*, забавном штиву младих племића, и то смеха као израза различитих расположења. Једном се

¹⁷ Уп. Е. Кош, *нав. рад*.

¹⁸ Стефан Првовенчани, *Живој Сиефана Немање*, Библиотека „Српска књижевност у 100 књига“, „Стара српска књижевност“, књ. 1, *нав. изд*, стр. 79.

¹⁹ Исто, стр. 99.

²⁰ *Из наше књижевности феудалној доба*, *нав. изд*, стр. 263.

²¹ Исто, стр. 372.

²² Исто, стр. 280.

Александар *насмејао*²³ *шали* свога војводе Тимотеја да га тобоже постави за цара међу женама, амазонкама, а други пут безумном хвалисању једноногих бића да је њихово месо најслађе а кожа најтврђа и погодна за штитове. Тада се Александар *слајко насмејао*²⁴ и смех пропратио пословичним изразом: „Е истина је да свака сојка са свога језика пропада“. Занимљиво је и казивање о његовом понашању после сазнања да ће ускоро умрети: прво се „шест месеци *није насмејао*“, а онда се *много смејао*²⁵. Коментар наратора томе *иџераје-ујиском* смеху је следећи: „сваки човек кад сазна да ће му смрт доћи *смењује радоси жалозићу*“.

3

Дакле, кадгод је у средњовековној књижевности смех именован, њега је, по правилу, пратила ближа одредница *експлицитна* или *контекстуална*, која је показивала његову *кришчку*, *моралну* или *забављачку* функцију. Смех се тада јављао као реакција на негативне појаве и понашања, с обележјима *ироније*, *инвекције* или *ијародије*. Из њих се види да је смех био и средство против оновремених необичних или негативних појава, али и својеврсна школа бонтона, кодекса понашања.

Такође, мада у скромнијој мери, смех је, у распону од *осмеха* до *неумереној*, од доброћудног до саркастичног, и онда подразумевао читав регистар карактерних човекових црта, па је отуда, у складу са средњовековном естетиком, представљао само *сиљашњи знак човекове унутрашње садржине*. Мада у скромном броју, експлицитни помени смеха и смејања у нашој старој књижевности указују на богату и разноврсну смеховну културу у средњем веку, која је свој пуни израз нашла у уметничком, имплицитном, облику. Најбоља потврда томе јесте весела приповетка *Мука блаженога Гроздија*²⁶, усамљена у свеукупној нашој средњовековној књижевности по ведрини и доживљају овоземаљских чулних задовољстава, у којој, и поред очигледног шаљивог *поглумљивања* житијних топоса, нема нигде експлицитно именованог смеха.

Кључне речи: смеховна култура; смех (добродушни, разуздани, весели, иронични, сатирични); исмевање (поглумљивање); шала, „дрска шала“.

²³ Роман о Александру Великом, нав. издање, стр. 93.

²⁴ Исто, стр. 81.

²⁵ Исто.

²⁶ Из наше средњовековне књижевности, нав. издање, стр. 301.

Branko Letic

CATEGORIES OF LAUGHTER IN THE OLD SERBIAN LITERATURE

(Summary)

In Medieval literature and in art in general, concerning its Christian origin and the idea that „Christ was not laughing“, there was a little laughter: it was regarded as an expression of some superficial understanding (metaphor of a *monkey*) of the earthly „valley of tears“. From that reason, in this paper, the *categories* of laughter and their *function* in literature will be emphasized in a wide range: from their utmost negative material connotations to the utmost positive and spiritual ones. The various meanings of laughter will be described, too: *laughter* as an expression of rebellion and a lack of culture, then, *smile* as a confirmation of the humans' good nature and mild character, then, *laughter*, with a shade of irony, as an expression of the intellectual superiority, and, finally, *laughter* as a metaphor of *happy* and *fulfilled* life.

Томислав Јовановић
Београд

ГРОТЕСКНО У АПОКРИФИМА

Гротескно се налази углавном у оним апокрифима који спадају у виђења небеса и откровења. У њим сасијавима нарочито се истичу бића која својим изгледом дају повода за гротескни присећујући у њиховом опису, понашању или односу других према њима. Од свих таквих бића најистакнутији је ђаво.

Истовременом тематском заснованошћу на Библији и знатним мотивским удаљавањем од ње апокрифи спадају у ону област старе књижевности која захвата старозаветна и новозаветна збивања и личности, разликујући се понекад од њих до те мере да сасвим надилазе библијско. Посебност која апокрифе чини нарочито другачијим од Библије јесте њихова изобилна фантастика, присутна нарочито у сликању небеских простора, од којих су најупечатљивији они који се тичу пакла и раја. У њима се преплиће наивност виђења појединих појава са високоученим библијским порукама и цитатима. Између библијске омеђености и ширине слободног домаштавања налази се богато наративно поље ових дела. Када се узме у обзир да су апокрифи настајали у распону од више векова без строге поетике каква се јавља у канонским и богослужбеним делима и да су у њих уткане традиције више народа, сасвим је разумљиво што је њихова стваралачка шароликост непозната другим књижевним областима. Честа варијантност такође говори о учешћу бројних непознатих аутора који су током дужег времена додавали и мењали понешто од затченог стања разгранављујући их сужејно кроз нове преписе. У тако променљивој и скоковитој судбини настајања апокрифа гротескно је као естетска категорија нашло у неким од њих своје природно место. Притом се не може говорити о свеprisутности гротескног у апокрифима, пошто је оно углавном тамо где се небески простори дочаравају у низу конкретних и живих сцена. Пре свега то су групе апокрифа који спадају у виђења небеса и откровења.

Гротескном у апокрифима није посвећивана посебна пажња. Тек успутне напомене могу се срести у неким ширим бављењима питањима гротеск-

ног,¹ или поводом разматрања ове категорије у апокрифним молитвама.² На први поглед гротескно и није тако наметљиво у споменутим групама апокрифа, јер приликом представљања небеских простора указују се слике препуне фантастике, у којима се потпуно измешта логичка стварност и намећу померене представе оностраног. Саме по себи, те представе носе контраст у односу на земаљски поредак ствари и као такве привикавају читаоца или слушаоца на фантастику на којој унапред почива необјашњивост појава. Стога се гротескно уводи у већ припремљену измештеност и са њом прожима доносећи нове, најчешће пренаглашене, представе у којима често обитавају чудесна бића од којих је најприсутнији ђаво са свим неухватљивим облицима своје појавности. Изобличеност чудовишног изгледа ђавола постигнута је у његовом непосредном сликању у два апокрифа. Најпре је у дужој верзији *Борбе арханђела Михаила са Сајјанаилом* донет његов краћи опис са изразито гротескним цртама. Када арханђео Гаврило жели Господу да предочи због чега се плаши да се појави пред ђаволом и бори се са њим, он одређује његов изглед на следећи начин: „Дужина његова, Владико, износи сто лаката, а ширина педесет лаката, а врат му је дванаест лаката, уста су му као трпеза велика, поглед као аспиде змије, и три главе су на њему. И Сотона смрт [сеје] и шкргуће зубима својим.“³ Друга, још сликовитија, представа ђавола јавља се у дужој верзији новозаветног апокрифа *О другом Христјовом доласку*, када Господ говори апостолу Јовану чиме ће све казнити људски род због његових грехова и да ће између осталог допустити да се на земљи појави ђаво. При том се доноси његов портрет у коме се истичу следеће црте: „Лице његово је мрачно, а власи главе његове оштре су као стреле, веће његове као у дивљег вепра, десно око његово као звезда јутарња која излази, а друго као код лава, уста његова од лакта, зуби његови од педи, прсти његови као српови, стопе ногу његових две педи, а на лицу његовом пише, Антихрист“. До небеса ће се узнети и до ада ће се стрмоглавити стварајући многе привиде.“⁴ У још два српска преписа овог апокрифа налази се истоветан опис ђавола с тим што се у једном од њих каже за његово десно око да је „као десница“, а у другом да је „као Даница“.

Претварање ђавола у обличја других бића честа је митолошка појава. У самој Библији, као и у апокрифима, најпознатији пример преобликовања ђавола у анђела и у змију везан је за Адамов и Евин изгон из раја. У апокрифној *Књизи о Адаму и Еви* ђаво је напакостиио првим људима наговоривши их да пробају од дрвета сазнања, али не учинивши то у свом изгледу већ пре-

¹ В. Кајзер, *Гројескно у сликарстјву и пјесништјву*, превео с немачког Томислав Бекић, „Светови“, Нови Сад, 2004, 41.

² S. Petrović, *Наромене о гротескном (Basmе i apokrifne molitve)*, Реџ, II, 10, Београд. 1995, 95- 99.

³ *Апокрифи. Сјарозавейни, ѓрема срјским ѓрејисима*. Приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић, Библиотека Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 23, I том, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд, 2005, 101.

⁴ *Апокрифи. Новозавейни*. Приредио и на савремени језик пренео Томислав Јовановић, Библиотека Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 23, II том, Просвета – Српска књижевна задруга, Београд, 2005, 500.

творивши се у анђела или у змију како би лукавством постигао убедљивост. Пренаглашавање његовог новог анђеоског изгледа има чиниоце гротескног. Он је постао „светао и са анђеоским изгледом“ и Еви пришао „веома светао певајући песму анђеоску као анђео“. Међутим, када је Ева отворила уста да се обрати Адаму, ђаво је проговорио из ње за дрво. У апокрифу *Сиварање светиа* ђаво се претворио у змију девојку како би успео да наговори Еву на преступ. Објашњење које се налази уз овакво ђаволово обличје открива гротескну слику која говори да и „змија тада беше у рају и хођаше на репу као човек ногама и зваше се красна девица. Претвори се [ђаво] у змију девојку са девојачком главом и дође напастовати Еву.“ Бог за казну „змију прокле да више не хода на репу и да је пуна отрова“.⁵

У појединим апокрифима може се наћи понешто од раније ђаволје природе, док је био анђео, и то један из вишег ранга, и настањивао небеске просторе. Најизразитија особина са којом га у тим описима срећемо јесте његова склоност ка подвалама Господу и то углавном приликом засађивања разног дрвећа у рају. Тако је у *Варуховом ойкровењу* позната епизода о Сатанаиловом засађивању лозе и Господњем проклетству њеног плода јер је везана за ђаволје дело. Набрајање порока који би задесили онога ко пије вино добија скоро гротескне сразмере: „Чувај се, Варуше, још ти има дрво то зла у себи, као што и Сатанаило не измени зла своја. Који много вина пију, сви зло чине. Нити брат брата воли, нити отац сина. Због зла винског бивају туче, прељубе и блуд. Сва зла због вина бивају.“⁶

Сатанаилова крађа дрвета предвиђених да се засаде у рају у време када још нису постојали други анђели или било шта друго стајала га је изгона из раја. Једна сцена у апокрифу *О часном крстиу и о два разбојника* гротескно говори о томе. Она је испуњена дијалогом између Господа и ђавола и изгледа овако: „Када засађиваше Бог рај, не беше ту нити анђела, никога, осим Сатанаила. И што заповедаше Господ садити, Сатанаил крађаше од свега. И пође и расипаше насред раја. Рече Господ: ’Ту ћу бити ја и тело моје, а ти ћеш отићи у прогонство!’ Изишавши напоље, Сатанаил му рече: ’Госпode, благослови што засадисмо!’ Бог рече: ’Ту сам ја усред раја!’ Када оде Сатанаил да види дрво своје које посади, тада поцрне и постаде ђаво и дрво га прогна из раја.“⁷

Као привидни господар земље, ђаво је условио Адаму да може обрађивати земљу једино ако потпише уговор да га признаје за господара. Адамова мудрост разрешила је сву непремостивост ђаволовог захтева да влада земљом. Смештање ђавола у земаљско окружење ставило је Адама пред ново искушење за које се показао спремнијим и дораслим него када је био у рају. Разговор између Адама и ђавола обележен је наступом присиле и пристајања које има значење недокучивости спознаје суштине за другог саговорника, што није лишено благе ироније.

⁵ *Апокрифи. Сиваразавејни*, 98.

⁶ Исто, 120.

⁷ *Апокрифи. Новозавејни*, 221.

Потреба ђаволова да буде једнак са Господом унапред га је одредила као недораслог да то оствари, што је непознатим писцима апокрифа давало повода да му се наругају на различите начине. Један од таквих примера јесте управо ова сцена из апокрифне *Књиге о Адаму и Еви*:

„И тако узе Адам волове и узора да створи себи храну. Тада ђаво дође и стаде пред волове и не даде Адаму земљу да оре. И рече ђаво Адаму: 'Моја је земља, а Божија су небеса и рај. Ако хоћеш мој бити, онда ради земљу. Ако ли хоћеш Божији бити, онда пођи у рај.' Адам рече: 'Божија су небеса, и Божији је рај, и Божија је земља, и море и сва васељена.' И ђаво рече: 'Не дам ти земљу радити док ми не запишеш рукописање своје да си мој.' Адам рече: 'Ко је земљи господар, његов сам и ја и деца моја.' Ђаво се обрадова, а Адам знађаше да ће Господ сићи на земљу и обући се у човечији лик и сатрти ђавола. И рече ђаво: 'Запиши ми рукописање своје.' И записа му и рече: 'Ко је земљи господар, његов сам и ја и деца моја.' Ђаво узе рукописање Адамово.“⁸

Познато је да је алузију на ову сцену унео Стефан Првовенчани у своје *Житије светиої Симеона* одређујући јој смисао обазривости према ђаволу.

Ђаволово настојање да буде у блискости са неким од небеских створења достиже сву комичност у апокрифу *Борба арханђела Михаила са Сатанаилом*, када му на земљу долази арханђео Михаило како би повратио украдене Божије инсигније. Бојећи се да ли ће моћи да савлада ђавола у отвореној борби, арханђео је затражио од Господа да се користи разним лукавствима, лажима па чак и лажно да се куне у њега, пристао је привидно да се зближи са Сатанаилом и да се покори његовој власти, у шта је овај поверовао. У знак тог новог пријатељства Сатанаил „заповеди да се постави Михаило на други престо и седећи да се држе за руке“.⁹

Понекад се у карактерисању ђавола иде и на сасвим неуобичајене одлике. Сасвим је ретко да он има осећај за покајање када учини превелико зло. Старозаветна *Књига о Јову* представља израз крајње трпељивости и праведности у страдању. Апокриф о Јову такође носи такво значење, али са уплићањем још неких чинилаца, од којих је ђаволу дато посебно место. Делови апокрифа у којима ђаво мучи Јова и нарочито његову жену представљају очекивани оквир његовог понашања. Међутим, када он буде побеђен Јововом упорношћу, долази до обрта, који је повод да се појави гротеска. Ђаволово кајање што је Јову наносио зло у свом преокрету добија сасвим ново значење. Нespoјивост његових особина са потпуно новим стањем покајања нарушава очекивани поредак. Кроз плач он се обраћа Јову овим речима:

„Видиш, Јове! Ја теби многа зла учиних, и претрпео си страдања велика на телу свом. И опет са телом остајеш макар и ране имао. Ја сам дух, али, ево, у великој жалости јесам: као када једног од старијих ученика, који је јачи, у борби поразиш и обориш га, затим узмеш песак, саспеш у уста оном који лежи доле, јер не можеш поднети јачег од себе, и веома завапи побеђени и

⁸ Апокрифи. *Старозаветни*, 76.

⁹ Исто, 104.

узвелича се. Такође и ти, Јове, довољно си био у ранама злим, али одолео си нападу мом који ти зададох.¹⁰

Као завршница ове сцене долазе Јовове речи да се Сатана посрамио и отишао од њега на три године.

Удруживање ђавола са блиским по злу нашло је своје место у латинској варијанти *Никодимовој јеванђеља*. У доњем свету ђаво се удружио са адом и смрћу, који се као персонификовани обраћају једни другима потпуно равноправно. Као господари таме спремају се на обрачун са Исусом који је по распећу сишао у доњи свет. Свесни опасности која им прети Исусовим доласком они се надмудрују ко ће га ухватити и поразити, а заправо нити један то не сме да учини. Велики делови разговора ђавола са адом и смрћу имају сасвим гротескну основу. За разлику од ђавола, који је спреман да иде до краја у обрачуну са Христом, ад и смрт у једном тренутку напуштају га уплашени Господњом божанском природом. Нарочита колебљивост ада исказана је посвађаношћу са смрћу и са мноштвом нечистих духова, и поготово у речима које упућује ђаволу и којима признаје немоћ све тројице пред Христовом појавом.

У једној варијанти апокрифа *О смрти Авраамовој* смрт се такође појављује у персонификованом облику и разговара са Авраамом. Пошто је у питању праведник, њу је Бог послао да дође у пријатном изгледу како га не би уплашила. Такву своју појаву она објашњава овако Аврааму:

„Видиш ли моју лепоту? Тако се јављам свим праведницима. Анђели сплету венац и ставе на моју главу и одем к њима са смерношћу и правдом. Ако ли је грешник, одем к њему са гневом и прогањањем великим. Страхом га смућујем.“¹¹

Сама по себи оваква слика смрти носи неочекиваност, али када по Авраамовој жељи покаже своју трулеж и уобичајени изглед, долази до преокрета, који њеном изгледу даје гротескне сразмере:

„И скиде смрт лепоту са себе и показа трулеж своју. Имаше многе главе, а оне имаху змијска лица. Због тога многи од змије умиру. Друге главе имаху изглед коња. Тако многи од коња умиру. Друге главе су од огња. Тако многи од огња умиру. И тог дана умре Аврааму седам синова од страха од смрти.“¹²

Неке од гротескних слика налазе се у апокрифу *Преиграње ђавола са Исусом Христом*. У њему је исказан контраст између ђавоље и божанске природе. Као да у неким тренуцима Христовог обрачуна са ђаволом постоји нека врста поигравања. У својој надмоћи он је побеђеног ђавола обесио „стрмоглавце за пете за облаке небеске, а војске његове разagna као дим“,¹³ а потом му се смиловао и заповедио облаку да га ослободи („И спусти га на земљу као муња.“)¹⁴ Нарочито је сликовито бежање уплашених ђавола када

¹⁰ Исто, 182.

¹¹ Исто, 412.

¹² Исто.

¹³ *Апокрифи. Новозаветни*, 99.

¹⁴ Исто, 100.

су видели шта им се догодило са вођом поручујући један другом у вапају: „Шта учинисмо, небози? Бежимо у дубине морске и у пећине јер кнеза нашег обеси Христос на облацима небеским!“¹⁵ Кажњавање ђавола да пропадне у провалију превеликих сразмера спада такође у гротескна места овог апокрифа. Исус је заповедио земљи да зине 300 сежања у ширину како би ђаво упао у њу. Опет као вид поигравања са њим Христос му поручује: „Погледај, ђаволе, шта је иза тебе!“ Обазрев се, ђаво виде иза себе провалију велику и ужасну се и уплаши се.¹⁶ Исусово објашњење дубине настале провалије такође је засновано на пренаглашеним димензијама: „Ако тридесетогодишњи младић узме камен према својој снази и баци га доле у дубину, он ће пасти тек после трећег дана. Ту ћеш ти бити, ђаволе.“¹⁷

Извесна иронија постоји у Божијем обраћању Адаму после сагрешења, јер његово свевидеће суштаство свакако је знало шта се збило. Ипак, он је питао Адама на начин као да му је преступ непознат. У Адамовом казивању својој деци тај разговор представљен је овако: „Дође Владика и поставише престо Господњи усред раја. И позва страшним гласом: 'Адаме, Адаме, где си?' Ја рекох: 'Наг сам, Господе, и не могу изићи.' И рече Господ: 'Никада се тако ниси сакрио од мене, па зашто је сада тако? Да ниси преступио заповест моју док се скриваш од мене?'“¹⁸ У Евином виђењу овог догађаја налази се слична иронија: „И сиђе Господ на раменима херувима са мноштвом анђела који певаху неућутну песму славећи Бога непрестано. И постави се усред раја престо Господњи. Адамово дрвеће цветаше цветом обилатим, а на мојој страни дрвеће увело и отпало беше. И позва Господ Адама: 'Адаме, Адаме!' Адам рече: 'Господе, глас твој чух и уплаших се веома јер сам наг.' И рече му Господ: 'Ко ти каже да си наг? Да ниси јео од дрвета за које ти рекох да не једеш?'“¹⁹

Једна од изразито гротескних појава на небесима присутна је у старозаветном *Варуховом ошкровењу*. Својим проласком кроз друго небо Варух је видео једну превелику одају у којој су живели инообразни људи. Били су то они који су се дрзнули да зидају Вавилонску кулу и кажњени су тако да су добили сасвим нова, сасвим гротескна обличја. Према једном српском препису њихова „лица беху пасја, а ноге јелење, а рогови козји“.²⁰ Према једном другом препису они „имаху пасија лица, железне ноге и козје рогове“,²¹ а према трећем препису „ноге коњске, лице орла, рогове козје“. Овако ретка слика неће се наћи у било ком другом апокрифу. Можда јој је по типу слична представа „љуте звери“ која се јавља у апокрифу *Посланица Исуса Христа њаиријарху јерусалимском*. Она је такође створење гротескног изгледа и њу ће Исус послати људима због почињених грехова, поручујући им овако: „И још ћу послати на вас звер љуту, која има две главе, крила орловска, коњски

¹⁵ Исто.

¹⁶ Исто, 101.

¹⁷ Исто.

¹⁸ *Апокрифи. Старозаветни*, 71.

¹⁹ Исто, 74.

²⁰ Исто, 118.

²¹ Исто, 127.

реп, тако да ћете видети када буде појела ваша тела и чеда ваша пред очима вашим.²² Слично овој звери изгледа двоглава змија за коју се поручује следеће: „И послаћу двоглаве оседлане змије, које ће људима пити очи а женама [груди].“²³

Велико обиље гротескних сцена или мозаичних слика налази се у апокрифима који говоре о изгледу пакла. То су пре свега *Ход Бојородице ѿ мукама* и *Ошкровење ајосѿола Павла*. У њима су приказане душе оних који су осуђени да испаштају различите казне због почињених грехова на овом свету. Упечатљивост већине мука заснована је на прилично натуралистичкој фантастици, чија понорност покаткад најчешће има гротескне размере. Иако као логична равнотежа наспрам свих описа мука стоје разврстани греси према својој тежини, слике којима се дочарава простор пакла носе своју пренаглашеност до те мере да улазе у сам смисао гротескног. Читав пакао предочава се као разуђена гротеска испреплетана метежним сликама мучења грешника. Почев од огњене реке, у којој су до различите дубине загњурени грешници према тежини грехова, па преко огњених постеља и столица, узаних гротла у којима се налази мноштво грешних душа, кључале смоле и сумпора и све до оних који висе обешени за обрве, за власи, за језик, за ноге, за нокте, за очи, за прса, за прсте, за срце или за уши исказан је велики репертоар представа са наивном, али и застрашујућом фантастиком, тако и комбиновање невиђених могућности дочаравања простора пакла. Притом су често нагомилавани истородни чиниоци грађења таквих слика, што додатно појачава њихово гротескно значење. Као да се пренаглашеношћу одређених значењских тонова, поготову са црвима и змијама који гамижу свуда по душама, настојала постићи узнемиреност код слушалаца или читалаца како би на драстичан начин помишљали на оно шта их чека уколико западну у грех. Као да постоји омиљеност да се у гротескним представама појављује опште место са мноштвом звери које растржу и змијама са свим застрашујућим одликама од којих човек исконски зазире и ужасава се.

Нарочит вид гротескног среће се на извесним местима *Ошкровење ајосѿола Павла* где се описује излазак душа из тела оних који умиру. На врло сликовит, а понекад и драматичан, начин слика се пут душе ка небу. Зависно од тога да ли је душа припадала праведном или грешном човеку, на различите начине поступа се са њом. Када је у питању душа грешног човека, то је повод да се уз њено праћење ка небу унесу знатнији гротескни тонови. Тако су анђели према њој груби, чак је протресају, вуку је без милости, гурају и гоне како би је што пре према суду Господњем предали у пакао.

Поред овако целовитијих и опширнијих делова са гротескним обележјима, кроз апокрифе искрсавају усамљена места са таквим знацима. Такви су рецимо делови Нојевог казивања о себи како је живео док је градио ковчег. Он у *Ошкровењу ајосѿола Павла* наглашава неке своје поступке на следећи начин: „Наврших сто година правећи ковчег, не свлачећи нити одећу у коју

²² *Ајокрифи. Новозаветни*, 483.

²³ Исто, 493.

бејаш обучен. Нити стригох власи главе своје. Још се уздржавах постећи. И не приближих се жени својој за сто година.²⁴ Омотавање Јаковљевих руку јарећим кожицама да би био космат као његов брат Исав како га не би препознао ослепели отац и благосиљао га уместо брата има у апокрифу *О Исаку* наглашенију гротескну основу. Са сличним предзнаком јесте сцена у апокрифу *О смрти Авраамовој* где анђеолови гони седам тма душа кроз погубна врата, а само једну носи у руци. Одређену хуморност носи место у апокрифу *Како се најиса Псалтир* на коме се цар Давид препире са жабом која му не да да пише песме у славу Господа и која му у знак освете што прогони њен род искаља написано. У *Премудростима Соломоновим* сасвим гротескно делује превара у којој граматик ставља мртвом човеку перо у руку како би привидно потписао лажни уговор на основу кога су његови синови лишени наследства. Величина Адамове главе у апокрифу под називом *О сљешеном грвешу* добила је гротескне сразмере. За њу се каже да „Беше као да је од двадесет мужева“.²⁵ Један од царева у Јерусалиму пожелео је да се сахрани у Адамовој глави, а други да је угради у улаз свога двора и да пролази кроз њу. Неверовање свештеника Исусовој мајци Марији да он нема оца на земљи доведено је у апокрифу *О Христовом јерејству* до гротескних неспоразума. Док их Марија уверава у то, они се са чуђењем осврћу на њене речи: „Ко виде да Бог са небеса дође и жени говори?“ „Да нећеш да нам се наругаш?“ „Докле ћемо се натезати с тобом? Ти једина говориш: 'Са небеса је.'“²⁶ Контрасна сцена у апокрифу *О часном крсту и о два разбојника* везана за крсно дрво, које је мноштво људи благосиљало, а пророчица Сивила га проклела јер када је села на њега, задњица јој је огорела, свакако носи прилично од гротескног. Гротескна фантастика огледа се у дужој верзији *Дела айосћола Пејтра* где се Исус претворио у дечака који је уловио мноштво риба и позвао их да за њим крену по сувом у Рим, а он је узјахао на једну од њих. Слику употпуњавају звери које су такође кренуле за рибама, што је изазивало дивљење људи. Натуралистичке сцене у апокрифу *Дела айосћола Андреја и Маџеја* обилују фантастиком обојеном гротескним тоновима. Таква је епизода у којој људоджери у недостатку уловљених људи бацају жреб кога ће између себе заклати и појести. Ипак, по својој бездушности надилази је сцена са човеком који је жртвовао своју децу да би спасао себе. Гротескно су обележена места у *Делима айосћола Томе у Индији* када проклиње слугу који га је закачио крчагом по глави да му пси развлаче руку којом га је ударио или када му је кнез одерао кожу што је проповедао хришћанску веру у коју је прешла и његова супруга. Неке од клетви у *Посланици Исуса Христа њаџиријарху јерусалимском* имају гротескни призив. Јединствена је клетва тог типа упућена онима који „пију дуван“: „И проклет да је онај човек који пије дуван, семе ђаволско. Он проповеда вечну муку.“²⁷ Клетва да се „уста обрну“²⁸ упућена

²⁴ Исто, 425.

²⁵ Исто, 209.

²⁶ Исто, 216.

²⁷ Исто, 492.

²⁸ Исто, 493.

је онима који псују попа, калуђера, оца или матер, кума, или називају псећом вером верног човека. Слично се проклињу они који прстом упиру на јереја због речи у *Посланици Исуса Христџа љаји римском*, уз наглашавање да им се „запале уста“.²⁹

Према свему изложеном види се да гротескно у апокрифима има своје упориште у фантастици везаној најчешће за небеске просторе, у којима се нарушавање устаљеног поретка ствари разастире до неухватљивих размера. Притом се средишту многих гротескних места налази ђаво, као омражено створење, на кога су кивни и Бог и људи. Можда је зато његов лик сачињен од ругобне одбојности и саме супротности ономе што је божанско и светло. Као да је код бројних писаца из различитих времена постојала недољива жеља да му се наруга, што је понекад испадало маштовито, али још чешће наивно и огољено. Поимање пакла у апокрифима испуњено је гротескним до те мере да оно искрсава из дочаравања сваке муке у којој се налазе грешници. То није хумор у коме се назире ведрина, него је у питању онострано виђено на неочекиван начин, који више нагиње црнохуморности.

Кључне речи: апокриф, ђаво, гротескно, пакао, рај.

Томислав Йванович

ЭЛЕМЕНТЫ ГРОТЕСКА В АПОКРИФАХ

(Резюме)

Элементы гротеска встречаются в основном в апокрифах, принадлежащих к видениям небес и откровеній. В таких векстал особо выделяются существа, вид которых служит основанием для гротескного подхода при их описании, поведении или же отношении других к ним. В этом отношении ведущее место отводится дьяволу. Особое впечатление производят гротесковые представления дьявола в апокрифах *Књига о Адаму и Еви*, *Сиварање свејга*, *Варухово ой-кровење*, *Жишје и подвизи љраведној Јова*, *Борба арханђела Михаила са Сиваналом*, *О смрши Авраамовој*.

²⁹ Исто, 497.

Милунка Митић
Ниш

ЕЛЕМЕНТИ ХУМОРА У ЖИТИЈУ СВЕТОГА САВЕ (ТЕОДОСИЈЕ – ДОМЕНТИЈАН)

Хумор, као средство изражавања у комици, преко смеха, подсмеха, кришкe, у средњовековном усменом и писаном литерарном стваралаштву, присутан је у бројним књижевним жанровима као што су: апокрифи, романи, средњовековне приче – њовести, шнд. Али, у житијној књижевности, писаној канонски, која има искључиво апологетски карактер, хумор и други комични елементи немају своје место онако како се налази у поменутиим жанровима. У Житију светог Саве од Теодосија, поредбено са Доментијановим житијем истои наслова, има и хумора, смеха и подсмеха и других елемената комике и то у наративним целинама – причама у којима се приказују чудеса над Савом, затим у Савиним чудима, али и у другим приповедним деловима.

Житијна књижевност, по функцији апологетског типа, начињена од бројних жанрова и поджанрова, а схематски написана по канонски утврђеним правилима, најчешће од теолошко-реторског увода, преко централног излагања до чудеса, на крају, како је познато, има веома озбиљан тон, али и својствени индивидуализам, у зависности од аутора. Истицање високоморалних хришћанских особина хваљене личности често иде преко општих места, стилских фигура (симболи, метафоре, поређења, парафразе, хиперболе итд.), а методолошки – наратијом, реторским питањима, унутрашњим монологом, дијалогом и др. И како каже В. Мошин (*Стил старе српске прозе*): „Ријечи којима се описује свети појам, треба да буду свете – 'подобне' за приказивање светости.“¹

Не излазећи из византијско-словенског модела писања, као и употребе стилских средстава и израза, и наша житија светих се тако пишу, па у принципу, тако пишу и Доментијан (13. в.) и Теодосије (13–14. в.). Кроз бројне истраживачке радове књижевних теоретичара и историчара књижевности и уметности уопште, као и кроз радове научника других области, код нас и на страни, о начину стварања и књижевним стиловима Доментијана и Теодосија, скоро да је све речено. Овде ћемо навести само један фрагмент из закључака Димитрија Богдановића у *Историји старе српске књижевности*

¹ В. Мошин, *Стил старе српске прозе*. Стара књижевност, приредио Ђорђе Трифуновић, Српска књижевност у књижевној критици I, Нолит, Београд, 1965, стр. 187.

(1980), који, на неки начин, даје синтезу ставова бројних претходних истраживача о начину писања ове двојице средњовековних српских писаца: „... Поетика Доментијанових житија богатија је од оне у житијима његових претходника, ... разрађенија у примени реторских и песничких фигура, сложенија у композицији дела и грађењу духовног лика главног јунака.“² А на другом месту, даље, стоји: „У Доментијана влада мисаона, монументална и свечана реторичност; у Теодосија је топлије и живље, експресивно причање. Отуда се Теодосијев стил обично сматра наративним, само што и та његова наративност открива добро познавање реторике хагиографског причања, у којем елементи реалистичког, или 'профани' елементи имају своје важно место колико и психолошко посматрање и самопосматрање јунака. Теодосије заиста испољава реалистичке склоности, смисао за детаљ и за појаве, збивања и осећања људске свакидашњице.“³

Један од тих „профаних“ елемената – „детаљ ... људске свакидашњице“ из Теодосијевог *Житија светиога Саве*, биће предмет разматрања комичног, односно хуморескног израза, који се најчешће не везује за озбиљну хагиографску литературу, али који, по Љихачову, није непознат у староруској књижевности ове врсте, па тако ни у старосрпској. Задржаћемо се на причи о нападу разбојника на светогорске монахе, међу којима је био и млади монах Сава (српски), у заливу Лавре светога Атанасија (на Светој Гори). Прича је код Доментијана, у *Житију светиога Саве*, насловљена: „Ново чудо с разбојницима“⁴, а код Теодосија је дата у гл. VII, *Житија светиога Саве*⁵.

Вероватно, сачувано предање код светогорских старца о начину Савиног избављења (два пута) из разбојничких руку, као Божје чудо над њим, послужило је Доментијану, а потом и Теодосију (по Доментијановом „сказанију“) као један од извора при описивању догађаја из раних година Савиног боравка на Светој Гори. У његовом житију, први пут се напад разбојника десио на копну, покрај мора, у месту званом Милопотам, када је Сава, као обично, после „ноћног бденија“ (по Доментијану) поранио да „топле хлебове“ однесе пустињацима. Тада, после заробљавања од стране разбојника и испитивања ко је он и одакле је, десило се чудо над Савом: „И Бог обрати срца њихова (разбојника) на умиљење по вери и љубави светога ... И пустише га, и доспе ка старцу у време у које жељаше.“⁶ А иза овога у истој причи догађа се и друго чудо: дошавши за Савом у манастир, разбојници бивају преобраћени у вернике и добре људе, који „обећаше да више неће сатворити разбојништва...“⁷ Код Теодосија сам опис Савиног ослобађања има разрађенију ситуацију: „А разбојници они после, дошавши к себи, говораху: – Шта нам то би да занети испустисмо овога младића и оне с њим? Него,

² Д. Богдановић, *Историја старе српске књижевности*, СКЗ, Београд, 1980., стр. 157.

³ Д. Богдановић, Исто, стр. 171.

⁴ Доментијан, *Ново чудо с разбојницима. Житије Светиога Саве*, превод Лазара Мирковића, СКЗ, Београд, 1938., стр. 43–44.

⁵ Теодосије, *Житије светиога Саве*. Превео Лазар Мирковић, превод редиговао Димитрије Богдановић, СКЗ, Београд, 1984., стр. 31–32.

⁶ Доментијан, фуснота под 4, стр. 42.

⁷ Доментијан, фуснота под 4, стр. 43.

или бејаше чаробњак или је заиста био човек Божји, те га Бог сачува да му ништа не напакостисмо.⁸ Иако је овде Теодосијева распричаност живља од Доментијановог свевидећег исказа, психолошки моменат пост-ослобођења дат је исто: „Паднувши на земљу (разбојници) мољаху од обојице благослов, обећавајући да више неће чинити разбојништва.“⁹

Други пут су разбојници напали лађу са светогорским монасима, међу којима је био и Сава, а то се (сада) десило у заливу Лавре св. Атанасија. У тој другој причи о нападу разбојника и начину Савиног спасавања из њихових руку, и код Доментијана и код Теодосија дешавања су испричана истим редом; затим, разбојници су на исти начин надмудрени, чак истом лексиком је то исказано: стари монах дипломатског понашања према разбојницима јесте „богоразумни чрнац“, код Доментијана, односно, „преподобни и доброразумни“, код Теодосија; код обојице Сава је вистреног духа са здраворазумским понашањем. У тренутку заробљавања он се сав предаје искреној молитви да га Бог избави од зла које га је задесило и када се указао тренутак за избављење, Сава није оклевао. Када је „богоразумни“ – „доброразумни“ „чрнац“ – старац послат од игумана, дошао да понуди разбојницима гостопримство у манастиру, тада је, наводно прекорно апострофирајући непослушног монаха Саву, пошао да га удари. Искористивши намештену позицију и забуну међу разбојницима створену неочекиваним гестовима старог монаха, Сава искаче из лађе и бежи у манастир. Сам чин спасавања Божјег човека, земаљског анђела, који је као „чудо“ (ново) означен код Доментијана, код оба писца испричан је истоветним изразима. „... И погледавши на светог младића, као са великим гневом рече му: 'А куда ти идеш? Зар те не посла игуман онамо, а ти чиниш своју вољу?' И поскочи на њ као хотећи (га) ударити. А он обузет великим страхом, побегавши од њега, искочи из чамца. А они као избезумљени заборавише и у тај час ништа не рекоше. ...”¹⁰ Теодосије је то исказао овако: „Старац одмах погледавши на светог младића, и као с великим гневом стаде га грдити, говорећи:– Зар те није игуман послао онамо, а ти својевољно чиниш твоје ствари?

Ово говорећи скочи на њега, као да ће га ударити. А овај обузет великим страхом, побеже од њега, и искочивши из лађе у Лавру побеже, а они противници, Богом заборавивши, у тај час ништа не рекоше старцу.“¹¹ Дакле, спасење преко чуда, у оба житија изнето је истоветним исказом, али и крај ове кратке приче о понашању разбојника, дат је скоро у синонимичној израза у оба књижевника. Тако, код Доментијана читамо да разбојници, сазнавши да им је царски „улов“ исклизнуо из руку, „велику печал и скрб сатворише сами међу собом ...”¹², а код Теодосија стоји, „сазнавши после о светом младићу, и

⁸ Теодосије, види фусноту под 5, стр. 29.

⁹ Исто, стр. 30.

¹⁰ Доментијан, фуснота 4, стр. 43.

¹¹ Теодосије, фуснота 5, стр. 31–32.

¹² Доментијан, фуснота 4, стр. 44.

чији је син, пуцаху од жалости, тако да су и Лавранима претили да ће им се због њега осветити.¹³

Па ипак, иако је централни ток радње у овој „краткој причи“ о чуду, код оба писца и идејно и лексиколошки (скоро) идентичан, у поетици стваралаштва, како је познато, они се разликују. Као и обично у свом писању, и овде је Доментијан употребио, пропорционално тексту, бројне цитате из Светог писма (псалме); у првом делу ове приче он их је употребио четири пута, и након главног догађаја, још два пута, на крају. Уопште, употребом бројних реторских елемената, а нарочито навода из Светог писма (посебно псалми), Доментијан стилски увек обликује текст у „подигнутом тону“ (Ђоровић), па и овде, или, по Д. Богдановићу, у „реторско узвишеном тону“. А Теодосије, излажући на исту тему, из угла (житијних) актера и износећи то скоро дијалогски, без бројних навода (у поменутој причи о чуду дата су само два псалма), у излагању делује непосредно, а догађаји су „профано“ доживљени. Прича носи „животност“, као, уосталом, и целокупно његово приповедање, по К. Милер-Ландау (1972). Као пример, наводимо кратак фрагмент из помануте Теодосијеве приче, када је Сава, „бегунац са лађе“, дошавши у Лавру, испричао шта му се догодило. „Игуман пак и братија, хвалећи Бога, чућаху се чудесу чудноме које Бог учини с њим, и сви га грљаху ...

А они варвари уђоше са старцем у манастир, и пошто су били љубазно угошћени и примљени од игумана и братије и узели од манастира шта им је потребно, пустише преостале заробљенике који су били са светим.“¹⁴ Теодосијева лакоћа изражавања и у овој краткој житијној причи, у живом казивању кроз контрастне ситуације („варвари“ заробљавају бројне монахе, а повинују се (дипломатски) опхођењу једног „чрнца“; или, осioni на мору – кротки у манастирском простору) и са поентом на крају (подсмех пиратској заблуди), жанровски упућују на анегдотско причање.

О анегдоти читамо у *Речнику књижевних термина* између осталог, и овај део формулације: „... Под анегдотом се подразумева занимљива кратка прича о некој историјској личности. Прича је кратка, доживљај необичан, са духовитом поентом. Приповедање је најчешће објективизирано са наглашавањем битних момената за дати друштвени поредак...“¹⁵ Анегдотска духовитост у овом наративном фрагменту о чуду, налази се, најпре, у сликовитом и домишљатом опису опхођења искусног монаха према разбојницима. Из контрастне позиције: кроз благи разговор са пиратима и грубим са младим монахом Савом, који „тера своју вољу“, избија хумор, који се у општем појму комике, квалификује као доброћудни смех.¹⁶ И даље, обликовање ове кратке приче са комичним елементима, било је и са другим одговарајућим стилс-

¹³ Теодосије, фуснота 5, стр. 32.

¹⁴ Исто.

¹⁵ *Речник књижевних термина*, Изданје Института за књижевност и уметност у Београду, Nolit, Београд, 1986., стр. 24.

¹⁶ V. Prop, *Dobročudni smeh. Drugi oblici smeha, Problemi komike i smeha*, „Dnevnik“ i „Književna zajednica Novog Sada“, Novi Sad, 1984., стр. 137–143. Иначе, Проп наводи 35 врста смеа по значењу, укључујући и двадесетак облика које је теоретичар и историчар филма, Р. Јурењев већ назначио: „радостан и тужан, доброћудан и гневан, паметан и глуп, охол и просто-

ким средствима као што је подсмех, поред парадокса, контрасти и хумора. А закаснела реакција светогорских пирата код сазнања о изгубљеном плену и нереализованом циљу, представља не само комичну и духовиту поенту читаве ове приче, већ и ироничну, па помало и саркастичну суштину саме поенте. /Кад разбојници на крају схвате реалну ситуацију – шта су изгубили пуштањем „царског“ сина, они „велику печал и скрб сатворише сами међу собом“ (Дом, 1938, 44), односно, „пуцаху од жалости“ (Теод, 1984, 32), тачније, пуцаху од беса, јер печал који значи: тугу, муку, жалост, заједно – може да значи бес. И у немогућности да било шта друго учине, разбојници су само могли да „прете Лавранима“./ Иначе, наведена стилска средства, припадају, по Пропу, „вербалној комици“, као што се и преко других категорија смеха, такође, постиже комика.

Комика, комично, као естетска категорија која је везана искључиво за човека, сагледава се преко психолошког фактора (човека), али у зависности од низа околности и оријентације: историјски, социолошки, психолошко-филозофски итд. И, по Хартману, „Комика живи од изненађења која нам спрема опори реални живот – она живи, ако тако хоћемо, од ’невероватног’, то јест од онога што изгледа невероватно“¹⁷. Наведена Хартманова констатација објашњава, управо, наш пример из Теодосијевог причања: невероватно је да разбојници – „варвари“ не размишљају дубље – шта добијају, а шта губе прихватањем „благонаклоне“ понуде да узму из манастира све што им треба; невероватно али истинито. А специфичности комике се сагледавају посебно и у зависности од бројних услова, па се тако одређује и њен феномен и функција.

Као део комике, смех (комично и смешно, синоними у теоријској поставци В. Пропа), јавља се у различитим значењским облицима, односно, функционално, као различита врста смеха, у шест категорија¹⁸ (које смо прихватили). То су, поред доброћудног смеха – хумора, и: подсмешљив смех, злуради – негативни смех, односно, зао или цинични смех, затим, ведар, обредни и раскалашни.

Поред „доброћудног смеха“ – у хумористичком опису Савиног искакања из лађе и спасавања (бежањем у Лавру), централна идеја у опису чуда исказана је „подсмешљивим смехом“ – подсмехом и иронијом у размишљању, а потом и у понашању разбојника. Задовољени приземним жељама за храном и манастирским благом што су им монаси омогућили да узму, не схвативши праве разлоге духовничког гостопримства и гостољубља, нису показали да им је дубље и шире размишљање јача страна. И, управо, Пропов закључак који гласи: „смех настаје када се, потискивањем духовног начела од стране физичког, изненада открива дотад скривени недостатак“¹⁹ (иако је дат у дру-

душан, снисходљив и понизан, презрив и уплашен...” Овome он додаје и своје категорије: „весео, ... раздражљив, хистеричан, поспрдан, физиолошки...” на стр. 27.

¹⁷ N. Hartman, III odeljak: *Komično*. Estetika, Dereta, Beograd, 2004., стр. 423.

¹⁸ V. Prop, *Drugi oblici smeha, Problemi komike i smeha*, „Dnevnik“ i „Književna zajednica Novog Sada“, Novi Sad, 1984., стр. 137–152.

¹⁹ V. Prop, *Polazna zapazanja. Podsmesljiv smeh, Problemi komike i smeha*, „Dnevnik“ i „Književna zajednica Novog Sada“, Novi Sad, 1984., стр. 39.

гом, савременом контексту), може да се примени и за објашњење Теодосије-ве употребе подсмеха, чак и „злог смеха“, као средства комике, у обликовању завршнице ове кратке приче о чуду. Јер, егзистенцијална потреба овакве врсте људи (осионих и без вере), не допушта могућност у размишљању о другом, духовним вредностима.

Ово Савино чудо, које је Теодосије исказао кроз фрагмент хуморескно-анегдотске прозе у житијној књижевности, а Доментијан то изнео узвишеним стилем, суштински у историјско-психолошком смислу, представља етички феномен. У методологији рада Теодосија, употребом, најпре, стилских средстава, али и других компонената везаних за хуморескну концепцију излагања, „вербалном комиком“ је постигнута реализација етичке идеје преображаја (очекивано у неочекивано и обратно) у позитивном смислу; јер Бог чува своје изабранике, што се потврђује пословичким псалмом: „не даде, рече, Господ жезла грешника над удео праведнога“²⁰.

У анализи одабраног фрагмента, чудо, са хуморескним елементима – парадоксом, подсмехом – како је описано понашање разбојника у односу на Савину свету личност, дешава се овде над Савом. Али, и он сам чини чуда која су методолошки слично дата. Једно такво његово чудо јесте молитвено стварање леда (наизглед) на најприроднији начин, из градоносних облака. Када је Сава од угарског краља Андрије, који је пошао да освоји Србију, затражио леда да расхлади вино, овај није могао да испуни жељу српског архиепископа, јер је јака жега истопила лед у свим леденицама.

„А када свети чу, обрадова се веома због овога и ...“²¹ у обраћању Богу, кроз искрену молитву, изузетно зазива Псалам (85,17.):

„Учини сада са мном знамење на добро
да виде они који ме мрзе
и да се постиде“²².

Теодосије изражава овде још једну људску особину, злурадост, али не из Савине таштине, већ у жељи да покаже да није моћ искључиво у оружју, већ у Богу – у вери какву он има у Њега (што се из даљег житијног текста види).

Кад Бог услиши молитву свога раба, „пославши“ са неба леда у изобилју, Сава узме најпре за себе довољно тог Богомданог леда, а „Затим напунивши велику сребрну зделу часнога грумења од града, даде краљу говорећи: 'Пошто сам молио од краљевства ти леда, и због времена не нађе се да ми се да, био сам присиљен да молим од творца времена и од свебогатога Бога, и даде ми ... те дадох Краљевству ти као благослов. Пошаљи људе и колико им је потребно нека узму!“²³ Овај фрагмент из приче о чуду, сада, архиепископа Саве, носи и себи и друге врсте комичних категорија: подсмех, злуради смех који прелази у иронију (... „не нађе се да ми се да, био сам присиљен

²⁰ Доментијан, Ново чудо... *Житије Свештога Саве*, СКЗ, Београд, 1938., стр. 44, Пс. 124,3.

²¹ Теодосије, *Житије свештога Саве*, СКЗ, Београд, 1984., стр. 148.

²² Исто.

²³ Исто, стр. 150.

да молим од Творца ... Бога, и даде ми...“). За завршни део овог летимичног прегледа о чуду с ледом и Савиним понашањем при томе, наводимо речи Д. Богдановића: „Светом човеку није туђе ништа људско“²⁴ па је и хагиографски модел описивања ове наше свете личности потпуно дат преко очигледних догађаја из његовог живота.

Кроз анализу одабране краће наративне целине у Теодосијевом *Житију свейоїа Саве* – чудо – у начину Савиног спасавања од разбојника – евидентни хуморескни елементи смеха, подсмеха, у моделу кратке приче, упућују на још један поджанр у поезици Теодосијевог житијног стваралаштва, на анегдоту. Њена поента је овде, као и на другим местима у *Житију*, у смислу поуке: једина моћ (човекова) је у правој и дубокој (хришћанској) вери.

Ова кратка Теодосијева прича о Савином сусрету са разбојницима на Светој Гори (овде, други пут – на мору), као и о чуду у начину његовог спасавања, исказана је анегдотски кроз комичне – хуморескне елементе: парадокс, контраст, подсмех, који представљају поенту у наратији и поенту наратије. Довољно је било да се тим злим људима супротстави доброта и благодот манастирских духовника, па да они, Божјом вољом, забораве која је била сврха организације напада. Разбојници, у свом физички-насилничком понашању непобедиви, пред дубокоумношћу „богоразумног“ – „доброразумног“ старог монаха постају умирени, не схватајући праву реалност. И још када старац подвикне „непослушно“ младом сабрату (Сави), и „Ово говорећи скочи на њега, као да ће га ударити“ (1984, 32.), не очекујући тако нешто, пирати су затечени. А кад схвате без чега су остали, „пуцали су од жалости“, (или тачније, од беса) и претили Лавранима... Овде су смех, подсмех, иронија, као саставни елементи „наративне комике“, у служби *комичној* у понашању оснионих људи који прави смисао понашања монаха нису схватили. Извори смешнога код човека могу бити различити; између осталог, „могу се учинити комичним и његова просуђивања у којима би он показао недостатак памети“²⁵, што се са Теодосијевим примером разбојника, уклапа у констатацију, само мало модификовану; он је показао недостатак ширине расуђивања код разбојника.

У оквиру хагиографских елемената у житију свеца, поетика приказивања чудеса хваљене личности најближа је извесној реалности. Тако се и у *Житију свейоїа Саве*, и код Доментијана и код Теодосија, даје опис чуда у начину Савиног спасавања од разбојника, преко контрастних позиција у животу. Код Доментијана то причање иде реторски, подигнутим тоном, а из Теодосијевој наратији на исту тему, стичемо утисак живости и непосредности у понашању људи, односно, имамо представу анегдотског излагања, у коме се, из супротних ставова у понашању актера добија комика: смех, подсмех, иронија.

Поштујући канон писања о хваљеној личности, у одабраном фрагменту Савиног житија, Теодосије је употребом хуморескних елемената у вербалној

²⁴ Д. Богдановић, Предговор. *Житије свейоїа Саве*, СКЗ, Београд, 1984., стр. XXIX.

²⁵ V. Prop, *Problemi komike i smeha*, „Dnevnik“ i „Književna zajednica Novog Sada“, Novi Sad, 1984., стр. 28.

комици, а посебно кроз подсмех, указао на комику у понашању злих неверника, истичући тако Савине квалитете: веру у Бога, дубину размишљања, испреност духа. Иначе, благи хумор – „доброћудни смех“, али и подсмех, код Теодосија, може да се нађе и у другим наративним фрагментима овог *Житија*. Једно од таквих је чудо са *легом усред леиџа*, насталим Савином молитвом, после охолог понашања угарског краља Андрије у походу на Србију.

Код Доментијана је, у *Житију светиоџа Саве*, све подређено „монументалној“ духовности, па и чудеса, као и ово „Ново“ са разбојницима. И, када духовно начело надвлада физичко, тада нема смеха и хумора, комике, што је евидентно у Доментијановом писању. Његови бројни цитати из светих књига, а посебно псалми, упућују пре на моралне поуке, него на било шта друго, те је разумљиво да у таквој сфери духовности у стваралаштву не налазимо комичне, хуморескне садржаје, без обзира што је тематска веродостојност потпуна код оба писца.

Савини сусрети са разбојницима (два пута), као значајни моменат у његовом животу, као чудо и као знамење за чување Божјег човека, поред записа у житијној књижевности, забележени су и у сликарској уметности: у Хиландарској трпезарији и на икони у манастиру Морача²⁶.

Кључне речи: Свети Сава, Теодосије, житије, чудо, хумор, подсмех, кратка прича, анегдота.

ЛИТЕРАТУРА

- Богдановић 1980: Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности*. СКЗ, Београд, 1980.
- Доментијан 1938: *Живои Светиоџа Саве. Живои Светиоџа Саве и Светиоџа Симеона*, приредио др Лазар Мирковић, са предговором Владимира Ћоровића, СКЗ, Београд, 1938.
- Кашанин 1975: Милан Кашанин, *Монах Теодосије*. II део, Писци и време, Српска књижевност у средњем веку, Просвета, Београд, 1975.
- Лихачов 1972: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*. Превод Димитрије Богдановић, СКЗ, Београд, 1972.
- Лихачёв 1973: Д. С. Лихачёв, *Древнерусский смех (Проблемы поэтики и истории литературы)*. Саранск, 1973.
- Марић 1938: Растислав Марић, *Чудесна исцељења и знамења у старим српским живописима*. Годишњица Николе Чупића XLVII, Београд, 1938.

²⁶ В. Петковић, *Свети Сава у старој уметности српској*, Братство књ. 45, XXVIII, 1934., стр. 72.

- Müller-Landau 1972: Cornelia Müller-Landau, *Studien zum Stil der Sava – Vita Teodosijes. Ein Beitrag zur Erforschung der alt-serbischen Hagiographie*, München, 1972.
- Мошин 1965: Владимир Мошин, *Стил старе српске ѓрозе*. Стара књижевност, приредио Ђорђе Трифуновић, Српска књижевност у књижевној критици I, Нолит, Београд, 1965.
- Мулић 1965: Малик Мулић, *Стил српских средњовековних живојојисаца XIII и XIV века*. Стара књижевност, Српска књижевност у књижевној критици I, приредио Ђорђе Трифуновић, Нолит, Београд, 1965.
- Петковић 1934: Владислав Петковић, *Свети Сава у старој уметности српској*. Братство књ. 45, XXVIII, 1934.
- Prop 1984: Vladimir Prop. *Problemi komike i smeha*. Preveo Bogdan Kosanović, „Dnevnik“ – „Književna zajednica Novog Sada“, Novi Sad, 1984.
- Rečnik književnih termina*. Izdanje Instituta za književnost i umetnost u Beogradu, Nolit, Beograd, 1986.
- Суботић 1965: Гојко Суботић, *Теодосијево жијије и српски живојојис Милушиновој гоба*. Стара књижевност у књижевној критици, приредио Ђорђе Трифуновић, Нолит, Београд, 1965.
- Теодосије 1984: Теодосије, *Жијије светиоја Саве*. Превео Лазар Мирковић, превод редиговао Димитрије Богдановић, СКЗ, Београд, 1984.
- Трифунџић 1965: Ђорђе Трифуновић, *Пријоведане и симболи средњовековне наше уметничке ѓрозе*. Стара књижевност, Српска књижевност у књижевној критици I, Нолит, Београд, 1965.
- Ђоровић 1996: Владимир Ђоровић, *Кули светиоја Саве*. Братство, Избор радова објављених од 1887. до 1941. год., Београд, 1996.
- Hartman 2004: Nikolai Hartman, *Estetika*. III odeljak: Komično, Dereta, Beograd, 2004.

Milunka Mitić

ELEMENTS OF HUMOR IN THE HAGIOGRAPHY OF ST. SAVA (THEODOSSY –
DOMENTIAN)

(Summary)

The Hagiography of St. Sava by Theodosy (based on Domentian's narration), written in compliance with all the rules of medieval hagiographies aimed at celebrating the great and holy name of Sava, contains alongside with numerous obligatory style features of apologetics the elements of humor, laughter – mockery. The humor, laughter – mockery are found in the description of miracles, as a sign of God set down on Sava, as well as in the miracles performed by Sava. In these parts of the Hagiography, the elements of humor are employed in giving prominence to the great personality of Sava as the man of God.

Нада Милошевић-Ђорђевић
Београд

ХУМОР У НОВЕЛИ И ШАЉИВОЈ ПРИЧИ (ПРИЛОГ МОГУЋНИМ ИЗВОРИМА ХУМОРА)

Раг је покушај да се иронише један од заједничких извора хумора у српској усменој новели и шаљивој причи, при чему се води рачуна о различитим законитостима ових жанрова, при чему долази и до разлика у процесу објективизације. Наведени примери би требало да покажу и видове свесне употребе мишићског мишљења у стварању логичког ио-тејског система, те самим тим несклада који изазива комичан ефекат.

У задатку који смо пред себе поставили суочили смо се са два основна проблема. Први је сама дефиниција хумора. Други је одређивање сличности и разлика између новеле, с једне, и шаљиве приче, с друге стране. Први је готово нерешив, или, боље рећи – вековима је у процесу решавања. „L'impossible definition“¹, закључио је Робер Ескарпи у својој познатој књизи о хумору. Небројено студија написано је о коренима хумора, о његовом обредном пореклу, историјској условљености, о појединим његовим видовима, о менталним подстицајима који га покрећу... и да не набрајамо више, речју, студија које хумор посматрају са најразличитијих становишта, од митског и обредног до историјског, филозофског, језичког и литерарног, дефинишу га зависно од приступа. Зато ћемо се задовољити најједноставнијим дефиницијама: Бергсоновој, који сматра да „посебан узрок несклада изазива комични ефекат“, само ако у том „узроку комичног постоји нешто помало нападачко (и то на *сигнифичан начин* нападачко) у односу на друштвени живот“²; Проповој, који узроке смешног види у „опозицији норми“, такође у друштвеном контексту³, и, најзад, Јолесовој по којој хумор представља својеврсни указатељ на мањкавости неке појаве⁴.

Други је проблем знатно једноставнији и помаже ограничавању првога. Наиме, ако новелу дефинишемо као приповетку чија структура потиче од

¹ Robert Escarpit, *L'Humour*, “Que sais-je?“, Presses Universitaires de France, Paris, 1960, pp. 5–11.

² Anri Bergson, *Smijeh. Esej označenju komičnog.*, Znanje, Zagreb, 1987. стр. 130.

³ Vladimir Prop, *Problemi komike i smeha*, Novi Sad, 1974, стр. 66.

⁴ Andre Jolles, *Formes simples*, Seuil, Paris, 1972, p.202 (*Jednostavni oblici*, u hrvatskom prevodu, Zagreb, 1978).

бајке, али у којој долази до семантичких преображавања фантастичног у оно „што може бити“ (почев од натприродних сила и предмета, до ситуација), а да притом не долази до промена у структури, како смо то већ раније учили⁵, онда нам се отвара могућност анализе управо оних семантичких елемената који опстају у оквиру недељивих структурних целина. Како се и шаљива прича бави оним „што може бити“, а определимо се за оне шаљиве приче у којима се равнотежа/неравнотежа односа успоставља у оквиру самог „текста“, доћи ћемо до одређених мисаоних структура које представљају такође недељиве целине. Даље праћење тих целина открива паралелне блокове који се појављују и у новели и у шаљивој причи. На њима ћемо се задржати, по себи се разуме, уколико изазивају смех, покушавајући, такође, да установимо разлике и сличности у начину објективизације хумора и механизму његовог настајања.

Као типичан пример новеле узимамо познату приповетку интернационалне распрострањености (АТ 901)⁶ са основним мотивом о непослушној и лењој жени коју муж „научи памети“, те се она измени, који је, као што је познато, послужио још Шекспиру за његову комедију *Укроћена ѝоройаг*. Задржаћемо се на нашој варијанти под насловом *Тукао кожу*, из рукописне збирке Вида Жунића, из ужичког краја, која се чува у Архиву САНУ. Чајкановић ју је први пут објавио у својој збирци из 1927⁷. Варијанте овога типа веома су раширене, и на нашем терену се још увек приповедају. Лењом девојком „на очи лепом и здравом“, иако из угледне домаћинске куће, неће нико да се ожени, до један сиромашан и вредан момак, који обећа родитељима да ће њеној лењости наћи лека. Задржавајући из бајке уводне „функције“ (према Проповој терминологији), уз потпуне семантичке трансформације, уместо отимача појављује се просилац, коме мати даје обавештење о девојци и који је одводи. Како новела има два главна јунака: девојку и просиоца, за развој радње је неопходно активирање нераздвојног пара функција: *искушавање* јунакиње од стране просиоца и њено *реајовање*, после чега, зависно од реаговања следи *казна* или *напрага*. Асимилујући, заправо, и функцију оцењивача поступака јунакиње (која у бајци припада делокругу дариваоца, у легендарној причи – вишој сили), просилац утројава искушавање, сваки пут кад оде од куће, претњом волујској кожи да ће јој „платити поздравом“ уколико не обави све кућне послове до његовог повратка. Невеста, не померајући се, у његовом одсуству погледава на волујску кожу, која се такође не миче. Како је кућни посао остао неурађен, муж кажњава кожу, грдећи је и ударајући пошто је пре тога замолио жену да се кожом огрне. И тако, све док се, трећи

⁵ Вид. Нада Милошевић-Ђорђевић, *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Београд, 2000, стр. 31–42.

⁶ Antti Aarne – Stith Thompson, *The Types of the Folktale*, FF Communications No 184, Helsinki, 1961. Вид. варијанте уз приповетку бр. 164 у збирци *Српске народне ѝриповешке и ѝредања из лесковачке области*, сакупио Драгутин Ђорђевић, прир. Нада Милошевић-Ђорђевић, САНУ, 1988, стр. 526–527.

⁷ Веселин Чајкановић, *Српске народне ѝриповешке*, Српски етнографски зборник, XLI, СКА, Београд – Земун, 1927, бр. 105, стр. 342–344. Вид. и варијанте и паралеле, стр. 533–534.

пут, залуд терајући кожу да ради, не одлучи да сама прионе на посао: „Иди несрећнице, ради, не могу те више држати да те бије, мене већ леђа боле!“

Напрага је у минус поступку казне, заправо, у уласку у нормалан живот. Треба напоменути да постоји и могућност тумачења батинања (шибања) као обредног увођење младе жене у брачну заједницу, као пригушени остатак ритуалног шибана, о коме говори, додуше у сасвим другачијем контексту, Никита Иљић Толстој⁸.

Оно што овде чини причу хумористичком није сама лењост жене, већ неспоразум, неподударност два погледа на свет. Њој је још увек остављен магијски, анимистички поглед на свет, по себи се разуме, вешто померен од стране приповедача из митског времена у садашње. Како је њој логички начин мишљења стран, за њу је волујска кожа жива, онаква каква би била у бајци – са свим особеностима људског бића. Зато у њеном видокругу није необично ни чудно што се муж обраћа кожи. Њен муж, унутар текста, приповедач и публика изван текста мисле логички, и уживају у мисаоној игри за њих познатог и јасног, за њу непознатог и нејасног. На укрштању та два начина мишљења, магијског, анимистичког, с једне стране, и логичког, с друге, почива хумор.

Новела се разликује од шаљиве приче својом, некад имплицитном, некад експлицитном моралном поуком, праћењем процеса промене карактера ликова, развијеном наративношћу.

Бавећи се већ *гајом* особином лењости, шаљива прича о истој теми бира ситуацију у којој ће ова особина бити најбоље осветљена, при чему и условна игра логичког и митског мишљења изостаје. Тако муж сакрије чунак за ткање да би утерао у лаж своју жену, која тврди да стално тка (АТ 1453). Казнени ударац чунком који жена добија од мужа представља завршетак приче, али не и почетак процеса промене њеног карактера⁹. Понекад се прича бави само резултатом до које доводи дата особина, стављајући жену у позицију у којој њен изглед и њено понашање представља потпуно одступање од норме. Она, на пример, долази „гола и боса“ у цркву или на свадбу (уп. АТ 1370 В*)¹⁰.

Увек постављени у одабрану ситуацију, у традицији усвојени типови карактера ће, међутим, у низу других кратких шаљивих прича, са различим темама, делати сходно својим датим особинама, користећи мисаону игру засновану на анимизму као стилском поступку. Митски начин мишљења, прихваћен као привид, прерашће у персонификацију, као стилску фигуру која, да употребимо најсажетију могућну дефиницију „почива на условном прихватању измишљеног, са свешћу да су људске црте приписане нечему што их нема и не може имати“¹¹. На плану композиције, ове шаљиве приче ће користити паралелизам.

⁸ Никита Иљић Толстој, *Језик словенске културе* (у чланку *Из „грамаишке“ словенских обрета*), Ниш, 1995, стр. 126 и даље.

⁹ *Српске народне љичовешке и љредања из лесковачке области...*, бр. 169, стр. 308 (*Нерабојна жена*).

¹⁰ *Исто*, бр. 170; 171; 172.

¹¹ Дефиницију исказује Иво Тартаља, *Теорија књижевности*, Београд, 1998, стр. 143.

Позабавићемо се двама варијантама. У првој, из Вукове збирке, добро познатој под насловом, *Крејџо коџао*¹², сиромашни сељак одлучи да се наплати каматнику трговцу за све зло што му је нанео. Позајми од њега велики котао за печење ракије, с тим да му га врати уз камату. Кад истекне рок, донесе му уместо великог, позајмљеног котла један мали, уз образложење да се трговчев котао окотио, те му је „ждријебе од њега донио“, а велики котао ће му вратити, чим се од коћења опорави. „У мене је“, дода сељак, „ждријебан и дошао, а ја твојега нећу.“ Прихватајући сељаково образложење као логично и могућно, достојно сваке хвале, трговац, међутим, у следећој паралелној секвенци, када му сељак саопшти да је котао крепао, напушта домен анимизма, као себи туђ, и у оквиру логичког погледа на свет потера сељака на суд, говорећи: „Како крепао, ничији сине! Како може котао крепати?“ – „Ето како“, прихвати сељанин, „што гођ се коти, ваља и да крепа.“ У другој варијанти, из збирке Драгутина Ђорђевића¹³, поп најми радника за једну врећу жита „од јутро па до заод слунце“. Кад се смркне и изађе месец, поп не да надничару врећу жита, све док и месец не зађе, јер је „месец на слнце брат“. Надничар се, међутим, наплати са две вреће, јер је и друга врећа првој брат.

Анимизам се, у обе приче, према потреби, као у напред привидно усвојени начин мишљења, објективизује у по две паралелне епизоде и оживљује дијалогом. Тако јунак, рајетин – у историји, у стварном животу вечито угрожен и преварен, постаје захваљујући својој домишљатости победник, намећући или прихватајући магијски поглед на свет кроз уметнички вид комуникације.

Сличан поглед на свет појављује се у низу прича о „будалама – глупацима“¹⁴ (посебно о њиховом понашању у појединим „подругачицама“) који сеју ситну со да им роди крупна, сеју игле да им роде ћускије, сеју вуну кад им не роди памук (уп. АТ 1200). Притом се логички начин мишљења опозиционе стране подразумева.

Блиско оваквој перцепцији света је и сагледавања појава или предмета у једној димензији, изван њихове поливалентности. Постоје многобројне приче тзв. „примитивних“ народа који нову, непознату ствар по некој њеној особини идентификују са познатом и старом, те тако са њом и поступају. Тако су, наводно, Ескимима када су први пут видели стакло, сматрали да је лед, а двопек појели захваљујући томе што су мислили да је сушено месо¹⁵. Павле Ђакон у збирци Лангобардских прича из осмог века описује како су, на опште веселе Лангобарда њихови освајачи, како никада нису видели поље лана, у њега стрмоглаво поскакали, мислећи да је море¹⁶.

¹² *Сабрана дела Вука Караџића*, 1864–1964; 1787–1987, књига трећа. Вук Стеф. Караџић, *Српске народне људиовијешке*, Просвета, Београд, 1988, стр. 259 (прир. Мирослав Пантић).

¹³ *Врећа и њојан брај*, у збирци *Српске народне људиовијешке и људиовања из лесковачке области...*, бр. 306, стр. 447.

¹⁴ Вид. Војислав Јовановић, *Српске народне људиовијешке. Анџиологија*, Београд, 1926, примере на стр. 322–323; 324; 325

¹⁵ Примери према: М. Вошковић-Stulli, *Појава књижевности и људском друштву*, у књизи *Увод у књижевност*, Загреб, 1961, стр. 37.

¹⁶ Херман Баузингер ове податке узима као први запис шаливе приче. Вид. Hermann Bausinger, *Formen der „Volkspoesie“*, Berlin, 1968, стр. 144.

На опозицији познавања и непознавања природе ствари заснована је позната група прича у којима мудар јунак, (то може бити и супститут културног јунака – трикстера), својом домишљатошћу, лако побеђује недораслог противника једнодимензионалне свести, према унапред утврђеној, у традицији усвојеној схеми (АТ 1030)¹⁷. Не случајно, код нас се ове приче често везују за св. Саву као културног јунака и за ђавола, као превареног. У Вуковој збирци приповедака¹⁸ св. Сава надигра ђавола у присвајању плодова засејаних биљака, тако што се ђаво не знајући ништа о њиховим особеностима опредељује према спољном изгледу биљака, или се поводи за свечевим претходним избором. Тако од лука узима оно што је над земљом, очаран перајима, а Сави оставља оно што је под земљом, да би затим у потоњој подели, ослањајући се на свечев претходни добитак, узео оно што је под земљом (а ради се о купусу), па у следећој, опет имитирајући свеца изменио своје опредељење и узео оно што је на земљи (а ради се о кромпиру), и тако редом.

Уколико је реч о надигравању два приближно једнака противника, бинарна структура се састоји од два типа задатака/питања. У првом типу се обично ради о игри заснованој на апсурду, те се задаци/питања могу решити само постављањем контразадатака/контрапитања исте категорије апсурдности. Други тип задатака/питања заснован је на заједничком, традицијском знању и мудрости оба противника, те и одговори представљају паралелне, вербално објективизоване мисаоне структуре које семантички корелирају са задатим питањима. И у једном и у другом случају ове бинарне структуре могу да егзистирају самостално. Могу сачињавати једноепизодичну, кратку шаљиву причу, и тада се прича састоји из једног мотива, али се наћи и у лавом низу, само потврђујући већ дату слику о јунацима. У новели, међутим, овакве бинарне структуре постају конститутивни део целовите фабуле, уобичајени парови функција о којима је већ било речи: *искушавање/реаовање, наирада/казна*.

Искушавање представља услов који ће зависно од *реаовања* (успеха одговора) довести до *наираде* или *казне* (срећног краја или тренутно несрећног исхода). У познатој новели из Вукове збирке *Девојка цара надмудрила* (АТ 875)¹⁹, цар у првом сегменту приче задаје девојци три апсурдна, неизвршава задатка, да би му девојка одвратила контразахтевима са истим типом немогућности извршења (ради се о надигравању са истом сижејном грађом, која се у устаљеној бинарној структури појављује у разним жанровима: задатак – да се из варених јаја изведу пилићи; контразадатак – да никне варени боб, задатак – да се од повјесма лана начине једра и гумине за брод; контразадатак – да се од парчета дрвета начине, вретено и стативе и све што требају, те ће и задатак бити извршен, и тако даље...). У другом сегменту приче, мудра девојка погађа одговоре на питања, које јој цар поставља, али какве он и очекује (да се најдаље може чути гром и лаж, да његова брада ваља „три кише љетне“, и да прихвата да му буде жена). Овај последњи одговор, на начин

¹⁷ Уп. Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Nolit, Beograd, b. g., стр. 190–193.

¹⁸ *Сабрана дела Вука Караџића...*, књига трећа, стр. 249.

¹⁹ *Истио*, стр. 113.

карактеристичан за новелу, одлаже крај, припремањем у напред предвиђене схеме психолошког развоја догађаја, која ће младој жени омогућити да се извуче из претеће невоље. Она, наиме, тражи да јој цар, уколико се на њу икада наљути, па је отера, дозволи да из двора понесе оно што јој је најмилије. Он на то пристане, а када се то и догоди, она, пошто га опије, понесе са собом њега. По себи се разуме, да га тиме обезбружа и да се обоје врате у двор.

Конструисане на духовитим одговорима на питања, и решеним задацима, који представљају услов за отклањање често смртне опасности или остварење среће и животног успеха, многе приповетке у нашој, али и у најстаријим видовима усмене књижевности у непосредној су вези са загонеткама. Довољно је рећи да је о томе још давне 1876. године писао Ђорђе Натошевић, поредећи управо овај тип новеле о „доскочљивој девојци“ са причом о Едипу, који се оженио царевом сестром и постао цар захваљујући томе што је решио сфингину загонетку²⁰.

Обухватајући у овом раду само неке од примера новела и шалвих прича у којима се порекло и механизам појављивања хумора подудара, али се његова функција разликује јер се прилагођава захтевима врсте, оставили смо по страни многе друге типове из оквира обеју поменутих врста, који би свакако могли да пруже шири увид у проблем.

Кључне речи: новела, шалива прича, митско мишљење, логичко мишљење, анимизам, персонификација.

Нада Милошевић–Ђорђевић

ЮМОР В НОВЕЛЛЕ И ШУТОЧНОМ РАССКАЗЕ
/К ВОПРОСУ О ВОЗМОЖНЫХ ИСТОЧНИКАХ ЮМОРА/

(Резюме)

В настоящей работе охвачены только некоторые образцы новелл и шуточных рассказов, в которых происхождение и механизм проявления юмора совпадают; они однако могут также отличаться, приспособляясь к требованиям жанра. В качестве одного из возможных видов проявления комических ситуаций выделяется нескладность логического и мифического мировоззрения, представители которых обрелись в состоянии коллизии в результате действия тонкой мысленной игры. Все это произошло в общем, реалистическом окружении.

²⁰ Вид. *Српске народне зајонейке. Антологија*, прир. Снежана Самарџија, Београд, 1995, стр. 126 и даље. (У поглављу Из извора и литературе, Ђорђе Натошевић, *О зајонейци*). О прожимању загонетке са осталим усменим врстама, вид. предговор Снежане Самарџије наведеној Антологији.

Јелка Ређеп
Нови Сад

ДВА НЕТИПИЧНА ПРИЗОРА У ПРИЧИ О БОЈУ КОСОВСКОМ

У Причи о боју косовском, односно Житију кнеза Лазара с краја XVII или почетка XVIII века Милош Обилић ирећи Вуку Бранковићу и чаушима, и у тој ирећи има једнос-тви и цинизма. Елементи сатирире, у нијанси дакако, моју се уочићи у оним деловим шексиа који су иреузети из усмене књижевности.

У појединим средњовековним прозним жанровима, у житију нпр. мање је сатиричних елемената, подсмеха и ругања или веселих и духовитих сцена него ли у другим делима, приповеткама, романима и апокрифима. У житију се описује живот светога, те такав начин писања и није примерен овоме жанру. Постоји строго утврђена схема које су се писци придржавали састављајући светитељско житије. Но и поред тога, у појединим старим српским биографијама наилазимо и на хумористичке и сатиричне сцене. Са много духа и сликовито описана је тако у Теодосијевом *Житију св. Саве* сцена у цркви, када су благородници и војвода, после добре вечере, јела и пића а уморни од пута заспали. Има цинизма и осуде, опет код Теодосија, у опису позоришта одметника Стреза и његове ужасне забаве. Пијанчећи и веселећи се „на смртном судишту“, смрт човечија бејаше његово весеље. А када би бацили окривљеног са високог камена, Стрез би цинично говорио: „Пази да не исквасиш кожу““. Присуство хумористичних и сатиричних елемената код Теодосија свакако је у вези и са његовим сликовитим и драматичним начином описивања догађаја.

Цинизма и јеткости има и у опису неких сцена у *Житију кнеза Лазара* из XVIII века. Познато у науци под адекватнијим насловом, *Прича о боју косовском, Житије кнеза Лазара* у појединим варијантама има и проширен наслов, нпр. *Житије кнеза Лазара и остале србске јосјоде на јолу Косову, Сказание житија кнеза Лазара ѿ цара ирвајо ва јолати цареви, Житије кнеза Лазара и Милоша Обилича и Вука Бранковича и остале српске јосјоде, Повестъ кнеза Лазара и повестъ Милоша Обилића и остале јосјоде српске*, итд. *Прича о боју косовском* настала је почетком XVIII или крајем XVII века у Боки Которској и Црној Гори и током времена, све до половине XIX века,

преносила се на врло широком пространству, од Москве и Будимпеште до Софије и крајева северно од Саве и Дунава. До сада је познато 36 варијаната тога текста, и осим једнога, најмлађега (1839), писаног латиницом, сви остали су писани ћирилицом. *Прича* је дело непознатог аутора. Она чува завршни и целовит облик косовске легенде. У њој су логично повезана два главна мотива косовске легенде, мотив издаје и мотив јунаштва. На легенду о Вукашиновом убиству цара Уроша, надовезује се прича о самодржавном кнезу Лазару и главном догађају из његовог живота, о Косовском боју. *Прича о боју косовском* представља добро смишљену компилацију, насталу на основу *Краљевсѣва Словена* Мавра Орбина (Пезаро, 1601), *Жиѣија кнеза Лазара* непознатог Раваничанина I с краја XIV века, *Карловачкој родослова* (XVI век), летописа, перашке драме с краја XVII века, бугарштица и десетерачких песама.

Описујући свађу Лазаревих кћери, Маре пронаречене Видосаве и Јеле, око јунаштва њихових мужева, Вука Бранковића и Милоша Обилића, а потом и свађу зетова, у *Причи*¹ се каже да је Милош страшно претио Вуку што га је његова жена увредила, „заѣо она ѣчини мою матеръ кобиломъ“.

Милош Обилић се заклинѣ Богом и витешком десницом да ће, ако Вук не кара Видосаву, кад буду на Косову, узети га за појас, немилостиво га извући из седла, па ће га испод коња из руке у руку додавати као вук јагње кад додаје (дави, растргне), затим ће га ударити о земљу и камен као гладан орао жабом корњачом, и у својој десници га однети као хрт зеца, његовој заручници (охолој Видосави) жива или мртва на дар. Разлике међу варијантама су незнатне:

како вѣкъ ѣгне да га разтргне: Г, К
како вѣъ ѣгне докле га не разтргне: СУД

ка(ко) вѣкъ ѣгне наѣпако: САН 134
како вѣкъ ѣгне доклега умори: АМ, Б (. не умори)

како вѣкъ ѣне дави: ПН

како вѣкъ вѣкѣ ѣне додае: ИЈ, ЛВ (.кад...), МЈ (...ѣгнећу главу)

како вѣкъ вѣкѣ ѣгне додае: УБ
како вѣкъ вѣку ѣне дае: В
како вѣкъ вѣкѣ ѣне что дае: ГК
како вѣкъ вѣкѣ ѣгне додае: МС
како вѣно вѣкъ вѣкѣ кад додае: СГ
како вѣку вѣку ѣне додае: ПМ

како гладан ѣраль жабом корњачомъ : УБ, В
како гладан ѣро жабомъ корњачомъ : ИЈ
како гладан ѣраль жабомъ шкорњачомъ : ПН
како оно гладан ѣро жабомъ крначомъ : ЛВ, МЈ (корњачомъ)
како ѣро жабомъ корњачомъ : СГ
како ѣрель жабомъ корњачомъ : ТН

¹ Јелка Ређеп, *Прича о боју косовском*, Зрењанин 1976, 51 и даље.

како орель жабомъ и корнячомъ : Б, СУД (...или)
како оно гла жабомъ или корячомъ : САН 134

како ѡра алчомъ жабомъ корначомъ: Г, К (-ъ)
како орель алченъ жабомъ или корячом: АМ

како хръ заеца пред ловци 8 град: УБ, В (зеца), МС (ъ, ы)=ГК (и)
како хрът за... ловци ѡднећу те 8 градъ: САН 134
како херть предъ ловци у град: ДК
како хрът зеца пред ловцима: ИЈ, СГ
како хрът зеца пред ловци: ПН
како хрът рти зеца пред ловцима: ЛВ

како харть зеца пред ловцима: Г, К

како херть зеца: СУД

како хитръ песь зеца: АМ, Б

како hert zecza: ПМ

Има јеткости у Милошевој претњи Вуку а поређења са вуком, орлом и жабом, корначом и хртом и зецом садрже елементе из басни.

Милош Обилић и у перашкој драми с краја XVII века на сличан начин прети Вуку Бранковићу:

МИЛОШ ГОВОРИ ВУКУ БРАНКОВИЋУ

Карај, брате, карај твоју охолу љуби,
карај и не старај да не стуче зуби.
ње језик 'сујући људе поглавите
хурјатом зовући главе племените,
јер ако не караш ту љуби садере,
Богом ти се, да знаш заклинам, витеже,
да ћу те дофатит кад будеш на коњу
за појас, кад сједеш, ја будем на мому,
тер ћу те искинут из седла немило,
а што ћу учинит од тебе не мило,
руком ћу те ручит, испод седла дати
како вуци јагње, тијем ћу те платити,
пак о земљи скоро удрити ћу с тобом
како гладан оро о камену жабом,
пак отиде тада, смион како лав, благодат, -
тако ћу ја с тобом, видић те дароват;
лијепо ћу те однијети у мојој десници
како хрт узнијети зеца прид ловници;²

² Овди јочинье бој кнеза Лазара и зла сврха Милоша Ковилића и издајника Вука Бранковића и девей браће Јуловића на Косову пољу на 24 јуња јодииша 1348, Мирослав Пантић, Кнез Лазар

И у драми и у *Причи* се каже да ће га тако однети Видосави, „зашто мајку моју учини кобилом“³; дотле се Милош звао Обилић а од тада му се име *џређега (Прича)*, *џређеше* (драма) у Кобилић, како једна женска глава (*Прича*) Видосава (драма) изусти, тако се после увек спомиње.

Упоредјујући перашку драму, дело непознатог Пераштанина с краја XVII века са *Причом о боју косовском*⁴, указали смо на велику блискост ова два дела. У оба дела има јеткости и цинизма у Милошевом обраћању чауши-ма по доласку у турски табор. У перашкој драми је детаљно описан долазак Милоша Обилића у пратњи побратима Милана и Косанчића. По наређењу турског цара приређен им је свечан дочек. Чауши се распитују о кнезу Лазару и српској војсци, а Милош им оштро одговара:

Наш вељи господар кѝ вишњи Бог зада,
могући наш Лазар и сва му господа
здрово су, и здраво сва војска почива
по Божјој милости све поље одива,
крипост је његова по Божјој милости,
великога слова и вељој јакости,
главе и делије, бези и војводе,
бези барјакчије све охоло ходе,
тер су се сви на вас справили једини,
каконо вук бијесан и соко гладињи,
вук како на јагње и стадо овчено,
ал' тусто магаре међу коњим скривено,
ал' оно с кокоши ка' се кокош игра,
тер га озгор буши у јато и подбига;
а соко соколу кад на облак гори
у јато голубов, тер их земљи обори;
а војска друга сва како кад сватови
с лијепом невјестом сви греду весели;
а уз Ацамије с нама ће бити
што вуцица роди, а овчар узмити⁵.

У једном од најстаријих варијаната *Приче*, у *Грујићевом рукопису* (Г) из 1727, насталом, највероватније, у Боки Которској, одговарајуће место гласи:

„како вџкѝ и ѡрав и соко гладни идџ да џфате вџкѝ кадѝ види џгне џ стадо ѡвче тера ди да га џграби а ѡрав кадѝ види џто кокошино, тада џдари да џо џграби а соко кадѝ види ће полети џто голџбах силџ ихѝ помори а ви Тџрци ачамие џ знамѝ џо мислите ка ѡвчарица џо џ снџ снѝ а ѡвчара џснити.“ Г⁶

и косовска бишка у старој књижевности Дубровника и Боке Которске. Посебан отисак из зборника радова *О кнезу Лазару*, Београд 1975, 391.

³ Исто.

⁴ Јелка Ређеп, нав. дело, 213-219; иста: *Косовска лејенда*, Нови Сад 1995, 80 и даље; Мирослав Пантић, нав. дело, 367. и даље.

⁵ Мирослав Пантић, нав. дело, 399.

⁶ Јелка Ређеп, *Прича о боју косовском*, 118-119. Разлике међу варијантама у овом делу текста *Приче* су у детаљима, али је поређење у Милошевој претњи сачувано. Највише одступања има у најмлађем рукопису (1839), односно у *Рукопису Паула Мајијевића* (ПМ).

Чауши одговарају Милошу Обилићу да им је то велика жалост и да ће сада они чинити од српске војске оно што је он хтео од турске. Кажу му да иде „у жељу“ (жалост) цару Мурату и да ће добити све што жели. Желећи да га застраше, причају да на бој не иду паше, бези и везири већ брчници, сејмени, кулоглије, спахије, чауши, буљукбаше, велике делије, на себи имају велике вучине и рисовине (зверине страшно одело, коже међедине) а орлова крила носе за седло прибијена и само чекају царево наређење па да Србе живе прождеру. Милош им на то одговара:

„вѣкъ кожѣ дере а да месо ждре, а ѡрав кадѣ ѣ ѣто кокошию ѣдари ниѡа не ради него да ѣфати а соко кадѣ ѣдари ѣ ѣто голѣбахѣ ниѡа не ради негоно кадѣ га ѣдари.“⁷

И мада су разлике међу варијантама незнатне, цитираћемо и текст из *Рукописа Универзитетске библиотеке* (УБ) из 1715–1725, такође из јужних крајева:

„вѣкъ кожѣ дере а месо ѡере и еде а где коже ние тѣ и вѣци и не тичѣ нити се ни бое а ѡрав ће перѣа не гледа тѣи мѣ ние ни лова нити ћера него седи а соко ѣ ѣто голѣбова где види тѣи се весели заѡю сѣ нокти ѣ нега велици и ѣци.“ УБ⁸

У перашкој драми ЧАУШИ ГОВОРЕ

Цар, везир, и паше, и вељи муфтија, -
он на бој не јаше, да с висин' пази тја-
ма бези, подпаше, с назори кадије,
сваки коња јаше, иде да се бије,
сејмени, брчници, веље кугоглије,
царски перјаници и веље делије,
чауши војводе, веље буљукбаше,
што на коњим ходе, то све страшно јаше.
То све у звирине страшно одјевено,
коже међедине, охоло свезано,
с кожом вучја жвала и љуте рисине,
прије душа испала негли те посиче,
с орлова крила на штит прибијена
рекби да змај с крил'ма вр' тебе с висина;
нека јаничари и црне делије
који друго не мари, него да се бије;
аге и азапи и друге војске број,
који не би прибројил у три дни трикрат трој,
који сви не гледају нег ка' рис да одере,
тере дан чекају да васијех прождере.

⁷ Исто, 120.

⁸ Исто.

МИЛОШ ОДГОВАРА

Ал' не знаш, витеже, да вук кожу дере,
 испод ње издира и месо потеже,
 зашто да ти реку: до год коже није,
 ту вуци не теку, ни се ту бој бије,
 а орлова воља гди перја не згледа,
 ту њему ни лова, ни тјера, ни сједа;
 а соко у јата, ту ти су веселја,
 зашто су богата њему нохте веља;
 а огањ малашни у сламе стогове
 не знаш ли што чини и у веље лазове⁹.

Цитирани одломци из перашке драме и *Приче* сведоче о великој сличности ових дела. Чини се, ипак, на основу пажљиве анализе, да је рукопис УБ, по неким детаљима, ближи драми од рукописа Г.

Порука Милоша Обилића чаушима речена је метафорички. У Милошевом понашању према чаушима има и обести и самовоље и јеткости и цинизма. Претећи им, он жели да их заплаши и обесхрабри, али и да истакне надмоћност српске војске. И Милош и Турци се надмећу у претњама. У Милошевом обраћању и тону осећа се надменост и јеткост. Милошево поређење српске и турске војске са вуком, орлом и соколом који нападају јагње, јато кокошију и јато голубова, односно поређење са животињама, у основи су, без сумње, из усмених творевина, из басни, пословица, изрека. И док се код Доситеја Обрадовића¹⁰ и Вука Врчевића¹¹ налазе басне о вуку и јагњету, о вуку и овци, о курјаку и јагњету, нема међу баснама примера за орла и јато кокошију и сокола и јато голубова. У баснама вук напада овцу и јагње. Многе пословице односе се на вука и овцу, вука и јагње, на курјака који покоље јагње, док се за сокола каже само да не лети месом него перјем¹². Међу пословицама код Вука Караџића (Вук, 269, бр. 4743)¹³ постоји једна у којој се каже: Орао вас однио (клетва кокошима).

Претња Милоша Обилића Вуку Бранковићу да ће га испод коња додати из руке у руку како вук гладан јагње кад додаје, а затим ће га ударити о

⁹ Мирослав Пантић, нав. дело, 399.

¹⁰ Доситеј Обрадовић, *Дела*, Загреб 1932. *Басне: Курјак и јајње*, стр. 265, бр. 17; *Јајње и курјак*, стр. 365, бр. 122; *Целокућна дела Доситеја Обрадовића*, У Земуну 1850, стр. 23, бр. 17; стр. 158, бр. 122.

¹¹ Вук Врчевић, *Српске народне пријовијејке ионајвише крајке и шаљиве*, У Биограду 1868. *В Басне: Вук и јајње*, стр. 179, бр. 385; *Вук и овца шуша*, стр. 189-190, бр. 414; *Разговор оваца у иландишију*, стр. 183, бр. 395. VII *Пишалице*, стр. 217, бр. 112: „Питао вук вука: -што, зар дријемаш? – Јок ја, него нешто мишљах о овцама“; стр. 219, бр. 131: „Питали вука: за што кољеш више од једне овце? – Кад прву изједем да ми је друга готова“. *Народне басне* скупио их по Боки, Црној Гори, Далмацији а највише по Херцеговини Вук витез Врчевић, У Дубровнику 1888. *Вук и јајње*, стр. 96, иста као и бр. 179; *Вук и орао*, бр. 4: *Јајње и вук*, стр. 101.

¹² *Hrvatske narodne poslovice*. Uredio sveć. v. J. Skarpa starograđanin. U Šibeniku 1909. str. 34, 40, 67, 98, 115, 151, 161, 173, 238, 239, 381, 383, 598, 601, 603, 604.

¹³ *Српске народне пословице и групе различне као оне у обичај узетие ријечи и зајонешке*. Скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић. (Друго државно издање), Београд 1933, 269, бр. 4743.

земљу и камен као гладан орао жабом корњачом и у својој десници однети га као хрт зеца његовој заручници могао би звучати као ритмички прозни говор, док је у Милошевом обраћању чаушима сачуван стих. Могла би то бити и пословица у стиху, која се налазила, како то најчешће бива, на крају песме, можда и дугога стиха.

И у перашкој драми и у *Причи о боју косовском* иста је Милошева претња Вуку, као што је и Милошева претња чаушима идентична у оба дела. Занимљиво је да ниједна претња, ни Вуку Бранковићу ни чаушима, није сачувана у перашкој бугарштици, која се налази у истом рукопису са перашком драмом и која је, иначе, врло слична *Причи о боју косовском*. Перашка драма је у дванаестерцу а текст у *Причи* такође је у стиху. Поређење са животињама пренето је из неке усмене творевине и у драму и у *Причу*.

У *Причи о боју косовском* сачувани су десетерачки стихови и стихови из бугарштица¹⁴, те су и цитирани одломци из Милошевог говора Турцима предмет посебног рада. За ову прилику, битно је да се елементи сатире, у нијанси дакако, могу уочити у оним деловима текста *Приче* који су преузети из усмене књижевности.

Кључне речи: *Прича о боју косовском*, усмена књижевност, бугарштице, Милош Обилић, Вук Бранковић.

Jelka Redjep

TWO UNTYPICAL SCENES IN *THE TALE OF THE BATTLE OF KOSOVO*

(Summary)

In *The Tale of the Battle of Kosovo*, also known as *The Hagiography of Prince Lazar* created in the late 17th and early 18th century Miloš Obilić threatens Vuk Branković and non-commissioned officers, and in his treat bitterness and cynicism can be found. Elements of satire, of course in nuance, can be seen in parts of the texts that are taken from oral legend.

¹⁴ Јелка Ређеп, *Прича о боју косовском*.

Марија Клеут
Нови Сад

ИРОНИЈА И ЈУНАШТВО У НАРОДНИМ ПЕСМАМА

Раг се бави ујерђивањем ирисусива ироније у народним јуначким песмама, значењским подручјима која су обухваћена иронијским дискурсом као и формулским исказима у којима се иронија уобличава као ситилска фигура.

Када Милош Воиновић удара златним шестоперцем шићарције и њихово премегање пропраћа „благословом“:

„Толики ти родили гроздови
У питомој твојој Ђаковици

.....
Толике ти јабуке родиле
У питому Нестопољу твоме“

(СНП II, бр.29, ст. 310–311,317–318)

иронија се у његовим речима гради и препознаје (ако се уопште данас, у савременом читању препознаје) у контексту својеврсне имитативне магије, односно исказује се иронијски однос према упражњавању магијско-ритуалног; јунак заправо поручује: колико буботака – толико гроздова или јабука. Овакав фини иронијски дискурс, којим Тешан Подруговић потцртава лакоћу којом бивају савладани лажни јунаци, сасвим је редак у јуначким епским песмама. Колико је Тешан Подруговић умео да у строго дефинисану поетику колективног унесе индивидуално (и у употреби стилских фигура као и у многим другим аспектима) може се показати и другим примером. У епилогу песме *Краљевић Марко и Муса Кесеџија* „Цар је од стра’ на ноге скочио“, а његову реакцију јунак описује ироничним питањем:

„Како би га жива дочекао
Кад од мртве главе поиграваш“

(СНП II, бр.67, ст. 273, 276–277).

Такви примери индивидуалног у поетској експресији, међутим, сасвим су ретки, а ретка је уопште употреба ироније у народним јуначким песмама. Чињеница да иронија не чини фреквентно стилско средство у народним ју-

начким песмама (у поређењу са многим другим стилским средствима) могла би се тумачити природом и функцијом овог жанра. Ако се ради о песми коју певају јунаци (певачи који се идентификују са херојским етосом или су и сами борци) о јунацима (ликовима који чине херојска дела) за јунаке (за публику која хероинку прихвата као део свог поимања света), може се учинити логичним што у таквом жанру нема места отклону (дистанцирању, подругљивом тону) који сугерира иронија. Ипак, ма колико то парадоксално изгледало, иронијом се обележава управо подручје јуначког подухвата и/или јуначког држања.

„Непрозирно“ значење – односно потреба да слушаоци иронију препознају из контекста нарације – узрок је појави формула или формулског израза у језичком уобличењу овог стилског средства, као и чињеници да су истовремено семантичка поља ироније омеђена.¹

Покушај да се одреде семантичка поља ироније започињем неколиким формулама које описују јуначко (тј. „јуначко“) држање, став или расположење. Овом подручју припадају иронијски отклони према хвалисању и поносу, према спремности/неспремности да се упусти у подухват и према емотивном стању. Критика хвалисања ишчитава се из стихова који непосредно уоквирују иронију:

„А биће ти по дружини фала
Ка’ си своје очи извадио“
(СНП II, бр. 11, ст.49–50)

„По’вали се међу ђевојкама
Ђе с’ отео коња од Бугара“
(СНП II, бр.29, ст. 326–327)

„Мој ујаче, Црнојевић Иво,
Чим си ми се тако понесао“
(СНП II, бр.89, ст. 11–14).

Лако доношење одлуке да се упусти у подухват обележава се формулом „тешко дочекати“:

„Тешко тога дочекао Марко“
(ЕР, бр.105, ст. 20)
„То Фатима тешко дочекала“
(ЕР, бр.108, ст. 33)
„То Никола тешко дочекао“
(ЕР, бр.111, ст. 22; бр. 161, ст. 20)
„Стара мати тешко дочекала“
(СНП III, бр. 33, ст. 37)²

¹ Термини *формула* и *формулски израз* употребљени су према Пери-Лордовој дефиницији (упоред. Albert V. Lord, *The Singer of Tales*, Harvard University Press, Cambridge Massachusetts, 1971³, 4).

² Вук Караџић објаснио је ову иронију: „Тешко овдје значи једва“ (СНП III, стр. 172).

а неспремност да се прихвати јуначки изазов формулом која контрастира држање мушког према женском:

„А у земљу погледали црну
Како расте трава на увојке,
Као дојке у младе ђевојке“
(СНП III, бр. 23, ст. 96–98)

„Сви тридесет к земље погледаше
Како расте трава на завојке,
Као дојке у добре девојке“
(СНП III, бр. 26, 48–50)

„Ко чујаше, не чуо се чини;
Ко виђаше, преда се гледаше
Како трава расте на огојке
К’о бијеле у ђевице дојке“
(ПЦХ, бр. 5, ст. 41–44)

„Сва дружина ником поникоше,
Неко гледа како трава расте,
Неко броји пуца на долами“
(ПЦХ, бр. 31, ст. 17–19).

На контрасту је заснована и формула „Коња јаше сјетно и весело“ (СНП II, бр.89, ст. 85).³

По учесталости међу иронијским дискурсима којима се обележава телесно јунаштво (а највише је управо таквих у народним песмама) прво место заузима формула „лако ударити“ (руком, сабљом, буздованом, чизмом):

„Како њу је лако ударао
Просула јој крвца кроз кошуље“
(ЕР, бр. 6, ст. 44–45)

„Колико га лако ударио
Три пута се Вуче праметнуо“
(СНП II, бр.29, ст. 307–8)

„Колико га лако ударио
Три му зуба у грло сасуо“
(СНП II, бр.29, ст. 346–347)

„Како га је лако ударила,
Три пута се дете праметнуло,
Три му здрава искочила зуба

³ Објашњење Вука Караџића: „Сјетно управо значи жалосно, као и у овој истој пјесми у стиху 133 и 420; али овдје значи као радосно! Из овога се види да старац Милија ове ријечи у говору није познавао нити јој је знао правога значења, него ју је пјевао и уз весело и уз невесело“ (СНП III, стр. 380) није тачно у оном делу који се односи на старца Милију. Ради се, заправо, о томе да певач исту формулу употребљава у правом, дословном значењу (ст. 133, 420) и у обрнутом (ст. 85), дакле, по свим правилима употребе ироније.

- И четири с мјеста померила“
(СНП III, бр. 7, ст. 27–30)
- „Како ју је лако ударио,
Два јој б’јела он избио зуба“
(Марјановић, бр. IV, ст. 55–56)
- „Како га је лако ударио
Кошуљу му у месо угањ’о“
(Марјановић, бр. XIX, ст. 137–138)
- „Како ју је чизмом ударио
Три јој лебра одмах он избио“
(Марјановић, бр. XIX, ст. 127–128)
- „Како га је лако ударио
Искиде му из рамена главу“
(СНП II, бр.69, ст. 216)
- „А како и’ лако удараше
Из бојни’ и’ седал’ изметаше“
(СНП II, бр.82, ст. 176–177)
- „Колико га лако ударила,
Из бојна га седла иставила“
(СНП III, бр. 28, ст. 296–297)
- „Како сам га лако ударио
У мах сам га с коња оборио“
(СНП III, бр.1, ст. 66–66)
- „Како ју је лако уватио,
Обје очи на двор искочише“
(СНП II, бр.100, ст. 93–94)
- „Колико је лако ударио
Виту јелу из корена крену“
(СНП III, бр. 7, 7 ст. 6–77)
- „Колико га лако ударио,
На бедри му сабљу пресијаче
И под сабљом од чохе чакшире“
(ПЦХ, бр. 39, ст. 13–15)
- „Колико га ударио лако,
На троје му образ опучио,
Избио му три бијела зуба
А четири с мјеста пошенуо“
(ПЦХ, бр. 44, ст. 21–24).

Прилагођавајући формулски израз наративном контексту, певачи иронију „лако ударити“ разоткривају другим стихом и појачавају хиперболом.

По узору на овај формулски израз примењен је исти и на „поскочити“ и „поиграти“:

„Колико су лако поскочили,
Од главах им капе попадаше,
А од паса пушке леденице“
(ПЦХ, бр. 31, ст. 148–150).

„А колико лако поиграше,
Сва се кула из темеља љуља“
(ПЦХ, бр. 66, ст. 127–128).

Посебно, за ударац буздованом/топузом, омиљеним оружјем јунака српскохрватских народних песама, постоје и следећи иронијски искази:

„Не буди ми по кожуху бува“
(СНП II, бр.59, ст. 166)

„Да те куцнем три-четири пута“
(СНП II, бр.69, ст. 209)

„На слугина плећа набројише
Триест и шест златни’ буздована“
(СНП II, бр.72, ст. 34)

„А мене су, брате, даривали,
Даривали тешком топузином,
И ја ћу је тебе поклонити“
(СНП II, бр.87, ст. 163–165)

„Ходи, краљу, да се дарујемо
.....
Ману Марко топузином тешком.“
(СНП II, бр.79, ст. 284, 290).

Даривање (поклањање) припада позитивним аспектима обичаја и њиховој ритуалној пракси, као у управо наведеном примеру, у песми *Женидба Појовића Сивојана* (СНП II, бр.79, ст. 284, 290), у којој девера Марка Краљевића дарују девојком, коњем и тешком топузином, па он на захтев цина од Латина да му се предају сватовски дарови (а сав је сукоб у песми у набрајању даривања и отимања дара) најпре тачно (у складу са обичајним правилом по коме девојку на коњу предаје младожењиној мајци) одговара: „Коњ мој није, а девојка туђа“ па затим прелази у иронију – даривање топузом. Даривањем се обично иронијски обележава погубљење или рањавање и тада услед великог контраста ероса и танатоса, она прелази у сарказам:

„Јесте ли се лепо даровали?
Дао сам му скерлетну доламу,⁴

⁴Одсекао му главу.

Мојој прији златне наруквице⁵
(ЕР, бр. 49, ст. 75–77)

„Јошт ћу тебе лепо даровати
Бритком сабљом по грлу бијелу“
(ЕР, бр.120, ст. 19–20)

„Ми овако шуре дарујемо,
Па заману сабљом окованом“
(СНП III, бр. 21, ст. 337–338),

али може да буде и мање погубна, кад је даривање намењено женској страни:

„Нејмам дара чим те даровати,
Више имаш него имам блага.“
Па извади плетену канџију,
Те је зету додаде Лазару:
„То понеси мојој милој ћерци,
То је њојзи мајка оправила“
(ПЦХ, бр. 71, ст. 186–191).

Из подручја свадбеног обичаја преузет је и сарказмом обележен одговор мајци на њен захтев да јој се врати син кога је послала у бој:

„Секолу сам давно оженио
Церном земљом и травом зеленом“
(ЕР, бр.157, ст. 60–61).

Уобичајени начин иронијског тријумфа над убијеним противником јесте својеврсно „умножавање“ мртвог тела:

„Од једнога двојица падају“
(СНП II, бр.63, ст. 56)

„Од једнога два комата гради“
(СНП III, бр. 29, ст. 142)

„Од једнога два је начинио“
(ПЦХ, бр. 65, ст. 174)

„Од тридесет шездесет зградио“
(СНП III, бр. 29, ст. 146)

„А од младих двадест делија
Он начини двадесет и четири“
(СНП II, бр.70, ст. 75–76)

„Од двојице начини четири“
(СНП II, бр.79, ст. 205)

⁵ Одсекао јој руке.

„Од тројице прави шесторицу“
(СНП III, бр. 7, ст. 229).

Освета за учињено недело изражава се термином „платити“:

„Стан’ дер, пашо, да ти најам платим,
Није право тако да отидеш“
(СНП II, бр.77, ст. 166–167)

„Изиђ’ амо да ти потков платим“
(СНП II, бр.78, 274)

„Ево да ти сада потков платим“
(ЕР, бр.110, 115).

Подручју иронијског обележавања погубљења припада неколико сродних иронијских формула које се заснивају на растављању од живог или симбола живота (кућа, глас, коњ) и/или састављању са мртвим (земља):

„Кад удари тридес на једнога,
Па не шчека кућа ни једнога“
(СНП III, бр. 21, ст. 328–329)

„Те погоди Мехмед Арапина
Посред паса, укиде га с гласа“
(СНП III, бр.3, ст. 76–77)

„Одмах га је земљом саставио
(Марјановић, бр. V, ст. 81)
И црном га земљом саставио,
А с добрим коњем раставио“
(ЕР, бр.110, ст. 103–104)

„С Тадијом је њега раставио,
А с црном га земљом саставио“
(СНП III, бр. 24, ст. 625–626).

По учесталости поетске слике погубљених исказане посредством ироније преовлађују две формуле: „ногом копајући“ и „накитити главама“. Прва од њих („ногом копајући“) регуларно се јавља у завршним деловима нарације.

„Оста Вилип ногом копајући“
(СНП II, бр.59, ст. 193)

„Оста Мујо ногом копајући“
(СНП III, бр.18, ст. 241).

Формула „накитити главама“ заправо је реална слика распрострањеног, архаичног, крвавог општебалканског (и у историјском контексту општесвет-

ског)⁶ обичаја декапитације, који се као поетска слика распростире на јеле, куле, градове, авлије, гробља:

„Мртве турске главе проносио,
Те гори јеле накитио“
(ЕР, бр.80, ст. 90–91)

„Мртве турске проносио главе
Те китили бјелу Сењу куле“
(ЕР, бр.89, ст. 31–32)

„Накитише бијела Чонграда
Све изнутра робљем и оружјем
А споља мртвијем главама“
(ЕР, бр.81, ст. 74–75)

„И у њему тридест и три куле,
Ја сам сваку главом накитио“
(СНП II, бр.59, ст. 13–14)

„Да ће твоју укинути главу,
Њом бијелу накитити кулу“
(СНП II, бр.59, ст. 33–34)

„Сва авлија главам’ накићена“
(СНП II, бр.69, ст. 96)

„Па авлију пуну накитио,
Накити је арапским главама“
(СНП II, бр.69, ст. 232–233)

„Гроб му турским главам накитио“
(Марјановић, бр. IV, ст. 69).

Сви досад наведени искази о погубљењу односе се на мушки род; погубљење жене описује се друкчијим формулама ироније:

„Ал’ ми волиш свитлит’ док вечерам,
Ал’ ми волиш осветлати ћорду“
(Марјановић, бр. VI, ст. 83–84)

„Или ми волиш свијећу свјетлати
Од с вечера до бијела свјета,
Ил’ волиш служити рујном вином“
(ЕР, бр.117, ст. 99–101)

⁶ Упоред. Božidar Jezernik, *Wild Europe. The Balkans in the Gaze of Western Travellers*, SAQI – The Bosnian Institute, London, 2004, pp. 121–146.

„Или волиш свећом свијетлити
Ил’ ми волиш сабљу целивати“
(СНП III, бр. 7, ст. 266–267).⁷

Овакво диференцирање односа мушког и женског одговара обичајној пракси: кажњавање смрћу противника у боју/двобоју и невернице стварно је било различито.

Сви досад побројани иронијски искази, сем донекле оног Подруговићевог на почетку рада, одликују се неколиким заједничким особинама: припадају формулама или формулским изразима, а у поступку примене уочљива је тенденција да се олакша разумевање из непосредног контекста (стихова који непосредно претходе иронији или следе за њом). У неколиким примерима иронијом се резимира свеколико значење песме, односно иронија у завршним деловима песме представља алузију на сукоб у иницијалним деловима. Тако је кад, након упорног орања друмова, Марко Краљевић каже мајци:

„Ево, мајко, што сам изорао“
(ЕР, бр.105, ст. 33)

„То сам тебе данас изорао“
(СНП II, бр.73, ст. 30)

или кад исти јунак који је сам себи одсекао комад одеће да не би прихватио изазов на двобој тражи:

„Већ дај мене три товара блага
Да искрпим на долама скуте“
(СНП II, бр.61, ст. 143–144).

Традиционализам стила српско-хрватских јуначких народних песама у оном свом сегменту који се тиче употребе ироније испољава се у следећим одликама. Иронијске формуле и формулски изрази, па затим тенденција да се иронијски исказ „објасни“ стиховима који непосредно следе или претходе иронији, као и уобличавање ироније с алузијом на обичаје – средства су која се примењују ради лакше усмене комуникације. Иронијом се маркирају најважнија значења јуначких песама: хвалисање подухватом, понос, доношење одлуке да се бори, ударац у боју/двобоју, освета, погубљење, смрт. Функција такве ироније није у изазивању комичног ефекта; ово стилско средство у јужнословенским јуначким песама служи истицању агона и/или исказивању неподношљиве лакоће погубљења и умирања.

⁷ Вук Караџић: „Сабљу целивати значи посјечен бити, а свећом или лучем свијетлити значи сјаљен бити; али је зачудо како ово (у нашијем народнијем пјесмама) нигда не разумије онај коме се то оставља на вољу него свагда узима у смислу самијех ријечи“ (СНП III, стр. 44).

Кључне речи: јуначке народне песме, иронија, агон, традиционализам стила, формула, формулски израз.

ЛИТЕРАТУРА

- ЕР – *Ерланџенски рукопис старих српскохрватских народних њесама*. Издао Герхард Геземан, Ср. Карловци, 1925.
- Марјановић – Лука Марјановић, *Хрватске народне њјесме, што се њјевају у Горњој хрватској крајини и у њурској Хрватској*, Загреб, 1864.
- ПЦХ – *Пјеванија црногорска и херцеговачка собрана Чубром Чојковићем Црногорцем* (1837). Приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990².
- СНП II – Вук Стеф. Караџић, *Сабрана дела Вука Караџића V. Српске народне њјесме II* (1845). Приредила Радмила Пешић, Просвета, Београд, 1988.
- СНП III – Вук Стеф. Караџић, *Сабрана дела Вука Караџића VI. Српске народне њјесме III* (1846), Приредила Радмила Пешић. Просвета, Београд, 1988.

Marija Kleut

IRONY AND HEROISM IN FOLK SONGS

(Summary)

Presence of irony in folk epic poetry is presented according to the semantic areas in the form of formula and formulaic expression: boasting, pride, prepared/unprepared engagement in heroic deed, hitting adversary, play, hitting adversary with mace, revenge, execution, death. The conclusion drawn on the basis of the applied classification and interpretation is: the ironical formula and formulaic expression, the tendency to „explain“ ironical expression with the verses that directly precede or succeed the irony, as well as formulating irony with allusion to customs – all are the means employed to make oral communication easier. Irony is being used to mark the most important meanings of epic poetry. Function of such irony is not in producing comical effect; this stylistic device in South Slavic epic poetry serves to underline agon and/or express the unbearable lightness of execution and death.

Снежана Самарџија
Београд

СТРУКТУРА ШАЉИВЕ НАРОДНЕ ПРИЧЕ

*Вукова йолазиийа йри йодели народних йрича већ су 1818. обухваийла основна обе-
лежја шаљивих йрийоведака – реалистийчностй, дужину и удео хумора. У Вуковом „Рјечни-
ку“, „Пословицама“, йрвој збирци и рукойисима сачуван је велики број варијаната, као и у
йериодичним йубликацијама, зборницима йрведених и усмених шала, али је најйознайийи
осйао корйус Вука Врчевића. Шаљивој народној йричи су у 19. веку већу йажњу йосве-
ийли сакуйљачи и йреводиоци, нейо йроучаваоци, а йакав однос уочава се и у каснијим
фолклористийчким истйраживањима. Разлози занемаривања можда су йовезани са сйеци-
фичном сйрукйуром флексибилне врсийе, честйо исйрейлейене са друйим „једностйавним
облицима“.*

Мада жанрови усмене прозе нису били предмет научних истраживања током 19. века¹, Врчевићева збирка из 1868. покренула је управо проблем класификације. Тада назначене подврсте² наметнуле су се делимично и због популарности дела, али и као последица прештампавања Врчевићевих записа у издањима књижаре Драгутина Претнера³. Потоње историје, приручници, (усамљене) теоријске расправе нису могле заобићи ту прву поделу, чије је критеријуме разврставања оправдано оспоравао још Владимир Ћоровић⁴. Шаљива приповетка је ипак остајала на маргинама научних интересовања, свдећи се на набрајање прозних врста, прештампавање грађе, бројне антологије и укључивање у индексе интернационалних мотива.

Распрострањеност и еластичност шаљиве приповетке често су отежавали њено разликовање од других врста (шаљива новела, анегдота, виц), као и механичко повезивање са кратким говорним облицима (питалица, пословица, па и загонетање). Такве недоумице биле су готово природна последи-

¹ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Теорије о настанку народних йрийоведака у нашој науци 19. века*, Зборник реферата и саопштења са међународног научног састанка слависта у Вукове дане, 9, Београд, 1980, стр. 495–501

² *Српске нардне йрийовијетйке йонајвише краййке и шаљиве*, скупио Вук Врчевић, Београд, 1868. Грађа је груписана у седам одељака: 1. народне опће; 2. књижевне; 3. варалице; 4. подбодачице; 5. басне; 6. гатке и 7. питалице (с тим што су питалице засебно нумерисане бр. 1–152).

³ Видети потпуну библиографију Врчевићевих збирки у монографијама: Т. Р. Ђорђевић, *Вук Врчевић*, Цетиње, 1951; Р. Пешић, *Вук Врчевић*, Београд, 1967.

⁴ В. Ћоровић, *О Врчевићевой йодели српских шаљивих народних йрийоведака*, „Српски књижевни гла-сник“, Београд, XV, 1905, стр. 378–384

ца динамичне природе шаљиве приче, на чија обележја и класификацију је могуће применити различита полазишта⁵. Истраживања извора, на пример, сагледавање односа усмене варијанте и писаног текста (превода, посрба, стилизација, опонашања усменог казивања) изгубила би се у лавиринту научних недоумица. Ако би се као полазиште узели типови хумора⁶, већ комплексност (и релативност) овог феномена отежао би поуздану систематизацију шаљивих приповедака. Када би се изучавања усмерила на мотиве (чак и независно од различитих теоријских дефиниција), ни тада се не би назначила обележја облика, већ чиниоци интернационалног и локалног фонда.

Разликовање шаљиве народне приче од осталих усмених врста ипак је могуће уз сагледавање основних жанровских упоришта – композиције, хронотопа, јунака и става приповедача. На композиционом плану шаљива прича је једноставна, јер се догађај згуснуто приказује само у једној епизоди. Привидна развијеност склопа остварује се применом одређених приповедних поступака. Често се уочава паралелизам структурних сегмената (*окоишо се – крейао кошао*, Вук, Шаљиве, 12) као и кумулација исказа, који се нижу до апсурдне поенте (саопштавање лоших вести или жеља типа *Девојка и кнез Јово*, Врчевић, Подругачице, стр. 21). Нешто се ређе наративни склоп заснива на градацији као трочланом варирању исте ситуације, или комбинацији одређених елемената (*Свијетју се не може ујодити*, Вук, Даница, III стр. 363; *Шша је ошац шша ли син*, Врчевић, СНП II, стр. 97). Међутим, надовезивање већег броја различитих „догађаја“ или увођење низа споредних јунака указују на удео шаљиве приче у структури шаљиве новеле. Супротан процес састоји се у редукцији наратије. Свођењем радње на дијалог или поенту угрожава се жанровски систем, али се уочавају и блискости и границе између шаљиве приповетке, вицева, пословица, питалица.

Најчешће се и у грађи и у литератури шаљива народна прича неосновано изједначава са анегдотом, мада анегдота догађај вишеструко локализује, док је ситуација шаљиве приче омеђена типским одредницама. Тренутак блиске прошлости препознаје се и као исечак свакодневице. Простор се, без описивања, реалистички обележава. Као једноставна кулиса појављују се: село, кућа, црква, пут, а затим и „нове“ ознаке, попут града, дућана, крчме, суднице, ординације, бербернице, учионице итд. Но, упркос једноставности, формуле простора у шаљивим приповеткама истичу механизме успостављања комичке дистанце, засноване на опозицији своје : туђе. Поларизација ликова остварује се првенствено кроз релацију Ја, Ми : Он, Други, што у казивању

⁵ В: В. Ђурић, *Посијанак и развој народне књижевности*, Београд, 1954; исти, *Анџолоија народних приповедака*, Београд, 1977; В. Латковић, *Народна књижевност*, I, Београд, 1975; М. Вошковић-Стули, *Усмена књижевност као умјетност ријечи*, Загреб, 1975; Н. Милошевић-Ђорђевић, *Прејлед њрознх облика наше усмене књижевности*, „Књижевна историја“, Београд, 53, 1981; иста, *Од бајке до изреке*, *Београд*, 2000, стр. 98-103, 168-170, са нав. литературом.

⁶ А. Bergson, *О смећу*, есеј о значењу смећног, Београд, 1920; *Смећ*, Београд, 1993; D. Grlić, *О комедији и комићном*, Београд, 1972; V. Kajzer, *Језићко-умеиичко дело*, Београд, 1973; A. Jolles, *Једноставни облици*, Загреб, 1978; М. Бахтин, *Стваралаштво Франсао Рралеа и народна култура средњег века и ренесансе*, Београд, 1978; V. Prop, *Проблеми комиике и смећа*, Нови Сад, 1984; J. Мелетински, *Историјска ѡеишшка новеле*, Нови Сад, 1996,

шаљиве згоде омогућава неопходну супериорност приповедача (и публике). Тек у таквом семантичком пољу отварају се простори за комичко процењивање, поругу, критику погрешке, (туђе) мане, одступања од норми колектива. (Аутоиронија се у усменој прози среће готово по изузетку, а и тада је карактерна црта више „оправдана“ пародирањем предања, него што се сугерише погубност последица – *Зашто су њросијаци сиромашни*, Вук, Шаљиве, 5).

У шаљивим згодама и окршајима учествују најчешће само по два јунака. Висок степен типизације не захтева њихово описивање, представљање, мотивацију, па ни тумачење природе конфликта. Да би се остварио за комичку неопходан обрт, ликови се размештају у одговарајуће делокруге⁷. Атрибути, номенклатура и делокруг чврсто су међусобно повезани, а тежишна црта карактера (и карикатуре) формира се према статусу јединке у друштву и породици. Отуда најчешћи комички заплети израстају из сукоба појединца (чипчија, раја, сељак) са представницима власти (ага, бег, кадија), који вишеструко припадају сфери „туђег“ света. Њима се могу придружити остали конфликти са социјално-класним предзнаком, када један од актера оличава особине духовних лица (поп, калуђер, игуман, ђак, фратар) или световних професија (берберин, трговац, кафеџија, лекар, жандар, адвокат, учитељ).

Увођењем два актера са равноправним наративним статусом у заплету, два успостављена делокруга, независно од именовања, подразумевају однос јачег према слабијем. Сељак је подређен аги, кадији, попу, Турчину, грађанину. Међутим, расплет, обрт и поента израстају из инверзије делокруга, те ће потенцијална жртва на крају ефектно тријумфовати. Турчин ће два пута пренети Еру преко моста, шкрта баба ће ипак скувати клин-чорбу, грађанин који се руга сељаку биће понижен, а кадија неће имати прилику да пресуди у сопствену корист. Поред комике обрта коју покреће инверзија делокруга, овом типу конструкције сродне су и приче у којима долази до изокретања значења одређених исказа. Основни бинарни пар чини однос истине и лажи, било да се сукобљавају Лажа и Паралажа, или два могућа значења исте изјаве (*Жали чипчија своја ају*, Врчевић, СНП, бр.133). Управо оваква морфолошка својства доследно се спроводе у Врчевићевој подгрупи „гаталица“ или „гатки“, како их је означио 1868.

Међу конструктивним механизмима шаљивих прича учестало се среће потенцирање само једног делокруга. Њиме издвојен главни лик својим поступком и речима потврђује типску одлику. Други лик је у функцији пасивног медијатора, саговорник који може пружити повод демаскирању или комен-

⁷ В. Проп је у *Морфологији бајке* (Београд, 1982) издвојио „поновљиве, сталне величине“, које су својствене жанровском систему. За разлику од променљивости именовања (номенклатуре) и особина (атрибута) јунака, уочио је да су стабилне њихове радње или функције (стр. 27). „За проучавање бајке важно питање је шта чине ликови у бајци, док су питања ко чини и како чини – само питања за допунско проучавање.“ Испитујући принципе груписања функција, приметио је да се оне концентришу око одређених ликова и тако формирају седам делокруга, својствених бајкама (противник, дародавац, помоћник, главни јунак, лажни јунак итд, стр. 86–94). И међу осталим усменим облицима уочава се стабилност структурних елемената, који се могу означити као функције и делокруг, само што су обе категорије усклађене са одговарајућим поетичким обележјима. Ово је покушај да се (поред досадашњег издвајања типских ликова) назначе функције, врсте и распоред делокруга, својствених жанровским законитостима шаљиве приче.

тарисати истакнуту ману, мада такву улогу неретко преузима и јунак у активном делокругу, па чак и приповедач. Диспропорција у иначе сведеном броју делокруга-функција наглашава типичну црту карактера-карикатуре подвргнуте (под)смеху. Декоративни делокруг саговорника само подупире позицију главног јунака, чија је битна својства дефинисао још Аристотел истичући да комедија представља актере који су „лошији, гори од нас самих“⁸. По принципу оксиморона и парадокса комичка жаока (осуда, поруга) усмерава се према:

неуким и лакомим – поповима,
 облапорним и развратним – калуђерима,
 непоштеним и подмитљивим – судијама,
 лењим – слугама,
 шкртим – господарима и трговцима,
 „угледу“ глупих сеоских кнезова итд.

Стабилност атрибуције, потврђене у издвојеној епизоди шаљиве приче, својствена је и делокругу који обележава чланове уже и шире породице. Локални колорит не омета препознавање универзалних сукоба међу својеврсним комичким паровима – муж : жена, зет : ташта, снаја : свекрва. Поред интернационално уврежене нетрпељивости између „своје“ и „туђе“ крви, мане се подразумевају у карикатури лењих, плашљивих, лаковерних мужева, односно прељубница, лењих, језичних и злих или глупих жена.

Глупост као универзална црта маркира и јединку и групу, у зависности од тенденције приповедача, од контекста казивања и емотивне ангажованости слушалаца. Управо ти разлози најважнији су за променљивост атрибута типских јунака шаљиве приче, јер ће се варошанин смејати сељаку, као што ће се сељани изругивати граду или суседима из другог (туђег) села. Овакав склоп карактеристичан је за читаву Врчевићеву подгрупу „подругачица“, било да их сакупљач објављује у пару (ругање и утук) или се скицира једна ситуација, у којој сељаци купују памет, сеју со, војују против скакаваца. Поред глупости, лукавство и виспреност на исти начин изграђују типска својства традиционалних носилаца комике. Они се могу именовањем везати за одређену етничку групу (Ера, Насрадин, Вук Дојчевић, Итер Пејо, Керемпук, Циганин), а истоветне ситуације, обрти и духовите реплике лако могу прелазити са једног имена на друго, или на још једноставнију ознаку: „некакав“ лопов, говорљив човек, доскочљиво чобанче, највештији крадљивац, лажни пророк.

На формалном плану у оваквим конструкцијама шаљивих згода изразита је доминација једног делокруга. Чак и када се рудиментарни делокруг саговорника уобличи по моделу односа јачи : слабији, тлачитељ : жртва, до инверзије не долази. Типска црта, мана или ћуд остају непромењени, тријумфују вешти лопови и вештији лажови, док се смехом демаскира карикатуралност одступања од неписаних моралних норми. Потврђивање или само-

⁸ Aristotel, *Nauk o pjesničkom umijeću*, Zagreb, 1977, стр. 9–13

потврђивање особине у ненарушеном поретку делокруга некад добија опор призивок сатире, посебно при осликавању одређене друштвене појаве. Такве примере пружају варијанте о аги који од чипчије тражи још меда, или раји наређује да пребројава длаке у коњском репу. Накнадно уведени јунаци у наративни склоп не постају носиоци засебног, трећег делокруга, већ само преузимају улогу (објективног) коментарисања животних реалија. (Апсурд постављеног задатка, на пример, „одгонета“ хоца: „Валај ја не знам, већ ако није за то да је крсту више муке, или не би ли га ат усрртио. Од то двоје јесте нешто тудијер, а може бити и обоје, иншалах!“, Врчевић, СНП, бр. 205).

Смисаони центар приче усмерава се и на лик који је физички одсутан из назначене сцене. По правилу, тада се не скицира догађај, већ се развија дијалог. Међутим, оба саговорника обједињена су функцијом пасивног јунака, док се доминантни делокруг формира на основу њиховог разговора. Уочљива диспропорција не покреће инверзију делокруга, јер се привидном активношћу саговорника потврђују типичне особине чланова породице, представника духовне и световне власти, односи у одређеном колективу. У разговору између бабе и девојке, иронична жаока згуснута је у форми савета, да је боље удати се него купити магарца. Истоветна значења, само усмерена према женидби, носи и савет упућен оцу који је у дилеми да ли да жени младог сина (*Ако стече ђаметј неће се ожениити!*, Врчевић, СНП, бр. 32, 31). Склоп шаљиве згоде, распоред функција и однос између делокруга, нису уско повезани са типовима хумора, а ови проблеми захтевају засебна истраживања.

Доминација једног делокруга изразита је и у пародирању формалних одлика етиолошких предања, када се опонаша реконструкција узрока друштвене појаве или генеза појединих типичних особина јунака. За предање уобичајен поремећен однос узрока и последице, као и доказивање истинитости, у шаљивим варијантама истичу критичку и комичку дистанцу према типској незаситости ага, злу које оличавају бабе, немогућности српске слоге, разлозима због којих се попови могу само једанпут женити. Премештањем приказаног догађаја у далеку прошлост стварања света, „митско време“⁹ посебно појачава духовитост тумачења типских ликова и међуљудских односа.

Очигледно, једноставна структура шаљиве народне приповетке остварује се уз максимално активирање категорије делокруга. У првом моделу долази до инверзије основних функција (јачи : слабији, жртва : варалица, моћни : немоћни – $A > B : A < B$). Померањем тежишта са радње на вербални дуел, долази само до привидне инверзије (нпр. истине и лажи – $A < B : A < B$). Наравно, емотивна ангажованост казивача и хоризонт очекивања публике битни су за склоп и смисао оваквих обрта, али се сукоб поставља и разрешава у унутарњем „простору“ фиктивног света приче. Други модел подразумева такође пристрасност приповедача и публике, од чијих ставова и процене пресудно зависи значење типског обележја. Издвојена мана се различитим поступцима смешта у доминантан делокруг, до инверзије не долази јер су сви остали јунаци подређени демаскирању. Такав, модел конфронтације

⁹ Е. М. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd, 1989.

може се означити као спољашњи, а реализује се на више начина. Сам јунак потврђује сопствену особину ($\mathbf{a} = \mathbf{A} - E$, *лијо, сад си долијала*, Вук, Пословице, бр. 1266). Споредан, пасиван лик се уверава у туђу ману, потврђује је или коментарише типску црту обухваћену главним делокругом ($/\mathbf{б}, \mathbf{ц} / : / \mathbf{а} / = \mathbf{а} : \mathbf{А} - Ушћошћо се шћо шћо није дао руку, Вук, Шаљиве, 19). Доминантан делокруг испуњава одсутан лик ($/\mathbf{б} + \mathbf{ц} / : \mathbf{А} - Ако сћече шћамеш неће се оженишћи$). „Реконструишу“ се узроци одређене (типске) особине, међуљудских сукоба и друштвених појава ($\mathbf{a} \leftrightarrow \mathbf{A} - Зашћо се аћина шћорба не може наћунитћи$, Врчевић, СНП, бр. 202).$

Тешкоће при уочавању морфолошких својстава шаљиве приче увећавају се и због сложености феномена смеховне културе, али су и последица организације структурних елемената. Односи између делокруга и функције јунака нису довољни за поуздану жанровску идентификацију, каква је могућа у корпусу бајки. Иста структура се, при том, уочава и у другим прозним облицима, за чије жанровске системе је својстена једноставна композиција (басна, анегдота, виц) или се наративни низ увећава по принципима верижне схеме (прича о животињама, шаљива новела). Зато се обележја приповедне врсте уочавају тек у садејству свих жанровско-сигејних јединица. Морфолошка нестабилност би, с друге стране, могла да се посматра и у најчвршћој вези са еластичношћу приповедне врсте. Јер, управо је шаљива прича најдуже од свих усмених облика одолевала времену, укусу и образовању средине, динамично се укључујући у све комбинације приповедака „на међи“. Таква флексибилност допуштала је разноврсну испреплетеност шаљиве приче и са кратким говорним формама, али и њено активно укључивање у драмске заплете, хумореске, травестије, хумористичке романе и друге макросистеме писане књижевности.

Кључне речи: шаљива народна приповетка, структура, морфолошки модели, делокруг и типови јунака.

СКРАЋЕНИЦЕ У ТЕКСТУ

Врчевић, Подругачице – В. Врчевић, *Народне саћирично-занимљиве шћдругачице*, Дубровник, 1883.

Врчевић, СНП – В. Врчевић, *Срћске народне шћршћовијетћке шћонајвише краћке и шаљиве*, Београд, 1868.

Врчевић, СНП II – В. Врчевић, *Срћске народне шћршћовијетћке шћонајвише краћке и шаљиве*. Књига друга, Дубровник, 1882.

Вук, Даница – В. С.Караџић, *Даница 1826. 1827. 1828. 1829. 1834*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. VIII, прир. М. Павић, Београд, 1969.

- Вук, Пословице – В. С.Караџић, *Српске народне пословице*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. IX, прир. М. Пантић, Београд, 1987.
- Вук, Шаљиве – В. С.Караџић, *Српске народне приповијестике*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. III, прир. М. Пантић, Београд, 1988.

Snezana Samardzija

STRUCTURE OF COMIC FOLK NARRATIVES

(Summary)

This paper presents structure of short comic folk story, one of the most inflected oral forms (one-episode composition, hronotop, share of realistic and humor in presenting event, standard characters). Relation *plot-turn-main point* shows the importance of role/function which have characters in comic folk stories, independence on their names (two characters with equal narrative status; dominant sphere of activity : field of passive, secondary character). According to sphere of activity, as morphological category, it is possible to notice the most frequent constructions (inversion basic functions stronger : weaker $A > B : A < B$; illusory inversion in stories about liars $A < B : A < B$; self-confirming of typical defect $a = A$; commentary of secondary character $/b, c/ : /a/ = a : A$; absent character fills dominant field $/b + c/ : A$; „reconstruction“ or reasons of type-feature $a \leftrightarrow A$). Because of such unstable morphology, characteristics of oral comic stories can be identify only with comprehensive inspection of all genre-topical units.

Валентина Питулић
Косовска Митровица

АРХЕТИПСКО ЗНАЧЕЊЕ ХУМОРИСТИЧКО-САТИРИЧНОГ ПРИПОВЕДАЊА У НАРОДНИМ УМОТВОРИНАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ

Предмет овог рада је архетипско значење народних приповедака са Косова и Метохије са хумористичким садржајем. Како су настале у специфичној етнопсихолошкој заједници оне су у себи инкорпорирале оне облике архетипске свесће који су утицали пре свега на архетип дејетета, архетип жене, али посебно значење добија архетип синасиоца.

Српске народне приповетке са Косова и Метохије врло су старе, али се записи јављају релативно касно. Први запис народне приповетке настао је у првој половини 19. века, а прву збирку сачинио је Дена Дебељковић, пред крај 19. века. У 20. веку настало је неколико збирки међу којима је најбројнија збирка Јанићија Поповића из Грачанице. Потешкоће у записивању биле повезане са језиком Косоваца, који је одступао од књижевног, што је захтевало додатан напор записивача, посебно ако није био са овог говорног подручја.

Пре појаве рукописне збирке Дене Дебељковића не можемо знати какве су биле шаљиве приче у овом крају, што је велики недостатак у сагледавању генезе приповедања. У приповедној прози са Косова и Метохије наилазимо на хумористичко-сатирично приповедање краћег и дужег сижеа, односно на новелистичке приче са шаљивом садржином и на кратке шаљиве приче.

Како пред нама стоји разматрање проблема хумора и сатире у специфичној етнопсихолошкој заједници, поћи ћемо од те специфичности. Основна карактеристика ове заједнице, рајински менталитет (по Цвијићу), настао је у вековном робовању под Турцима. Тим трагом пратићемо архетипске одређености хумора у усменом казивању.

Пођимо од тога да су игра и смех условљени човековом исконском потребом за очувањем архетипа детета. Ако је средина у којој су живели Косовци била на удару турског зулума, то ће се древни облици хтонског, оличног у демону, змају, баби..., овог пута заменити другим националним, најчешће Турчином, оцом, порезцијом... Ако пођемо од јунговског одређења архетипа детета уочићемо да дете „излази као пород несвесног из његовог крила, ство-

реног из основа људске природе, или боље из живе природе уопште. Оно персонификује животне силе с оне стране ограниченог подручја свести, путева и могућности, о којима свест у својој једностраности не зна ништа, и целокупност која укључује дубине природе. Оно представља најснажнији и најнеизбежнији нагон бића, наиме нагон самоостварања. То је неминовност, опремљена свим природним моћима инстинкта, док се свест стално запетљава у тобожњу другу могућност. Нагон и присила самоостварањем природна је законитост и стога има несавладиву снагу, па и онда када се почетак њиховог деловања чини неугледним и невероватним¹.

Појмимо од јунговског одређења архетипа детета које ексципитивно повлачи нагон самоостварања и инкорпорира све могуће моћи инстинкта. Примењено на потребу за хумором, посебно у приликама које су усмерене ка уништењу човековог достојанства, што је случај у овој етнопсихолошкој заједници, онда читав систем хумористичко-сатиричног приповедања можемо посматрати као буђење архетипа детета. Шаљива прича са Косова и Метохије „сва је дата у једној ситуацији која је доминантна за целу причу. Све остало је ту да да кратак осврт на околности у којима се збива радња приче. Има, међутим, када су те појединости изостављене, јер се рачунало да су оне слушаоцу познате. Зато се у таквим причама прелази директно на главну ситуацију, у којој је основа приповетке“².

Хумор је у функцији налажења архетипа спасиоца, који функционише у сфери колективно несвесног. Архетип детета управо се испољава на плану налажења простора у који ће се сместити онај део човекове психе који се буну и тражи изворност пасторалног живота. Архетип детета најчешће је хипостазиран у чобанину, сељаку, младићу. У причи *Чобанин и судија* пред чобанином стоји решење задатка који је дат у пословичном облику.

Када је реч о архетипу спасиоца занимљиво је то што је у овој средини, где је вертикала, односно вера била темељна у очувању идентитета дошло до стварања великог броја шаљивих прича управо на рачун свештенства, посебно попа. Можда овде треба тражити покушај излаза из озбиљности и утемељеног и израженог архетипа спасиоца који је у шаљивој причи стављен под хумористичко-сатиричну призму. У сагледавању овог проблема можда треба поћи од става Јустина Поповића који, говорећи о хумору Бранислава Нушића поставља питање: „Јесте ли размишљали о смеху? Шта је то смех? Има ту нечег што се отискује у праисконске и бездане дубине човековог бића. Па и у своме чисто физичком изразу, смех је нешто што се не да до краја објаснити“³. Управо његова констатација *да има љу нешто ишо се отискује у праисконске и бездане дубине човековог бића* даје нам за право да на трагу јунговског одређења архетипа трагамо за архетипским значењем хумористичко-сатиричног приповедања.

¹ Хелмут Харк, *Лексикон основних јунговских појмова*, Дерета, Београд, 1998, стр.23.

² Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, други том, Јединство, Приштина, 1989, стр. 22.

³ Јустин Поповић, *Зеница шрапнела*, Просвета, Ниш, 1998, стр. 247.

Стављање свештенства у причу, посебно попа, народни приповедач је са великом озбиљношћу приступио изокретању архаичног, религиозног погледа на свет. Наиме, све оно што је у епској и лирској народној поезији било стожер етичких норми, у шаљивој причи добија другу конотацију. Тачка гледишта помера се са озбиљних тема на њене актере који добијају комични карактер. Представа о смаку света, односно апокалипси, или последњим временима, који су опевани и у кругу епских песама о Косовском боју, у шаљивој причи добијају хумористички карактер. Како наводи Веселин Чајкановић, „веровање Срба да ће свет једнога дана пропасти било је тако чврсто и искрено, оно је до те мере закупљало њихову свест – да се, штавише, претворило у религију“⁴. Идеја о смаку света у епској поезији означена је синтагмом *последња времена* и посебну улогу има у песмама косовског циклуса, које имају узвишено-трагичан тон. У шаљивој причи са Косова и Метохије добија потпуно другу конотацију.

У причи *Калуђер и звезда* тежиште је на звезди која ће пасти на земљу и калуђера који ће апокалиптички тренутак својим ставом довести до комичног исхода.

(„Говори се да је било писано неко време по свима новинама са сваке стране да ће пасти нека велика звезда, која ће цео свет сатрти. Онда је неки калуђер почео викати против тога да је то права лаж. Ако буде то, ја дајем моју главу! Стану се противити новине против калуђера, говорећи му: Како бива да сви лажемо а ти сам да кажеш право, и још смеш да се обклађујеш? А зашто да се не обклађујем у главу и не кажем вама да лажете? Рекао је њима калуђер, кад знам да ћете и ви сви са мном изгинути ако би пала та звезда. Ако ли не паднете – ви ћете сви остати у лажу, а ја ћу бити оправдан. Сви повичу: Браво, браво, што си казао, калуђере!“⁵).

Шала и смех на рачун апокалипсе која је трагичним тоном опевана у епским народним песмама, у жанру шаљиве приче добија функцију архетипа спасиоца и функцију магичног смеха о коме пише Веселин Чајкановић⁶.

Историјска условљеност тешког живота на Косову и Метохији управо је манифестацијом смеха, који поприма магијски карактер, будила архетип спасиоца. Довођење свештеника у комичне ситуације показује на који је начин народ изокретао оно што је вековима чувало његов идентитет. Спремност да смеху подвргне оно што му је било најближе управо говори о менталном здрављу и жилавости српског живља на овој територији. Стављен под призму свакодневних догађаја лик свештеника губи функцију сакралног бића. Он постаје страшљив и склон је да напусти своја религијска учења, а слични

⁴ Веселин Чајкановић, *Ситијиде из српске религије и фолклора 1925–1942*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М, Београд, 1994, стр. 354.

⁵ Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, други том, Јединство, Приштина, 1989, стр. 212.

⁶ Ја сам малочас рекао да ће човек у другом свету бити онакав какав је био у тренутку кад је у тај свет улазио. Ако уђе насмејан, он ће, и на другом свету бити онакав какав је био у тренутку кад је у тај свет улазио. Ако уђе насмејан, он ће, и на другом свету, *задржавати моћност да се смеје*. То је, међутим, ствар од великог значаја. Смеј је не само знак доброг расположења, већ је то и *најјача манифестација животиња*. У доњем свету, у царству смрти, нема смеја.“ Веселин Чајкановић, *Ситијиде из српске религије и фолклора 1910–1924*, стр. 303.

поступци и варијанте уочавају се и у грађи на читавом јужнословенском простору.⁷

Истицање оних слабости које не доликују свештенству доводе до комичних ситуација. У причи *Пој и слуга* асоцијацијом на жену пуштеницу долази до комичне ситуације. Бављење религијским темама у којима је инкорпорирана идеја архетипа спасиоца ставља суштину религијског поимања света у други план, а у први људску ограниченост и збуњеност која доводи до смеха. У причи *Како су Косовци изражили Божића* досади сељанима да посте па крену да траже Божић мислећи да је у некаквој пећини, па кад спусте једног сељака да уђе унутра, а медвед му откине главу они га конопом повуку и један од њих прокоментарише:

„Море, Боже, а овај наш другар, а имаше ли он главу, а немаше ли?“ И обадвојица отидну дома да му питају жену. И гу питали. „Море жено, а имаја ли овај твој ђавек главу, а немаја ли?“ Богами, рекла жена, али имаја, али немаја, а за сваки Велигдан капу куповаја.“⁸

На архетипским представама демона и опозитног односа ми/они народни приповедач градио је хумористичко-сатиричну причу. Предмет шаљиве приче су најчешће попови, хоће и калуђери, а од припадника власти бегови, кадије, срески начелници и порезници. Дакле, све оно што је било уперено против обичног човека, а што је у изворном смислу против живота, односно архетипа детета који се отимао сваком ограничавању.

Архетип жене је у шаљивим причама са Косова и Метохије сагледан у више аспеката.⁹ Неке од ових симбола налазимо и у шаљивим причама са Косова и Метохије, али је архетипска представа жене углавном у негативном контексту што је типска црта, својствена ликовима жена у различитим мотивским круговима шаљивих прича. Од ње се очекивало да у патријархалној заједници строго обавља своје обавезе у кући. Она често има обележје тамне стране човекове личности, што потиче од представе о Евином греху. Међутим, народни приповедач се бавио оним лако уочљивим особинама жена и њих је исмејавао: нпр. домаћица хоће да скува купус и ставља месо на главе купуса у башти; друга, пошто је појела месо, изговара се пред мужем

⁷ Поп и болест „За време неке болести питали попа сељаци: „Умире ли свет, попе?“ „Е, кацка, кацка по неки, браћо моја.“ Кад му умрла попадија, рекли му: „Умре ти попадија, попе, је ли?“ „Затра свет, браћо моја од умиракче, па и ми да нисмо живи боље би било. А што ће нама живот? Као на пример мене без попадије? Зар оћемо да видимо неки сељавет на овоме свету без оне што су умрели, је ли ништа?“ Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Мешохији*, стр. 212..

⁸ Исто, 216.

⁹ Типични облици овог архетипа по К. Г. Јунгу су: рођена мајка и бака, маћеха, свекрва и ташта; било која жена према којој човек стоји у некој вези; дадиља или неговатељица; прабаба и „Бела жена“, у вишем, пренесеном смислу богиња, посебно Богомајка, девица (као подмлађена мајка, на пример, Деметра и Кора), Софија (као мајка милосница), евентуално и тип Кибела-Арист или као кћери милосница (подмлађена мајка); циљ жудње за спасењем (рај, царство Божје, небески Јерусалим), у даљем смислу црква, универзитет, град, земља, небо, држава, шума, море и стајаће воде; материја, подземни свет и Месец; у ужем смислу као место рађања и настајања-њива, врт, стена, пећина, дрво, извор, дубоки бунар, цвет као посуда (ружа и лотос); као чаробни круг (мандала као падма) или као копија рога (Цорнукопија); у најужем смислу материца, свака шупљина (на пример матица); мајчино крило; пећница, лонац; као животиња – крава, зец и корисна животиња уопште. Хелмут Харк, *Лексикон основних јунговских појмова*, Дерета, Београд, 1998, стр. 24.

да старо грне једе месо итд. Има у причама и финог хумора, као у причи о божићним гатањима, о снахи и свекру, о зету и тазбини, о девојци коју воде сватови и која пита девера да ли је на њој глава, о трима сестрама удавачама које не умеју да сакрију своје мане пред гостима, о свадљивој жени итд.

Потреба за смехом као катарзичном вредношћу и уточиштем које има функцију архетипа спасиоца најбоље се потврђује у оним срединама и ситуацијама које су на ивици егзистенције. У усменом казивању са Косова и Метохије нашли смо оне облике хумора који су карактеристични и за жанрове из других средина. Међутим, извесни облици усменог казивања, настајали су у ситуацији која је одавала немоћ српског живља, активирали су и спрегу шалтиве приче са веровањима у магичну моћ речи.¹⁰

Смејање на свој рачун поприма најздравији облик менталне хигијене или зрелости једног народа. Можда је зато и Јустин Поповић, замишљен пред значењем Нушићевог смеха, озбиљно констатовао: „Загледан у себе, и у мистерију света око себе, Нушић је био трагично озбиљан“. Није ли на сличан начин био трагично озбиљан и човек са Косова и Метохије. Зато је сасвим оправдана запитаност Јустина Поповића: „Смех, шта је смех као чисто психички доживљај човека бића? Каква је то тајна човека духа? Има ту неке космичке загонетке. Шта све не улази у састав смеха, као његова компонента!“¹¹

Кључне речи: хумор, архетип, Косово и Метохија, жена, свештеник, спасилац.

Валентина Питулич

АРХЕТИПИЧЕСКОЕ ЗНАЧЕНИЕ ЮМОРИСТИЧЕСКО-САТИРИЧЕСКОГО ПОВЕСТВОВАНИЯ В НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ КОСОВО И МЕТОХИИ

(Резюме)

Автором в настоящей работе рассматривается проблема архетипа в народных рассказах Косово и Метохии. Так как сербы на данной территории жили в специфических условиях, этот факт отразился и в сфере оформления отдельных жанров, в которых имеется в наличии юмор.

В устном творчестве данного этнопсихологического сообщества замечается наличие архетипа ребенка, отца, матери, однако особое место занимает архетип спасителя, функция которого подразумевает архаическую надобность шутить на свой счет. Таким образом высмеиванию подвергаются все члены общества, связанные определенным образом с властью, или же по отношению к ней находятся в оппозиционном отношении. Новеллистические и шуточные рассказы и анекдоты жили в прошлом на данной территории весьма интенсивно и сохранились до наших дней.

¹⁰ Илустрације ради, наводимо најсвежији пример хумора насталом за време бомбардовања 1999. године на положају противваздушне одбране. Пример вица који је испрчао у Приштини војник који је свратио у град са аеродрома Слатина у предаху између два напада. Прича војник: „Наилазе НАТО авиони. Наша противваздушна на положају. Комадант протовваздушне одбране даје команду: Прва команда – пуни! Друга команда – пуни! Трећа команда – куни!“

¹¹ Јустин Поповић, *Зеница шрапнела*, стр. 248.

Зоја Карановић
Нови Сад

ХАЈКА АТЛАГИЋА И ЈОВАН БЕЋАР ИЗМЕЂУ РИТУАЛНОГ СМЕХА И ПАРОДИЈЕ

У овом раду истражује се начин обликовања приче о Хајки Атилаића и Јовану бећару, односно њена конфликтна ситуација, која почива на изврнутој епској сужејној матрици (отмица; пошера/одсуство пошере; сукоб/негирање сукоба; свадба), при којој се унушарше ситуације осиварује неауција невиности и иренициравање ероичности, који почивају на налицију и пародирању лирских и епско-лирских суочавања момка и девојке и на инверзији социјалних улога. Али овде се изокреће и цела социјална матрица, што је својеврсна карневализација свега унушаршесме. Па се она, сходно шоме, може посматрати у ширем контексту, смешовне народне културе. Тако је модус срећној животи, на крају шесмесме, њен хару енд, при којем се ширашно преокреће у весело (што једна од важних одлика смешовне иренициравајуће културе), ширична социјална инверзија, којој се основа налази у обредно-мишском (вероватно у свайовском ритуалу), из којој се ова шесма и порашала, на чему се, анализом дајој шексиа, и увидом у аналогне му варијантне, овде инсистира. А ако је шито, онда овде, заправо, и не може бити говора о пародији.

Конфликтна ситуација Тешанове песме *Хајка Атилаића и Јован бећер* (СНП III, бр. 19) почива на инверзији епске јуначке сужејне матрице – отмица девојке; потера/одсуство потере; сукоб/негирање сукоба; свадба. Па у њој практично и нема овде наговештеног конфликта непријатељских страна, карактеристичног за јуначку поезију, већ је херојска прича о отмици „трансформисана“ у неку врсту пародије лирског еротског сусрета момка и девојке, који, иначе, припадају непријатељским световима (хришћанском и исламском). Стога се (због овог „жанровског“ преплитања) може претпоставити да су обе те приче наслојене на неку другу, архаичнију, вероватно обредну сужејну (и жанровску) матрицу, што ће се овде и показати.

Већ шетња турске девојке, по *новој чаршији* (*Пошеишала Хајка Атилаића*), којом се отвара песма, представља гест оспоравања света из којег она долази. Пошто је његовим правилима строго забрањена, та шетња је својеврсна инверзија социјално кодираниг понашања¹, њоме се активира *женско*, у

¹ С ове тачке гледишта Хајкина шетња је својеврсна фаза ритуала издвајања из заједнице, коју Ван Генеп назива сепарација. Она се наставља лиминалном фазом, у којој се субјекти иницијације (овде Хајка и Јован, огрешују о класификаторске границе и, као учесници у иницијацији они су, на одређени начин, мртви за *овај* свет (Тарнер, 1986, 40–41). На то овде упућује изо-

патријархалном социјалном окружењу: *йасивно, нейокрејно*, везано за простор *унушра*² што, на самом почетку, наводи на обредне трагове.

Да се корени приче заиста налазе у ритуалу показује и опис јунакиње, који се састоји у ређању делова њеног тела, накита и одеће одозго надоле: *једна лџава (седам йеришана), једне уши (а двоје минђуше) једно њрло (шри дробна ђердана), једне йлећи (шри кавада жуџа), једне руке (шроје белензуке), једно срце (шри йојаса злайна), на нојама йаће шаровише, на нојама месџве и йаџуче...* А управо такав облик приказивања делова тела, издвојених из целине, којим се његов интегритет распарчава, космичког је порекла (Bahtin, 1978, 335; 357; 371).³ Јер он не означава индивидуални лик и нема карактеролошки, ни експресивни смисао (Bahtin, 1978, 337), већ је шири, својствен је народној смеховној култури (Bahtin, 1978, 41; 339, 344) и традицији смеховне обредности уопште.⁴ Тај стари канон описивања тела почива на другачијој представи од модерног⁵, у којем постоји свест о телесној целини и њеним границама.

У Хајкином изгледу, како се види, доминирају накит (*йеришани, минђуше, ђердани, белензуке*), украси на одећи (*йојасеви*) и сама одећа (*кавади, йаће, месџве, йаџуче*), што је у функцији заштите тела, која је, посебно практикована током свадбе (Ђорђевић, 1985, 57–58, 66, 70, 166, 289; Карановић, 1999, 50–52))⁶, па већ уводна слика антиципира тематско поље иницијације у песми.

Истовремено, овим поступком, низањем и нагомилавањем накита и одеће: *седам йеришана, шроје белензуке, шри дробна ђердана, шри кавада жуџа*, прекорачују се његове границе и фиксирају избочине, које тело повезују с околином, и наглашава његова недовршеност, те узајамност са светом (Bahtin, 1978, 324–5; 333–357, 333–4). Тело које себе надраста овако постаје космичко тело, аналогно телу смеховне карневалске културе (Bahtin, 1978, 297, 339), али и телу обредног фолклора из којег је та култура и настајала.⁷

лованост јунака од осталих чланова заједнице, од почетка, до краја приче, прво Ајка у чаршији, затим Јован и Ајка у дућану, па у беговој башти и на крају у ложници.

² Оваква опозиција *мушко/женско*, иначе је општесловенског карактера (Иванов и Топоров, 1965, 175–178).

³ Распарчавање тела у фолклору је као нека сетва, жетва тела (Bahtin, 1978, 224, 339), која асоцира прву митску и обредну, оплођујућу смрт (Eliade I, 1991, 37–39; Bahtin, 1978, 343). Па иако је ово тело донекле удаљено од најстаријих и најраширенијих идеја о пореклу топографије и социјалних група, које настају из тела божанства које је жртвовано (Eliade I, 1991, 37–39; Bahtin, 1978, 368), у њему се још увек уочавају остаци те концепције. Иначе, распарчано тело, које има дубоки култни и религијски смисао, асоцира и везу с реликвијама (Bahtin, 1978, 366).

⁴ А у облицима у којима се овде испољава у науци се назива гротескним реализмом (Bahtin, 1978, 39).

⁵ За разлику од архаичног описа тела, тело новог канона је једно тело, само себи довољно (Bahtin, 1978, 338) и нема никакве везе с телом јунакиње ове песме.

⁶ У накиту, односно металу, и одећи је, у прастаром поимању света, сконцентрисана моћ (Eliade I, 1991, 60).

⁷ М. Бахтин (Bahtin, 1978) се, поводом Раблеа, бави, пре свега, карневалском културом урбаног типа у западној Европи, али појам карневал користи у ширем смислу, укључујући у њега народно-празнични живот средњег века и ренесансе. „Ова реч је под једним појмом обухватала низ локалних празника разног порекла, који су се празновали о разним датумима, имајући заједничке одлике народно-празничног весеља [...]. Народна-празничне форме, одумирући и

У наставку, у беговој башти, Хајкино тело је представљено звуковима које накит и одећа производе:

„Стаде јека кроз зелену башчу,
Стаде звука дробнијех ђердана,
Стоји шкрипа жутијех кавада,
Стаде клепет мества и папуча;
Рече Јово, навела је Турке.“

чиме се даље потенцира промена ситуације, карактеристична за обред (Lič, 1983, 94–96; Kovačević, 1985, 115–124)⁸ и сигнификује појава „друштвеног дисконтинуитета“ (Levi-Stross, 1980, 317), који је, од почетка, наговештен, шетњом.

Осим тога, у опису Хајкуниног тела маргинализује се све што је на њему *іоре*. Ту нема за озбиљну поезију уобичајене дескрипције лица⁹, што је, такође, карактеристично обележје смеховне обредности¹⁰, и својеврсна инверзија конвенционалног, озбиљног, начина приказивања женског.

Опис јунакиње концентрише се на *голе*, на њене гаће:

изрођавајући се карневалу су остављале низ својих момената – обреда, реквизита, слика, маски“ (Bahtin, 1978, 235–236). У нашој традицији карневал готово да и није заживео, али су некадашње форме понашања народно-празничног весеља сачуване у свадбама, крштењима, ратарским празницима, вашарима. Управо у њима је присутна инверзија понашања и у оквиру обреда је, како Тарнер сматра, долазило до статусног преиначавања и стварања „привидних хијерархија у очима световно сиромашних и смерних“ (Татнер, 1986, 43), што је у нашој народној поезији на разне начине присутно. О ритуалној инверзији у песничком тексту види, на примеру краљичких песама које садрже иницијацијске елементе: Karanović i Katić, 1987, 156–162. Инверзија улога и позиција учесника у свадби: Байбурин и Левинтон, 1975, 58–86; Иванова, 1984, 246–253; Rajković, 1985, 177–196; Ајдачић, 1998, 227–233. А и овом приликом се то настоји показати.

⁸ То је у нашој поезији такође евидентно, у *Сесџири Леке каиешана*:

„Стаде звука висока чардака,
Зазвечаше ситни басамаци,
Потковице ситне на папучам.“
(СНП II, бр. 40).

Али ово најваљивање нове ситуације није присутно само у опису девојачког изгледа, већ и у другим ситуацијама, на пример као најавна смрти у уводним стиховима песме: *Смри десјоша Вука* (Пантић, 1964, 51–64).

⁹ „Као, на пример, у опису невестиног лица:

Невестица бридом бриди,
Лице гу је артијица,
Уста су јој кутијица,
Зуби су јој ситан бисер,
Веђе су јој пијавице,
Очи су јој зрно гројзе.
Турци буле искараше,
Жене људи исфрљише,
Ђакони се разђачише,
Све за туја невестицу.“

/Ђерка Вучка Стојковића, Ладовица, Сташа Николић)

Димитријевић, бр. 6а, стр. 23, Певана као лазаричка или као краљичка, што је важан податак, који упућује на обредни синкретизам.

Сличан је опис невесте Милића Барјактара (СНП III, бр. 78).

¹⁰ Неки истрживачи то виде као пародију (Самаршија, 2004, 27–35).

„Какве су јој клете искићене!
 До кољена вуци и бауци,
 Од кољена ситне веверице,
 А покрај њи све јуначки брци,
 На усперку пашин делибаша,
 Око њега тридесет делија,
 На учкуру двије кујунције,
 Један кује, други позлаћује.“

Гаће и оно што је на гаћама у симболици људског тела, као универзална културна константа, представљају простор везан за сексуалност и његову обнављајућу снагу. У традиционалном поимању света *јоре* је небо, а *голе* земља¹¹ – у земљу, у гроб, иде онај који умире, али из ње све и почиње изнова, у њој се оплођује и препорођа (Bahtin, 1978, 238, 452). Па зато кретање наниже и анатомија телесног *гоње* дела тела, које је својствено различитим облицима народно-празничног весеља¹² (Bahtin, 1978, 386, 242, 339), сигнификује обред, у овом случају вероватно свадбу, коју је песма у једном њеном делу могла реплицирати.¹³

Опис доњег дела тела, односно Хајкиних „шаровитих“ гаћа – на њима: *вуци, бауци, веверице, јаничари, делије, делибаше* – у гротескним набрајањима и преувеличавањима, даље укида границе између тела и света. Хајкино тело управо ту, у зони жеских полних органа, надраста себе и везује се с

¹¹ О опозицијама *гоње* и *јорње*, у моделовању света у словенској култури, види: Иванов и Топоров, 1965, 98–100.

¹² На то, осталом, указује и чињеница да описи гаћа нису ретки, као:

„Већ су гаће веза чудновата
 До колена вуци и ајдуци,
 А по бедра стари калуђери,
 А по туру руднички кнезови“
 (ЕР, бр. 29)

„Да су гаће како су гаће,
 Не би јадна Ајка ни жалила.
 Али су гаће чудновата веза,
 До колина орли и гаврани,
 Више колина вуци и медведи,
 По голтуку млади јаничари,
 По учкуру ц’рев дели-паша.“
 (ЕР, бр. 184)

„Ти не жалиш т[и] н[е] жалиш] грање од лалита,
 Већ ти жалиш, в[ећ ти] жалиш, што скуте не видиш.
 Јер су скуте, ј[ер су] с[куте], чарна ока веза:
 До колена, д[о колена], вуци и пауци
 От колена, о[т колена], све сремски кнезови,
 А по туру, а [по туру], и сам паша стоји
 По учкуру, [по] у[чкуру], венецки краљеви –
 Цркни, пукни, ц[ркни], п[укни], а видити нећеш!“
 (Клеут, 1995, бр. 124)

¹³ Ова песма вероватно је настајала из оне фазе ритуала, у којој је свет симболички васкрсавао, а коју су пратили стихови који репродукују сценарио повратка плодотворних снага (Карановић, 1998, 235). Да је њено порекло у сватовском обреду потврђује низ сватовских и уопште ритуалних мотива, као: опклада момка и девојке да спавају, да се не дирају. Види белешку бр. 17.

другим бићима супротног пола (*јо толику млади јаничари*), животињама (*вуци, веверице, орли, јаврани, медведи*), демонским бићима (*бауци*), па се оно и на овај начин разлива изван својих граница.

Сходно томе, јунакиња реплицира слику велике надиндивидуалне жене.¹⁴ Она је као нека химера чудних комбинација људских и животињских облика (Bahtin, 1978, 58, 63, 125, 332). Њена слика је динамична, за разлику од конвенционалних, статичних описа лица. Као таква, она алудира на свеопшту животну драму, у оквиру које се нуди могућност другачијег устројства живота (Bahtin, 1978, 58), као у карневалу, или у обреду, у којима су фигуре људских и животињских облика издвајане из свог нормалног контекста, прекомбиноване у чудесне структуре које треба да потакну на размишљање о темељним градитељским блоковима симболичких целина, које се, иначе, прихватају здраво за готово (Тарнер, 1986, 42).

А будући да се овде ради о свадби, о смени старог новим, кад се, аналогно свету на измаку, варирају слике старежи, онда се и цепање Хајкних гаћа, у Јовановом веселом благослову:

„Здрава била Хајко Атлагића,
Здрава била и гаће *герала*,
А и мени халвалука дала,“

може повезати са завршетком једне животне фазе и почетком нове, у коју се улази преко ритуала.

Подеране гаће и у језику представљају асоцијацију прошлости, похабаног истрошеног времена (*гер се ко сшапе јаће*) и, сходно томе, симболизују преиспитивање вредности. Цепање гаћа у песми је, наравно, смрт за предмет, за прошли живот, за љубавнике на шарама. Али шаре на гаћама, јер асоцирају магију плођења, значе и обнављање. Зато јер гаће имају ту моћ Јован и тражи да му Хајка од њих да *халвалука*, а самим тим он исључује јаглук, уобичајени дар озбиљних песама, који се момку даје као залог везивања. Хајка, међутим, управо јаглук апострофира, исказом: „Да бих дала везена јаглука/У том нема за те халвалука“. И тиме асоцијативно повезује ова два предмета.

Оваквим повезивањем, гаћа и јаглука, гаће задобијају особине предмета везаног са *јоре*, а јаглук предмета који се налази *голе*. Самим тим долази до гротескне замене лица стражњицом, па и једно и друго задобија нову функцију (Bahtin, 1978, 388–9), којом се тело окреће наглавце, као у смеховној обредности уопште (Тарнер, 1986, 56) и свадбеној посебно (Јовановић, 1986,

¹⁴ Механизми по којима смеховно функционише – присуство телесног, материјалног доле, које овде нема појединачни, приватни карактер, већ кроз ритуал симболизује свеопшту животну драму умирања и рађања – присутни су и у атрибуцијама невесте у сватовској ругалици, у којој се пародира склад духовне и физичке лепоте невесте и осталих часника озбиљних песама. (младожење, свекрве, свекрови). Ту чедна, млада, *шанана невестца, јауница, кошушица*, постаје разваратна, стара, превелика – *дунда, дундара* (занимљиво је да исти атрибут носи млада, односно баба у вучарској свадби, у стиховима: „Оли дундо дебела/Камо ти је кудеља“, Лазаревић, 1964, 317), *аршин гуја, два широка*, што у лику надиндивидуалне жене асоцира празнично протицање веселог времена и обнављања (Bahtin, 1978, 410).

121–122)¹⁵, из којих се и карневал порађао (Bahtin, 1978, 326. И на овај начин инсистира се на смени и обнављању (Bahtin, 1978, 96), тако карактеристичним за ову песму.

У том смислу разумљиво је што се Хајкина динамичка слика супротставља статичности јунака (Bahtin, 1978, 243–257). Она је, управо, аналогна статусној ритуалној инверзији младе и младожење, која суспендује важеће законе хијерархије (Јовановић, 1986, 124–129). А та инверзија изазива смех, толико својствен иницијацији, односно њеној одређеној фази.¹⁶

Јован је, за разлику од *одлучне* и *активне* Хајке, углавном *пасиван*, *неоглучан*, неспретан и уплашен (да је Хајка *навела* Турке), и, истовремено, као такав, супротстављен неустрашивом јунаку херојске свадбе. А овакво понашање је у складу са исмевањем и понижавањем оних ритуалних субјеката, који се кроз њега уздижу у виши социјални статус (Turner, 1969, 156–157).

Исмевање је посебно потенцирано у оном сегменту радње у којем Хајка индиректно нуди састанак у ложници:

„Да бих тебе у ложницу звала,
Нећеш Јово ћети мировати,
Веће хоћеш стати враговати¹⁷“

¹⁵ Само што је у озбиљној свадби све са супротним предзанком. Тако док се Хајка открива, шета чаршијом, невеста се покрива (Јовановић, 1986, 122).

¹⁶ Физички тестови, који су део испитивања јунака и њихово неиспуњавање, често се у ритуалу дочекују исмевањем (Тарнер, 1986, 42).

¹⁷ Опклада момка и девојке да спавају да се не дирају уобичајени је мотив народних песама:

„Опклади се момче и девојче
Да спавају, да се не дирају;
Заспа момче како јагње младо,
А девојче како ђаво живи:
„Обрни се, пуста ти остала,
Загрли ме, штура ти остала,
Ја не жалим два низа дуката,
А ти жалиш коња оседлана.“

(Развитак, 1965, бр часописа, 6, 46, Нар. Песме на моби, према СЕЗ, С. Грбић).

„Облага се момче и девојче,
Да спавају, да се не дирају.
Момче даје ата и сахата,
А девојче низу испод грла.
Момче спава како вакло јагње,
А девојче како враг на воде:
Обрни се, не обрнуо се,
Ја прежали низу испод грла,
Твога ата, вуци га однели.“
Пев. Терка Вучка Стојаковић, Ладовица
(Сташа Николић)

Димитријевић, бр. 9а, 7. забел као лазаричка. или краљичка.

„Кладило се момче и девојче
Да спавају, да се не дирају.
Моче даје седло од ђогата,
А девојка бисер око врата.
То рекоше, у кревет леглоше,
Један другом плећа обрнуше.

а он наивно сам предлаже опкладу, *га сјавају, га се не дирају*.

Јованова пасивност, тако, кулминира у ложници. Јер он тамо заспи као *јајње лудо* (иницијацијски сан), док га Хајка, која није ни тренула, куне:

„О Јоване, не дигао главе,
Зар ти жалиш својега ђогата
Да Бог да га узяхали Турци,
А мој ђердан попили хајдуци“¹⁸,

што је типича обредно-смеховна осуда на рачун јунакових страхова од жене и његових још увек нејасно артикулисаних жеља према њој (Harding, 2004, 64–68).

Тако, док се јунакиња од почетка налази у просторима којом влада Ерос (Harding, 2004, 64–68), њен мушки пандан је далеко изван њих. Управо зато Јован и покушава да наведе Хајку да се према њему не понаша као жена – он заиста прихвата опкладу *га сјавају, га се не дирају*. И тиме показује да, још увек, није одрастао, све до краја, кад од дечака (зато се и атрибуира као *гијеште* и *јајње*), не постане мушкарац.

Кад је било око пола ноћи,
Момче спава као цепаница
А девојче врућа жеравица.
Проговара врућа жеравица:
Обрни се, не обрнуја се,
Мртвога те обрћала мајка,
Твог ђогата однесоше вуци,
А мој бисер украсе ајдуци.“
(Краста Врањковић, Лесковац)
Димитријевић, бр. 9ц, 8, заб. Као лазаричка или краљичка.

„Облага се момче и девојче,
Да спавају, да се не дирају.
Момче дава свог коња ђогата,
А девојче ђердан испод врата.
Кад је било ноћи пола ноћи,
Проговара збуђено девојче:
Обрни се, не обрнуја се,
Мртвога те обрћала мајка,
Ја прежали ђердан испод врата,
Ти не можеш твог коња ђогата.
Да бог да га вуци растргнули.“
(Владимир Јовановић Конин, Лесковац)
Димитријевић, бр. 9д, 8, заб. као лазаричка или као краљичка.

„Момче спава како вакло јагње,
А девојче, ко пиле на грању.
Кад беоче зоре зазориле,
Проговара девојче на момче:
Диг се, момче, ноге те не дигле,
Ја прежале три низе дуката,
Ти не може коња, пчешко месо.“
(Евгенија Поповић, Црна Трава)
Димитријевић, бр. 9е, 8, заб. као лазаричка или краљичка.

¹⁸ У овој песми Хајка често куне, као, *О, Јоване, ноју њоломио*. И њен начин комуникације речима је инвертан изванобредном женском понашању у традиционалној хришћанској и муслиманској средини. И клетва је, такође, повезана с доњим делом тела (Bahtin, 1978, 327).

Ова констатација, коју илуструје низ поменутих инверзија понашања с тачке гледишта *мушко/женско; активно/пасивно; храброст/кукавичлук; искриво/наивно, знање/незнање*, од почетка сигнификује присуство приче о иницијацији, односно све то показује да се припрема прелазак јунака из стања сексуално неактивног у сексуално активног.

Зато се, у датом контексту, на Хајку може гледати и као на Јовановог помоћника и учитеља ероса, чији се успех огледа на крају обуке, кад све испада лако и лепо:

„Кад то виде дијете Јоване
Он загрли Туркињу ђевојку,
Пољуби је три-четири пута,
Да тко броји и више би било.“

Након тога она, без икаквих тешкоћа, превари родитеље, похара их и бежи с Јованом у *равне Кошаре*. А они остају осрамоћени:

„Кад ујутро јутро освануло,
Виђе љуба бега Атлагића
Ће на кули не има ђевојке,
Покупљено из ризнице благо,
А не има коња у подруму:
Брже гради књигу на кољену,
За кћери је књигу оправила:
„Зашто, кћери, да од Бога нађеш!
Своме оцу ти запали браду,
Старој мајци образе поцрни.“

Сам ноћни контакт, дакле, представља тријумф стваралачког принципа, односно плодности као најмоћније и најтрајније силе (Bahtin, 1978, 98, 273–282, 300). Тај акт, размичући границе могућег, поништава хијерархијске односе, присилу старијих и старе власти. И све што је страшно, родитељи, Турци, насилници, сви се тим актом, као и у карневалу (и обреду), претварају у страшила (Bahtin, 1978, 45–48; 57), којима се јунаци смеју (и кроз смех откривају могућност другог поретка у свету изван сваке озбиљности, у којем влада слобода и једнакост Propp, 1984, 43).

Зато Хајка на мајчине прекоре и може да одговари без страха, зазора и стида, на крају:

„Да ти знадеш моја мила мајко
Како влаше плаховито љуби,
Ти би мога баба оставила,
Па б' отишла стара за каура.“

И тиме она не само да даље негира очев и мајчин ауторитет, већ и у дволикој слици потенцијално наиндивидуалне жене, мајке и кћерке, спарене с истим таквим мушкацем, *влаше, каур*, антиципира сједињавање старости и

младости, као у карневалу (Bahtin, 1978, 303), или много пре њега, у обреду.¹⁹

Хајкина порука је, дакле, још једна погрда на рачун старе власти. Она својом похвалом усточиљава снагу која се не рачуна по јунаштву, већ по сексуалној моћи²⁰, и која свргава власт озбиљног, мушког и херојског принципа, те на овај начин, социјално и телесно доводи у везу, што је у датом кључу и уобичајено.²¹

Ослобађење смеха и тела овде је, дакле, победа над страхом, ауторитетом, забранама и одмаздама, то је златни век, оживљен у изокренуто празнично време (Bahtin, 1978, 58, 96, 369)²², у којем је све дозвољено²³, нека привремена обустава дејства система (Bahtin, 1978, 51, 104).

Може се, дакле, закључити да модус срећног живота, остварен на концу ове песме, њен *happy end*, има основу у обредно-митском, вероватно у сватовском ритуалу.²⁴ Наравно, певач је ту, еманципујући се од обреда, мада га не

¹⁹ Смех ту није изгубио свој изворни ритуални смисао он је обнављајући, а дата ситуација асоцира однос Деметре и Персефоне (Prop, 1984, 146–148)

²⁰ Побеђена прошлост, стара власт, све то је присутно у песмама о веселим жетвама и бербама, прелима, мобама, седељкама, играма у колу („Игра коло на буњишту/Пути бака на огњишту/Помама се бака стара/Она скочи у то коло/Увати се до момчића/До момчића седмачића“), о лењим снахама, пијаним јетрвама, пијанкама, са упориштима у обредима аграрног типа, у кризним тренуцима у животу природе, друштва и човека И зато их је, да би се разумела њихова комплексност, потребно поставити на шири културно-историјски фон. И у том смислу, пародија лирских народних песма је далека од нововековне, негативне и формалне пародије, она није гола негација, већ је обнављајућа

²¹ Ово је, иначе, својеврсна обрада универзалне митолошке теме свргавања старе власти и усточиљавања нове, младе снаге, која се често описује као борба Хаоса с Космосом, што кулминира посвећењем младог јунака. При томе се зрелост јунака често манифестује хипереротизмом, кад јунак ступа у љубавни однос са женом старог вође (Мелетински, 1995, 94), у овом случају с јерком која мајци, саветује да се, као и она, уда за каура. Тема ступања у љубавни однос са женом старог вође, у својој смеховној манифестацији, позната је и српској песничкој традицији (EP, 1925, бр. 25; Клеут, 1995, бр. 61 и бр. 130). И у неким својим сегментима садржина ових песама је аналогна је песми о Хајки Атлагића и Јовану бећару.

²² Зато се све што се овде збива и одвија ноћу: „У то доба тавна ноћца дође“, и зауставља и суспендује у току дана: „Ваздан Јово у душеку спава“, и поново активира и расплиће у ноћи: *Доке њима тавна ноћца дође*. То је, дакле, и изокренуто време уживања у гозби пути и хране („донесе му господску вечеру“), поругама, шалјивим клетвама, псовкама, време свакојаког веселог ружења и неспутаног деловања („О, Јоване, Бог те не убио“; „Куд ћеш, Јово, ногу подломно“; „О, Јоване, не дигао главе“; „Ој, Ђевојко, мртви сан заспала“).

²³ Изокренути говор је уобичајено средство ритуалне стварности (Тарнер, 1986, 41). Псовка има корене у магијском псовању божанства, односно некада је била саставни део древних култова; у овом контексту се наслуђује и како се вређање непријатеља, односно снижавање јуначког може везати за народну смеховну културу и припадајуће јој песме (Bahtin, 1978, 264).

²⁴ То на мотивском плану показује начин описа Ајкиног тела/одеће и обличеја и морал *гундаре* сватовских ругалица, па и неких других песама, чији су опис и атрибуције аналогни. О обредној смеховности, код свођења, праћења кума, на ракији, и песмама које то прате, евидентно је смењивање озбиљног са шалјивим (Попов, 1983, 71–94). У бугарској свадби, код свођења младенаца, кад се игра коло, које имитира полни акт, пева се песма о сејању бибера: *Как се сади шоз ишпер*, и после слатка ракија, кад се пева о невести која не зна да тка, види: Иванова, 1984, 126–130 и 243–246. О пародизацији девојчине невиности, о смешним животињским женидбама види: Карановић I, 1988, 192–198; Карановић II, 1988, 307–308. О свадбеним ругалицама, односно покудним свадбеним песмама, као жанру: Ајдачић, 1998, 234–235. О смешном одрицању од брачне везаности види: Карановић, 1988 III, 419–424. Варијације сценских игара на тему свадбе и имитирање полног акта и еротско уопште, у времену око зимске краткодневнице, за које је карактеристично разуздано весеље, при чему улоге младеница играју *сџарац* и *баба* (Зечевић,

растачући већ донекле само одбацујући његову архајску основу, причу увео у окружење јуначке епике, и тиме је семантички и функционално прекодирао. Истовремено, он се од те приче и одмакао, остварујући пренаглашену негацију невиности и хиперболизану еротичност, која је такође својствена обреду.²⁵ Зато на ову песму не треба гледати као на пародију неке друге песме, или песничке врсте, већ као на самосталну и аутономну жанровску структуру, наравно аутономну онолико колико то било која друга жанровска категорија усмене поезије може бити, у овом случају мислим на романсу, која је као жанровска константа вероватно и настала из обреда од кога се „дистанцирала“ управо у процесу његовог растакања (Карановић, 1998, 274–278), што је, надам се, и ова анализа показала.

Кључне речи: обред, карневал, смех, социјална инверзија, жанр, обредна песма, јуначка песма, романса, пародија.

ЛИТЕРАТУРА

- Ајдачић – Д. Ајдачић, *Жанрови свадбених њесама*, Кодови словенских култура, 3, Београд, 1998.
- Bahtin – М. Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Beograd, 1978.
- Байбурин и Левинтон – А. Байбурин и Г. А. Левинтон, „Княз“ и „княгиня“ в русском свадбеном величанин, 1975, Русская филология, 4, 1975.
- Димитријевић – С. Димитријевић, *Народне њесме из лесковачкој краја, Лесковачки зборник*, XXVII, Лесковац 1987.
- Ђорђевић – Т. Ђорђевић, *Зле очи у веровању Јужних Словена*, према: Прoсвета, Београд, 1985.
- Elijade I – М. Elijade, *Istorija verovanja i religijskih ideja*, prev. В. Lukić, Prosveta, Beograd, 1991.
- EP – *Ерланџенски рукопис сѣарих срѣскохрвајских народних њесама*, изд. Герхард Геземан, Сремски Карловци, 1925.
- Иванов и Топоров – В. Иванов и В. Топоров, *Славянские языковые моделирующие системы*, Наука, Москва, 1965.

1964, 307–315; Лазаревић, 1964, 316–321; Plotnjikova, 2000, 73–80; Celakovski, 2000, 81–87). Том приликом у Македонији су извођене песме скаредног карактера у похвалу полних органа и полног акта (Ристовски, 1975, 223–225), а код Срба песме „које се не могу записати“ (Зечевић, 1964, 307–315). Аналогија слика лирске и лирско-епске песме овде, дакле, лежи на истим основама – великог материјалног тела, које афирмише снагу плођења. И у том контексту о деструкцији жанра пародирањем може се говорити само условно. Средства пародирања ту нису усмерена против обрасца и изграђеног начина мишљења, јер у пре модерном осећању света озбиљно и комично живе истовремено, смењују се, допуњују и осветљавају.

²⁵ О томе: Тарнер, 1986; Jovanović, 1986, 117–131.

- Иванова – Р. Иванова, *Българската фолклорна свайба*, БАНУ, София, 1984.
- Зечевић – С. Зечевић, *Трајови кулија „велике мајке“ у српској народној драми*, Рад конгреса фолклориста Југославије на Цетињу 1963, Цетиње, 1964.
- Jovanović – В. Jovanović, *Camera obscura svadbenog obreda*, Savremenik, Beograd, 1986, br. 7–8.
- Карановић I – З. Карновић, *Песмарица Василија Јовановића – народна њоезија између колективне и индивидуалне њоимања књижевности стварања* Поетика српске књижевности, зборник радова, ур. Н. Петковић, Институт за књижевност и Научна књига, Београд, 1988.
- Карановић II – З. Карновић, *Песмарица Аврама Милетића и народно њесништво*, у књ. Групе аутора: Српско грађанско песништво, Матица српска и Филозофски факултет Нови Сад, Нови Сад, 1988.
- Карановић III – З. Карновић, *Једно њредвуковско бележење народне лирске њесме Пиле су винце до њтри јетрвице* у књ. Групе аутора: Српско грађанско песништво, Матица српска и Филозофски факултет Нови Сад, Нови Сад, 1988.
- Карановић – З. Карановић, *Антилоњија српске лирско-етске усмене њоезије*, Светови, Нови Сад, 1998.
- Карановић – З. Карновић, *Народне њесме у Мањици*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1999.
- Karanović i Katić – Z. Karanović i V. Katić, *Kraljice u Vojvodini – obredna praksa i folklorizam*, у зб. Пролеће на ченејским салашима, Пчеса'87, Нови Сад, 1987.
- Клеут – М. Клеут, *Народне њесме у српским рукоњисним њесмарицама XVIII и XIX века*, Матица српска и Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1995.
- Ковачевић – I. Ковачевић, *Obredi prelaza*, у књ. истог аутора, Semiologija rituala, Prosveta, Beograd, 1985.
- Лазаревић – J. Лазаревић, „*Вучарска свадба*“ у *Средачкој жуњи*, Рад X конгреса фолклориста Југославије на Цетињу, 1963, Цетиње, 1964.
- Levi-Stross – С. Levi-Stross, *Mitologike I*, prev. D. Udovički, Prosveta, BIGZ, Beograd, 1980.
- Lić – Е. Lić, *Kultura i komunikacija*, prev. В. Нлебес, Prosveta, Beograd, 1983.
- Мелетински – Е. Мелетински, *Аналињичка њсихолоњија и њроблем њорекла архетњичких сињеа*, прев. Д. Аранитовић, Летопис Матице српске, Нови Сад, јануар 1995.
- Пантић – М. Пантић, *Народне њесме у зањисима XV-XVIII века*, Просвета, Београд, 1964.
- Plotnjikova – А. Plotnjikova, *Erotski elementi u južnoslovenskim maskirnim ophodima*, у *Erotsko u folkloru Slovena*, прир. D. Ajdačić, Stubovi kulture, Beograd, 2000.
- Попов – М. Попов, *Свадба у северном Банању*, Народна књига, Београд, 1983.
- Prop – V. Prop, *Problemi komike i smeħa*, Dnevnik, KnjiŹevna zajednica Novog Sada, Novi Sad, 1984.

- Развитак – Развитак, Зајечар, 1960. и даље.
- Rajković – Z. Rajković, *Dramski momenti u svadbenim običajima*, Dani hvarskog kazališta, Split, 1985.
- Ристовски – Б. Ристовски, *Машикийе еројски народни њесни околу коледниој оин во некои месџа во Македонија*, Македонски фолклор VIII, бр. 15–16, Скопје, 1975.
- Самарџија – С. Самарџија, *Пародија у усменој књижевности*, Народна књига-Алфа, Београд, 2004.
- СНП I – *Српске народне њјесме I*, у Сабрана дела Вука Караџића IV, прир. В. Недић, Просвета, Београд, 1975.
- СНП II – *Српске народне њјесме II*, у Сабрана дела Вука Караџића V, прир. Р. Пешић, Просвета, Београд, 1988.
- СНП III – *Српске народне њјесме III*, у Сабрана дела Вука Караџића VI, прир. Р. Самарџић, Просвета, Београд, 1988.
- Тарнер – В. Тарнер, *Варијације на њјему лиминалности*, прев. В. Костов, Градина, 10, Ниш, 1986.
- Turner – V. Turner, *The Ritual Process*, London, 1966.
- Harding – E. Harding, *Misterija žene*, прев. J. Stakić, Plavi jahač, Beograd, 2004.
- Celakovski – N. Celakovski, *Eros u vasilčarskim obredima Debarca*, у Erotsko u folkloru Slovena, прир. D. Ajdačić, Stubovi kulture, Beograd, 2000.

Zoja Karanovic

HAJKA ATLAGICA AND JOVAN BECAR (BACHELOR) BETWEEN RITUAL LAUGHTER AND PARODY

(Summary)

This paper deals with possibilities of analyses and interpretations of the famous poem *Hajka Atlagica i Jovan becar* - which Vuk Stefanovic Karadzic recorded as it was sung by his noted singer, Tešan Podrugović - as an instant of laughter ritualization and ritual social inversion in the behaviour of the characters. Analyses have shown that, when examined in this context, this poem does not represent parody of a serious conflict between characters, nor, accordingly, of the epic heroic poetry, nor of the pathetically serious encounter of a boy and a girl in lyrical poems, as it has usually been interpreted, but that it contains ritual carnevalization of the world in general. And since its topic is the act of getting married, it could be assumed that it originated in the wedding ritual, regardless of the fact we have no proof that it was performed in wedding celebrations, although certain images and situations from this poem are also present in the wedding poems. Resulting consequences therefore affect genre analysis of this poem. Considering all that has been said so far, the poem could be placed in the context of romance, which probably originated in laughter ritualization as such.

Бошко Сувајцић
Београд

СМЕХОВНО И ОПСЦЕНО У ЛЈУБАВНИМ ПЕСМАМА ЕРЛАНГЕНСКОГ РУКОПИСА

Смеховно се у љубавним песмама Ерлангенског рукописа одређује стиловом усмених певача према девојачкој лејоци. Извојили бисмо четири стиха песама. Први су лирске песме сиване у славу животи и чулне љубави. Други стих би сачињавале песме које се налазе на средокраћу између васкрсној, вишњалној и обнављачкој смеха усмене културе и поетике раскалашној и опсценој. Трећи стих би биле шаљиве опсцене шравеситије, појтић оних о расцусним калуђерима.

Још је Бергсон изнео тачну констатацију да „нема комичног изван онога што је чисто људско“¹. Хартман пак подвлачи да комично и хумор јесу тесно узајамно повезани, али да се нипошто не могу изједначити, констатацијом да „чак ни сам 'хумор' није комичан“². У својој класификацији различитих типова комичног Хартман на основу својеврсног *ејџоса смеха* разликује два основна рода комичног. То су „грубо комично, које се лако изрођује у гротеску, бурлеску или спектакуларност, и фино комично, које – увек повезано са љупким – показује обратну тенденцију – да пређе у чисту игру и духовитост“³.

У раблевској смеховној апологији телесног акценат је на смеху као позитивном, ведром животном принципу на коме почива народна култура средњег века и уметничка књижевност ренесансе. Смеховно у раблевској интерпретацији обликује посебну космогонију. То је сфера специфичне телесне духовности. Ова космогонија извире, боље рећи избија из тела које је концентрисано „апсолутно доле“, у чулима, пожуди, материји. Бахтин нам је изврсно представио сунца и сазвезђа ове космогоније телесног код Раблеа и у народној смеховној култури на чију се традицију Рабле ослања. Тело је у овој космогонији посве опипљиво. Гротескно преувеличаних димензија и замаха, пресно и сирово, оно представља својеврсну метафору плодности и живота. Основна одлика ове космогоније је позитивна, обнављајућа природа смеха који јој лежи у основи.

¹ А. Bergson, *О смећу, Есеј о значењу комичног*, Предео с француског С. Дџамонја, Нови Сад, 2004, 9.

² N. Hartman, *Естетика*, III. оделјак, *Комично*, 398.

³ N. Hartman, *Нав. дело*, 410.

Израсла из народне смеховне културе средњег века, поникла на трговима и улицама, међу простом светином, уличним свирачима и лакрдијашима, гротеска нужно у себи садржи и елементе апсурдног. У раблеовској је слици света „старост бременита, смрт трудна, све ограничено-карактеристично, окамењено, окончано баца се у телесно доле ради претапања и новог рођења“⁴. С. Самарција показује неколико начина на основу којих се обликују пародијски склопови у усменој књижевности. За нас је најзанимљивији оксиморонски механизам спајања неспојивих каталожких парова у лирским травестијама, који алтернира са поступцима тривијализације и уношења опсцених детаља у традицијску матрицу⁵.

В. Проп је у древним античким и руским митовима видео остатке земљорадничких аграрних култова које почивају на концепцијама о виталној улози архаичног обредног смеха. Смеху је у древним цивилизацијама „приписивана способност да буди живот у најбуквалнијем смислу ове речи“. Особито је значајна била његова улога у обредима иницијације⁶. Полазећи од Бахтинове концепције ведрога раблезијанског смеха, Проп под синтагмом „раскалашни смех“ разумева необуздани смех који „изражава анималну радост физиолошког живљења“⁷. Постојали су одређени периоди у народној календарској години који су бивали ослобођени стега друштвеног морала. Понашање о народним празницима око Божића, Ивањдана, на Покладе или на Духове санкционисано је са становишта обредно-ритуалног мишљења и магијско-митске свести. Тада је допуштана и чак бивала пожељна свеколика телесна распојасаност, халапљивост у јелу и у пићу, па и еротско-сексуална разузданост⁸.

Лирске љубавне песме, шаљиве песме и романсе *Ерланџенској рукописи*⁹ одликују се великом слободом у изразу. Понекад прерастају у изразите еротске травестије. Ове су песме, а у рукопису их није мали број, суштински усмерене на нижи пол људске чулности и телесности. Љубав је у њима заснована на живописној потки чулног нагона, преко еротског, путеног, асоцијативног, све до грубог хумора и мрсне алузивности којима се огољено представља сам полни акт. У том акту каткад су спојени не само путено, већ и анимално и физиолошко, што је приморало приређивача овог драгоценог зборника, немачког слависту Герхарда Геземана, да поједине стихове рукописа изостави за штампу.

Основни критеријум за уношење смеховног у лирски проседе љубавних песама *Ерланџенској рукописи* представља однос непознатих певача/записи-

⁴ М. Бахтин, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjega veka i renesanse*, Preveli I. Šor i T. Vučković, Beograd, 1978, 63.

⁵ С. Самарција, *Пародија у усменој књижевности*, Библиотека „Појмовник“, књ. 90, ур. Гојко Тешић, Београд, 2004, 11–12.

⁶ В. Проп, *Problemi komike i smeha*, превео Bogdan Kosanović, Novi Sad, 1984, 147–148. О томе вид. и у: В. Проп, *Ритуални смех у фолклору (По поводу сказки о Несмејне)*, Учене записе ЛГУ, 1939, № 46; *Руске аграрне празници* (гл. VI – *Смрт и смех*), 68–105.

⁷ В. Проп, *Нав. дело*, 149.

⁸ В. Проп, *Нав. дело*, 150.

⁹ Г. Геземан, *Ерланџенски рукопис старих сјарих сјарих сјарих народних песама*, Сремски Карловци, 1925.

вача према девојачкој лепоти. Он се креће у распону од истинске усхићености непоновљивом објавом лепоте, што искључује елементе смеховне културе, преко разиграних дијалošких песама у којима се надигравањем момка и девојке сугерише чулни, путени амбијент узавреле страсти, све до скрнављења лепоте у опсценом, понекад и скаредном поетском дискурсу.

Анализирајући елементе смеховне културе и присуство „пучког“ хумора у љубавним лирским песмама и романсама *Ерланјенској рукопису*, издвојили бисмо три основна типа песама:

I Први тип би биле сензуалне љубавне песме спеване у славу живота и чулне телесности.

У песми *Девојка се свашовом нагала* (ЕР, бр. 3) представљен је у дијалošкој форми познати мотив стар војно/млад војно. Слична је лирска минијатура о натпевавању славуја и девојке „Прођох гору, прођох другу“ (ЕР, бр. 40) Али ће се кратка и ведра љубавна песма ширењем нарације у трочлавној узлазној градацији развити у лепу романсу (ЕР, бр. 5). Смерни лирски дијалог прераста у алузивни еротски бревијар. Реч је о лирском путопису у коме изгубљени ходочасник у непознатој земљи/гори открива дражи уздрхтале женскости. Песма која почива на понављању и сукцесивној градацији (поглед врлуда линијом горе: доле, затворено: отворено, мало: големо) нужно задобија обресе чулне алузивности коју подвлачи завршни монолог љупке враголанке:

Прођох кроз гору, не знам кроз коју,
Сретох девојку, ал' не знам коју,
Стах јој на ногу, не знам на коју;
И да ми рече душа девојка:
„Нуто ђидије, што не мирује,
Ваља му дати муку голему,
Ваља му дати добру девојку,
Девојку дати, јорган не дати,
Нека се ђидија ш њоме намучи.“

Песма која започиње апострофом у иницијалној позицији „Требевићу, висока планино“ (ЕР, бр. 9) заснована је на питањима и одговорима у коме девојка истиче разлоге зашто љуби толике јунаке. У песми *Фалила се жуџа дуња на мору* (ЕР, бр. 7) нељубљена девојка се хвали да од ње нема ништа лепше на свету.

Непосредан и отворен однос између момка и девојке, на стилско-језичком плану, поред клетви и екскламација условиће већу присутност апострофа у међусобној комуникацији. Апострофом у иницијалној позицији почиње и песма „Ах, дјевојко, зелена јагодо!“ (ЕР, бр. 84), која развија устаљен мотив лирске љубавне поезије *граи: недраи*.

Песме које представљају љубавне односе у *Ерланиенском рукопису* по правилу користе стилске поступке као што су словенска антитеза, метафора, паралелизам, понављање, градиција и хипербола. Словенска антитеза је најоучљивија. Тако, лирска љубавна песма *О душо верна, бисерна срно* (ЕР, бр. 8), заснована на потки метафоричног дијалога момка и девојке, почиње лепом словенском антитезом:

„О душо верна, бисерна срно,
Што ти се бели под белим грлом:
Или је бисер ил' драги камен,
Или се грло од себе бели?!
Тако ми Бога, мој господару,
Нити је бисер ни драги камен,
Веће се грло од себе бели,
Или га љубиш ти господару.“

У микрокосмосу *Ерланиенског рукописа* девојка је у средишту усменог света. Дрска, отворена и ласцивна, често бесрамна, она покреће радњу, кажњава неверне мужеве, мами прељубнике, зачикује богове. Она погледом пали градове, од њеног се даха гибају векови, узбуњују војске и прегибају седе главе, као пред лепом Хеленом Тројанском. Овде се промовише једна естетика која подразумева принцип чулне девојачке лепоте као исходишта мушке ратничке духовности. У лепој осмерачкој балади *Море момо Будимкињо* (ЕР, бр. 11) та је лепота осовина око које се окреће свет:

„Море момо, Будимкињо
О теби се Будим бије,
Будим град и Цариград...“

Песма *Види чудо прије негледано* (ЕР, бр. 60) говори о девојци која запали град очима од љубавне жудње. Ова лепа метафора представља химну лепоти и младости у свеукупној чулној појавности. Све је подређено љубавној жудњи:

„Види чудо прије негледано
Где град Будим гори без пламена,
Ужеже га очима девојка
Гледајући доброга јунака
Гди он јаши коња по Будиму.“

Још је занимљивији у продужетку опис лепог коњаника који јаше враног коња без белега, што, поред сексуалне алузивности, асоцира и на притајени митолошки подтекст:

„Јер је лијеп, жалостна му мајка:
Црна брка и црни обрва,
Б'јела лица и црних очију,
Б'јела врата црна перчина,
Под њим је вран коњ без белега.“

Девојка се отворено, готово ритуално спрема на љубавну гозбу, не тајећи младим Будимкама ништа од својих планова. Ни трага патријархалном моралу:

„Љубићу га на чердаку мому,
На кревету, на меку душеку,
На срамоту младим Будимкама.“

Једна од антологијских песама наше љубавне лирике свакако је песма *Узрасло ми је дрво зелено* (ЕР, бр. 145). Због своје изузетне уметничке вредности она заслужује да се наведе у целини:

„Узрасло ми је дрво зелено,
Под дрветом ми је свилена халија,
На халији седи мајстор Манојло,
Те кафтан кроји царевој ћери.
Мајстор га кроји, калфа га шије,
Сребрном иглом, злаћеним концем.
Туде [ми] прође царева ћи.
На њу погледа мајстор Манојло,
На њу погледа и кафтан ократи.
Превари се калфа Данојло,
На њу погледа, иглу преломи,
Иглу преломи, конач прикиде.“

Ова песма представља лирску епифанију лепоте којој је све дато и којој су сви потчињени. У експозицији песник нас уводи у уређен поетски свет. Све је у том свету обавијено финим пелудом тканина и опојним мирисом природе. Дрво је зелено и узрасло управо тамо где треба, дан је сунчан и леп, мајстор је на радном месту, калфа пак вредан и радин. Све је, међутим, већ у експозицији транспоновано на један виши ниво. Обично занатлије не седе на свиленој тканини, као што се ни шиће не обавља златном иглом нити сребрним концем. Експозиција је стога у функцији обликовања савршено складне статичне лирске слике. На фону сунчаног јутра свечана атмосфера је потцртана звучном подлогом апсолутне тишине коју само повремено прекида оштар зев маказа или окомит бод игле по скупоценом материјалу. Експозиција представља свет у његовом идеалном реду и утврђеном поретку, у прозачном тилу пролећа, у светлој галерији боја. Све је овде на свом месту, и само место, и амбијент, и материјал од којег се прави лепота, и радници у њеној служби, несрећни мајстор Манојло и његов калфа Данојло. Свет је савршен, и самозадовољан у својој савршености. И еуфонија имена иде у прилог космичком складу који се сугерише у експозицији песме. Довољан је међутим један тренутак у коме се тек у присенку објави девојачка лепота па да се све поремети и изврне на тумбе. Педантни мајстор ће ократити непроцењиви кафтан, калфа ће прекинути конач (живота), сам живот ће се изокренути на наличје. А све то чудо и покора од само једнога стиха: „Туде [ми] прође царева ћи.“

Песма *Вино пије Дуци Петар, варадински бан* (ЕР, бр. 178) са низом познатих варијаната у рукописним песмарицама и штампаним збиркама¹⁰ представља други пол мушке опчињености женском лепотом. Други је то и тип лепоте, и посве различит амбијент коме припада. У том свету лепа жена нема цене. Због ње се краде и убија, банчи и опија. Њој се даје све, због ње се губи све. Овај животни проседе варадинског бана истакнут је опозицијом према прагматичном реализму и емотивном цицијашлуку „земаљског господара“, угарског краља Матијаша:

Вино пије Дуци Петар, варадински бан,
 Попио је тристо дукат' све за један дан,
 И још к томе врана коња, златан буздован.
 Карао га краљ Матијаш, земљи господар:
 „Курво једна, Дуци Петар, варадински бан,
 Јер ти попи тристо дукат' све за један дан,
 И још к томе врана коња, златан буздован?!”
 Њему вели Дуци Петар, варадински бан:
 „Не карај ме, краљ Матијаш, земље господар!
 Да с' ти био у крчмара у кога сам ја,
 Попио би више дукат' него што сам ја,
 И још к томе целу Пешту и по Будима,
 Јер су л' јеке Пештанкиње, Бог их убио!“

И песма *Текла вода Текелија* (ЕР, бр. 171), која представља обраду познатог мотива „Текелија, шефтелија, Анђелија“ заснована је на сензуалној исповести за љубљење стасале девојке која своја осећања и жеље исказује техником паралелизма по супротности (*стир: млад војно*). Песма *Ја се имам коња ациамију* (ЕР, бр. 14) варира познати мотив љубавне лирике. Разговор девојке са младићевим коњем дат је у структури словенске антитезе уз понављање композиционих сегмената и интерферирање првог и трећег лица у дијалошким пасажима. У лирској љубавној песми *Ја заљубим грађо на далеко* (ЕР, бр. 19) млад нежењен војно креће да обљуби драгу. После њеног директног и прилично баналног изговарања, развија се изузетна слика, заснована на паралелизму, у поруци коју драги упућује драгој. Доследан пример паралелизма по супротности у равни композиције дат је у песми у којој се љубав стапа са једним, како би то рекао Милорад Павић, „галантним“ осећањем живота и лепоте (ЕР, бр. 35).

„Колико се ја заклињао и заветова
 Да не пијем рујно вино и баш ракије,
 Да не јашем коња јоште неука,
 Да не видим двор девојкин и черне очи.
 И напи се рујна вина и баш ракије,

¹⁰ *Српске народне њесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карауић, књ. И, у којој су различне женске пјесме, Беч 1841. Сабрана дела Вука Карауића, књ. IV, приредио Владан Недић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Карауића 1864–1964, Просвета, Београд 1975, бр. 633; М. Клеут, *Народне њесме у српским рукописним њесмарицама XVIII и XIX века*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1995, бр. 56.

И узјаха добра коња јоште неука,
 Нанесе ми добар коњиц на девојкин двор,
 И ја видих двор девојкин и црне очи.“

По принципу исказивања негативних жеља све оно што се јунак заклињао да не ради, ипак ради. На крају обљуби девојку.

Врло лепа љубавна песма *Просио девојку за ѿри ѿодине* (ЕР, бр. 36) дата је у дијалошком облику. Изузетно је ефектна слика јелена на води, који „рогом воду мућаше, а очима бистрише“. Древни митолошки елементи, активирањем млађег слоја, уоквирују се еротским мотивима. Извештај подсећа на поетску метафору смрти-свадбе у бугарштицама. Ипак, тоном, духом и основним осећањем, реч је о ведрој љубавној песми, а не о митолошкој балади.

Песма *Фалила се фаљена дивојка* (ЕР, бр. 42) од митолошке основе у експозицији прераста у лирску љубавну песму. Композиција је и овде заснована на паралелизму делова, односно на понављању типа претварање говора у радњу. Задивљен и застрашен лепотом девојке/виле, цар је узима за љубу:

Фалила се фаљена дивојка:
 „Ситне ћу звезде с неба сабајат’,
 И онога јаснога мисеца.
 Од звезде ћу цркву саградити,
 Од мисеца цркви бела врата.
 Очима ћу иконе писати,
 По уму ћу летургију пети,
 На коњицу хоћу цркви доћи,
 С коња копљем цркву отварати.
 Кад довели липоту дивојку,
 Не море јој царе говорити
 Од липога лица дивојачког.
 И сам се је царе припаднуо,
 Узео ју у дворове своје
 И венчао како љубу своју,
 И била је царица госпођа.“

Митолошке елементе поседује и песма *Дошли су нам добри ѿостии у двору* (ЕР, бр. 43). У њој је све засновано на лепој игри појмова, на вишеструкој замени идентитета, на метафори и загонетању. Бело Дунавје – бела риба моруна; гора зелена – јелен виторог; равно Мешево – златокоса девојка.

Лирска песма *Лейа Ана косу ѿлела* (ЕР, бр. 45), која варира познати мотив љубавне лирике *сѿар војно: млад војно*, исцела је заснована на паралелизмима по супротности. Врло је лепа клетва девојчина:

„Лепа Ана косу плела,
 Косу плела, мајку клела:
 „Бог т’ убио, мајко моја,
 Која си ме, мајко, дала

Владиславу, седој бради,
Мојој тешкој неприлики.“

Једна од најлепших дијалošких љубавних песама зборника јесте песма *Ја њуџовах љетњи дан до њодне* (ЕР, бр. 69). Аналогијом која се повлачи између гиздаве девојке и јелена/кошуте у експозицији активирају се запретани трагови митолошке архаике:

„Ја путовах љетњи дан до подне
С оне стране више Шибеника,
Нит’ ме срете јелен ни кошута,
Већ лијепа гиздава дјевојка.“

Композиција песма заснована је на паралелизму по супротности. Радња је локализована у Шибенику. Словенска антитеза се појављује три пута. Ефектна је завршница песме:

А кад сјутра бео дан свануо
Поручује лијепа дјевојка,
Поручује злато материно:
„Душо драга, мумче нежењено!
Ја л’ ми дођи, ја л’ ми пошљи венце!“
Поручује мумче нежењено:
„Ах, дјевојко, материна рано,
Ах, дјевојко, драга душо моја!
Доста сам те пољубио јунак,
Украј друма на зеленој трави.
Нит’ ћу доћи ни послати венце,
Већ послати мог вранца на рану...“

И песма *Мумче младо љодиницу клело* (ЕР, бр. 62) налази се на самом изворишту телесног. Истичу се пресни натуралистички стихови у обраћању младића мајци:

„И ти си ми, мајко, млада била,
И млад ти је мумак мио био!“

II Други тип би сачињавале песме које се налазе на средокраћу између васкрсног, виталног и обнављачког смеха усмене културе и поетике раскалашног и опсценог.

Такве су песме које говоре о чудноватом везу на женским гађама, што је у 18. веку био веома популаран мотив¹¹. Ове су еротске травестије истовремено чулне пародије и незлобиве смехованке. На граници обреда и пародије, интимне еротике и уличног спектакла. У шаљивој песми *Виђи чуго њрије не-*

¹¹ Н. Крмјевић, *Lirski istočnici, Iz istorije i poetike lirske narodne poezije*, Београд, 1986, 151.

виђено (ЕР, бр. 4) налази се приметак познатог мотива чудноватог веза на женским гађама. Песма представља пародију у којој су у оксиморонским паровима каталошки поређани несродни и међусобно супротстављени појмови:

„На курјаку венци и обоци,
 На лисици гађе навезене.
 Не чудим се будали медведу
 Откуда му чалма кадина,
 Већ се чудим будали медведу
 Како љута под њом право суди,
 Нити се чудим бесноме курјаку
 Откуда му венци и обоци,
 Већ како хала не потрга,
 Нити се чудим крвавој лисици
 Откуда јој гађе навезене,
 Веће се чудим злосрећној лисици
 Куда се вере, како не издере.“

То је лирска шаљива песма, чија композиција почива на трочланој структури словенске антитезе и тростепеном паралелизму, датом у градацији. Као последњи члан градацијског ланца налазе се управо „гађе навезене“ у функцији неприродног прирепка дивљем зверу чија је пословична особина лукавост. Песма је очито повезана са веома старим исходним слојем прича о животињама, одакле потиче несумњиво и верижна схема као окосница каталошких информација. Курјака, медведа и лисицу ресе „венци и обоци“, „чалма кадина“ и „гађе навезене“. Нећемо сада улазити у процесе вековног наслојавања нити у питања ритуалне архаике. Ваља само напоменути да животиње носе ознаке три оделита појаса интегралног људског бића: срца, мозга и чула.

Инверзним поступком, у песмама о украденим девојачким гађама чудновата веза (ЕР, бр. 29), између осталих гротескних фигура извезених на гађама, налазе се управо животиње о којима је било речи. То нам говори о повезаности овог типа разуздане романсе са веома архаичним магијско-митолошким слојем. А можда нам посредно открива и трагове шаманизма у гротескном укрштању животињских и људских облика. Зооморфни изглед представља једно од основних обредних обележја шаманске одоре. У обреду бугарске фолклорне свадбе занимљива је комична фигура „заложника“ (таоца) који је у неким крајевима представљен са кожухом изврнутим наопако и чалмом на глави¹². Поред зооморфних облика, на гађама су навезене и конкретне антропоморфне фигуре: „Право је ликовно мајсторство како се ово живахно народно сликарство мења од краја до краја, од времена до времена. Читаве војне јединице извезене су у брижљивом распореду који поштује или војну или друштвену хијерархију, или се најделикатније место додељује по

¹² Вид. А. Гоев, *Комичније елементи в българската народна свадба како средство за предизвање от 'уроки' и зловредно въздействие*, у: *Смехът във фолклора*, Проблеми на българския фолклор, т. 7, София, 1987, 295.

милошти.¹³“ Формално гледано пак ове песме представљају пародију епике као жанра:

„Закукала кукавица сиња
 У Руднику, граду камениту,
 Брез времена у Митрову данку.
 То не била кукавица сиња
 Веће кука Митра Даскалова,
 И она кука, за невољу јој,
 Ил’ су њојзи гаће украдене.
 Да су гаће како су гаће
 Не би јадна ни жалила гаће,
 Већ су гаће веза чудновата:
 До колина вуци и ајдуци,
 А по бедра старци калуђери,
 А по туру руднички кнезови,
 На сред тура Сава лађарија,
 И код њега Живо из Страгара,
 Вино служи ћелави Милутин,
 На учкуру Витковићу Јефто,
 А на узлук Витковићу Стефло,
 Око њега пушке италијанке,
 Саме крешу, саме огањ дају
 Те чувају страже од кнезова,
 Понајвећма стражу калуђерску.“

Мотив гаћа Митре Даскалове чудновата веза свакако је уметнички функционалнији у чувеној Тешановој песми о гаћама Хајке Атлагића, која представља својеврсну „трансформацију лирског и епског модела“¹⁴. Варијанта из *Ерлангенској рукопису* је раблезијански разуздана, плотска, и на моменте скаредна песма. Типолошки је блиска песмама локалног карактера Вуковог деде Јоксима, које је Караџић навео у предговору прве књиге лајпцишког издања. Како је то показала Снежана Самарџија, песма је доследна пародија епског. У дубини ове травестије налази се митско-ритуална основа. Сам Геземан у предговору износи уверење да је песма шаљива еротска травестија, веома слична оној чувеној Тешановој о Хајкуниним гаћама. На основу откривања имена Јефте Витковића у *Стирим српским записима и највишим*, као историјске личности, „капетана Срба по Крајини“ за време принца Евгенија, Геземан закључује да ни остали јунаци нису измишљени у овој шаљивој поетској травестији.

Када је реч о варијантама, још разузданија је песма о гаћама удовице Кане (ЕР, бр. 95). Удовицу Кану љуби ни мање ни више него „дванаест“ јарана.

¹³ Н. Крмјевић, *Лирски истојници*, 151.

¹⁴ Вид. С. Самарџија, *Трансформација лирског и епског модела у ашиковању Хајке и Јована бећара*, у: *Пародија у усменој књижевности*, 27–35.

Овде би се још убројиле „и две распусне романце са познатим мотивом о чудноватом везу на девојачким гаћама (101. и 184.)“¹⁵.

III Трећи тип љубавних песама *Ерлангенској рукопису* биле би шаљиве травестије које често иду преко граница доброг укуса, а понекад имају и сатиричну ноту.

Такве су песме *Фалила се Ајкуна девојка* (ЕР, бр. 54), „о девојци Ајкуни која се бестидно хвали својом лепотом описујући своје тело сасвим натуралистички и без зазора“¹⁶. Или ведрa романса *Разболи се царевићу Мујо* (ЕР, бр. 55). У служби прослављања живота и његових чулних дражи и прелести налази се и песма *Тамбур бије Челебија Мујо* (ЕР, бр. 57), затим чувена еротска песма о Ђел-Николи и белој Ради (ЕР, бр. 40) и сл. Са изразитом сатиричном оштрицом обликоване су песме о калуђерима и њиховом незајажљивом сексуалном апетиту. Пример за ову врсту су песме *Девојка се уранила у зору на воду* (ЕР, бр. 27) и *Калуђерица ћелију мела* (ЕР, бр. 28). Прва је разуздана еротска причалица. У основи фабуле налази се познат мотив, заснован на паралелизму по супротности: о девојчину наклоност отимају се два млада момка и један стар калуђер. Поента је сирово огољена у финалној формули: „Волим љубити двоје младо него једно старо!“ И друга песма је раскалашна еротска травестија која нимало не штеди калуђере нити попове.

Еротско у песмама *Ерлангенској рукопису* „иде од описа телесне лепоте до тријумфа телесне љубави“¹⁷. То је посебно видљиво у обради мотива гаћа чудновата веза, у песмама у којима су у каталошким паровима дати напоредо људи и животиње у гротескном колоплету пернатих, репатих и људских фигура. Избочине и израслине интимног одевног предмета раскалашне удовице тако постају поприште сусрета ритуалног и пародијског, опсценог и смеховног. Акцентовање оних тачака у међуножју телесног где се налазе границе између светова, места где се тело излива, избија, испупчава, разраста и меша са другим, деформисаним, животињским облицима, представља добар пример за раблезијанску „гротескну архаику“¹⁸ у песмама *Ерлангенској рукопису*. Опсцени елементи тако постају саставни део поетског дискурса у коме је пародија женске лепоте у функцији наглашавања лепоте пародије као жанра у усменој култури.

Кључне речи: *Ерлангенски рукопис*, пародија, гротеска, еротика.

¹⁵ Х. Крњевић, *Муслиманске ѡесме* Ерлангенског рукописа, Зборник историје књижевности САНУ, Одељење литературе и језика, Београд, 1969, књ. 7, 225.

¹⁶ *Истио*, 224.

¹⁷ *Истио*.

¹⁸ М. Бахтин, *Нав. дело*, 34–35.

Бошко Сувајџић

СМЕХОТВОРНОСТ И ОБСЦЕНИЗМЫ В ЛЮБОВНЫХ СТИХАХ *ЭРЛАНГЕНСКОЙ*
РУКОПИСИ

(Резюме)

Лирические любовные стихотворения *Эрлангенской рукописи* сочинены во славу жизни и чувственной любви. Они находятся на средоточии между воскрешающим, жизненным, и возобновляющим смехом устаной культуры и поэтики разнузданного и obscene. Интересны стихотворения, обрабатывающие известный мотив женских трусиков. Это иногда шуточные obscene травести, находящиеся за пределами хорошего вкуса, наподобие травестий о распущенны монахах.

Јасмина Јокић
Нови Сад

ОБРЕДНИ СМЕХ У ЛИРСКИМ ПЕСМАМА КОЈЕ СЕ ИЗВОДЕ У ТОКУ ПРОЛЕЋНИХ ПРАЗНИКА

У раду се размајрају песме које се изводе у оквиру различитих женских обреда пролећног празничног циклуса. При том се, кроз анализу шаљивих песама, бавимо смеховним делом поменутих обреда јер смајрамо да се у њима на конкретан начин изражава идеја о смени аграрних циклуса и пролећном обнављању природе. Будући да баш о овом аспектју није остало много података, покушали смо да на основу садржине (шекстиова) самих песама, као и чињенице које су те песме биле упућене (члановима домаћинстава пред којима изводе свој ритуал или, пак, самим извођачима ритуала), дођемо до одговора о правој природи и функцији смеховне обредности у кризним, преломним тренуцима у живој природи и традиционалне сеоске заједнице.

Смех је био саставни део древних многобожачких празника аграрног типа (Бахтин, 1978, 12, 15), јер се веровало да он буди и јача животну снагу (Проп, 1984, 146). Доцније, када су хришћански празници заменили некадашње паганске, обредни смех се везује за божићне и ускршње светковине (Бахтин, 1978, 21–22).

Обредне песме којима ћемо се бавити у овом раду изводиле су се у периоду пре, у току и после Ускрса.¹ Ови пролећни празници у вези су с кризним, преломним тренуцима у животу природе, друштва и човека. То су тренуци смрти и препорода, смене и обнављања природе (Бахтин, 1978, 16). За већину пролећних обреда код нас карактеристично је учешће лица женског пола, а основни им је циљ стимулисање плодности усева (Зечевић, 1973, 74). Пошто је циљ магијског (ритуалног) смеха да „појача плодност и оживи демона вегетације“ (Чајкановић, 1, 308), смех је био саставни део пролећних обреда у којима су главни учесници девојке.

Уз поменуте пролећне празнике изводиле су се и истоимене песме: ранилачке, лазаричке, ускршње, јеремијске и краљичке песме.

¹ Ускршњи смех је представљао конкретну манифестацију ускрсавања читаве природе после зимског сна (Проп, 1984, 147–148).

Број песама шаљиве садржине није велик јер је у њима, за разлику од зимских обредних поворки чији су учесници мушкарци,² доминантан поступак ритуалног уздицања (а не снижавања) лица којима се ове песме изводе. Због тога су свечани тон, величање и идеализација уобичајенији у песмама које изводе девојачке обредне поворке.

Међутим, будући да сваки ритуал има два аспекта који се међусобно не искључују, него егзистирају паралелно³, и у поменутих пролећним песмама има трагова смеховног дела обреда, али је он сачуван у много мањој мери. Такође у њима нема много опсцених детаља нити ласцивних мотива и псовки, као што је то случај у зимским или ускршњим покладним песмама.⁴

Могуће је да узрок изостанка оваквих мотива лежи и у томе што је употреба псовки женама (претпостављамо да је та забрана нарочито важила за девојке) била забрањена (Успенски, 1983, 37).

Највећи број примера шаљивих песама присутан је међу лазаричким и краљичким песмама, што се може објаснити тиме што су ови девојачки обреди иницијацијског карактера били прилично распрострањени и одржали су се све до друге половине 20. века. Осим тога фиксирани су и за утврђене датуме у хришћанском календару. Остале врсте – јеремијске, ускршње и песме на ранилу (пролећне обредне ватре) сачуване су у далеко мањем броју, па је и број примера песама са хумористичним мотивима међу њима готово незнатан.

Шаљиве песме које су се изводиле у оквиру ових празника могле би се најуопштеније поделити према томе на кога се односи шала (или поруга) – на чланове домаћинства пред којим учеснице изводе своје песме или на саме учеснице.

Најчешће се лазарице и краљице шале на рачун млађих чланова породице, и то нарочито момака, што је и разумљиво с обзиром и на иницијацијски карактер читавог ритуала. Тако краљице кад одлазе из неког дома певају момку:

„Ој кицошу!
Како вежеш пошу?
На два кукља,
Да је мало дугља;
Ал је краћа,

² У периоду од Божића до Богојављења, односно, у време зимског солстиција, на јужнословенском простору су се кретале обредне поворке под различитим називима – коледари, сурвакари, кукери, дамалари (Антонијевић, 1997, 55–77). У њима су учествовала лица мушког пола – младићи или млађи ожењени мушкарци. Они су учествовали и у ускршњим покладама, у којима су доминантни следећи елементи: разуданост и ласцивност приликом игре, еротска садржина текстова песама, као и комичност и упадљива инверзија патријархалног етоса (Прошић – Дворнић, 1984, стр. 144–145, 153–154).

³ О равноправности озбиљног (свечаног) и смеховног дела ритуала в. у: Иванова, 1984, стр. 243–253.

⁴ Псовке имају ритуални карактер, и то нарочито унутар обреда чија је сврха обезбеђивање плодности, а који су се изводили на Божић, Василијевдан и Богојављење, односно у коледарским поворкама (Успенски, 1983, стр. 37–39).

Не мож' да доваћа.“
(Прђић, 1939, 36)

Осим склоности момка ка кинђурењу, краљице у својим песмама исмевају и неке мане девојака. То су пре свега лењост и размаженост, коју карикирају у песми упућеној „материној мази“. У њој исмевају девојку која ујутро дуго спава и не жели да устане чак и када јој долазе просци.

„Ак' с' нећу удаги,
Ја ћу остат мила,
Чија сам и била.“
(Прђић, 1939, 47)

Учеснице опходне поворке јој на овај начин упућују прекор што се не труди да испуни своју, са становишта важећих друштвених схватања, најважнију животну улогу.

Међу песмама које лазарице или краљице певају младима постоји и један број оних у којима се комика гради помоћу еротских мотива, с мање или више смелим асоцијацијама, које изван ових празника нису дозвољене.⁵

Често се исмевају забране које мајке постављају ћеркама, а тичу се њиховог односа са мушкарцима пре брака. Тако се у краљичкој песми описује сусрет двоје младих. При том момак чешља своју рашчупану драгу:

„Дваред загладио,
Трипут пољубио.
Да је ко бројио,
Било би сто пута.
Мајка је бројила,
Ал је стара била,
Па се забунила.“
(Прђић, 1939, 58)

Испрошеној девојци краљице су такође певале о мајчиној забрани да не ступа у интимне односе са непознатим младићима, чиме се алудира на општепознато правило да девојка мора у брак ступити невина. У овој песми се разрађује мотив о девојачкој наивности и буквалном придржавању мајчиних савета, због чега бива преварена. Градацијски су приказани њени тобожњи покушаји да се одбрани од еротских насртаја младића:

„Зона преде белу вуну,
Момче си гу повикује:
„Ајде, Зоно, да спијемо!“
– Не смем, не смем, лудо младо,
Мајка ми је запретила:
Обучена да не спијем!

⁵ Сексуална слобода за време празника у обреду је била толерисана, али само у току празничног времена. Након тога је нагло и изненадно прекидана, јер није била у складу са постојећим моралним нормама и потребама заједнице (Проп, 2000, 159).

Узе момче, распаса гу.
 (...)

 Мајка ми је запретила:
 Обујена да не спијем!“
 (Васиљевић, 1960, 74)

У варијанти ове песме кулминацију представљају стихови у којима се наглашава да се ради о момку који није њен будући младожења:

„С туђи момци да не спавам,
 С туђи момци просијарци.“
 (Димитријевић, 1987, 13)

Често је сама девојка иницијатор сексуалног односа и о томе краљице певају момку који је већ верен. Она га позива да јој дође у ноћну посету за коју је наместила постељу и тобоже закључала врата:

„Цврсто врата затворила:
 Сас две сламке рженове.“
 (Васиљевић, 1960, 79)

А у лазаричкој песми девојка саветује момку, који је до зоре остао код ње, да се преруши и тако неопажен изађе:

„Већ се увиј у бел пешкир,
 Па си иди по чаршија,
 Сви ће викав да си Туре.
 До зору ћеш увек буднеш
 И без бригу и карање.“
 (Требејшанин, 1960, 151)

У краљичким и лазаричким песмама о опклади момка и девојке „да спавају да се не дирају“, комичан ефекат се постиже тако што се момак описује како спава мирно као „вакло јагње“, „цепаница“ (Димитријевић, 1987, 7/9а-9г) или „студен камен“ (Станојевић, бр. 42), док девојка спава немирно као „пиле на грањку“, или се квалификује као „врућа жеравица“, „љута змија“, „враг на воду“ (Димитријевић, 1987, 7/9а-9г) или „водни ђаво“ (Станојевић, бр. 42).

Момку из другог села или слуги краљице су певале песму о бирању погодног места за грађење села. При том се инсистира на кретању према *доле*, што је уобичајени поступак у еротским песмама (Сикимић, 2000, 272) :

„Момче оће доле, доле,
 Доле, доле још подоле,
 Девојачки свилни скути,
 Оће момче туј да седи!“
 (Васиљевић, 1960, 75)

Песма са овим мотивом извођена је и у оквиру свадбеног обреда, након свођења младенаца (Величковски, 1989, 13–15), па је иницијацијска фун-

кција „слободнијих“ песама у оквиру поменутих девојачких обреда много јаснија.⁶ Уосталом, у једној од варијаната која се певала у склопу лазаричког опхода, веза са свадбом је и директно назначена у завршним стиховима:

„Ту је вода, ту је згода,
Ту је трава за атови,
И ракија за сватови.“
(Борђевић, 1958, 307)

Међутим, еротски мотиви најдиректније се исказују у песмама које се намењују удовцима и удовицама. У њима се као најбоље решење намеће нови брак и зато удовцу краљице певају о томе како се среће са механцијком:

„Улегоше у собицу,
Механцијка удовица,
Немаше ги за пол сата.“
(Б. М., 1901, 49)

У овој групи песама ефекат комичног постиже се најчешће путем *ритицу-алној снижавања*, које овде значи спуштање на земљу, сједињавање с њом, као с начелом које је истовремено и начело апсорбовања и начело рађања (Бахтин, 1978, 29). Еротски мотиви иначе имају обредни карактер, јер људска плодност стимулише плодност земље, чиме се утиче на бољи род усева. То је нарочито актуелно у пролећном циклусу када се земља после зимског сна мора поново пробудити. Смеле еротске асоцијације које изазивају необуздани смех биле су главно средство за остваривање тог циља (Проп, 2000, 142, 156).

Осим пренаглашавања еротског, употребом ласцивних израза и описивањем опсцених сцена, хумор се у обредној поезији гради и навођењем поступака који су са становишта уобичајеног патријархалног реда и поретка неуобичајени. Због тога се често смешовно заснива на инверзији утврђених односа на релацији *мушко – женско* или *старији – млађи*.⁷

О таквој инверзији улога различитих полова певају краљице када се враћају у своје село, након обиласка суседног. При том оне свој пут до суседног села и назад приказују као дуг поход чак до „столног Беча“, из кога доносе тобожњу царску наредбу да ће младе девојке:

„Војску војевати,
А момци ће одсад
Танку пређу прести.“
(Ориовчанин, 1846, 149)

⁶ Опсцене песме и шала саставни су део обреда иницијације младих, како девојака, тако и младића (La Fontaine, 1985, 164–166). Негде је и део обичаја да невеста мора пред сватовима (који седе за трпезом и веселе се) у младожењиној кући да отпева једну еротску песму. Ова њена дужност сматра се припремом за прелаз од девојаштва ка статусу удате жене. При том јој баш кум заповеда када треба да пева (Пенушлиски, 1974, 74).

⁷ Ради се о привременој изокренутости социјалне структуре и поретка, односно стварања привидног хаоса, што је једно од обележја граничног времена у ритуалу (Тарнер, 1989, 50).

Инверзија на релацији *мушко/женско* и *активно/пасивно* често се конкретно реализује кроз мотив нејаког мужа којег злоставља жена тако што га запали. Песме са оваквим мотивом краљице увек намењују домаћици:

„Ја му реко: спотни гламње,
Он не теја да ме чује.
Узо гламњу па по њега,
Прсну жишка, изгоре га“
(Васиљевић, 1960, 78)

Жена се у *породуљивим* лазаричким песмама назива и „старом алом“, која, такође, свог мужа „старог деду“ запали, а онда тобоже гасећи ватру и удави:

„Увати га за ручицу,
уведе га у кућицу.
Прсну жишка – изгоре гу,
капну капка – удави гу.“
(Симоновић, 1982, 697)

Варијанта ове песме забележена је и као лазаричка:

„Мори, Ружо, ружна била,
Што си синоћ мужа била?“
„Ја му рек’о, напој коња,
А он неће да га поји,
А ја кофу па по њега!“
(Ђорђевић, 1958, 307)

Мета подсмеха у краљичким песмама је и муж пијанац који злоставља жену. Ова се песма изводи домаћину куће:

„Он не чува кућу
већ чува мијану
а кад кући дође,
а он бабу вија,
што он нема вина,
вина и ракије
вино је попио,
ракију пролио.“
(Вујичић, 1978, 162)

Осим односа мужа и жене, предмет шале су и односи свекрве и снахе, што је случај у песми које девојке изводе на ранилу. У њој се извргава руглу лења невеста, која спава док свекрва послује уместо ње:

„Устај, снашо танана,
свекрва је устала,
три вретена опрела,
и четврто почела;

устај, снашо танана!“
(Бован, 2000, 43)

У јеремијској песми исмева се лења и дебела жени (*гунда*), па се тако ове две мане доводе у непосредну везу:

„Мори, дундо дебела,
Камо ти је кудеља?
„Еве има недеља,
како сам гу згубила.“⁸
(Бован, 2000, 44)

Дебљина и прождрљивост приписују се и женама свештеника, о којима певају девојке у колу које се игра на Ускрс:

„Скочи, коло, мори, да скочимо,
И куј може, мори, куј не може.
Попадија, мори, нај не може,
Изела је, мори, поскурицу,
Попила је, мори, карту вино.“
(Дебељковић, 1907, 265)

У шаљивим лазаричким песмама мете подсмеха су старије жене, које се погрдно називају бабетинама или женетинама, а исмева се њихова везаност за огњиште:

„Стара ала треске⁹ брала,
по двору се спотурала;“
(Симоновић, 1982, 697)

Или:

„Сабрале се бабетине,
Па набрале крљетине,
Па наклале огањ мали,
Запалиле конинине,
Те се бабе огрејале!“
(Ђорђевић, 1958, 307)

Али и наводна неукост или неспретност приликом ложења ватре:

„Ој комине, ој комине,
што се толко зачурило?¹⁰
„Таком богом, ви девојке,

⁸ Ову песму певају и учесници тзв. вучарске свадбе својој „млади“, односно мушкарцу преобученом у женско одело, са преслицом у једној и вретеном у другој руци. Песма у целини гласи: „Оли дундо дебела,/ Камо ти је кудеља?“/ „Ево има недеља,/ Кад сам гу не видела./ Од недеља до недеља,/ А ја оста без кудеља,/ Од субота до субота,/ А ја оста без работа.“ (Лазаревић – Големовић, 1964, 317–319).

⁹ иверје

¹⁰ задимило

набрале се женетине,
натуриле тречетине,
па за тој се зачурило.“
(Симоновић, 1982, 697)

На инверзији мотива *стари – млади војно* заснива се хумор и у шаљивој лазаричкој песми у којој „стари деда, бела брада“ отима девојку на превару, а када она то схвати, покушава да побегне помоћу низа преображаја:

„Створићу се криво јаре,
Урипнућу у градине,
Прегризаћу бел босиљак,
(...)
Створићу се голем сома,
Прогутаћу мрену рибу,
Па ћеш, момо, моја бити!“
(Ђорђевић, 1958, 306)

Оно што изазива смех у свим наведеним примерима је потпуно изокретање уобичајених норми понашања. Свест о њиховој апсурдности, због немогућности постојања таквих односа у свакодневном животу – ван празника, присутна је и код извођача и код публике.

Лазаричке шаљиве песме односе се и на различите предмете у домаћинству као и на делове одеће. Најчешће су у питању старе и похабане ствари, Тако су, између осталог, и изношени опанци предмет шале:

„Опанчино, дрбанчино,¹¹
Што ми лапаш по путишта,
Што ми лапаш око ноге?“
(Симоновић, 1982, 707)

Овакво изругивање старим стварима у потпуности је у складу с архајским представама да се свет периодично подмлађује кроз обнављање времена, путем вечног понављања основног космичког ритма (Елијаде, 1986, 109–111, 133–134).

Због тога старо мора бити уништено, да би се омогућио настанак новог, као што је и приказано у шаљивој краљичкој песми. У њој се исмева „дедина колиба,“ која је изгорела, а са њом и читав комични инвентар:

„У колиби, мајко,
Шанта-квочка била
И ћораво пиле;
Крња здила, мајко,
И куса кашика
И дидина, мајко,
Нова јапунција:
Кад је гледиш, мајко,

¹¹ Слаба, лоша обућа.

Ни закрпа нема,
 Кад је мириш, мајко,
 Конци је притежу.“
 (Кнежевић, 1930, 286)

Међу шалјивим обредним песмама посебну групу чине краљичке песме о животињама. Оне углавном почињу истом формулом – „чудно/ново чудо“:¹²

„Патка поткована,
 Гуска оседлана.
 На курјаку звонце,
 Да полупа лонце.“
 (Велин, 1975, 89)

Или су приказани инверзни односи међу животињама – јаче животиње служе слабије. На овај начин се однос *ловац – њлен* извргава шали и порузи:

„Зец Бога моли,
 Лисица га двори;
 На лисици перце.
 На курјаку звонце.“
 (Прђић, 1939, 35)

Као „чудно чудо“ описује се и сејање проје и клање мрава за мобу:

„Нарасла је трава
 Мишу до колина,
 Жаби до појаса.
 (...)
 Закло Иван мрава,
 Тог дебелог брава.
 Чудила се моба
 Кака ј’ масна чорба,
 Од тог малог мрава,
 Тог дебелог брава.“
 (Велин, 1975, 93)

Осим оваквих песама о животињама, краљице и лазарице често певају песме које су упућене самим животињама, најчешће петлу и мачки.

При том се у песмама које се намењују домаћим животињама примењује поступак пародизације уобичајених односа међу супротним половима. Тако лазарице певају петлу:

„Море Петре, петрушане,
 Кој ти перје изгазија,
 Да л’ је мајка ил’ је сестра?”

¹² Сличан мотиви (*гуска воду из решетиа њије, / а кокошка њо авлији рије*) постоје и у шалјивим сватовским песмама, које се певају за трпезом у младожењиној кући док сватови вечерају. Ове песме се изводе пре својења младенца (Попов, 1983, 73–74).

Нит је мајка, нит' је сестра,
 Већ је моја верна љуба.“
 (Димитријевић, 1987, 38)

Често лазарице певају и мачкама, углавном о њиховој највећој мани – склоности да краду сир. Комични ефекти се овде постижу путем шаљиве „исповести“ саме мачке:

„Ја га несам ни видела.
 Сир ти беше на полицу,
 мазно беше низ гушицу.“
 (Симоновић, 1982, 705)

Осим песама шаљиве садржине које учеснице обредних поворки певају члановима домаћинства које походе, постоји велики број песама које се односе и на саме учеснице. Овакве песме су се изводиле приликом сусрета две супарничке поворке, а које већина записивача назива *рујалицама*. Разлог због ког упућују међусобне погрде може да буде различит узраст, као што је то случај у краљичкој песми коју одрасле девојке певају девојчицама:

„Ви зелене жабе,
 Нису за вас Д'ове,
 Већ је за вас вода,
 Па да крекећете.“
 (Велин, 1975, 108)

Мале краљице на ово одогуарају песмом:

„Ви маторе цоре,¹³
 За вас нису дове!¹⁴
 Ви 'мате момака,
 Па се ваљушкате.“
 (Киш, 1971, 244)

И приликом сусрета две лазаричке групе долази до сукоба због првенства пролаза. Поражена група не остаје пасивна, него узвраћа ругалицом у којој су гротескно приказани главни делови свечане опреме противничког вође:

„На вашег лазара
 Од кондура кошуља,
 И од миша опанце,
 Од лисицу јелека,
 И од змију ђердана.“
 (Танасковић, 1992, 62)

¹³ уседелице

¹⁴ Празник Духови

У ругалицама које певају краљице исмева се посебно противнички вођа (краљ) и његови главни атрибут (сабља), и то углавном употребом паралелизама којима се истичу супротности на релацији *своје – њуђе*:

„Вид’ шантаве љеље,
нафарбале перје,
у њи’ова краља
сабља од ватраља!“
(Степанов, 1971, 286)

Будући да је празнични смех усмерен на све и свакога, па чак и на саме учеснике ритуала (Бахтин, 1978, 18), девојке које су се већ окупиле на ранилу певају својим другарицама које касне:

„Која нема на ранило,
сипите јој мало воде,
посипите лењивицу,
и дајте јој ћурје јајце,
да омије русе косе,
што не дошла у другачке.“
(Бован, 1989, 36)

На ранилу се поред девојака окупљају и младићи, па се и њима обраћају песмом:

„Кога нема на рану да дође,
њему капа прегорела,
није мало, ни па много:
кол’ко врана да пролети
и сво јато да проведе.“
(Станковић, 1951, 21)

Девојкама које се противе краљицама (*љељарама*) ове приликом сусрета певају:

„Чисто жито љеља,
а стокласа за љељама каса,
А шишуља по селу се шуља.¹⁵“
(Степанов, 1971, 286)

Учеснице опходних поворки певају ругалице и у ситуацијама када не желе да их приме у неки дом, или ако после певања домаћини не желе да им плате (Симоновић, 1982, 813), али и када им се укућани смеју (Требјешанин, 1960, 113). У наведеним ситуацијама учеснице различитих обредних поворки певају мотивски врло сличне песме. У тим песмама најчешће се извргавају руглу газда или газдарица, или читав дом (кућа).

Кад лазарице „куну дом“ певају:

¹⁵ Шишуља и стокласа су корови, дакле: у љеље иде само оно што ваља (нап. аут.).

„Миши ви се котеа,
Мачке ви се мавчеа,
Ова година зидина,
До године рудина.“

уместо уобичајеног (озбиљног) благослова који гласи:

„Челе ви се ројеа,
Краве ви се тела.“
(Никачевић-Симић, 1939, 114)

Поруга се некада упућује само једном од чланова домаћинства, углавном газди који их не дарује, и тада лазарице певају како он уместо коња јаше друге животиње:

„Оре јаре, магаре,
Што си петла јахао
Кад си паре немао.“
(Лазаревић – Големовић, 1957, 562)

Или се уместо петла помиње нека друга животиња, као у следећем примеру:

„Не би кучку јашао,
На бел камен седео,
Беле в’шке туцао.“
(Димитријевић, 1987, 40)

Гротескно представљање његове шкртости постиже се и заменама улога краве и мачке:

„Да је паре имало,
Краву би си купило,
Не би мачку сисало.“
(Димитријевић, 1987, 40)

И учесници јеремијске поворке ругају се домаћину на сличан начин:

„Ова кућа јалова,
Окотила ђавола;
Ђаволи се побеше,
Па му¹⁶ главу разбише.“
(Бован, 2000, 44)

Осим понеких успутних напомена нема детаљнијих података о шаливој димензији пролећних девојачких обреда. И оно мало директних објашњења односе се углавном само на краљичке и лазаричке шаливе песме. Тако један од сакупљача и приређивача краљичких песама тврди да у њима ретко има

¹⁶ газди

комичних елемената, и да правих шаљивих краљичких песама има врло мало (Кнежевић, 1930, 285–286).

Када су у питању лазаричке песме, записивачи углавном само узгред запажају да постоје, поред тзв. озбиљних или похвалних лазаричких песама и оне које су „шаљиве и слободне“ (Ђорђевић, 1958, 307), или пак ту врсту песама називају подругљивим и покудним (Симоновић, 1982, 813).

При том остаје нејасно на основу ког критеријума учеснице обредне поворке одређују коме ће од чланова домаћинства (пред којим певају) наменити шаљиву или чак подругљиву песму. Њихова мотивација је јасна једино у претходно наведеним случајевима када се домаћини не понашају на примерен начин. Осим неких општих правила да се „озбиљном човеку пева озбиљна песма“ (Ђорђевић, 1958, 237), а да се на момке односе песме које су „ласцивног садржаја“ јер имају „потпуно отворену еротску поруку“ (Докмановић, 1999, 96), у прегледаној грађи нема прецизнијих одговора на оваква питања.

Само је у једном опису лазаричког обреда назначено да се покудне и шаљиве песме певају ако сами домаћини тако траже од њих. Тада лазарице „распевају“ да би „разбиле малер“ куће (Симоновић, 1982, 813), и тако се показује да је апотропејска функција обредног смеха првобитно заиста била примарна.

Будући да иницијанти, у овом случају учеснице лазаричког и краљичког обреда, у лиминалној фази прелаза имају посебну врсту слободе, друштво над њима нема више никакву моћ јер се сматрају светим и посвећеним. Привремено су изван нормативне социјалне структуре и ослобођене од свих структуралних обавеза (Тарнер, 1989, 48–50, 61), што им омогућава да јој се подсмевају на начин који је приказан у наведеним песмама.

О укидању свих профаних закона сведочи и време извођења анализираних песама – у питању су празници који припадају пролећном циклусу. Ово је заправо прави почетак нове аграрне године, време када почиње поновни раст вегетације након њене привремене смрти током зиме. Управо помоћу ових обреда заједница може без опасности да премости јаз између профаног и светог времена (Елијаде, 1986, 88).

Међутим, у познијим фазама извођења (у овом случају ради се о осамдесетим годинама XX века) учеснице обредних поворки све више певају слободне и шаљиве песме само када су изван насеља, односно „там где их нико не чује“ (Докмановић, 1999, 96), што јасно указује на став читаве заједнице према смеховној компоненти девојачких обреда. Такво, углавном негативно вредновање шаљивих и слободних (еротских) песама, долази све више до изражаја највероватније због тога што почиње да се губи вера у магијску моћ обредног еротизма и смеха (Проп, 2000, 158–159). Стога је сасвим могуће да су зато ове врсте остале скоро потпуно маргинализоване.

Кључне речи: обред, обредни смех, обредни еротизам, шаливе песме, пролећни празници.

ЛИТЕРАТУРА:

ГЕИСАНУ – Гласник Етнографског института САНУ

СЕЗ – Српски етнографски зборник

ZBNŽOJS – Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena

- Антонијевић, 1997 – Драгослав Антонијевић, *Дромена*, Београд, 1997.
- Бахтин, 1978 – Михаил Бахтин, *Сиваралашииво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века*, Београд, 1978.
- Бован, 1989 – Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Мешохији, I*, Приштина, 1989.
- Бован, 2000 – *Обредне народне њесме: сивуденски записи српских народних умотворина на Косову и Мешохији*, приредио, предговор и поговор написао Владимир Бован, Приштина, Бања Лука, Исток, 2000.
- Васиљевић, 1960 – Миодраг А. Васиљевић, *Народне мелодије лесковачког краја*, Београд, 1960.
- Велин, 1975 – Stjepan Velin, *Duhovski običaji Bunjevaca, Šokaca i Srba u našet dijelu Vačke*, Etnografija Južnih Slavena u Mađarskoj, I, Budimpešta, 1975.
- Величковски, 1989 – *Секој њеџок урга јагам: македонски еројски народни њесни*, приредио Боне Величковски, Охрид, 1989.
- Вујичић, 1978 – Tihomir Vujičić, *Muzičke tradicije Južnih Slovena u Mađarskoj*, Budimpešta, 1978.
- Дебелковић, 1907 – Дена Дебелковић, *Обичаји српског народа на Косову*, СЕЗ, Београд, VII, 1907.
- Димитријевић, 1987 – Сергије Димитријевић, *Народне њесме лесковачког краја*, Лесковачки зборник, XXVII, св. 1, Лесковац, 1987.
- Докмановић, 1999 – Јасминка Докмановић, *Лазаричке њесме у њланинској Горњој Пчињи*, Музички талас, год. 6, бр. 1–3, Слио, Београд, 1999.
- Ђ. М., 1901 – Ђ. М., *Краљице: народни обичај из лесковачког њоморавља*, Коло, књ. II, Београд, 1901.
- Ђорђевић, 1958 – Драгутин М. Ђорђевић, *Живоџ и обичаји народни у Лесковачкој Морави*, СЕЗ, Београд, LXX, 1958.
- Елијаде, 1986 – Мирча Елијаде, *Свеџо и њрофано*, Нови Сад, 1986.
- Зечевић, 1973 – Слободан Зечевић, *Елементи наше мџџологије у народним обредима уз ипру*, Зеница, 1973.
- Иванова, 1984 – Радост Иванова, *Българската фолклорна сватба*, София, 1984.
- Киш, 1971 – Lajos Kiss, *Dve kraljičke iz Vačke*, ZBNŽOJS, knj. 44, Zagreb, 1971.

- Кнежевић, 1930 – Milivoj V. Knežević, *O narodnim pesmama kod Bunjevaca*, Književni sever, knj. VI, sv. 7–10, Subotica, 1930.
- Лазаревић – Големовић, 1957 – Јованка Лазаревић – Големовић, *Лазарице у Призренском Подјору*, ГЕИСАНУ, II – III (1953- 1954), Београд, 1957.
- Лазаревић – Големовић, 1964 – Јованка Лазаревић – Големовић, „*Вучарска свадба*“ у *Средачкој жуџи*, Рад X конгреса фолклориста Југославије на Цетињу 1963. године, Цетиње, 1964.
- Лафонтен, 1985 – Jean La Fontaine, *Initiation*, Harmondsworth, 1985.
- Никачевић-Симић, 1939 – Миладин Никачевић-Симић, *Лазаричке њесме из Средачке Жује – Призрен*, Јужни преглед, бр. 3–4, год. XIII, Скопље, 1939.
- Ориовчанин, 1846 – Luka Ilić Oriovčanin, *Narodni slavonski običaji*, Zagreb, 1846.
- Остојић, 1900 – Тихомир Остојић, *Обредне њесме у Поџисју*, Караџић, год. II, бр. 6–7, Алексинац, 1900.
- Пенушлиски, 1974 – Кирил Пенушлиски, *Кон њроучавањето на македонскиџе ероџски народни њриказни*, Македонски фолклор, год. VII, бр. 14, Скопје, 1974.
- Попов, 1983 – Миливој Попов, *Свадба у северном Банаџу*, Расковник, год. X, бр. 36, Београд, 1983.
- Прошић – Дворнић, 1984 – Мирјана Прошић – Дворнић, *Покладни рџџуал (на њримеу шумадџске варијантиџе њокладних иџара)*, у: Фолклорни театар у балканским и подунавским земљама, уредник Драгослав Антонијевић, Београд, 1984.
- Прђић, 1939 – Ive Prčić, *Bunjevačke narodne pisme*, Subotica, 1939.
- Проп, 1984 – Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, 1984.
- Проп, 2000 – Владимир Яковлевич Пропп, *Русские аџрарные њразники*, Москва, 2000.
- Сикимић, 2000 – Biljana Sikimić, Đorđe Otašević, *Erotske narodne brzalice*, у: *Erotsko u folkloru Slovena*, priredio Dejan Ajdačić, Beograd, 2000.
- Симоновић, 1982 – Драгољуб Симоновић, *Заплање: природа, историја, етнографија, друштвено-економски развој, породица, народне песме*, Ниш, Београд, 1982.
- Станковић, 1951 – Живојин Станковић, *Народне њесме у Крајини*, Београд, 1951.
- Станојевић – Милан Ђ. Станојевић, *Из народних обичаја у срезу лужничком округу њроџској: оџис ибичаја „Краљ“*, Архив САНУ, Етнографска збирка бр. 3, Београд.
- Степанов, 1971 – Sava Stepanov, *Narodne pjesme iz Gorjana*, ZBNŽOJS, knj. 44, Zagreb, 1971.
- Танасковић, 1992 – Војислав Танасковић, *Средачка жуџа: моноџрафија*, Приштина, 1992.
- Тарнер, 1989 – Victor Turner, *Od rituala do teatra: ozbilnost ljudske igre*, Zagreb, 1989.

- Требјешанин, 1960 – Радош Требјешанин, *Народне њесме са њодручја лесковачкој среза*, Лесковац, Архив САНУ, Етнографска збирка бр. 431, 1960.
- Успенски, 1983 – Б. А. Успенский, *Мифологический аспекти русской эсиресивной фразеологичи*, *Studia Slavica*, XXIX, Budapest, 1989.
- Чајкановић, 1 – Веселин Чајкановић, *Студије из српске религије и фолклора 1910–1924*, Београд, 1994.

Jasmina Jokic

RITUAL LAUGHTER WITHIN THE LYRIC SONGS PERFORMED DURING SPRING
HOLIDAYS

(Summary)

The topic upon which the research has been done in this paper is laughing (funny and humorous) aspect of female spring rituals. For that reason, within this paper, it has usually been dealt with the analysis of the songs with funny and/or erotic motives. Beside that, the paper has been trying to present how, in a concrete way, the idea about a repeated revival and awakening of the nature after the hibernation during winter, has been stated, which is in the very basis of these spring holidays. In addition to this, within the paper, a real nature and function of the ritual laughter within a traditional community life has tried to be better illuminated and presented by the author.

Смиљка Стојановић
Београд

БЕЋАРАЦ, ОЈКАЧА И ГАНГА У ПОРЕЂЕЊУ СА ЛИМЕРИКОМ И ЧАСТУШКОМ

Смеховне форме различитих народа частушка (Руси), лимерик (Енглези) и ганга, ојкача и бећарац (Срби) иоказују сличности у иојледу садржаја који се односи на ителесну иоојографију и анатомско фаниазирање.

Смеховно начело са прапочетком у римским сатурналијама преко карневалских обреда у Средњем веку ослобађа народ мистике и страха и религиозно – црквеног догматизма. Судећи по Раблеу, Бокачу, Сервантесу, Чосеру и Шекспиру народ се заиста смејао. Да ли се смејао и код нас може се посредно сазнати од Теодосија¹ (*Жишција*) кад биограф говори о животу Светог Саве:

„Љубио је пост, избегавајући сујетно празнославлје и неуместан смех, срамотне и штетне песме младићких пожуа, што слабе душу, сасвим мрзећи.“

Судећи по овоме, Свети Сава није одобравао песмице које је народ волео. Вероватно их он није марио због њиховог конкретно-чулног карактера и посебног начина на који уобличују живот. Частушка, лимерик, бећарац, ојкача и ганга представљају ’народ који се смеје’.

У основи свих ових песмица јавља се *досејка* као психички фактор моћи. Она пружа помоћ против угњетавања. Њоме се поновно успостављају старе слободе кроз деградацију узвишеног. Долази до растерећења од притисака интелектуалног васпитања², догматизма и намета било какве врсте (од политичких до морализаторских). Свргавање узвишеног врши се кроз окретање телесне топографије наопако – оно што је било горе постаје доле, а оно што је било доле (*сипражњица*) заузима место оног горе (*лава*). Тако се у херцеговачкој ганги деградација узвишеног обавља по поменутом телесно- топографском моделу³ кроз досетку о човеку који је први закорачио на Месец. Те године, 1969. када се тај светски важан догађај збио у свим нови-

¹ Теодосије, *Жишција*, књ. V/I, Просвета, Београд, стр. 104.

² Фројд, С. 1984. *Досејка и њен однос према несвесном*, Матица српска, стр. 131.

³ Бахтин, М. 1978. *Сиваралашкиво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Нолит, Београд.

нама и медијима била је Армстронгова изјава: „Ово је мали корак за човека, а велики за човечанство.“ Глорификовање сопствене моћи које је следило потом од стране Сједињених Америчких Држава досадило је Херцеговцима и они дају одговор кроз гангу. Народ врши корекцију Армстронгове изјаве. Долази до психичког олакшања где деградација узвишеног рађа задовољство. У крајњој линији, па и тај Армстронг је само човек и мушкарац! Техника досетке функционише кроз метонимијски контраст *iope* (друга планета – Месец- памет-човек-освајач)- према *gole* (Земља -жена- део женског тела који је разликује од мушкараца):

- 1) „Откако сам на другој планети,
 ми је стално на памети.“⁴

Метонимија је могућа захваљујући колоквијалној употреби назива за жену у мушком друштву (*Vugu! Ala je dobra. . . . !*).

Ганга одговор даје анонимно кроз десетерачки двостих. У погледу анонимног одговора народне шаливе песмице се могу упоредити са актуелним графитима који одговор на друштвена збивања дају по зидовима. Тако један графит у Београду, следећи народну изреку „у цара Тројана козје уши“ гласи – „Ако немамо новине, имамо зидове“. Када је Србија бомбардована од стране НАТО пакта 1999. године, кога су предводиле Сједињене Америчке Државе, Београд је дао одговор на једном од зидова кроз прекор упућен „проналазачу“ Америке – „Колумбо, ј. . . те радознала!“

За разлику од ганге, која је распрострањена у Херцеговини и Црној Гори, бећарац се везује за Војводину и Славонију. Ојкача се јавља у Крајини (Република Српска) и Посавини, лимерик је енглески, а частушка руска. Све ове форме су стиховане на посебан начин. Између ганги, бећараца и ојкача постоји велика сличност. То су римовани осмерачки или десетерачки дистихси. Они су способни да изразе све теме и ситуације које народ доживљава и које се дешавају њему. Тако, у време присилне меринизације оваца стиже у Љубомир стручњак из града и ускоро се појављује у ганги:

- 2) „Овце моје, мирујте у тору,
 Ево вама овна на мотору.“⁵

И у руским частушкама слика се реални живот народа. Частушка број 3 је скатолошко-политичка.

- | | |
|--|--|
| 3) „Изашао нови програм,
Не сме се срати мање од килограм.
Да једемо дају двеста грама-
Како досрати до килограма?“ | „[Вышла новая программа:
Срать не меньше килограмма.
жрать дают по двести грамм-
как же высрать килограмм?]" ⁶ |
|--|--|

⁴ Ову изванредну гангу сам добила од професора др Рада Попадића са Пала, Универзитет Источно Сарајево, родом из Врањске, Билећа.

⁵ Наведена ганга је из необјављене збирке професора др Митра Миљановића и Босе Миљановић, родом из Љубомира.

⁶ Посебну захвалност дугујем Елени Борисовној Окон и Марији Марковној Окон Милојковић на вишемесечном труду у сакупљању частушки за овај рад.

У примеру 4 лимерик описује стварну политичку личност. У пет стихова са шемом рима аабба „ухваћен“ је Џорџ Буш:

- | | |
|--|--|
| 4) „Председника Буша мајка родила
Да му гуза буде водиља.
Упитан шта му је визија,
Рече, моја је теорија
Само напад води до циља.“ | „[There once was a president named Bush
Who flew by the seat of his tush
About his vision when he queried,
He said, I have a great theory
Just invade when shove comes to push]“ |
|--|--|

(Превео: Лазар Мацура)

У грађи која је обухватала по неколико збирки ганги, бећараца, ојкача, частушки и лимерика као и записа са интернета и записа са вашара и сабора о Великој Госпојини у Републици Српској, кроз поређење усмених смеховних форми различитих народа утврђено је следеће: у свим облицима јавља се материјално-телесно *голе*, фалусна симболика и систем еротских алегорија. Заступљена је метафорична персонификација. Еротско поређење обично иде кроз хиперболу у циљу стварања комичног ефекта. Хипербола се тиче размера виталних органа учесника у еротској игри. Пред слушаоцем или судиоциком у колу ничу слике гротескног тела које се пред оним другим (жена или мушкарац) у специфичном дијалогу јавља као изазов:

- 4) „Јел’ ти мала при памети
Ових мојих двацет центи?“⁷

Док су частушка, бећарац, ојкача и ганга усмене поетско-музичке форме, лимерик се јавља без музичке пратње и не пева се. Лимерик припада соби и мушком углу, односно „затвореном небу“. Лимерик се састоји од пет стихова – три од девет слогова и два од шест. Посебно се римују дужи, а посебно краћи стихови (аабба). Колико лимерик може да буде бестидан толико могу и частушка и наше форме. Може се поставити питање шта је еротско, шта ласцивно, шта је истанчана, а шта бестидна еротика? Код еротике постоји градијација. Следећу ојкачу певала је група Јаворје⁸ из села Трнинић Бријег код Дрвара. У њој се кроз дијалог момка и девојке оцртава истанчана еротика везана за природу и здрав живот у природи. У набрајању шта би све требало он и Мала да ураде, момак убедљиво каже:

- 5) „Да косимо росну траву,
Да водимо љубав праву.“

На то Мала одговара:

⁷ Ову гангу ми је саопштио Михајло Шћепановић са Филолошког факултета у Београду родом из Горње Бијеле, Шавник, Стара Херцеговина.

⁸ Група „Јаворје“ из Трнинић Бријега код Дрвара снимила је плочу 1974. године у продукцији ПГП. Београд. Плоча садржи ојкаче посвећене Дрвару и борби народа против окупатора. Групу сачињава седам чланова: Станко Кнежевић, Ђуро Кнежевић, Слободан Кеѿман, Светко Кеѿман, Грујо Кеѿман, Лазар Грубор и Милан Дешић. Милорад Кеѿман је приредио текст, а певаче на двојницама прати Милорад Дешић (познати дијалектолог и професор Београдског универзитета).

- 6) „Знаш ли драги да не ваља,
Росна трава да се ваља.“

„Знаш ли драги да не ваља,
Бјела сукња да се каља.

У примеру 7 описује се еротско искуство на народни начин:

- 7) „Ја сам Јању љубио на пању,
У незнању ухватио за њу.“⁹

Велики удео у садржају и стилу смеховне форме има место саопштавања. Лимерик је у 19. веку почињао у соби. Није се дешавао на тргу јер није ни било карневала у Енглеској у то време. То је било „доба евнуха, бљутавих лажи које је покушало да разори људскост“.¹⁰ Отуда се лимерик јавља као пркосна, а за владајућу идеологију времена (доба краљице Викторије) као бестидна форма која се није смела јавно саопштавати. За разлику од лимерика, коло се дешавало на тргу. Код нас се коло води и у црквеном дворишту. Иако се смеховне форме саопштавају у близини цркве, народу не пада на памет да њихов садржај мења нити га било ко прогони у том дворишту. Народ је слободан и под отвореним је небом. Садржај еротских песама које је сакупио Вук Караџић у штампани се појавио касно (1974: приређивачи: Живомир Младеновић и Владан Недић) са Академијином (САНУ) напоменом „само за научну употребу“, док је коло тај исти садржај неговало, обликовало, певало и чувало у усменом облику преко век и по без икакве напомене. Други избор Академијиног издања извршио је Миливој Ненин под називом *А диња џукла* 1987. године. Еротском тону збирке *А диња џукла* највише одговара Ћосићева¹¹ збирка *бећараца Буквар за бећаре* настала на Гардошу у Земуну за време дугих ноћи НАТО-вског бомбардовања 1999. године. На Гардошу се сакупљала земунска омладина и песмом пратила дејство противваздушне одбране Београда. Станислав Винавер у студији *Раблеова Жетива* објашњава деловање сексуалне симболике и метафоре:

„Узмите живот широких заједница: у логору, рату, заробљеништву: ту нам- знамо – примена сексуалне симболике и метафоре у усменом општењу даје свима речима необуздану, разуларену, непобитну снагу и разумљивост. Секс је у прапочетку језика. Секс је, и даље, у језику, и у његовим најразвијенијим фазама: али је виспрено сакривен. Током културе лишавали смо се његове помоћи у знатној мери али чим бојна труба јекне, чим заједничке потребе захтевају ускоренији, крепкији тон, који се схвата без по муке – ето и секса у најгрубљем виду да нам помогне, да нас извуче из платке. Из сваке платке уљуђе- ног и усклађеног чојства.“¹²

⁹ Захваљујем на овој ојкачи професору др Милану Стакићу, Београдски универзитет, родом из Јасенових Потока, Крајина (Република Српска).

¹⁰ Lawrence, D. H. 1961. *Pornography and Obscenity*. 1929. in: *A Propos of Lady Chatterley's Lover' and Other Essays*. Harmondsworth, Middlesex: A Penguin Book. p 79.

¹¹ Ћосић, М. 2003, *Буквар за бећаре*, Земун, Академска штампа.

¹² Винавер, С. 1954. *Раблеова жетива*. У: Књижевност, бр. 10 (октобар), стр. 328.

Схватање о томе шта је порнографија релативно је. Зато велики енглески писац Лоренс у чланку *Порнографија и ојсценосиј*, каже: „оно што је порнографија за једног човека, за другог је смех генија“.¹³

Кроз поређење смеховних форми утврђено је да и данас живе форме, ојкача и ганга, никада не иду „до краја“. Нема именована. Постоји алузија као у примеру 7. Винавер каже да је „секс почетак језика; прикривање секса смоквиним листом његова (језикова) друга фаза.“¹⁴ Као ни карневал, коло не зна за поделу на извођаче и гледаоце. „Карневал се не посматра – у њему се живи, и у њему живе сви, пошто је он по својој природи *ојшћенароган*.“ (Бахтин: 13)

У данашњем, као и у некадашњем колу су сви, и баба и деда и мама и тата и момци и девојке и деца од 7 година. О празницима и свадбама оно траје од поднева до дубоко у ноћ. Зато се у том живом колу данас појављује само еротска алузија, јер је то коло породично-народни скуп у црквеном дворишту. Ако се, међутим, група певача састоји од мушког друштва или само од старијих жена (баба) онда је могуће ићи, како каже Винавер¹⁵, „без стида, до краја у показивању речима нескривене мере и намере“ и долази се до „коначне недвосмислености и непристојне јасности.“ Ово важи и за руске частушке.

Оливера Милићевић¹⁶, говорећи о ступњевитости еротског исказа, налази да смо „свесни немоћи и скучености језика у погледу излагања еротских садржаја и њиховог преношења на друге изражајне кодове.“ Отуда није лако пружити читаоцу исти доживљај еротског какав је понудио изворни аутор, односно анонимни стваралац у нашем случају. Зато посебну захвалност дугујем књижевним преводиоцима Лазару Мацури и Борису Хлебецу који су својим преводима лимерика успели да омогуће да се грађа за овај рад може упоредити. Без њихових песнички надахнутих превода било каква анализа би била бесмислена.

У прегледаној грађи посебно се издвајају четири стожера у вези са телесном топографијом: (1) хипербола – слике гротескног тела (2) одевни предмет: гаће (материјално-телесно *голе*) (3) „узвишеност замара“ (4) скатолошке-весела материја.

(1) ХИПЕРБОЛА – СЛИКЕ ГРОТЕСКНОГ ТЕЛА

У својој студији о Раблеу Станислав Винавер се осврће на језик:

„Ко се либио ’сексуалног кључа’ при тумачењу Раблеа (као неки моји критичари) тај није схватио Раблеа, и није схватио нешто још и дубље: саму

¹³ Lawrence, D. H. 1961. *Pornography and Obscenity*.1929. in: A Propos of Lady Chatterley’s Lover’ and Other Essays. Harmondsworth. Middlesex: A Penguin Book.

¹⁴ Винавер, С.1954. Раблеова жетва, у: Књижевност, бр 10 (октобар).стр.327.

¹⁵ Исто.327.

¹⁶ Милићевић, О.1997. *Сћућућевитосиј еројској исказа-ошћежица за ѿреводиоце*. у: Српски језик. бр. 1–2.год II, Београд. стр.440.

суштину метафорског изражавања, тј. саму суштину језика. А прве су метафоре сексуалне. Језик је метафора. Секс је идеална метафора сваком јасна.¹⁷

У примеру 8, у лимерику се појављује слика комбинованог тела (*gole + лејак*) која представља наставак традиције из средњег века. Бахтин овакав поступак назива „анатомским фантазирањем“.¹⁸

- | | |
|--|---|
| 8) „Једна камењарка из Тополе ¹⁹
Сипала би себи лепак доле.
Весело је говорила:
Кад плаћају да би’ отворила,
и за излазак има да моле.“ | „[There was a young harlot from Kew,
Who filled her vagina with glue,
She said with a grin,
If they pay to get in,
They’ll pay to get out of it, too.“] |
|--|---|

(превео: Борис Хлебџ)

Тело у народној поезији добија космичке размере. То тело је у стању да се кроз смех обрачуна са космичким страхом. Слављење гротескног тела припада гротескном реализму и део је старог телесног канона где је тело незавршено. Бахтин каже да је то тело“ које оплођава и оплођава се, које рађа и рађа се, које пије, које ждере и које се ждере, које се празни, болује умире.“²⁰ Символи тог канона су полни органи, стражњица, трбух, уста и нос. С друге стране, долази до појаве новог телесног канона где је тело завршено. „Говорне норме официјелног и књижевног говора што их тај канон одређује, стављају забрану на све што је у вези са оплођавањем и т. сл.“²¹ У том новом канону централну улогу имају негротескни делови тела – очи, руке, лице. Они се „не одликују никаквим симболичким ширењем и метафизичком снагом, па ни колико-толико значајном експресивношћу (зато и не суделују у псовци и у смеху).“²²

Ала Кулагина²³ налази да је у частушкама присутна фалусна симболика и систем алегорија заснованих на архетипским симболима.“ Частушке продужавају традицију еротских алегорија обредне поезије, бајања и других жанрова фолклора. Сексуална усмереност псовке у фолклорној еротичи

¹⁷ Винавер, С.1954. Раблеова жетва. у: Књижевност, бр.10 (октобар).стр.328.

¹⁸ Бахтин, М.1978. *Сиваралашијво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*. Београд. Нолит. стр.362.: „Такво фантазирање, такву слободну игру телом и његовим органима волео је и Рабле: довољно је сетити се његових патуљака рођених из Пантагруелових гасова, којима се срце налази близу чмара, чудовишне деце Антифизиса, познати опис Каремнана итд. У овим сликама испољава се исто обележје анатомског фантазирања.“

¹⁹ У овом стиху је реч *Тойола* стављена уместо енглеског града *Kew* због риме.

²⁰ Бахтин, М. 1978. *Сиваралашијво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд, Нолит, стр. 335.

²¹ Исто. стр.336.

²² Исто. стр.335.

²³ Захваљујем колеги Дојчилу Рудану са Катедре за славистику на томе што ми је уступио своју грађу о руским частушкама коју сачињава неколико збирки и студија.

доводи се у везу са древном идејом оплођавања мајке-земље.²⁴ Она истиче мишљење Б. А. Успенског о великој архаичности руских частушки.²⁵

У примерима 9 и 10, частушка и ганга показују сличност у погледу архаичне слике фалуса који нараста до неба представљајући дрво живота.

- | | | |
|----|--|--|
| 9) | „Нит’ сејемо, нит оремо.
Бекријамо,
И машући њим по небу
Облаке растерујемо.“ | „[Мы не сеем, мы не пашем,
мы валяем дурака,
мы по небу хуем машем,
разгоняем облака.]“ ²⁶ |
|----|--|--|

- 10) „Про планине магла пала,
кад се дигне доћу мала,
Видећеш га кад се дигне
Густи облак са планине.“²⁷

Ако је старост руских частушки доказана, поставља се питање да ли су и ганге исто толико старе, пошто су се развиле на географски удаљеним просторима, а истим метафорама приказују исте слике? У примерима 11 (частушка) и 12 (ојкача) јавља се слична слика фалуса који вири из хумке, не умире и представља мотив обнављања и незавршености по старом телесном канону:

- | | | |
|-----|--|---|
| 11) | „На брду стоји бреза,
Под брдом пас режи.
Жена је мужа сахранила,
А над хумком. . . . штрчи.“ | „[На горе стоит береза,
Под горой кобель ворчит.
Баба мужа схоронила
Над могилой хуй торчит.]“ |
|-----|--|---|

- 12) „Када умрем посадите јелу,
Нека расте бараби на телу.“

Иако се у частушкама и гангама чува митолошка представа о коитусу, оне користе и савремене слике и догађаје. У примеру 13, у частушки је фалус представљен запрежним колима (поштанске чезе), а у ојкачи (14) моторним возилом –ципом:

- | | | |
|-----|---|---|
| 13) | „Ја на брдо пошла,
И Тарасу дошла,
А. . . . му беше,
Ко поштанске чезе.“ | „[Я на горку шла,
Видела Тараса,
У Тараса хуй большой
Не меньше тарантаса.]“ |
|-----|---|---|

²⁴ Кулагина, А.1995. *Эроѿика в русской часѿушке*. у: *Русский Эротический Фольклор*. Москва, стр.435.: „Частушки продолжают традиции эротических иносказаний обрядовой поэзии, заговоров и других жанров фольклора. Сексуальная направленность мата в фольклорной эротике ассоциируется с древней идеей оплодотворения матери-земли.“

²⁵ Исто. стр.438.

²⁶ Частушке у примерима 11,13,16,21 и 23 узете су из збирке *Русский Эроѿический фольклор*. 1995. ред. Топорков, Москва, Ладомир.

²⁷ Ганге и ојкаче у примерима 10,12,14,18, 20 и 24 преузете су из збирке *Мала моја* коју је приредио Славко Спасоја Мучибабић, Младост, Бијелина, 2001.

- 14) „Дигни мала ноге на сталажу
Да утерам ципа у гаражу.“

(2) ОДЕВНИ ПРЕДМЕТ: ГАЋЕ (МАТЕРИЈАЛНО-ТЕЛЕСНО ДОЛЕ)

Пример 15, преузет из књиге Зоје Карановић *Народне њесме у Даници* (1990, 197), а сврстан међу шаљиве песме, испољава се кроз слику која нас одмах уводи у гротескну логику. То је „логика обратности“²⁸ и истицања доњег тела тела преко одевног предмета који га покрива.

- 15) Кона кону преко башче звала:
„Оди коно, да ти јаде кажем,
Да ти кажем, да ти се потужим,
Што сам јадна данас дочекала-
Синоћ су ми гаће украдене,
Да су с плота, ни по јада мога,
Већ са крака, жалосна ми мајка!
Ја не жалим сандалије гаћа,
Већ ја жалим веза великога,
Што сам везла три године дана.
Навезла сам чуда свакојака,
Увезла сам до три литре злата,
И четири свиле цариградске,
На учкуру цара Сулејмана,
А на туру царев ’азнадара,
Ногавице хане и дућане,
У дућане младе безрђане,
Лулу пију у тамбуре бију.“

Зоја Карановић (1997: 29) поводом шаљивих песама каже: „Имајући на уму да су шаљиве песме, о којима је управо било речи, подручје испитивања које је код нас готово нетакнуто, те да су оне уопште записане у малом броју, као и да су нека бележења у *Даници* јединствени записи, њихова вредност за даља истраживања је несумњива.“ Може се претпоставити да су поједине песме забележене средином 19 века сачувале у себи трагове обредне поезије и логике обратности. Ако песме нису биле забележене то не значи да нису наставиле да постоје. Отуда, можда с правом Флоренски²⁹ каже да је руска частушка најпознији жанр фолклора. А зашто онда то не би биле српска ганга и ојкача са истом или сличном тематиком? Да различити народи истичу одевни предмет *гаће* види се из примера 16 (частушка), 17 (лимерик), 18 (ганга).

²⁸ Бахтин, М. 1978. *Сиваралашийво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд, Нолит, стр. 326.

²⁹ Флоренски, П. А. у: *Алла Кулајина 1995, Эротика в русской частушке, Русский Эротический фольклор*, Москва, Ладомирю.

- 16) „Па како да му не дам
Он тако лепо моли
Скинуо гаће до колени
Па стоји и говори.“
- „[Ну как ему не дать,
Он так усердно прося,
Портки скинул до колен
И стоит голося.]“
- 17) „У Тотенхему дама млада
Не знаше како да се влада
На чај код попа иде
И одмах гаће скиде.
Каже, недостаје јој хлада.“
- „[There was a young lady of Tottenham,
Her manners- she'd wholly forgotten 'em.
While at the Vicar' s,
She took off her knickers,
Explaining she felt much too hot in 'em.]“

(Превео: Лазар Мацура)

- 18) „Мала моја брже гаће доље,
Подиго се сад је добре воље.“

(3) УЗВИШЕНОСТ ЗАМАРА

Народ (Енглези, Руси и Срби) подсмевају се свештеничкој извештачности, монашком разврату и преувеличавању узвишеног. Како узвишено замара³⁰, оно се свргава кроз карикатуру клерика. У примеру 19 у бећарцу се појављује фратар кога у народу зову „ујак“:

- 19) „Ој, ујаче шта код тебе скаче?
Оди вамо да се поиграмо.“³¹

У следећем примеру се кроз ојкачу подсмева попу:

- 20) „Милуј попе по селу ђевојке,
Ја ћу твоју код куће госпоју.“

У већ поменутом лимерику (17) помиње се поп-пастор док је монах приказан у примеру 21 у частушки:

- 21) „Ој, мати, моја мати,
Пусти ме монаху дати
У њега је оклагѿја
И диже се мантија.“
- „[Э х мать, моя мать,
Разреши монаху дать.
У монаха забобаха,
Поднимается рубаха.]“

³⁰ Бахтин, М. 1978. *Сѿваралашѿиво Франсоа Раблеа и народна кулѿура средњега века и ренесансе*, Београд, Нолит, стр. 322.

³¹ Овај бећарац је забележен у Толиси. На њему захваљујем Мари Оршолић.

(4) СКАТОЛОШКЕ – ВЕСЕЛА МАТЕРИЈА

За Бахтина телесне излучевине представљају веселу материју и оне имају оперативну моћ у процесу свргавања. „Измет и мокраћа претварају космички ужас у весело карневалско страшило.“³²

Скатолошка весела материја појављује се у лимерику у примеру 22, у частушки у примеру 23 и у ојкачи у примеру 24.

- | | |
|---|--|
| 22) „Крај грофице једном чај пијем,
Дошло ми је да се убијем.
Толико јако је прдела,
Толико гадно је смрдела
Да сви мишљаху да ја бијем.“ | „[I sat next to the Duchess at tea,
Distressed as a person could be.
Her rumblings abdominal
Were simply phenomenal-
And everyone thought it was me.]“ |
|---|--|

(Превео са еглеског: Лазар Мацура)

- | | |
|--|--|
| 23) „Некада су јели репу с квасом,
Зато су прдели басом,
Сад једу знатно мање
И прде много тање.“ | „[Раньше ели редьку с квасом
Но зато прдели басом.
А теперь диет едят,
Не пердят, а лишь шипят.]“ |
|--|--|

(Са руског превео: Лазар Мацура)

- 24) „Кад сам била мала,
Танко сам пишала,
А сад, богу хвала,
Као из бокала.“

Анализа усмених смеховних форми код Руса, Енглеза и Срба и њихово поређење показало је да постоје линије тематске сличности. Већа је сличност између частушки и ганги и ојкача него између њих и лимерика. Можда се та разлика може приписати не само различитим културама, већ и задржавању усмених народних форми код Руса и Срба, за разлику од Енглеза, где је лимерик облик који припада затвореном небу тј. соби. Оно архетипско и обредно уочљиво је у частушкама, гангама, ојкачама и бећарцу док је у лимерику мање присутно. Ако се лимерик изговара у веселом расположењу после вечере и јела, онда се и он може довести у неку везу са обредом. Бахтинов телесно-топографски модел и логика обратности примењени су у анализи шалвих песмица. У коликој мери су ове шалвиве песмице сачувале везу са фалусним песмама у част грчког бога Дионисија, остаје да се нагађа.

Кључне речи: гротеска, хипербола, весела материја, досетка, свргавање, анатомско фантазирање, телесна топографија, логика обратности.

³² Бахтин, М. 1978. *Сиваралаишйво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, Београд, Нолит, стр. 351.

ЛИТЕРАТУРА

- Бахтин, М. 1978. *Сиваралашиво Франсоа Раблеа и народна култура средње-та века и ренесансе*, Београд, Нолит.
- Винавер, С. 1954. у: *Раблеова жейва*, Књижевност, бр. 10.
- Грујичић, Н. 2003. *Ојкача*, Приједор.
- Караџић, В. Стефановић, 1987. *А дигња љукла*, еротске народне песме. Прир. Миливој Ненин, Ниш, Градина.
- Карановић, З. 1990. *Народне љесме у Даници*. Н. Сад-Београд, Матица српска.– Кравцов, Н. И. и С. Г. Лазутин, 1977, *Русское усійное народное љворчесїво*, В. Школа.
- Лакета, Н. 2003. *Трајом љредака*, Ужице, „Арт плус“.
- Lawrence, D. H. 1961. „*Pornography and Obscenity. 1929*“. у: *A Propos of Lady Chaterley’s Lover’ and Other Essays*, Harmondsworth, Middlesex. A Penguin Book.– Лесковац, М. 1958. *Бeћapaц*, Н. Сад, Матица српска.
- Мала моја*, изворне народне пјесме. 2001. прир. Славко Спасоја Мучибабић, Бијелина, Младост.
- Матовић, А. 1998. *Бeћapaц у Војводини*, Н. Сад, Матица српска.
- Милићевић, О. 1997. *Сїуїњевїосїћ ероїшкoї исказа-oїежица за љреводїоце*. у: Српски језик, бр. 1–2, год II, Београд.
- The Pan Book of Limericks*. 1962. ed.: Louis Untermeyer. London.
- Русский Эроїшеский фольклор*. 1995. ред. А. Топорков, Москва, Ладимир.
- Verse and Worse*. MCMLVIII. A Private Collection by Arnold Silcock, London, Faber and Faber.
- Фројд, С. 1984. *Досейќа и њен огнос љрема несвесном*, Н. Сад, Матица српска.
- Ћосић, М. 2003. *Буквар за бeћapе*, Земун, Академска штампа.

Smiljka Stojanovic

BECARAC, OJKACA AND GANGA IN COMPARISON WITH LIMERICK AND CASTUSKA

(Summary)

Although different in form, Serbian 'becarac', 'ojkaca' and 'ganga' share some common features with the Russian 'castuska' and English 'limerick'. These are bodily topography, logic of the inversion as well as anatomical fantasy. Laughter is again proved to be the unifying force among different people.

Дамњан Петровић
Београд

ХУМОРНИ ЕЛЕМЕНТИ У ЈАНИЧАРОВИМ УСПОМЕНАМА КОНСТАНТИНА МИХАЈЛОВИЋА ИЗ ОСТРОВИЦЕ

У овом прилогу аутор је хтео да укаже како хумор није био саставни део духа средњовековној хришћанској савести, бар не у оним круговима који су били носиоци хришћанског духа. Такве хуморне елементе можемо пронаћи само ако схваћање хуморног и хумористичког знајно проширимо. Сликарство пружа за такву врсту схваћања можда још више примера. Западноевропска литератūra-енглеска, француска, немачка, шпанска – знајно су бољије хуморним садржајима у односу на такве рејке које у нас, можда и због тога што народњачка литератūra средњег века код нас је сачувана врло фрагментарно.

Још од свог ступања у књижевну јавност на српском литерарном простору дело Константина Михајловића из Островице, или Мијајла Константиновића, како је у првом издању овога дела из 1865. г. под којим именом га је у 18. књизи ГСУД „превео и с објашњавајућим уводом“ издао заслужни др Јанко Шафарик дело К. Мијаиловића из Островице стекло је репутацију колико значајног толико и интересантног дела. У односу на дела која чине срж старе српске књижевности, дело Константина Михајловића разликовало се како по свом духу тако и по инспирацији. Као што је познато, то дело није као свој основни циљ имало нити прослављање династије нити богоугодни живот неког светитеља или црквеног великодостојника. Дело је имало облик класичног мемоара човека који није био ни високог рода ни знатна историјска личност. Његов творац био је човек који је био предодређен да буде са копљем, маше сабљом, да се по лествицама вере по зидинама градова које је заузимао и у чијем је уништавању имао знатног удела. Од Месопотамије до Босне, Константин је водио ратове против народа које је упознао у наметнутим ратним вихорима, приморан да беспоговорно слуша сваку падишахову наредбу, а свако ма и најмање оглушење о њу је плаћано главном. Јамачно је био ниског рода са којим се злехуда судбина трагично поиграла. Ако би смо у Константиновом животу могли да пронађемо неки литерарни пандан, можда би му најближи био сто педесет година касније Симплицисимус немачког класика Ханса Јакоба Гримелсхаузена, јунака чији је највећи део живота био обележен тридесетогодишњим ратом. Будући српски писац током свога не-

обичног живота ни сањао није да ће у дубокој старости игром судбине бојно оружје заменити пером којим ће исто тако вешто витлати као и свакојаким јаничарским оружјем. Током свога авантуристичког живота је морао понешто и да научи, понешто да сазна из подсећања на своје рано детињство, да спозна легендарну српску историју виђену онако како је она била одражена свести народних маса из којих је будући писац несумњиво био потекао. Из маса је понео виђење историје свога народа онакво какав је видео сам народ са много више легендарног него стварно историјског, што се лако може видети из његовог излагања историјских збитаја која су нам остала из његовог литерарног опуса, намењеног страном а не домаћој публици.

Константин Михајловић¹ није оставио никакву белешку нити тврдњу о степену народног духа који га је изнедрио. Правих података о томе немамо ни ми. Готово из истог времена када је Константин писао своје дело је и најстарији запис народног стваралаштва, како је то доста давно утврдио проф. М. Пантић. Нема никакве сумње да је српски народ много пре тога времена морао да има свој фолклор који је остао незабележен из сплета историјских околности. В. Ст. Караџић је, нема сумње, био у праву када је тврдио да су Срби и пре Косовског боја имали свој фолклор који је остао незабележен. Народ је био оптерећен борбом за голи живот, а не записивањем својих поетских и духовних вредности. Ту и тамо остала су сведочанства, а не само емпирија о постојању народног стваралаштва које образоване кругове на нашим просторима није интересовало. Код великог српског писца Теодосија наилазимо на ретко сведочанство да млади Растко није био поклоник младићевих жеља² већ се свесно њих клонио, свакако из разлога што је у њима било много више паганског него ортодоксно хришћанског. Народ не само на српском духовном простору није могао бити упућен у сложену духовну проблематику коју је форсирала православна црква. Упркос веома сложеној духовности којој ни образовани средњовековни теолози нису били увек дорасли, народ је имао своје виђење хришћанских вредности које су биле различите од оних што је чинило темељ хришћанства. Ми данас можемо само да наслутимо какво је било народно схватање о хришћанству. Било је ту, да укратко кажемо, много више паганских него ортодоксно хришћанских елемената.³ Упоредно проучавање религиозних идеја, како православних тако и католичких, то несумњиво показује. Истакнути руски медиавелиста Д. С. Љухачов прави оштру дистинкцију између фолклора и ортодоксне хришћан-

¹ Делом Константина Михаиловића из Островице врло много и дуго обавио се истакнути српски полониста пок. проф. др. Ђорђе Живановић који је проучио свеукупну рукописну традицију Константиновог дела. Последње издање Константиновог дела изашло је у кол. *Сйара српске књижевности у 24 књије* Бг. 1986. То издање смо и ми користили за овај прилог.

² То више пута цитирано место гласи: „Љубимо је (пост ко) пост, избегавајући сујетно празнословље и неуместан смех, срамотне и штетне песме младићких пожуда, што слабе душу, савим мрзећи.” Теодосије *Жишја*, кол. *Сйара српска књижевности у 24 књије*. Приредио проф. др Димитрије Богдановић, Београд 1988, стр. 104.

³ Мноштво мисли и идеја које су у опреци са ортодоксном хришћанском литературом налазимо у средњовековним апокрифима који су доступни за проучавање захваљујући неуморном труду проф. др Томислава Јовановића, *Апокрифи сйарозавейни и Апокрифи новозавейни*, кол. *Сйара српска књижевности у 24 књије*, Београд 2005. г.

ске литературе. Иако велики руски истраживач полази од руских примера, они су несумљиво актуелни и за српску средину. На стр. 76. своје *Поеџике* он тврди: „Фолклор и књижевност супротстављају се једно другоме не само као два у извесној мери самостална система жанрова него као два различита погледа на свет, два различита уметничка метода. Али, ма колико били различити фолклор и књижевност у средњем веку имали су знатно више додирних тачака него у ново доба.“⁴ Иако сви параметри Љухачовљеве књиге нису увек примљени на српску средину због различитих литерарних традиција, тврдња Љухачовљева је у овом случају као и у многим другим прихватљива и у односу на нашу средину.

Упоредно проучавање народног стваралаштва несумњиво показује неке заједничке параметре. Не може се рећи да је народ имао своју литературу а владајући слојеви своју. Љухачов неколико редова касније тврди да је народно стваралаштво своје слушаоце имало и међу пуком и међу бољарима. Западноевропски примери, по нашем мишљењу, то несумњиво потврђују. Више него код нас на Западу је дошло до контаминације фолклора и званичне литературе. У средњовековним романима на Западу има много више фолклорних него духовних елемената, а то значи да је фолклор био много разноврснији и богатији него оно што бисмо могли назвати званичном литературом. М. Бахтин, проучавајући дело Франсоа Раблеа, је маестрално показао да је на широком плану народна литература постојала упоредо са званичном хришћанском литературом. Треба подсетити на Реблеову тврдњу да је народна књига о цину Гаргантуи била за десет дана више продата него библија за десет година.

Прави хумор није био саставни део ортодоксне хришћанске литературе. Већ први хришћански писци Тертулијан и Ориген су били жестоки противници смеха и смеховне литературе, од које народне масе никад нису бежале. Рани хришћански мислиоци су децидирано тврдили да смех квари људско лице остављајући расцерење људске гримасе ђаволу. Тек у ренесанси ће Рабле цитирајући Аристотела, рећи „Смеј се ко хоће да буде чојствен, смех је човеку заиста својствен.“ Чак и у тренуцима када је средњовековни човек, приказан у званичној литератури, био у смешној ситуацији, за време разуларених гозби и пијанчења, литерарни ствараоци су избегавали да то и констатују и то из ортодокских хришћанских разлога. Треба ипак подсетити да људи средњег века своје време нису проводили искључиво у посту и молитвама него и у играма и разоноди о којима на нашим просторима нема много података, не у оноликој мери колико нам пружају документи из западноевропске средине који су кудикамо више сачувани него код нас Срба. Разлог за ту појаву лежи у чињеници да су литерарне творевине наших предака сачуване у преписима најчешће православних духовника који су могли да схвате као светогрђе оно што је излазило из духовне сфере. Само спорадично можемо наићи на регистровање онога што је чинило народни дух, па тако у чувеном

⁴ Д. С. Љухачов, *Поеџика старије руске књижевности*, Београд, 1972. г. Истакнути руски медиавелиста се и у многим другим својим радовима бавио овом проблематиком, а нарочито у својој књизи *Развитие русской литературы X-XVII веков*, Лењинград 1973. г.

*Зборнику ѿоѿа Драѿоља*⁵ имамо помињање коледарских песама. Ова наша тврдња односи се само на оригиналну литературу, и то ону која чини основни део нашег духовног наслеђа. Нешто другачије стоји ствар са преводном литературом, која је произашла из духа који није био ортодокснохришћански већ садржи духовно труње са разних страна евроазијског простора. Најбољи духовни роман средњега века, како се каже за роман *Варлаам и Јоасаф* хуморне елементе садржи у уметнутим причама, за које смо још раније утврдили да произилазе из арапских адаба, којима није била страна хуморна нота. Истих елемената, хуморних, уосталом добро скривених, налазимо и у другим духовних творевинама које су до нас дошле из преводне књижевности.⁶

Византијска књижевност, као што је познато, такође је била доста одбојна према хумору и смеху уопште. Средњовековна српска књижевност се у знатној мери налазила под утицајем званичне литературе. Кажемо „званичне“ јер византијска литература није у свему јединствена. У њој налазимо дела која су несумњиво блиска нашим духовним стремљењима, али и дела која су се наслањала на античку традицију, која, као што је познато, никада није нестала из византијске духовне сфере, па тако имамо поред дела која су слична по духу са српском литературом, хришћански обојеном, има и дела која су много ближа паганској античкој литератури. Двојство литерарног језика у Византији као да је свему томе ишло на руку. Треба подсетити да су у Византији била популарна дела која су одржавала један дух ближи класичној грчкој књижевности него ортодоксној хришћанској. *Галеомиомахија или бој мишева са мачком* дело хумористичког садржаја истакнутог и свестраног Теодора Продрома није ништа друго до имитације чувене *Батрахомиомахије* приписиване Хомеру. То хумористичко дело је само једно од сведочанстава да на простору српске сусетке Византије хумор није био тако проскрибован као у старој српској књижевности. А да је ортодоксна византијска литература ипак била уздржано расположена према хумору показује један за нас изузетно значајан текст, писмо Теодора Метохита Нићифору Хумну. Тај веома учени логотет византијског цара Андроника II Палеолога, да подсетимо, био је одређен за преговарача византијског цара и српског краља Милутина око удаје младе Симониде. Две епизоде чувеног писца показују какав је био однос самог Метохита а самим тим и византијских званичних кругова према невисантинцима. Метохит нам излаже једну забавну епизоду у вези са једним Трибалом /Србином/ који је био задужен да буде пратња византијском велможи и изасланику Метохиту. Са пуно уздржаног смеха Метохит прича о надобудном јуначењу свога српског пратиоца који се од тога тешко на путу разболи. Метохиту све то било јако смешно, али се не смеје наглас поштујући свакако хришћанску уздржаност према смеху. Друга епизода се односи на двор краља Милутина и његову околину. Метохит каже да је читав дворски

⁵ Љ. Штавланин-Ђорђевић, М. Гроздановић-Пајић, Л. Цернић, *Оѿис ћирилских рукописа Народне библиотеке Србије*, Београд 1986, стр. 357.

⁶ Д. Петровић, *Умешинуће приче у средњовековном роману Варлаам и Јоасаф*. Научни састанак слависта у Вукове дане, 31/2, Бг. 2003, стр. 35–42. Превод овог романа на савремени срп. језик сачинио је Т. Јовановић, Београд 20051

церемонијал био удешен према византијским схватањима али је био само имитација⁷ „Ипак се у ствари на такав начин пешак надметао са лидијском двоколицом“, па је коментатор и преводац Метохитовог дела Метохит хтео да каже да, како бисмо ми рекли, бабе и жабе не могу да се пореде. Иако су поменуте епизоде врло хумористички интониране, ипак је пишчев израз пре подсмешљив него хумористички, што потврђује наше гледиште о одсуству правог хумора у званичној литератури средњег века. Из наведених примера се лако може видети да хумор није био потпуно истиснут из византијске литературе већ се он неговао у круговима који су били ван онога што је чинило на свој начин дворску литературу.

Сасвим другачија је била ситуација у западноевропској литератури. У чисто језичком смислу западноевропска литература се, као што је познато развијала на два језика. Литература која је била под званичним окриљем католичке цркве била је као што је знано, на латинском језику. Обратио, аристократска литература, литература дворова и племићких замкова, била је на народном језику и као таква служила је за разоноду и увесељавање феудалног и уопште световног друштва. Та литература на народним језицима није била пребогата ни библијским рефлексима а још мање библијским цитатима. Готово да те украсе, тако честе у старој српској литератури, уопште не налазимо на Западу. Један по много чему необичан писац средњовековне француске књижевности Гијо де Провен је ишао толико далеко да је пародирао *Библију*, што је потпуно у складу са његовом авантуристичком природом. Православни народи имали су, као што знамо, народну библију тзв. Палеји, али нису никада ишли тако далеко да је пародирају. Пародија као својеврсни облик хуморног била је не ретко присутна на Западу, посебно средњовековној француској књижевности, у којој дела хумористичког садржаја никако не недостају. Један пример је колико поучан толико и забаван. Можда најзначајнији средњовековни писац француске књижевности је Кретјен де Троа. Ни до данашњег дана није утврђено да ли је његово име Кретјен или је то литерарни псеудоним. Постоје присталице оба мишљења. Кретјен је могло да значи хришћанин из града Троа⁸ и познат је као најбољи представник витешког романа у Француској. Међутим на истом духовном простору, француском, постоји писац под литерарним именом Пајен Мезијера. Свакако је ово литерарни псеудоним чије име значи безбожник из Мезијера, а који је написао дело *Мула без узге* које је пародија на витешке средњовековне романе. И надимак и дело су својеврсна пародија на витешке романе и на дело Кретјана де Троа. Подсетили смо на ове личности и дела да укажемо на то да хумор и сатира никако нису били избрисани са средњовековног духовног простора, али су били имали не ретко елементе пародије и гротеске, која ће

⁷ И. Ђурић, *Теодор Метохит*, Византијски извори за историју народа Југославије, том VI, Београд 1986, стр. 112.

⁸ Није утврђено да ли је Кретјен де Троа име или псеудоним. На француском то име значи хришћанин из Троа док његов пародичар Пајен из Мезијера носи име које значи безбожник из Мезијера. О томе в. Симеон Хакикосев. *Един голям неизознай-рицарский роман*, предговор роману Кретјен дьо Троа, *Ланселои рицаря на каруцаиша*, София 1986, стр. 13.

нарочито бити присутна у апокрифној литератури, о чему ћемо имати прилике да чујемо на овом скупу.

Једино право хумористичко дело сачувано у нашој литерарној традицији је *Муке блаженоїа Гроздија*, специфична пародија на хагиографску литературу. Као што је познато, ни оно није оригинално већ је превод са грчког језика. Рекло би се да у чисто типолошком смислу ово дело у извесном смислу подсећа на пародију Пајена из Мезијера. По свему судећи, *Муке блаженої Гроздија* није било много популарно у нашој средини.

Хуморни елементи нису били много популарни ни у српском средњовековном сликарству. Иако нисмо присталице схватања да када је у питању српско сликарство да оно представља реч у слици, ипак скрећемо пажњу на једну фреску из Милешеве, храма који и поред многих хвала није још увек потпуно вреднован. У милешевској спољној припрати налази се фреска Анђео гони у пакао лажне пророке и апостоле. У поворци од 12 ликова један од њих у доњем реду има на лицу саркастичан осмех. Колико само у том лицу има сарказма и ироније, па и неке врсте духовне надмоћности у односу на својега прогонитеља анђела. Непознати али бесумње велики сликар као да је својом сликом-фреском хтео да представи и ону страну свакодневнице за коју је стари Аристотел још рекао да од свих живих створова једино се човек смеје.

Што се тиче Константина Михајловића давно је запажено да се хуморни елементи, уосталом доста скривени, налазе на неколико места. Ми смо регистровали неколико таквих места која можемо сврстати уз хумористичка под условом да овај термин схватимо условно шире него што је обично. Као што је истакао Д. Богдановић она се углавном односе на самог аутора дела, чији живот је био много више испуњен трагиком него смехом. На једном месту Константин Михајловић каже да је могло све да се окрене на шалу, али је ту стао задовољивши се само таквом констатацијом.

Константин Михајловић био је, како се то обично каже „народни човек“. Историјска народна предања а свакако и народно стваралаштво, боље је знао и познавао него српску житијну литературу. Можемо заправо рећи да је није ни читао, јер је према свему читање и писање научио кад је био већ стасали младић. Свеже успомене из детињства могао је да сачува до краја свога живота. Било је у тим сећањима свакако и шалјивих које су могла да буду од значаја за поврмени хуморни тон у његовом једином делу. Трагове житијне литературе на коју смо с правом поносни, не можемо пронаћи у његовом литерарном делу. Касно је почео да пише и није имао времена, а вероватно ни интересовања да чита оне текстове који су били саставни део затворене манастирске литературе.

Кључне речи: Константин Михаиловић, народно стваралаштво, витешки роман, византијска књижевност, хумор, Љихачов, народна историјска предања.

Дамњан Петровић

ЭЛЕМЕНТЫ ЮМОРА В *ВОСПОМИНАНИЯХ ЯНЫЧАРА* КОНСТАНТИНА МИХАЙЛОВИЧА
ИЗ ОСТРОВИЦЫ

(Резюме)

Юмор довольно редкое явление в древней сербской литературе. Причина такого положения вещей содержится в факте, что в ортодоксальной христианской литературе отношение к юмору в наших краях было вражеское, так как это проистекает из основ христианского учения. В настоящей работе автор уделяет больше внимания теоретическим вопросам, в то время как меньше занимается практической реализацией данного вопроса в сочинении Константина Михайловича, которое представляет уникальное явление в древней сербской литературе.

Злата Бојовић
Београд

АНОНИМНЕ КОМЕДИЈЕ XVII ВЕКА

Такозване анонимне комедије обухватају једанаест комедија у прози које су настајале и извођене у Дубровнику улавном у другој половини XVII века. То су комедије: Јерко Шкрипало, Шимун Дундурило, Пијеро Музувијер, Бено Поплесија, Џоно Функјелица, Старац Климоје, Љубовници, Мада, Лукресија, Син вјереник једне матере, Андро Ститикеца. Колико домаћи њихових аутора, толико, и још више, књижевне околности (настајале су у време када је барокном позорницом доминирала нова драмска врста, омиљена и високо цењена мелодрама) учинили су да се ова дела у целисти буду маргинализована. Анализом књижевних и драмских околности, посебно развоја комедије који се од појаве Молијера и његовог утицаја одвајао од традиционалног тока у XVII веку, дубровачким анонимним комедијама налази се место у новим условима у којима су створане.

У историји и развоју дубровачке комедије, која је у свеукупној књижевности старог Дубровника заузимала важно место, у неким периодима и најважније, постоје три велика поглавља која се у основи поклапају са три века трајања дубровачке литературе. Прво и највредније чине ренесансне ерудитне комедије, то јест комедије Марина Држића, јединог аутора тек коју деценију раније у препородном заносу ведрином живота обновљене античке комедије, настале и извођене у периоду од десетак година средином XVI века. Реч је о само неколико комедија (*Помеи, Дунго Мароје, Пјерин, Скуи, Манге, Аркуллин, Духо Кријеша*), чији број није мали за једног писца, али је ограничен за читаву епоху. Упркос томе, оне су понеле све одлике тада модерне, актуелне плаутовске, односно ерудитне комедије и њене поетике која је, ослоњена на античку, створила нове норме према хуманистичком сензибилитету. Друго поглавље чини скупина од десетак комедија, настајалих после паузе од скоро једног века, претежно у другој половини XVII, које су у литератури означаване појмом „анонимне“, и тај појам, без обзира на чињеницу да је за неке од њих са значајном извесношћу утврђен аутор, и данас се уважава иако не подразумева ни једну њихову одлику. Треће обухвата прераде преко двадесет Молијерових комедија у XVIII веку, које су традиционалним дубровачким начином „преношења“ у језик „дубровачки“ или „словински“ током настајања у неколико деценија, посебним начином прилагођавања средини, времену и позоришту за које су створане чиниле засебну, јединствену целину и појаву.

Између ерудитне ренесансне комедије, која је у складу са општом ренесансном поетиком била комедија подражавања (у њиховом малом броју били су заступљени сви типови плаутовских комедија, а то су прераде најважнијих Плаутових драма, *Ђуја са златом /Аулуларије и Близанаца /Менехми*), уједно и најчешћих комедиографских заплета које овај жанр користи од антике до 19. века, затим комедије чије су се фабуле заснивале на духовитим ренесансним новелама, углавном шаљивим ласцивним причама, као и оне у којима је све било у плаутовским поступцима, па и мотивима, али је сиже био везан за непосредни, реални живот), на једној страни, и прерада Молијерових комедија у XVIII веку, место су нашле у дубровачкој књижевности у много чему неодређене, али и по низу одлика блиске, комедије XVII века.

Тој неодређености и тиме условљеном начину проучавања тих драма погодовало је неколико околности. Од оквирног времена њиховог настанка и представљања, а то је, можда, уз неки изузетак, била друга половина XVII века, до првих интересовања за ова дела прошао је неколико деценија, а до почетка њиховог објављивања око 270 година¹. У том периоду загубили су се не само аутографи који би били од највеће користи за разрешавање загатки и недоумица које се односе на ауторство, датирање настанка и приказивања, први преписи, можда и читава дела, која нису ни преписана, већ и посредне вести које живе у традицији и које уз сву могућу непоузданост, понекад доприносе васпостављању извесних чињеница. Од посебног је утицаја у бављењу овим комедијама била чињеница да ни уз један препис није сачувано име аутора и да су сва имена која су се у обимној литератури помињала била само резултат досећања и претпоставки осим, у новије време сигурнијег одређивања, надамо се поузданог, аутора за две од тих комедија, које су познате под насловима *Љубовници* и *Мага* – Петра Канавеловића.² Ни са утврђивањем година настанка и извођења комедија, осим у неколико случајева, није се могло рачунати са поузданим подацима, па је и њихова хронологија, у којој постоји само неколико извесних или приближних година, до којих се дошло посредним путем, на основу архивских трагова, реалија, историјских и културно-историјских помена и књижевних цитата у њима, или ретких бележака о извођењу 1683, 1699. године, о постојању 1705. скраћене верзије једне од комедија, а оне омеђују време од средине XVII века (тачније, најранија година која се у претпоставкама помиње је 1648, или нека нека пре ње) до почетка следећег. Уз све то, ни наслови свим комедијама нису сачува-

¹ Петар Колендић је штампао 1918. фрагмент из *Љубовника* (Nastavni vjesnik, 1918, XXVI, 347–360, 431–433), а Петар Карлић комедију у целини у Дубровнику 1921; Милан Решетар је је издао *Јерка Шкријала, Пијера Музувијера и Бена Поилесију* (СКА, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Београд, 1922, I одељење, књ. VI), Винко Радатовић *Шимуна Дундурила* (исто, 1931, књ. XXIII), Фрањо Фанцев скраћену верзију *Шимуна Дундурила*, под насловом *У чему ја нијем није* (Ljetopis JAZU, 1935, 47, 118), *Дона Функјелицу* (Grada, 1932, XI), *Магу и Сиарца Климоја* (Grada, 1938, XIII), Ђуро Керблер *Ангра Сийишкецу* (Grada, 1938, XIII), Мирослав Пантић *Лукрецију или Троја* (Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1971, XIX, 2).

² З. Бојовић, *Барокни ђесник Пејтар Канавеловић*, Београд, САНУ, Посебна издања, 1980, књ. 33, стр. 196–209.

ни, или су се неке од њих водиле под различитим именима, па су се забуне само умножавале.

Корпус дубровачких комедија XVII века према сачуваним преписима садржи једанаест драма. Није сигурно да ли су то сва дела ове врсте, чак се у једној опасци, додуше тек из XIX века, помињало двадесет комедија само једног аутора³, на другом, поузданијем месту наводи се без наслова „Комедија речитана на први марта 1696. од дружине Разборнијех“, за коју се не зна да ли се односи на неку од познатих или непознатих комедија и сл.⁴ То су комедије: *Јерко Шкријало*, *Шимун Дундурило*, *Пијеро Музувијер*, *Бено Поилесија*, *Цоно Функјелица*, *Сћарац Климоје*, *Љубовници*, *Мага*, *Лукреција*, *Син вјереник једне мајере*, *Андро Сћишћикеца*. (Неке од ових комедија су помињане и под другим називима када у рукописима није било насловних страна или су се наводиле по сећању – *Бено Поилесија* као *Робиња*, а други пут као *Кајетан Праскало* (*Il Capitan Prascalo*, што је само превод имена једне личности – капетана Громињала – из те комедије), *Љубовници* као *Фабриције Писолавић* и као *Лукреција*, *Шимун Дундурило* као *Спада Франка*, то јест према лику из саме комедије, а у каснијој, скраћеној верзији под насловом који је већ одавао утицај Молијерових назива комедија, *У чему ја није није*). Сами наслови највећег броја комедија у којима је, карактеристичним наглашавањем природе, мане, особености средишњег лика заплета, унапред оштро и одређено извучен предмет смеха, сами по себи одређују тип сплета комедиографских поступака и надвладавају на тренутак радњу. *Шкријало*, *музувијер*, *поилесија*, *дундурило*, *климоје*, *сћишћикеца*, колико год у фабулама које су се око њих плеле били локални (а једна од општих оцена ових комедија је наглашавала то као одлику, преносећи аутоматски критеријум на вредност ниже врсте), у ствари су у себи носили универзалне црте. Тврдица, преварант, немоћни стари љубавник, лажни хвалисави јунак, саможиви и намргођени „дундурило“, само су на први поглед, именом обележени, били из нижег рода јунака, а по ономе што су њихови карактери носили, они нису заостајали за оним појавама у животу које су маркирали најпознатији ликови великих комедија. Чак је у њима било више универзалног него у општим цртама којима су обележени позајмљени ликови, попут Пулчинеле. Као што ни фрагменти у неким од ових комедија за које се утврдило да потичу из других комедија нису потврда њихове, условне, универзалности, већ су та потврда многа места која су наизглед одраз само локалне стварности, а у њој је садржана и стварност епохе, мишљења, доживљаја света и промена који се у њему збива. Није, на пример, само зато што је у све сфере живота почињао да улази француски утицај личност у једној комедији (Бено Поплесија) прерушена „alla francese“. Био је то, фином појединошћу наглашен, подсмешљив став према овој новини. Он, одиста, данас има културноисторијски услов да би се разумео, али подсмешљив тон је јасан и поред тога.

³ А. Капор, *Књижевно стваралаштво Петра Канавеловића у кореспонденцији између Матије Капора и Иноћенца Ћулића*, Зборник радова о Петру Канавеловићу, Зборник отока Корчуле, 1973, 3, 147–170.

⁴ М. Решетар, *Нав. гело*.

Занимање књижевне историје за комедије, ако се изузму појединачни старији помени, почело је са објављивање трагикомедије *Сужањство срећно* 1871. јер је у овом делу било фрагмената који су одговарали комедији.

Стварно бављење овом темом уследило је тек када су почеле да се штампају старе, неиздате комедије. У настојањима да се као основа за даља проучавања најпре утврде књижевноисторијски подаци, током више од пола века, у коме је од 1921. до 1971. објављено десет анонимних комедија пре тога фрагмент из *Љубовника* објавио је П. Колендић 1918; *Син вјереник јегне мајере*, сачувана у изузетно лошем препису, остала је у рукопису), неке и у више издања, каткад погрешно датираних, њихови истраживачи су се претежно бавили ауторством и хронологијом, као и исцрпним компаративним праћењем фабула и сижеа, што је било у служби приближавања разрешавању тајни њихових могућих аутора. Ређе су се, осим у појединим случајевима, или дотичући појединачне теме, посвећивали самим комедијама као делу барокне књижевности и свим модификацијама које је овај жанр у односу на претходну, ренесансну епоху доживео, у складу са новом поетиком и уопште књижевним условима.

Извесној маргиналности такозваних анонимних комедија и у читавом развоју и трајању дубровачке комедије и у самом XVII веку доприносиле су, поред књижевноисторијске неситуираности и прави књижевни разлози. Писане у прози, говорним народним језиком још увек нису могле да се боре, да су биле и највише вредности, као и у претходној епохи, за високо место које су заузимала тада цењенија дела у стиху. Још увек је вредело правило да њихов језик „пара као да се на плаци разговарају“. Шире гледано, можда је на ту маргиналност у време када су настајале утицала околност да је позорницом владала нова драма, мелодрама, која се својим одликама, стихом, посебно функционалном полиметријом, наменом да испуњава стари захтев поетике да буде задовољство за чула, да узбурка дубоке емоције, богатством романтичних садржаја, музиком, игром, сложеним и раскошним начином представљања (богатог декора и помпезне позоришне машинерије) наметнула и постала високо цењена и тражена драмска врста у доба барока. И одиста, док је на дубровачкој позорници, као и у драмској књижевности јер се многа од ових дела нису изводила већ су била намењена само читању, владала мелодрама – а то је била најпре друга деценија XVII века из које потичу прве дубровачке мелодраме, *Еуригиче* (1617) Паскоја Примовића и десет мелодрама (од којих су неке биле мелодрамски балети) Џива Гундулића, наведених 1620, које су се „с велицијем славам“ изводиле, потом и године које су уследиле и у којима је настало седамнаест таквих драма хваљеног Џона Палмотића – за то време нема вести о комедијама. У односу на мелодраму као да се комедија чинила остварењем другог реда, па се ни аутори, како се то обично у литератури поједностављено чак и олако тумачи, нису бринули о њиховој судбини, остављајући их без потписа. За то време нови књижевни услови, а то је био утицај француског позоришта, пре свега Молијеровог, који се ширио увелико, осећао се већ и у некима из групе дубровачких анонимних комедија, такође им је стешњавао простор.

На њихову маргиналност у историји дубровачке комедије, која се с временом појачавала свакако је утицала још једна околност. Те су се комедије у анализама, издвојене из свог времена и опште барокне поетике, непрестано поредиле и мериле са Држићевим са којима, у таквом односу посматрано, нису могле да издрже равнање. Оцене проистекле из таквог поређења у суштини јесу тачне, али су престоге када се узме у обзир, што се обично не чини, да је и на другим странама, нарочито на онима на које се дубровачка комедија угледала, већ одавно прошао сјај ренесансних комедија а нови мање рафиновани хумор барокне књижевности био плод сасавим другачијих књижевних и поетичких захтева и, нарочито, позоришних. Ренесансна комедија је већ почетком друге половине XVI века и у италијанској и другим књижевностима са којима је дубровачка имала непосредне додире, прешла свој зенит, нормативна поетика ерудитне комедије и прилично чиста правила импровизоване су се постепено расплињавала и мешала, комедија је умногоме вулгаризирана, губила се префињеност хумора у свим видовима до које су некада држали најбољи аутори, а сувереност њиховог манира брзо је нестајала. Комедија се све више губила универзално обележје, ограничавала се дијалекатским говором, ефемерним локалним збивањима, а самим тим и ликовима. Око њиховог представљања и око радње често није било труда и настојања на правој мотивацији, хумор се није продубљивао. Све је заједно остајало на површини представљања комичних заплета, ситуација и ликова, укрштених парова, готово никаквим правилима се више ништа не ограничава, ни из респекта према поетици, ни из потребе да се не поремети моралност на кој су добри аутори увек мислили.

Комедија је успоставила после скоро једног века континуитет са комедијом ренесансе, али се није развијала у новом правцу, нити је усавршавала постојећи. У све већој необавезности према строго формализованој поетици у односу на подражавање узора и на остављање мало простора за слободу у представљању појединачних личности ограничених оним што је типично, заплета и ситуација, у првом тренутку се осећало растерећење. На позорницу су почели да излазе ликови оригиналнији, независнији од устаљених типова, нити су сви очеви – старци и тврдице – произицали из калка који је подразумевао *comicus senex*, нити је расипни син или куртизана, или довитљиви или приглупи слуга остајао у задатом типу. Црте су се мењале према потреби ситуације и природама личности које су их носиле, а писана и неписана правила (најчешће ограничена друштвеним околностима, као што је апсолутна брига да се не подсмева властели) заборављала су се. Такав и у књижевном и у ангажованом слислу неодређен положај у који је доспела комедија XVII века лако је био још више пољуљан појавом Молијерових комедија у којима се брзо мењала поетика овога жанра. Грубљи, непромишљенији, непристојностима и ласцивношћу обузет хумор комедија које су трајале у XVII веку и посебно до крајности развијене маске које су искључиво биле карикатуре, што је визуелно и грубим гестом скраћивао пут до лика, упростио је комику и ускратио њену важну унутарњу димензију племенитог хумора који разоткрива слабу страну лика али га чува од пада и поруге. Задржана тиме, ова комедија је

остала за неколико деценија ван оног правца који је улазио са Молијером и који је тежиште преносио на другу врсту комичног уживљавања у живот и у људе (што се најбоље показује на примеру типа тврдице који јесте поникао из Плаутовог и потом плаутовског тврдице, али су у новој комедији у њему развијени други слојеви) из чега се стварала нова грађанска комедија.

Дубровачки писци барокне епохе, савременици ових књижевних промена, још су далеко од њих, али ни повратак дубровачке комедије на позорницу после скоро једног века није могао да буде само прости наставак комедије претходне епохе. Негде се мимо њих већ одвио процес приближавања најпре ослабљених а потом редукованих својстава ерудитне и импровизоване комедије. Већ је створена комедија која је, попут учене, ерудитне имале текст, која је чувала иако не доследно, неке од најважнијих типова плаутовске комедије и неке друге елементе (велики број учесника, националну, језичку и шароликост у костимима на сцени и сл.); отворен простор збивања, заплет који је често сложеношћу потискивао ликове; на комедију дел арте надовезивале су се појаве без текста, додуше врло мале и ретке, са кратким назнакама сижеа и упутствима глумцима за гестикулацију и акробације, као и подразумевајућа слобода у тренутном хумору на сцени који се није морао држати пристојности и који је имао пуну слободу колико у каламбурима сваке врсте, толико у подсмеху и увредама. Таква комедија била је основа, вероватно и подстицај ауторима да се поново врате овој драми и да јој створе место колико у театру, толико у књижевности. Оваква основа, често није обезбеђивала ни радњом, ни фабулом, ни заплетима, ни ликовима који су их водили, ни смехом који се стварао из свега тога добре услове. Али неправедно је судити о свим комедијама тога времена само као о слабој страни једне књижевности. Вредело би одвојити појединачно комедије од тог утиска и, разлажући једну по једну, сагледати стварне њихове комичне садржаје и тајну успеха. Јер оне су, по свему, успешне биле, публика их је волела неке су и више пута игране и прерађиване. За те гледаоце, можемо претпоставити, да је од веће дражи било што су на позорници посматрали свој град и себе у њему, и то представљен не у поетичком простору и времену, већ одиста изнутра, из забачених кутака, у којима се већи део живота одвијао, на периферији, на имањима, у слободи живота. Њих је, смехом, далеко више растерећивало поистовећивање у обичним људским слабостима најмоћнијих, властеле (а они су ухваћени у свађама са својим женама које изневеравају, у трци за куртизанама, у преварама, у лакомисленом препуштању сплеткама слугу које више нису верни пратиоци својих господара већ њихови противници) но вештачки одржаван пиједестал властелина који у комедијама XVI века није смео да буде додирнут. Ако се тако посматрају све ове комедије и у свакој од њих пронађу мотиви њихових аутора и сваком лику и заплету право место у постизању циља, верујемо да ће се боље разумети њихов хумор, да ће праведније бити оцењен, да ће се чак ухватити и законитости, чак и нит њихове поетике. Тек ће тада оне добити право место у историји дубровачке комедије, верујемо више од овога које сада имају.

Кључне речи: дубровачка комедија XVII века, анонимне комедије XVII века, мелодрама, Молијер.

Злата Бойович

АНОНИМНЫЕ КОМЕДИИ XVII ВЕКА

(Резюме)

Дубровницкие анонимные комедии, как они обычно определяются в истории литературы, создавались в основном во второй половине XVII века. В истории дубровницкого драматического творчества они занимают место между комедиографическим творчеством Марина Држича и переработками комедий Мольера в XVIII веке. В настоящее время они составляют корпус, состоящий из одиннадцати комедий. Существовая в тени доминирующего драматического творчества барокко неопубликованные мелодрамы, сохранившиеся без авторской подписи, в течение длительного времени не обращали на себя серьезного внимания. Они занимали место на литературной периферии. С тех пор когда они начали публиковаться /1921–1971/, им уделялось возрастающее внимание. Это касается в первую очередь проблемы авторства, датировки, а затем компаративистских исследований подлинности и взаимозаимствований. Больше всего сделано в области установления авторства П. Канавеловича относительно двух его комедий /*Љубовници* и *Мага*/.

Названные комедии обладают большим значением по сравнению с значением, которое им придавала прежняя литературоведческая наука. Они сохранили преемственность данного драматического рода, отражая действительность гораздо свободнее, чем это делалось в комедиях ренессанса /впервые смех и насмешки направлены в адрес господствующего класса/. В них сохранилась прелесть народной речи. Только обстоятельные литературоведческие исследования каждой из этих двух комедий определят их место в истории дубровницкого драматического творчества.

Мирјана Д. Стефановић
Нови Сад

ПОЈАМ КОМИЧКОГ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XVIII СТОЛЕЋА

У раду се разматрају различити књижевни облици у српској књижевности XVIII столећа у којима се реализује комичко (код грађанских песника, Емануила Јанковића, Доситеја Обрадовића, Михаила Максимовића, Вићентија Ракића, Јована Рајића). Схваћање комичког различито је у сваком од жанрова, па се ипак прави дистинкција између појаве комичког у жанровима и комичких жанрова.

Књижевност XVIII столећа, европска, баш као и српска, чини се да је у тесној вези с проблемима сувременог друштва. Ширег значења од данашњег њеног поимања, под литературом су се подразумевали и сви облици популарно-научних текстова, беседе, појединачне расправе, делови приручника итд., јер јој је сврха сваког од таквих књижевних израза била – поучна. Поучност је, наравно, значила измену дотадашњег начина мишљења, што се схватало као уздизање вере у сопствени здрав разум. Отварајући, на тај начин, могућност за критички став према друштвеним феноменима и према политичком животу, просветитељска књижевност изабрала је моралну философију за свој центар. Тако је омогућен пут ауторском критичком ставу. Рекло би се како је, због тог, доба просветитељства било право време за сатиру као један од видова комике. Волтерова изјава о Њутну као Колумбу XVIII века значила је, заправо, потврду о том да је научна револуција, с њом и нове научне методе, омогућила стварање критичког духа ослобођеног од догматског мишљења.¹ Управо с разарањем заједничке опште повезане слике света, кроз импULSE које су дале природне науке и философија, на сцену је ступила морална философија која је своје природно место нашла и у свим облицима комике. Таква промена парадигме етичких норми условила је и промену функције, у литератури већ постојеће, сатире: од духовне сатире као учења о свету ка монолошкој сатири у којој до изражаја долазе индивидуална морална начела.²

¹ Уп. М. Пери, *Интелектуална историја Европе*, Београд 2000, 165–231.

² Уп. W. Freund, *Die deutsche Versatire im Zeitalter des Barock*, Düsseldorf 1972.

Под појмом комичког схватала се, отуд, могућност за реализацију промене онтолошких категорија, кад се, на пример, хуманизује животиња (у басни), кад се тиква покондири (у хумористичко-сатиричком афоризму критика малограђанства), кад се прекрши и изигра основни морал професије (у аутобиографији, кроз критику свештенства и сујеверја), кад се живи двоструки морални став (у еротској грађанској песми, кроз критику неморала монаха). Путем комичког писци су, заправо, слали поруке истине, оног начина мишљења за које су се залагали просветитељи. Као и у XVII, и у XVIII столећу улога критичара-сатиричара, схваћена је на исти начин; они су разумевани као проповедници, као педагози или, чак, као јавни цензори. Књижевна дела у којима се налази неки од облика комике рачунала су на етичко и на друштвено дејство. Њихова генерална схема састојала се у ставу супротности према појму *моралии*, а у залагању за слободу (просвећеног) мишљења. Отуд је јасна и разумљива претпоставка о том како је сваки облик комике у просветитељству рефлектовао све оне проблеме које је и њихово доба истицало. Морал је, свакако, био њихов централни садржај.³ Као један од некатоличких народа унутар бечке царевине, и Срби су у својој књижевности прихватили јозефинизам⁴, који је, између осталог, подразумевао и карикирање опште људске лудости (кроз виц, поругу или, чак, иронију), али без заједљиве јачине, јер је сврха била дидактичка, а вера је представљала наду у образовање бољег и моралнијег.

Не треба, стога, да чуди што се у српској књижевности прихватила идеја из старе Јувеналове изреке „*Difficile est saturam non scribere*“ (тешко је не писати сатиру). Без обзира на то што је сатирички израз најчешће био упитомљен хуморним ефектима, српски писци прихватили су идеју како се морална дужност налази у аутору, а друштво, младо грађанство, јесте оно негативно које, кроз указивања, треба васпитати; припадник тог друштва, такође, читалац је био онај посредник грађанин који је, као индивидуа, из књижевног текста прихватао комичку корекцију морала схваћеног као поучно наравоученије: „Људе развеселавати и њима чрез игру и шалу к всевисочајшеј и прекрасњејшеј добродјетели настављеније давати и пут показивати“ (Д. Обрадовић).⁵ Ових неколико уводних општих ставова описују и методолошку позицију мог рада. Без обзира на то што се текстови ранијих времена могу читати на начин доба у којем су настали или на нама сувремен поступак, што би припадало историји рецепције, основно полазиште овде јесте читање из сувремене, осамнаестовековне, књижевне теорије и праксе. Чини се да би се на тај начин исправније разумео појам комичког, без уплитања новијих тео-

³ Занимљива запажања о критици морала у грађанском веку, како бих радо назвала XVIII столеће, налазе се у ставовима енглеског писца Александра Поупа, уп. С. Богосављевић, *Александар Поуп: о байосу или уметности шонења у њоезији*. – Филолошки преглед, Београд, XXVI/1999, 1–2, 156.

⁴ Уп. Н. Peukert, *Die nichtkatholischen Slawen und der Josephinismus. Eine methodologische Skizze*. – *Zeitschrift für slawische Philologie*, Berlin, I/1956, 4, 93–107.

⁵ Д. Обрадовић, *Сабрана дела II. 1811–1961*, Београд 1961, 192. О смеу и комичком у српској књижевности доба просветитељства, уп. Ј. Деретић, *Поешика српске књижевности*, Београд 1997, 253–257.

рија. Ово може једино да значи разумевање Аристотеловог схватања комике, на начин како је то прихватио српски писац, идеје, наиме, о томе да комичко не изазива нужно и смех, мада може да развесели.

Комичко се у српској књижевности XVIII столећа остварује у приповедачком делу које обухвата најмање два подручја комуникације, ауторску и приповедачку. У оба та вида могућно је реализовати комику, али се интересантнијим показује друго – приповедачко – поље. Њему постаје својствено да запажа оно што је типско (трговац, зла жена, посрнули свештеник, испит верности пријатељства), оно што је у човеку непроменљиво. То и јесте основни мотив за комику.⁶ Смешним постаје упорност на инсистирању да се остане исти, што је просветитељски приповедачки простор искористио за критику, а према схватању да управо човек треба да се мења и то у складу с разумом.⁷ Не треба, при том, заборавити како се подручје комичког не везује искључиво за једну од драмских врста; комично је, пре свега, особина живота, па је повезано и с реалним животом⁸, а остварује се у низу облика који могу да буду литераризовани.⁹ За ову прилику изабран појам комичког у српској књижевности XVIII столећа појављује се у задивљујуће бројним облицима, шале и анегдоте, комедије, сатиричког афоризма, сатиричне песме, херојско-комичког епа, пародије/пасквиле, епиграма. Изостављају се, међутим, примери хумористичких запажања у многобројним жанровима, јер је ту комика другог степена, она има само функцију запажања другог, као што је занимљив случај, још с почетка XVIII столећа, у путопису Јеротеја Рачанина.¹⁰

Без књижевно-теоријских текстова с експлицитном поетиком, српски писци овог доба остварили су критику друштвених појава у малограђанском

⁶ Уп. I. Tartalja, *Mitsko, tipsko i komično*. – Polja, Novi Sad, 32/1986, br. 324 (februar), 65–67.

⁷ Комично је у „бесконачном контрасту између разума и читаве вечности“ (Жан Паул), нав. према D. Grliću, *O komediji i komičnom*, Beograd 1972, 31.

⁸ D. Grlić, *nav. delo*, 5–7.

⁹ „Ironija, groteska, paradoks, lakrdija, šala, smijeh, sarkazam, farsa, kalambur, vodvilj, parodija, obješenjaštvo, satira, zabava, vic, humor, poruga, dosjetka, komedija, veselje, vedrina, ismijavanje, humoreska, burleska i stotine drugih, manje ili više diferenciranih kategorija, žive ne samo u sjeni komičnog i od njega već često i kao nezaobilazne pretpostavke njenog pojavljivanja“ (D. Grlić, *nav. delo*, 26). У *Pojmovniku suvremene književne teorije* В. Битија, Загреб 1997, појављују се још неки појмови за које се везује комичко: двосмисленост, бриколаж, алегорија, анаграм, али нема појма сатире. Интересантна запажања о комичком и неким његовим видовима налазе се и у једном преведеном чланку, у којем се метафорично приказују књижевни жанрови, на пример, комедија строго пази „на законе морала и благопристојности; житељи овога веселого града радо се подсмевају другима, један другога држе за будалу, и сваки по реду служи предметом подругивања; но треба право казати да ови ветрогоњастии људи каткад шалом уче више неголи важнији моралисте са својима трактатима“ (Аноним, *Топографическо описаније царсѣва ѡезеѣје*. – Грлица, Цетиње, II/1836, 95).

¹⁰ „И ту, у Великом Египту, борависмо двадесет и два дана, у хану Синајаца калуђера. И ту свашта доста јефтино. По осам сомунѣна за једну пару, а једна пара осам мангура. И ту узимах за једну пару 74 лимуна. А вина и ракије – да дукат дајеш за једну оку, не би нашао“ (Т. Јовановић, *Путопис Јероѣеја Рачанина*. – Браничево, Пожаревац, XL/1992–1994, бр. за октобар, 74). Уп. и фототипско издање путописа Јеротеја Рачанина, по Осипу Бојанском, у студији Б. Маринковића, *Огломци шрајања за Рачанима и шрадицијом о Јероѣеју Рачанину*. – Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Нови Сад 1969, књ. XII/1, [313] и као сепарат, навод на стр.[52].

друштву кроз своја дела, којима је иманентан био појам комике, ако не типа метафоре у облику Одисејеве преваре или обмане, а оно ипак оштрије на плану реторичке фигуре алегирије – најчешће помоћу сатире као стилског средства. Од безазленог вица или анегдоте са сврхом моралног ефекта, који су значили способност да се препознају сличности и да се реализују у књижевни облик¹¹, до централне ироничке стратегије да се покаже колико су неки „типови“ смешни у својој тврдокорности да се не мењају, колико су комични у дискрепанцији између оног што би требало да буду и онога што чине¹² – управо тако могао би да се означи распон појаве комичког, најпре у идеји, чини се, темељној за XVIII столеће, да се разобличи духовни и политички живот. У основи сваког вида комике у српској просветитељској књижевности налази се залагање за неки од етичких принципа. Реагујући на проблеме из стварности, књижевно дело изгледа да је циљ налазило у остварењу идеала о друштву и о индивидуи. Тако би могла да се потврди претпоставка о томе како књижевност кроз комуку остварује своју везу с реалношћу актуелног друштвеног живота.

Иако, понављам, нема примера експлицитне поетике, српски просветитељи су ипак размишљали о појединим књижевно-теоријским појмовима, тако и о комичком. У наравоученију уз басну бр. 42 (*Мајарац, врана и овчар*) Доситеј Обрадовић размишљао је о разлици између шале (вица) и сатире: „Шалити се и просто смејати, весма су различите вешти од ругања и посмејавања; прве происходе од добра и незлобива срца [виц!], а последње из зла и пакосна [сатира!]”.¹³ Иако би ово била приповедачка ауторска ситуација, у којој би се разумело запажање о менталитету аутора, ипак би могла да се схвати и као мали поетички принцип, који би комичко уводио у садржај и начин обраде садржаја једног књижевног текста. Јасно је, при том, да је Доситеј Обрадовић прихватио и идеје Еразма Ротердамског као својеврсног просветитеља¹⁴: „Колико су викали на ону сократску душу Еразма Ротеродама, и своји и туђи! Више него на курјака“.¹⁵ Борба против понижења незнањем у *Похвали лугосџи* постала је идеја водиља Доситејевог уверења о штетности сујеверја и празноверице, које је уверење често, а како би и иначе друкчије!, овај велики писац хумористички описао, поготову у чувеној причи о дуги.

Аристотеловски ставови, пак, о комедији читају се у Доситејевом кратком предговору уз превод Лесинговог *Дамона*.¹⁶ Порекло дихотомије херои-

¹¹ Уп. З. Карановић – Љ. Пешикан Љуштановић, *Виц као ојлегалo еџничких и културних ѓредрасуда и сџтереоџиџа*. – Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, Нови Сад, XXIII /1994, 73–79.

¹² На исти начин реализовани су ликови у чувеном делу Кристофа Мартина Виланда *Mis-sarion oder die Philosophie der Grazien* (1768). Можда и оваква указивања могу да помогну у промени слике о дидактичкој и моралистичкој српској просветитељској књижевности у односу на сувремену европску литературу.

¹³ Д. Обрадовић, *Сабрана дела I. 1811–1961*, Београд 1961, 458.

¹⁴ М. Стојановић, *Досџеј и Еразмо Роџердамск у: Међународни научни сасџанак слависџа у Вукове дане*, Београд 1990, 19/2, 493–498.

¹⁵ Д. Обрадовић, *нав. дело*, 306.

¹⁶ Уп. више о том М. Д. Стефановић, *Још једна књџа из књџжнице Досџеја Обрадовића*, у: *Међународни научни сасџанак слависџа у Вукове дане*, Београд 2002, књ. 30/2, 277–290.

зирање / унижавање налази се у Аристотеловој *Поетици*¹⁷, у којој се говори и о том како оно што изазива смешно „не доноси бол и није погубно“¹⁸, „али не боли“¹⁹. Аристотеловским духом, у Доситејевом кратком поетичком исказу *О комедији* такође се одређује однос комедије и трагедије: „Комедија је једна игра која представља нешто увеселително и шаливо, у коју не улази никакво жестоко и свирепо прикљученије“²⁰. Сврха комедије, по њему, јесте морална: „људе развеселавати и њима чрез игру и шалу к всевисочајшеј и прекрасњејшеј добродјетели настављеније давати и пут показивати“.²¹ Сличну функцију комичког жанра и приближно једнако разумевање појма комичког уочава се и у предговору Емануила Јанковића уз превод Голдонијевих *Тривоаца*²²: комедија има своју „хасну“ кроз „полезне сцене“ и приказује одређене типове-карактере („среброљубиве персоне и гладне за новцима“, „непослушног сина“, „фалишног, лажљивог и под сеном друштва највећег убицу“). Наш преводилац и мали теоретичар жанра комедије, схватио је, друкчије од италијанског писца, ову драмску врсту; изгледа да је на тај начин увео у српску књижевност ново и друкчије разумевање појма комичког. Потпуно у духу просветитељства, а корисно за српског младог грађанина-читаоца, увидео је важност драмског текста као драме за читање, не, првенствено, као дела написаног за сцену.

Посебан облик комичког остварен је у епу у српској просветитељској књижевности. Карактеристике високог античког жанра подразумевале су висок стил, тему од важности за народну заједницу и одређен језичко-стилистички вокабулар. Рекло би се да су ове особине жанра остварене у дужој епској песми (*Песма на Измаил*), за коју се сматра да јој је Теодор Јанковић Миријевски вероватни аутор. У складу с темом, руско-турском рату, песник је остварио „хероичан текст“ или „оду“, како Рајнхард Лауер одређује ово дело.²³ Исту тему, знатно шире захваћену, Јован Рајић реализовао је у приповедачком жанру епа. Уводећи ову књижевну врсту у српску књижевност одмах ју је и пародирао.²⁴ Тему из домена високог стила, достојну епа, Јован

¹⁷ „Како уметници подражавају људе који делају, онда нужно следује то да ти људи буду или достојни или ништавни, јер наше моралне особине готово увек стоје до тога двога, јер се сви, уколико је реч о њиховом карактеру, разликују по врлини и неваљаству. Према томе, песници подражавају људе који су или бољи од нас оваквих какви јесмо, или гори, или нама слични“ (Аристотел, *О ђесничкој уметности*. Превод с оригинала, предговор и објашњења Милош Н. Ђурић, Београд 2002, 59).

¹⁸ Аристотел, *нав. дело*, 63–64.

¹⁹ *Истио*, 64.

²⁰ Д. Обрадовић, *нав. дело*, 192.

²¹ Уп. овде нап. бр. 5. Доситеј Обрадовић, уосталом, реализовао је и у књижевном опусу аристотеловски став, уп. Г. Максимовић, *Доситејев смјех*. – Ријеч, Никшић, III/1997, 1, 55 (Доситејев смех „структурно је инкорпориран у подручје етоса“).

²² Уп. М. Д. Стефановић, Наравоучитељна комедија (*Емануил Јанковић*). – Зборник Матице српске за књижевност и језик, Нови Сад, 2003 [! = 2005], LI, св. 3, 565–578.

²³ Уп. R. Lauer, *Poetika i ideologija. (Jugoslovenske teme)*, Beograd 1987, 48–50. и ту наведену литературу, поготову радове Владимира Ћоровића и Боривоја Маринковића.

²⁴ О овом епу постоји занимљива, новија, литература: П. Станојевић, *Бој змаја с орлови Јована Рајића у књижевно-историјском контексту*. – Књижевна историја, Београд, XIV/1981, 53, 91–99; неколико радова у зборнику *Јован Рајић. Живот и дело* (ур. М. Фрајнд), Београд 1997 (Ј. Суботић, *Један ђокушај линџоситистичке анализе Рајићевој сјева Бој змаја с орлови*, 149–154;

Рајић обрадио је на друкчији начин од оног како је античка реторика подучавала. Многобројни су изузеци од карактеристика високог жанра код овог српског песника: 1. тема јесте из актуелног живота, а не из митске или давне прошлости; 2. уместо проемија или увода, испред сваког певања уведен је катрен у којем се препричава садржај који следи; 3. високог јунака, Мухамеда, у последњем певању потпуно унижава, за шта се упозорења античких богова налазе и у претходним главама; 4. симболични силазак високог јунака с коња представља јасну назнаку за деградацију јунака, а његова запуштеност може да се разуме као иронична поруга јунака епа; потпуна деградација види се у моменту кад јунак, више не на коњу, седи на пању и кука (високи јунак, међутим, може да плаче!).

Јован Рајић остварио је овде неколико видова комичког. Стварајући први еп у српској књижевности, одмах је, потпуно неуобичајено за нове књижевне врсте, пародирао жанр. Унутар такве пародије остварио је и ефекте комичног: спојио је високи предмет и ниски израз; последица оваквог описа била је извргавање руглу оног што је било недодирљиво, као што и јесте случај у сатирама (монах, жена, судство), овде – висок јунак, без обзира што је противник хришћанске силе. Таква комичност и хиперболисање негативних особина не могу се, по Срдану Богосављевићу²⁵, довољно добро постићи уз метонимијске односе типа алузије и паралеле. Чини се да се у случају Рајићеве књижевне реализације ипак нешто друкчије може претпоставити. Тамо, наиме, где је поступак алегоризације налази се видно поље сатире као реторичке фигуре, оних, дакле, формулација које се удаљавају од уобичајеног жанровског језика и жанровског стандарда. Таква фигура, при том, може више или мање да износи доказе новог жанровског реда но што је то захтевала уобичајена дефиниција књижевне врсте.²⁶ Појмови херојско – сатирично постају, на тај начин, један другом супротстављени, будући да се појам сатиричко схвата као нешто критичко у односу на друштвене појаве и људске односе. Ма како ти појмови били супротстављени, они се у сатири повезују техником спајања високе теме и карикатуре јунака. Сатирички (комички) стил подразумева следеће особине: представљање стварности (за разлику од високог стила који има дистанцу према времену); опис грађе која није историјски заснована, што ствара већу могућност фикционализације (лик Мухамеда); претеривање (хиперболизацију), тј. директно, карикатурално, приказивање (у херојском стилу, напротив – идеализовање); коришћење грубих и неотесаних израза (у херојском стилу – метафоризацију); дисконтинуитет у радњи и унижавање,

Т. Поповић, *О неким стилистичким и стилским одликама Рајићеве епике Бој змаја с орлови*, 161–166; С. Дамјанов, *Елементи фантасијске у Рајићевом епосу Бој змаја с орлови*, 167–169; С. Богосављевић, *Стихијатура херојско-комичне епике*. – Књижевна историја, Београд, XXX/1999, 109, 231–247. И у хрватској књижевности истог доба постоје књижевна дела исте теме, али без хуморног става у градњи лика. Чини се да је једини изузетак остварење Јоса Крмпотића *Кашарине II и Јосе II њуј у Крим*, у којем је комично створен Мухамедов лик.

²⁵ С. Богосављевић, *нав. рад*, 236.

²⁶ Слични поступак Јован Рајић примењује и у својој песми на народне мотиве, уп. М. Д. Стефановић, *Непозната (заборављена) песма Јована Рајића о Марку Краљевићу и његовој жени*, у: *Јован Рајић. Живот и дело* (ур. М. Фрајнд), Београд 1997, стр. 189–208.

рђавије представљање јунака него што то он уистину јесте. Док, дакле, класични еп идеализује прошло време и хероја с врлинама, пародија епа стилизује садашње време и то у негативном смислу, тј. критикује.

Овде се, наима, полази од претпоставке о том да појам сатире не значи књижевну врсту, већ „структурни принцип књижевног дјела, тј. специфично изражен пишчев став према приказаној стварности“.²⁷ Сатира би, унутар многих књижевних врста, могла да буде начин да се путем ретровизорског раскринкавања деструкције достигне побољшање друштва. Својствена различитим књижевним облицима, баш као што јој и јесте значење на латинском (*satura + lanx*, здела пуна различитог воћа), она није представљала нешто негативно, већ је била представа негативног на начин да то описано лоше и рђаво постулира своју негацију.²⁸ У формулацији Зденка Лешића то је јасно истакнуто:

„Сатиричар, за разлику од хумористе, не види могућност позитивног преображења све док се људска природа не дозове разуму силовитом жестином поруге и док се друштво изнова не реформише на принципима разбора и мудрости“.²⁹ Уз овакво разумевање сатире у српској књижевности могао би да се дода и опис сатире као „дугачког епиграма“³⁰.

То би, онда, могло да значи како је сатира била у реторикама облик жанра који се током времена толико гранао у нове књижевне облике, да је престао да буде жанр, а постајао је један од принципа књижевног дела.

Управо такав облик сатиричког епиграма³¹ као још једног виђења појма комичког у нашем просветитељству налази се у *Малом буквару за велику децу* Михаила Максимовића.³² Будући да је основу свом критичком ставу налазио у друштву које је тек настајало као грађанско, Михаило Максимовић потврдио је каснију дефиницију теоретичара о томе да се у афоризму исказује истина.³³ У овом жанру појам комичког схваћен је на друкчији начин од оног у комедији. Овде се смешно не реализује као увид у неку смешовну појаву, већ се комички ефекат постиже јасним критичким ставом, али у облику не-

²⁷ Z. L[ешић], *Satira* (у: *Rečnik književnih termina* (ур. D. Živković), Beograd 1985, 694. Уп. и друкчија мишљења: Д. Вученов, *Михајло Максимовић и Радоје Домановић – две значајне појаве у развоју српске сатирике*. – Књижевна критика, Београд, IV/1973, св. 2 (март-април), 124, и у књизи *Трајом епохе реализма. Студије и ољеди о епохи, сивараоцима и историјарима*, Крушевац 1981, 179; Г. Максимовић, *Тријумф смијеха. Комично у српској умјетничкој иронији од Досићеја Обрадовића до Пејтра Кочића*, Ниш 2003, говори о трима „комичним жанровима“: пародији, хумору и сатири.

²⁸ Уп. О. F. Best, *Handbuch literarischer Fachbegriffe. Definitionen und Beispiele*, Frankfurt am Main 1986, 447–450.

²⁹ Уп. Z. Lešić, *nav. rad.*, 696.

³⁰ G. v. Wilpert, *Sachwörterbuch der Literatur*, Stuttgart, 2001 (Achte Ausgabe), 718.

³¹ Терминолошки га друкчије одређује Г. Максимовић, најпре, као „афористичко-сатиричку сентенцију“ (*Афористички смијех Михаила Максимовића*. – Књижевна реч, Београд, XXVI/1997, бр. 485–487 (јануар-фебруар), 26), у каснијем раду описује га као „афоризам“ (Г. Максимовић, *Тријумф смијеха*, Ниш 2003, 46).

³² Овај пут оставља се по страни веома занимљиво питање о преводилачком раду и преводилачком укусу нашег писца, о популарности букварског типа сатиричких причница, што ће бити предмет посебне студије.

³³ Уп. Б. Поповић, *Злоупотребљени Афоризам*. – Летопис Матице српске, Нови Сад, CVII/1933, књ. 336, св. 1 (април), 2.

очекиваног обрта, у оштром стилу, дакле, реториком израза с двосмисленим значењем. Причице са жаоком на одређене теме (друштвени систем, судство, монаштво, оговарање међу женама, покондиреност, нејасност говора) користе, при том, исте речи као и обични (свакодневни) говор, онај вокабулар помоћу којег се гради и похвално слово. Разликовање међу овим жанровима на два пола литературе (високи жанр, похвално слово / ниски жанр, сатирички афоризам) омогућено је због чињеница да сатира, управо стога што се бави садашњошћу, већу пажњу обраћа на контекст речи, а не на саме речи.

На овом нивоу проблема истраживач би могао да одговара на херменеутичко питање о том шта сатирички текст значи за аутора Михаила Максимовића, дакле, шта значи за њему савременог српског читаоца коме ово дело намењује. Дело првог српског сатиричара било је, очигледно, добро схваћено, чим је књига „убрзо [...] разграбљена и до данас остала једна од најређих књига овога времена“.³⁴ На структуралистички постављено питање о том како сатирички текст *Буквара* производи значење могућно је одговорити запажањем о техници сатиричког афоризма. То је принцип изградње текста *par excellence*, прекореване кроз наводно прослављање, критика која се исказује кроз претерано прослављање, а заснива се на претварању и промени, тј. на иронији као претварању. На тај начин постигнут је циљ таквог сатиричког принципа, а то је деградација предмета из актуелне стварности. И Гаврил Стефановић Венцловић слично ће се, сатирички, изражавати, али у потпуно друкчијем жанру – у беседи.³⁵ Алексије Везилић, међутим, исписао је причу о злој жени, моралну сатиру у духу хришћанства без сатиричке жаоке својствене грађанском веку.³⁶

У српској грађанској поезији комичко се остварило кроз хуморну и критичку компоненту.³⁷ Грађански песник ствара лирску песму сатиричког става или, чак, еротску песму која у себи крије жаоку против жене, неки пут и против неморала свештеника.³⁸ У духу хришћанског предпросветитељског схватања сатире, међутим, јесте песма Антиоха Кантемира у рукописном преводу Јована Рајића:

„Рајића је руском сатиричару могао да привуче заједнички просветитељски став – Кантемирова критика незнања, сујеверја, похлепе и лицемерја, чак и када се односила на цркву, морала је бити блиска нашем писцу“.³⁹

³⁴ Б. Маринковић, *Друштвено-политичка ангажованост првој нашеј сатиричара XVIII столећа*. – Летопис Матице српске, Нови Сад, 142/1966, књ. 397, св. 5 (мај), 443.

³⁵ Уп., на пример, тему жене која „дражи и на зло подбада“ (Г. Стефановић Венцловић, *Црни биво у срицу: Лејенде, беседе, ђесме*. Ред. М. Павић, Београд 1966, 320.

³⁶ А. Везилић, *Крајкоје сочињеније о приватних и јубличних делах*, Беч 1785, 335–339.

³⁷ О хумору у еротским песмама српског грађанског песништва уп. С. Дамјанов, *Граждански еројикон. Еројске стјранице српске књижевности XVIII и почетка XIX века*, Нови Сад 2005, 5–15.

³⁸ Дела сличних идеја и сатиричке технике налазе се и у хрватској књижевности истог периода, уп. D. Mrdeža Antonina, *Profaniranje sakralnoga u čovjeku – igra komike u teatru ranoga novog vijeka*. – Dani hvarskog kazališta, Split 2005, књ. 31, 87–88.

³⁹ М. Бошков, *Кантемирова сатира „На сосјояние свейта сеіо. К солнцу“ у рукописним зборницима Јована Рајића*. – Зборник Матице српске за славистику, Нови Сад, 1977, 13, 140.

Као што се види, тема је иста као и у *Буквару* Михаила Максимовића, али је начин обраде у оба сатиричка дела друкчији, хришћанску моралну сатиру као облик комичког прихвата млади Јован Рајић; просветитељски облик, монолошку сатиру, међутим, Михаило Максимовић разуме као сувремену поступак критике друштвених и моралних проблема.

Комички став заузимају и приче из живота славних људи. То су анегдоте унутар озбиљних жанрова, на пример, у *Живоју и њриклученијима* или у наравоученијима уз *Басне* Доситеја Обрадовића. Гаврил Стефановић Венцловић умеће их унутар својих беседâ, па је створен и термин за њих – „беседничка анегдота“⁴⁰ – иако оне најчешће немају готово никакве везе с главном темом. Анегдота, уопште, представљала је најчешће облик илустрације за одређену претпоставку у књижевном делу. Стога је била често присутна као доказ за одређену идеју или као шала која може да поучи.

Овој разноврсности појављивања и од писца до писца различито схватаног и примењиваног појма комичког придружује се још једно дело из српског просветитељства, необично не толико у својој реакцији на већ објављену српску књигу, већ у разумевању суштине комичког. Од тог дела сачуван је, на жалост, само наслов. У једном од своја два рада о Вићентију Ракићу, аутору овог дела, Ђорђе Рајковић не наводи наслов, осим чињенице да му је, по причању крушедолског архимандрита Саве Павишевића, познат „одговор Вићентија Ракића на *Мали буквар за велику децу* што га је издао Михаило Максимовић у Бечу 1792“.⁴¹ Нешто касније, у овећој студији, уз остале, наводи и наслов овог дела: „У рукопису му [Вићентију Ракићу] остаде *Бекавица или њи њверсицица на мали Буквар за велику децу сочиниена и издаѡа оѡи некоѡо. В’ лѡиѡ оѡи создания 7303. оѡѡ Христѡа же 1795. Мѡсеца авѡгуста 3. числа*“.⁴²

Није јасно да ли ово Ракићево дело треба назвати пародијом, мада би његово сврставање у тај сатирички жанр било најлакше и најједноставније учинити, кад се, при том, не би наилазило и на термилошке препреке. По дефиницији, наиме, пародија представља свесну иронизацију туђег књижевног дела, најчешће из домена високе литературе и то поступком препознавања и имитације стила аутора или његовог текста. Пародирањем се остварује онај облик интертекстуалности у којем се реализује тип трансформације жанра. *Бекавицом*, међутим, остварен је јединствен пример пародирања сатиричког дела, које већ јесте силажење с високог стила због критичког става који сатира садржи у себи. Чини се, ипак, да је српска култура већ била створила термин за овакав облик сатире на сатиру. То би могао да буде појам *антикритиѡике*, који је први, 1821. године, употребио Димитрије Давидовић у „Новинама српским“, а подразумевао је изражавање „неслагања са ставом-

⁴⁰ Р.-Д. Клуге, *Неколико зајажанја о беседничком ѡесниѡиѡу Г. Сѡи. Венцловића*. – Зборник Матице српске за славистику, Нови Сад, 1978, 15, 98.

⁴¹ Ђ. Рајковић, *Писмо Вићентија Ракића миѡроѡолиѡу Сѡраѡиѡмировићу*. – Јавор, Нови Сад, VI/1877, бр. 24 (12. јун), 768.

⁴² Ђ. Рајковић, *Вићентије Ракић. Живоѡоѡисна црѡа*. – Глас истине, Нови Сад, I/1884, бр. 9 (15. мај), 68. Уп. и Д. Павловић, *Вићентије Ракић*. – Гласник Историског друштва у Новом Саду, Нови Сад, IX/1936, св. 2, 142. До данас остаје загонетан податак из наслова („сочињена и издата“) који би могао да значи како је ово дело било публикувано.

вима изнетим у радовима других аутора, те се стога може сврстати и у полемичке текстове⁴³.

Комички поступак Вићентија Ракића могао би да се опише и појмом пасквиле, који, такође, почиње да се јавља од 1821. године.⁴⁴ У оба примера – основном, Максимовићевом и у његовој пародији, Вићентија Ракића – техника јесте идентична. Оба комичка поступка, и сатира и њена пародија, требало би да користе алегоријску структуру са сврхом извргавања руглу, у сатири – основне друштвене ситуације или каквог моралног проблема, у пародији на сатиру – пре свега, исмева се аутор. Његово дело назива се најједноставнијим букваром из којег се учи срицање слова (*бекавица*), тј. почетничким везивањем чворова за вез (*јоврсџица*). Исмевање аутора иде и даље. У писму, из 1800. године, Михаила Максимовића назива „аспидом“, против које треба кренути у рат, борити се оваквом *Бекавицом* која је „копље“ у руци „војне“, тј. архимандрита Саватија.⁴⁵ На основу садржаја тог писма и израза у њему могло би, чак, да се каже како је Максимовићева „сатира проглашена клеветом“.⁴⁶ Из тог произлази недвосмислена претпоставка о том да се појам комичког код Вићентија Ракића реализовао на начин Одисејеве преваре, у којој је метафорични поступак основа за казивање. У овом случају, у пасквили, остварио се онај облик интертекстуалности који се описује као тип опонашања или кривотворења.

Просветитељство у српској књижевности, тако, озбиљно по замаху и важности темâ које је обрађивало, показало је да у потпуности разуме поступак којим ће поучно деловати на свог младог читаоца. У уверењу, као што је, уосталом, одувек важило, да се смехом може рећи и најболнија истина, српски писац уткао је комику различитих облика у многобројне жанрове. Уз то, стварао је и комички жанр. Чини се да је грађанско доба српске културе схватило како се кроз комично најбоље подржава тад често навођен хораџијевски постулат „*prodesse et delectare*“.

Кључне речи: појам комичког, просветитељство у српској књижевности 18. столећа, комедија, сатира, пародија, пасквила, еп, афоризам, Доситеј Обрадовић, Емануил Јанковић, Михаило Максимовић, Вићентије Ракић, Јован Рајић, грађанска поезија.

⁴³ Уп. Ђ. С. Костић, *Грађа за речник књижевних назива у „Новинама српским“ (А-М)*. – Књижевна историја, Београд, XVIII/1985, 69–70, 166–167.

⁴⁴ Уп. Ђ. С. Костић, *Грађа за речник књижевних назива у „Новинама српским“ (Н-Ш)*. – Књижевна историја, Београд, XVIII/1986, 71–72, 318.

⁴⁵ Уп. Д. П. Берић, *Једно писмо Вићентија Ракића*. – Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд, XXVI/1960, 1–2, 83–85.

⁴⁶ Овај цитат представља наслов једне вести из данашњег времена, уп. С. Д., *Сашира њролашена клеветом*. – Данас, Београд, IX/2005, бр. 2889 (25. август), 16.

Mirjana D. Stefanovic

DER BEGRIFF DES KOMISCHEN IN DER SERBISCHEN LITERATUR DES XVIII.
AHRHUNDERT

(Zusammenfassung)

Indem in der Arbeit ein Unterschied zwischen dem Begriff selbst und seiner literarischen Praxis gemacht wird, werden in ihr verschiedene Erscheinungen des Komischen in der serbischen Literatur des XVIII. Jahrhunderts erfasst. Durch dessen Existenz in seinen mehrfachen Erscheinungsformen (Humor, Witz, Satire, Pasquill) wurde das Komische in Form der komödienhaften Gattungen (Komödie, satirisches Gedicht, Epigramm, christliches satirisches Gedicht, bürgerliches Gedicht, Parodie – D. Obradović, E. Janković, M. Maksimović, J. Rajić, J. Avakumović, V. Rakić) realisiert oder auf verschiedenen Ebenen des humorhaften Elements innerhalb vieler Gattungen, die gemäss ihrer Definition keine humorhaften Elemente besitzen (in der Autobiographie – D. Obradović; im erotischen Gedicht – bürgerliche Dichter; im Essay – D. Obradović; im Epos – J. Rajić). Die serbische Aufklärung hat auf diesem Wege gezeigt, wie weit entfernt sie von der üblichen Definition und gewohnten Charakterisierung für diese literarische Richtung ist – das moralische Ziel wurde beim Leser durch das Lachen erreicht, was für ihn gewiss zugänglicher ist.

Ненад Ристовић
Београд

НЕЗАПАЖЕНА САТИРИЧНА ДЕЛА МЕЂУ РУКОПИСИМА ЈОВАНА РАЈИЋА: ДВЕ ПЕСМЕ НА ЛАТИНСКОМ ЈЕЗИКУ

У раду се представљају две сатиричне песме на латинском језику сачуване међу рукописима Јована Рајића: сављају се у контекст Рајићевих књижевних интересовања, указује се на њихова формална обележја и узоре и осипорава се Рајићево ауторство једне од њих.

Јован Рајић је и као читалац и као писац био склон сатири. Међу Рајићевим делима различите литерарне провенијенције ова његова склоност нарочито је дошла до изражаја у спеву *Бој змаја с орлови*. Хуморна или критичко-саркастична интонација среће се у многим његовим писмима.¹ Лазар Бојић сведочи² да је иза Јована Рајића остала једна рукописна свеска сатира и епиграма. Иако том рукопису нису ушли у траг, старији испитивачи су Бојићев податак схватили тако као да је Рајић аутор тих сатира и епиграма.³ Из тог схватања произлази закључак да је Рајић међу првима, ако не и први у српској књижевности писао целовита сатирична дела. Но Бојићев недоречени податак о Рајићевом рукопису сатира и епиграма у новије време је сасвим другачије схваћен – као још један пример Рајићеве преписивачке активности; испитујући Рајићеве преписе сатира Антиоха Кантемира, Мирјана Бошков је закључила да су ти преписи Рајићев рукопис сатира и епиграма поменут код Бојића.⁴ Мада се овакав закључак намеће и без увида у Рајићеве преписе Кантемирових сатира,⁵ до њега није дошао нико од старијих и потоњих испи-

¹ Исп. М. Павић, *Историја српске књижевности барокној доба*, Београд 1970, 412–413; С. Војиновић, *Преписка Јована Рајића, Јован Рајић – животи и дело*, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, књ. XIX, Београд 1997, 380.

² Лазарь Боичъ, *Памятникъ мужемъ у славено-сербскомъ книжеству славнымъ*, Будимъ 1815, 14.

³ Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, СКА, Београд 1909, 305; исп. Н. Радојчић, *Српски историчар Јован Рајић*, Посебна издања САН, књ. CCIV, Одељење друштвених наука, књ. 7, Београд 1952, 66.

⁴ М. Бошков, *Кантемирова сатира На состојание светиа сеіо. К солциу у рукописним зборницима Јована Рајића*, *Зборник за славистику* 13 (1977), 168–169.

⁵ Рајићеве рукописи Кантемирових сатира садрже и епиграме других аутора упућене Кантемиру.

тивача. А редовно је указивано на њихово постојање као на важну чињеницу о Рајићевим књижевним интересовањима и књижевном укусу. Тој чињеници скорије је придодан податак да је Рајић упознао сатиричну књижевност и пре него је током студија у Русији преписивао Кантемирове сатире – у школи митрополита Викентија Јовановића у Сремским Карловцима – како показују сатирични текстови сачувани у рукописним уџбеницима те школе.⁶ Никаква пак Рајићева целовита сатирична дела нису у међувремену пронађена те се познавањем Рајићевог места и улоге у развоју сатире у српској књижевности на овоме завршавало.

На другој страни, у обимном и разноликом књижевном делу Јована Рајића има непроучених, па и непознатих дела писаних на латинском језику. Међу Рајићевим рукописима на латинском налазе се и две сатиричне песме. Обе су без наслова, а почињу речима „Sauer, et Istenzi, Kelller“, односно “Quos voluit Jesus“. Врстан латиниста, Рајић је на језику оновременог ученог света писао и прозу и поезију, и литерарна и стручна дела. Тај део његовога опуса углавном није објављен. Међутим, проблем представљају и Рајићева дела на латинском која су објављена. То су неке од његових песама, међу којима и ове две сатиричне, а објавио их је Светозар Матић 1924. године.⁷ На то издање се испитивачи не могу ослонити јер је пуно грешака које су понекада такве да их само класични филолози могу приметити. А они се, нажалост, до сада нису интересовали за Рајићев латинитет, као ни за српски латинитет уопште. Иако српска књижевност на латинском језику нема веће уметничке квалитете у оквиру европске неолатинистике, она је важна за свеобухватно разумевање њених аутора. Њихов опус треба посматрати у целини, а за боље схватање њихових дела на српском језику од важности је утврдити у каквом су она односу са њиховим делима на другим језицима. Две сатиричне песме сачуване међу Рајићевим рукописима незапажене су не само са тематско-жанровског, већ и са формалног аспекта. Матић је ова два латинска текста штампао делимице као поезију, а већином као прозу.⁸ Учинио је то са потпуно ирационалних разлога – јер се у Рајићевом аутографу јасно виде стихови.⁹ То је довело у забуну јединог испитивача који се осврнуо на једну од ове песме, Милорада Павића, када је део текста који је код Матића графички представљен као стихови погрешно интерпретирао са метричког аспекта, не учивши њихов класични метар.¹⁰ Тако је и очигледна чињеница Рајићевог неговања класицистичке латинске поезије остала до данас непримећена у науци, штавише чињеница да су најстарији сачувани латински стихови у класичном метру у Срба Рајићево дело. Тај значајан,

⁶ М. Павић, *Историја српске књижевности и класицизма и његовог романтизма. Класицизам*, Београд 1979, 214; 486.

⁷ С. Матић, *Песме Јована Рајића, Прилози за књижевност, језик, историју, и фолклор IV* (1924), 221–239.

⁸ С. Матић, нав. дело, 225–226.

⁹ Патријаршијска библиотека, Београд, РЈР 44; 45.

¹⁰ М. Павић (*Историја српске књижевности барокној доба*, 498, бел. 491) представља као два четрнаестерца елегијски дистих (који, додуше, у првом делу пентаметра има две елизје, што недовољно упућеног у класичну метрику може навести на погрешан закључак).

можда и преважан аспект ових песама, требало је да буде окосница овога рада, да би се као најнепријатнија последица речене непроучености Рајићевог књижевног стваралаштва на латинском језику поставило питање ауторства. Ово приоритетно прелиминарно питање за испитивача једног књижевног дела јавило се приликом испитивања историјског контекста ових песама. Тај проблем, наравно, није ништа ново ни изненађујуће за оне који познају замке Рајићевог опуса. Ја сам се пак ослонио на поменуто Матићево издање ових песама као релевантно бар са те стране. Заведен Матићевим издањем овај рад сам првобитно насловио тако као да је Рајић неспорни аутор обе ове песме.

Треба, додуше, рећи да у Рајићевим рукописима ових песама нема никаквих индиција да то нису његова дела. Тим пре што се прегледом Рајићевих аутографа запажа да су његови многобројни преписи разнородних туђих текстова најчешће праћени указивањем на извор. Но прелиставајући основну литературу о политичким и религијским феноменима времена у коме су настале ове две ангазоване сатиричне песме – једна политичка, а друга религијска – а обе су настале 1790. године, нашао сам прву од њих, раније познату само из Рајићевих рукописа, у постскриптуму једног писма Јована Мушкатиновића митрополиту Мојсију Путнику.¹¹ Штавише, док код Рајића у овој песми недостаје један стих, код Мушкатиновића нема тог недостатка. Песма је, наиме, у елегичким дистихима, дакле чини је наизменични след једног хексаметра и једног пентаметра, а у Рајићевом запису недостаје један пентаметар, што је очигледна лакуна у тексту. Читајући ову песму најпре у Матићевом издању, а затим и из Рајићевог рукописа, овај непримећени недостајући стих сматрао сам показатељем недовршености Рајићеве песме. Другим речима, ова чињеница ме је на тада још непостојеће питање ауторства могла само навести да одговорим у прилог Рајићу. Видевши пак потпуни текст ове песме код Мушкатиновића, нашао сам се у потпуно неочекиваној дилеми: је ли Мушкатиновић добио од Рајића ову песму па је шаље на читање митрополиту Путнику, с тим да ју је Рајић њему послао довршену; или је Мушкатиновић проследио песму и Рајићу и Путнику, с тим да је отворено питање аутора песме; или песма није засигурно ни Рајићева ни Мушкатиновићева, а они су дошли до ње независно, будући да су, сваки из својих разлога, пратили књижевна и политичка дешавања у Угарској? Песма је, наиме, политички памфлет уперен против тројице тада моћних угарских јавних личности – грофа Кајетана Зауера (1743–1811), државног саветника и црквеног прелата, грофа Јожефа Изденција (1733–1811), дворског саветника и писца правних и историјских дела и Зигмунда Келера (1742–1809), вршиоца више важних државних дужности и правног писца.¹²

¹¹ S. Gavrilović – N. Petrović, *Темišварски sabor 1790.*, Нови Сад – Сремски Карловци, 1972, 6.

¹² О овим личностима информације преузете из: *Biographisches Lexikon des Kaisertums Oestereich* (штампано готицом), ed. C. von Wurzbach, Wien 1856–1891, repr. Johnson Reprint Corporation 1966, vol. 10, 338; vol. 11, 138; vol. 28, 278.

- Sauer, et Istenzi, Keller, notissima Regno
 Nomina, sunt nostri publica causa mali.
 Primus in Hungaricum fudit nova dogmata clerum
 Erregitque malas, pessimus ipse scholas.¹³
- 5 Heu! Qualem infelix hac prole Ecclesia! Qualem
 Hungaria in proprio pectore fovit Hydram!
 Alter adulando format de Rege Monarchum,
 Et parat in Patriam vincula jugumque suam
 Huic nihil est sanctam! Debet nova forma regendi
- 10 Stare, inquit, quod enim Rex cupit, esse potest.
 Tertius est cui cella dedit vinaria nomen,
 Forma animum Bacchi, progeniemque notat.
 Iste caret cerebro, stolido tamen ebria fastu
 Mens callet, et leges se dare posse putat.
- 15 Quale his supplicium Rex, et gens nostra parabit.
 Supplicium, ut justum est, Rex populusque paret.
 Зауер, Изденци, Келер – важни у држави људи –
 Узрок су заиста сав нашега данашњег зла.
 Први у Угарској уведе догме свештенству нове,
 Диже и рђаве још школе рђавији он.
- 5 Ај, што се ојади Црква овим изданком својим!
 Како у срцу свом Хидру одгаји ту!
 Други пак ласкајућ' монарху уводи реформу такву
 Да би у држави власт он обезбедио сву
 Преко владара себи, јер, вели, да правилно јесте
- 10 Што је владару ђеф то је готова ствар.
 Трећем не само да име је с подрумом винским у вези,
 Него и Бакхову ђуд потпуну има тај.
 Памети нема па када је пијан глупошћу дичи се својом:
 Мисли да законе он може доносити чак.
- 15 Њима ће ово све одобравати владар и народ.
 Право је владар и пук када одобрава што.

(препевао Н. Р.)

Овај политички епиграм по негативном ставу према државницима који су деловали на линији реформи цара Јосифа II може бити само памфлет неког песника-гласноговорника мађарског племства, а никако српских црквених и народних вођа, па и Рајића и Мушкатиновића, присталица политике овога цара.¹⁴ Да је писац ове сатире нека трећа особа, из редова мађарских а не српских писаца, потврђују стихови који, у немачком оригиналу и са славенским преводом, претходе овима и у Мушкатиновићевом и у Рајићевом рукопису; анонимни аутор те пародије епитафа Јосифу II не крије задовољство због цареве смрти. По храбрости с којом се у овим песмама несуспрегнуто удара на личности из државног врха оне не личе на Рајића. Он јесте био склон

¹³ Овога стиха нема у Рајићевом запису песме.

¹⁴ О реакцијама на реформе Јосифа II исп. П. Рокаи – З. Ђере – Т. Пал – А. Касаш, *Историја Мађара*, Београд 2002, 354–363; А. Ц. П. Тејлор, *Хабзбуршка монархија. Историја Аустријској царсвој и Аустро-Угарске*, прев. М. Николајевић, Београд 2001, 19–22.

критици својих савременика из високих кругова, али никада овако отвореној и овако оштрој. Мушкатировић пак јесте био човек великих политичких интересовања и обавештења, човек наелектрисане политичке дебате и духовитих кулоарских дискусија, увек у средишту друштвених, културних, верских и националних дешавања, али није писао песме.¹⁵

Управо Рајићева личност пристаје уз другу сатиричну песму на латинском која се налази међу Рајићевим рукописима. Наиме, за разлику од претходне сатире која је права лична инвектива, у овој се не именују виновници критикованих лоших поступака, не прозивају се ни они ни њихови конкретни преступи, него се моралише, критика се издиже изнад личног и ставља на општу раван. И неке текстолошке карактеристике Рајићевог аутографа ове песме сугеришу да је она његово дело. Док рукопис претходне сатире нема никаквих маргиналија овде су на крају песме назначени место и датум њеног настанка – на латинском – у Јегри 21. јануара 1790. године. На исти начин – податком о месту и времену настанка – Рајић је завршио и другу једну песму на латинском која је неспорно његово дело (епитаф грофу Ђорђу Бранковићу).¹⁶ А када је већ реч о времену настанка ове песме не треба изгубити из вида да је управо крај 1789. и почетак 1790. године време плодотворне Рајићеве духовитости – када је написао свој спев пун комично-сатиричних црта. Најзад, ова песма се може сматрати Рајићевим делом и са формалних разлога. Рајићеве латинске песме у класичним метрима које су нам још познате (као поменути епитаф) нису са метричке стране беспрекорне – имају неправилних стихова. И ова има један неправилан стих¹⁷ (за разлику од претходне сатире, метрички потпуно коректне). Тај би недостатак могао одавати Рајића као аутора ове сатире. На исти закључак наводи и једна омашка у писању сваког стиха у посебном реду која је могла настати из брзоплетости стваралачке понесености.

- „Quos voluit Jesus homines piscando venari,
Hos jubet impietas homines venando necare.
O veri! O mansueti! O mites asseclae Jesu!
Qui modulo frondis pellendi frigoris ergo
- 5 In sylvis capto pro frustra more ferarum
Trajicitis Christi precioso sanguine partas
Velleribus per vos nudato corpore vestri
Proprii ovilis oves, brumae miseranda ferentes
Frigora; quorum animas cum corpore forte peremptas“¹⁸
- 10 „E vestris quondam manibus cum sanguine poscet
Ille bonus Pastor, pro ovibus qui ponere jussit
Pastores animas, non vellera glubere primum,

¹⁵ О Мушкатировићу исп: Ј. Скерлић, *Јован Мушкатировић. Биографско-књижевна ситуација из историје српске књижевности XVIII века, Сабрана дела Јована Скерлића. Писци и књије I*, Београд 1964, 163–195.

¹⁶ Песма је у рукопису – Патријаршијска библиотека, Београд, РЈР 4, fol. 50.

¹⁷ Због хијата на крају 4. стих има слог мање, односно непотпуну последњу стопу.

¹⁸ Реч у рукопису стоји на почетку следећег реда, иако метрички припада овој стиху.

- Tum corpus fors una animas jaculando necare.
 Haec sine felle reos fors commotura notavit
 15 Dextera, quae mallet non committenda deinceps
 Scandala, quam bilem sacris movisse tiarris.“
- „Безбожни наредбу даше к’о ловину побити оне
 Које је желео Исус да лове се рибарском мрежом.
 – О, како искрених, добрих и честитих хришћана има! –
 Само што узеше малчице грања из шуме да могу
 5 Студен одагнати – авај, узалуд! – устрелисте смртно,
 К’о да су опасне звери, овце из сопственог стада,
 Стечене Христовом бесценом крвљу, а које сами
 Вуне сте претходно лишили тако да студен су зимску
 Трпеле; душе пак њихове, страдале можда к’о тела,
 10 С крвљу им тражиће једном из руку вам Онај што Пастир
 Дobar будући наредбу даде пастири за овце
 Душу да положи, а не да им вуну огуливши најпре,
 Потом униште тела, а уз то можда и душе.
 Кривци што ово их жигоса перо – без злобе – можда
 15 Беснеће; њему пак драже би било да саблазни таквих
 Не буде још, но у јед да је бацило главе с тијаром.“

(препевао Н. Р.)¹⁹

Самим стиховима претходи кратки прозни текст на славенском под насловом *Ѕатрокъ* (биће да је ова необична реч Рајићева кованица од латинског *extractio* а употребљена у значењу „сиже“).²⁰ У том тексту Рајић своју песму дефинише као *пашквилъ* – пасквила – књижевни термин, колико ми је познато, овде први пут забележен у српској књижевности. Овај куриозитет показује да је Рајић уз античку био упућен и у новију књижевну терминологију. У тексту је дата кратка информативна белешка у којој Рајић износи стварну позадину настанка песме: јегарски бискуп се разбеснео, а с њим и његови каноници, што су нека деца у његовој шуми купила грање за огрев те су његови људи четворо од њих убили. Неименовани бискуп је Карољ Естерхази (1723–1799), познат колико по политичкој моћи толико и по тешкој нарави.²¹ У исти текст Рајић је ставио пет навода на латинском. Четири су узета из Библије: *Еванђеље њо Маџеју* 4, 19 („Учинићу вас рибарима људи“), *Еванђеље њо Јовану* 10, 11 („Ја сам добри пастир; добри пастир полаже свој живот за овце“), *Прва њосланица Јованова* 3, 17 („А који има светска блага и гледа свога брата како оскудева, па затвори своје срце према њему, како може Божија љубав да остане у њему“), *Прва њосланица Пеџирова* 5, 2–3 („Напа-

¹⁹ Захваљујем и овим путем колеги доценту др Војину Недељковићу на драгоценим сугестијама за разјашњење неких конфузних места у овој песми.

²⁰ То није наслов целог текста, тј. и песме, како је представљено у издању Светозара Матића и како су схватили и аутори пописа Рајићевих песама – видети: *Bibliografija rasprava, članaka i književnih radova*, Leksikografski zavod FNRJ, Zagreb 1961, Jugoslavenska književnost, Poezija, II/1, 418–419.

²¹ О њему видети: *Magyar Katolikus Lexikon*, Éhi-Gar, Szent István Társulat, Budapest, 1997, s. v. Egriüspökség, vol. III, 369–370.

сајте стадо Божије које је код вас и надгледајте га не присилно, него драговољно, како Бог хоће, не из жеље за срамним добитком, него у преданости“). Последњи навод је узет из *Дијалога* светог Григорија Римског (без означеног места): „Шта ће чинити овце, ако пастири постану вукови“. Ови наводи, као и претходно објашњење, имају функцију ауторовог пратећег коментара, пошто су му аргументација за критички осврт на поменути догађај. Но они су и више од тога. Сатирични ефекат у песми заснован је на директном сучељавању библијске теорије и црквене праксе стављањем библијских теза и израза у супротан контекст које је не само иронично, већ на граници пародирања библијског текста. У песми су присутне још неке библијске реминисценције које Рајић није посебно истакао будући да оне нису у функцији овог сатиричког поступка, већ су само учени декор: *Дела айосџолска* 20, 28 и *Прва ђосланица Пејрова* 1, 1, 19 (хришћани су овце стечене Христовом бесценом крвљу), *Посџање* 9, 5–6 (Бог ће из свачије руке тражити његову крв и душу). Биће да је Рајић ову белешку предвидео за шире читалаштво (ако би дошло до објављивања песме), неупућено у околности настанка песме, а и без теолошког образовања њених адресата. Не знамо да ли је песма уопште доспела до ових. Сам рукопис је очигледно радна верзија песме, а није познато постојање иједног преписа, па самим тим ни како је Рајић замислио сређену верзију песме за њено евентуално упућивање адресатима. Завршни стихови указују на ту могућност. Уколико би се то дало установити у јегарској бискупјској архиви, та информација била би од значаја за боље сагледавање ове занимљиве књижевно-биографске ситуације и Рајићеве личности уопште: јесу ли ови стихови израз смелости ангажованог писца или пука литерарна кокетерија.

Песма је написана у хексаметрима. Рајић је, као и у другим својим песмама на латинском, био доследан формалним античким и класицистичким захтевима жанра. Сатира, којој су Римљани дали име и многе карактеристике, јављала се у античкој књижевности у прозном и у песничком облику. У чистом прозном облику сатира није била присутна у римској књижевности, као што је у хеленској, већ је негована тзв. менипска сатира у којима је присутно мешање поезије и прозе. Сатире у стиху пак могле су бити кратки сатирични епиграми или дуже сатиричне песме. Ове последње у развијеној античкој књижевности на латинском језику писане су искључиво у хексаметрима, а познати представници су јој Хорације, Персије и Јувенал. Немамо података о Рајићевом интегралном познавању ових античких сатиричара, али знамо да је понешто од њих читао. У веома обимним коментарима Кантемирових сатира које је преписивао често су дате референце из античких и нововековних сатиричара, од Хорација и Јувенала до Николаса Боалоа. Рајић је Хорација и Јувенала засигурно упознао још раније, јер су они читани у класичним школама његовога времена, ако не оној у Сремским Карловцима, у коме је и учио и предавао,²² а оно сигурно у оним у Коморану и Шопрону где је довр-

²² Нису сачувани наставни програми те школе из времена Рајићевог учења у њој, али јесу из каснијег, у којима није предвиђено читање ових писаца – исп. Д. Кириловић, *Карловачке школе у доба мџројолишја Павла Ненаговића, Сџоменик САН СIV* (1956). Међутим, библиотека те

шио своје класично образовање. Ова два римска сатиричара због дидактичне и моралистичке усмерености у хришћанским вековима највише су и били популарни и називани су „*roetae ethici*“.²³ Сасвим је логично што се пишући ову сатиру на латинском језику хришћански моралиста Рајић определио за хексаметарску песничку форму латинске сатире.

Рајић је несумњиво познавао и античке књижевнотеоријске поставке о сатири, будући да је током школовања у класичним гимназијама имао наставу поетике на латинском језику, са лектиром већином од дела античких писаца. Поуздано знамо шта је све Рајић научио о сатири још у најранијој фази учења поетике, оној у карловачкој српско-латинској школи. Сачуван је уџбеник поетике на латинском језику по коме је држана настава у тој школи у време када ју је похађао Рајић.²⁴ Донели су га са собом украјински професори ове школе, а настао је у Кијеву 1729. године бележењем предавања у тамошњем престижном класичном училишту, расаднику нововековног западноевропског образовања у ондашњем православном свету. То је типична нововековна латинска поетика, обимом прилагођена школским потребама, чија традиција потиче од *Поетике* Скалигера Старијег, заснована на античким поетолошким ставовима (Аристотел и Хорације) и систематизацији версификације, родова и врста, топике и стилистике античког (углавном римског) песништва. Такве школске поетике, без суштинских разлика у садржини, састављали су за потребе наставе многи кијевски професори. (У наслову овога је име Теофана Трохимовича.) Један одељак уџбеника поетике из кога је Рајић добио прва упутства за писање песама на латинском језику посвећен је сатири (fol. 169 v.). Пред осталог, будући писац ових стихове сазнао је ту да је сатира шаљива и увредљива песма која разобличава и жигоше неисправне људске поступке, да се пише у хексаметрима, да нема строго одређених делова, да од самог почетка треба да је што више афектирана, да исмева и подбада лењивце, изопачењаке, брбљивце, незахвалнике, паразите, пијанце, похлепнике, распуснике, лупеже и сличне особе, да јој је својствена тематска разноврсност, живахан тон, збијене и оштре реченице, једноставан и обичан израз те свакодневан и лако схватљив језик. На другом месту овога уџбеника, у одељку о стилу (fol. 168 v.), као главна карактеристика (*virtus praecipua*) сатире истиче се *acrimonia* (оштрина, жестина).

Рајић се трудио да његова песма задовољи суштинска обележја латинске сатире које је подразумевала и прописивала античка и класицистичка поетичка традиција. Уз версификацију, која је тада била уобичајена вештина за класично образоване људе, основне од њих је остварио – шокантност теме и директност у њеном изношењу, живост израза и конкретност описа, наметљиво присуство аутора, моралистичка тенденциозност и ироничност

школе (која је ушла у фонд библиотеке Карловачке митрополије, а сада се налази у Патријаршијској библиотеци у Београду) имала је Хорацијеве, Персијеве и Јувеналове сатире.

²³ М. Будимир – М. Флашар, *Прејед римске књижевности. De auctoribus Romanis*, Београд 1986, 511.

²⁴ Библиотека Матице Српске, Нови Сад, РР III 1612. – Основне податке о овом уџбенику даје М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма*, 213–214.

– да следимо норме које за успело сатирично дело налази један од најбољих познавалаца рецепције античке сатире.²⁵ Једино је невеликим обимом (16 стихова) Рајићева сатира у нескладу са традицијом латинске песничке сатире. (Најмања од сачуваних римских хексаметарских сатира, седма из прве књиге Хорацијевих сатира, има 35 стихова.) Истина, уџбеник поезике који је Рајића упутио у песништво не говори ништа о дужини сатире. По обиму ова песма би се могла сматрати епиграмом. Сатирични епиграм на латинском језику, по угледу на римске епиграматичаре Катула и Марцијала, цветао је у неолатинској књижевности ренесансног доба, а у XVII и XVIII веку једна је од најраширенијих песничких врста у западноевропским књижевностима на народним језицима. Но, и поред епиграмског обима, с обзиром на литерарну традицију на коју се Рајић у њој ослања, песма је, како по форми, тако још више по тону, права, тј. дидактичка сатира, а не сатирични епиграм. Наиме, у античкој књижевности епиграми су имали доста разнолику форму, али је преовладавао елегијски дистих, док је хексаметар био сасвим изузетно присутан. С друге стране, а много значајније, тежиште ове сатире није толико на критичкој жаоки, на извргавању руглу, колико на поуци. Рајић иступа као проповедник јеванђељског учења, односно једне религијско-философске концепције, што је у складу са честим обележјем римске сатире да служи излагању етичких поставки неке философске школе. Но, пре свега, ова песма нема ону карактеристичну епиграмску луцидну поенту. (Исп. саркастични завршетак претходне песме.) Крај ове Рајићеве сатире не одликује бритка мисао у заједљивом тону (*acumen*) које за завршетак епиграма саветују нововековне латинске поезике, већ је још једна моралистичка порука.

У поређењу са античким узорима ова сатира је најмање налик на Хорацијеве сатире, јер је без ведре духовитости и опуштеног подсмеха. Помало нејасан и мрачан израз ове песме набијене алузијама приближава је Персијевим сатирама. Како пак показује Рајићеву осетљивост за хуману димензију хришћанства те има социјалну ноту и чак је на граници општедруштвене критике, ова сатира је налик на Јуvenusове сатире, пуне јеткости и горчине. Изражено коришћење ироније такође повезује нашег сатиричара са Јуvenusом у чијим сатирама преовладава овај стилски поступак.²⁶ И Рајићева дубља мотивација за писање ове песме у духу је Јуvenusовог признања да је тешко не писати сатиру („*difficile est satiram non scribere*“)²⁷ и да и без талента сатиричне стихове ствара огорчење („*si natura negat, facit indignatio versum*“).²⁸ Специфичан тон ове религијске сатире, прожет ауторовом резигнацијом и незадовољством, потврђује да ју је написао Рајић када је био на врхунцу сукоба са својим црквеним окружењем. Нимало случајно ова песма је настала у време када је Рајић, услед сталних смицалица своје неуке монашке

²⁵ G. Highet, *The Classical Tradition. Greek and Roman Influences on Western Literature*, Oxford 1951, 305; исти, *The Anatomy of Satire*, Princeton 1962, 12–23.

²⁶ Исп. А. С. Romano, *Irony in Juvenal*, *Altertumswissenschaftliche Texte und Studien*, Band 7, Hildesheim – New York 1979.

²⁷ *Iuv.* 1, 30.

²⁸ *Iuv.* 1, 79.

сабраће, завидне на његову ученост и славу, лишен архимандритског чина и положаја настојатеља манастира Ковиља.²⁹ (Чињеница да је Рајић у време настанка ове песме био разрешен управних обавеза у манастиру објашњава и откуда је она настала у Јегри, а не у Ковиљу.³⁰) Рајић је током целог живота имао проблеме са црквеним круговима, како са јерархијом тако и са манастирском братијом. Иако се увек држао лојално апологетски у питањима црквеног учења, отворено је критиковао људе из Цркве са којима се лично није слагао (у *Историји катихизма* и у неким писмима). Поступак који у овој песми осуђује у ствари је повод за ширу Рајићеву критику хипокризије хришћанских пастира. То подразумева и оне из сопствене Цркве на које је у том тренутку био посебно озлојеђен. Индикативно је, наиме, да Рајић није искористио позадину ове песме за критику римокатолицизма, која је иначе често присутна у његовом опусу.

У оквиру нововековне европске сатиричне књижевности ова Рајићева песма припада традицији антиклерикалне сатире, доста неговане код неолатинских песника, нарочито у време реформације. И у православљу је постојала таква књижевност, као што је постојала и једна врста реформације. То је она широка културна, а донекле и духовна преоријентација Православне цркве која је потекла из Кијева у XVII веку и потпомогнута политичким околностима захватила петровску Русију и Србе у Хабзбуршкој монархији у XVIII веку. Ова претпросвећеност или религиозна просвећеност истицала је значај знања и образовања, указивала на аутентичну хришћанску теорију и праксу у Светом писму и кудила подједнако изопачену и народску и клерикалистичку религиозност, а некада и нападала недостојне преставнике Цркве. Рајићу блиске Кантемирове сатире проткане су овим смотреним антиклерикалним ставовима. А најистакнутија фигура ове интелектуалне и књижевне струје у православљу био је Теофан Прокопович,³¹ Рајићев главни теолошки узор.³² Зависност Рајића од Прокоповича добро је позната у области теологије,³³ али је Прокоповичев утицај на њега био несумњиво много обухватнији него што се до сада знало. Ова песма сугерише да је Прокопович и у области сатиричног песништва могао инспирисати Рајића својим литерарним радом. Наиме, међу најбољим Прокоповичевим песничким делима јесу сатире и епиграми на латинском језику у којима се нападају моралне неподопштине његових противника из високог клера.³⁴ Могућ је и књижевнотеоријски утицај Прокоповича на ову Рајићеву сатиру. Прокоповичева *Поеџика* саветује да у сатири не буде именована критикована личност или да јој се, по угледу

²⁹ Д. Руварац, *Архимандрит Јован Рајић 1726–1801*, Сремски Карловци 1901, 190–193; Н. Радојчић, нав. дело, 56; 68–69.

³⁰ Питање је откуда Рајић баш у Јегри. Тамо је у то време службовао угледни и учени свештеник Петар Витковић (†1808), врсни зналац класичних језика, писац и преводилац.

³¹ О томе: В. М. Ничик, *Феофан Прокопович*, Москва 1977.

³² Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, 261–262.

³³ Сачувани су Рајићеве преписи Прокоповичевих теолошких и апологетских дела из времена студија теологије у Кијеву (Патријаршијска библиотека, Београд, РЈР бр. 6, 11, 16, 22, 35, 36).

³⁴ В. М. Ничик, нав. дело, 170.

на римске сатиричаре, да неки надимак.³⁵ Рајић не наводи имена особа које су предмет његове сатире, иако тог савета нема у удбенику поетике из кога је учио у Сремским Карловцима.

Пошто на основу свега изнетог Рајићево ауторство ове песме не може бити спорно, она је једино (сачувано или уопште) целовито сатирично дело у Рајићевом књижевном опусу. Она је и једина Рајићева латинска песма у хексаметрима. Као таква, ова песма, мада школско стихотворство, без посебне вредности у оквиру неолатинског песништва, а и у Рајићевом књижевном опусу *parergon*, значајна је са аспекта рецепције античке литерарне традиције у Срба. Она сведочи о Рајићевим књижевним амбицијама и размишљањима и представља га као личност и критичког мислиоца европског формата. Ову оцену потврђује и прва латинска сатирична песма из Рајићевих рукописа. Иако по свему судећи не може бити Рајићево дело, она је показатељ његових књижевних и друштвених интересовања.

Кључне речи: Јован Рајић, нововековне латинске поетике, хексаметарска латинска сатира, сатирични епиграм, религијска сатира, Теофан Прокопович.

Nenad Ristic

UNNOTICED SATIRIC WORKS AMONG THE MANUSCRIPTS OF JOVAN RAJIĆ:
TWO POEMS IN LATIN

(Summary)

Jovan Rajić (1726–1801) inclined to the satire, as a reader and as a writer. There are satiric and humoristic features in his works of different provenience. According to the testimony of Lazar Bojić (1815) one manuscript of satires and epigrams remained behind Rajić. Those works are not found and previous comprehension that Rajić is author of satires and epigrams mentioned by Bojić is thrown off; that manuscript is identified with known Rajić transcripts of satires of Antioch Kantemir (M. Boškov). But among Rajić's manuscripts there are two satiric poems in Latin, both from the 1790. and both without title, beginning with the words *Sauer; et Istenzi, Kelller* and *Quos voluit Jesus*. However, they are printed, under the name of Rajić, though with many errors and as a prose texts, by Svetozar Matić (1924). In spite of the edition these poems were not remarked by the researchers of Rajić work. Moreover, in the unique passing notice about the first of them it's classical form is wrong interpreted (M. Pavić).

After the inspection of Rajić's manuscripts, in this paper is presented the correct reading of these poems, following with the metrical translation, and they are commented from various aspects: the context of Rajić's literary interests, the formal characteristics and the question of authorship.

The first poem is satirical epigram in elegiac distichs hinted at three actual and prominent Hungarian statesmen. Such political invective could not be Rajić's work but anonymous pamphlet of some Hungarian opposer of the reforms of emperor Joseph II. This conclusion results from three facts: first,

³⁵ Теофан Прокопович, *Сочинения*, ред. И. П. Еремина, Москва – Ленинград 1961, 318.

the same poem appears in one letter of Jovan Muškatirović; then, the content of poem is not in keeping with political standpoint of Hungarian Serbs approving the reforms of Joseph II; finally, another verses, in German, again anonymous, slighting Joseph II in the form of his parodical epitaph, precede to these verses, both in Rajić's and Muškatirović's manuscript.

The second Latin satirical poem in Rajić's manuscripts could be his work – his unique entire satiric work and his unique Latin poem in hexametres. Rajić's authorship of this poem suggests the precisising note of the place and the date of it's writing, one metrically irregular verse (Rajić's authentic poems in classical verses are not completely correct in metre) and it's religious content (critique of the hypocrisy and inconsistency of Christian shepards); this satire is written in the time of culmination of Rajić's constant problems with his ecclesiastical chiefs and monastic fraternity.

The poem is accompanied with the prefatory note in Slavonic in which Rajić exposes real background of his critique: a bishop of Eger angered because some children collected the branches for their warming in his wood and his men killed four of them. In this text Rajić called his poem *pasquilla* and it is, possibly, the first case of using that literary term by one Serb writer. In formal sense Rajić's Latin satire is composed according to the ancient Roman literary tradition of moralistic and didactic satire in hexametre (Horatius, Persius, Juvenal). The satirical effect in the poem is realized by ironically setting of biblical reminiscences in the opposite context, nearly in the parodical manner. This is an anticlerical satire as were often written in Neo-Latin poetry, especially in the time of reformation. The poem is a part of Rajić's dependence of Theophan Prokopovič, a spiritual and cultural reformator of Orthodox church. This dependence was noticed in the field of theology, but it is obviously existed in the field of literature; for Prokopovič wrote satiric Latin poems against his Church opponents. Moreover, Rajić obviously followed the suggestion of avoiding names of criticized persons in satire from Prokopovič's *Poetic* because there is not such suggestion in the text-book of poetic used in his school in Sremski Karlovci.

Персида Лазаревић Di Giacomo
Chieti-Pescara

ДИДАКТИЧКО-САТИРИЧНИ АСПЕКТИ У КРИТИЦИ НАРОДНЕ ТРАДИЦИЈЕ У ДЕЛИМА МАТИЈЕ АНТУНА РЕЉКОВИЋА И АЛЕКСИЈА ВЕЗИЛИЋА

Намера је да се компаративном анализом сјева Сатир илити дивји човик (1762; 1779) хрватској ђесника Мајије Анђуна Рељковића укаже да ђоједини делови збирке ђе-сама Кратког написаније о спокојној жизни (1788; 1813) Алексија Везилића садрже у себи осим дидактичких, и сатиричне, ђа чак и хумористичке елементије, и да се ово дело, у ствари, налази на граници дидактичко-сатиричној жанра.

У настојању да се Алексију Везилићу (1753–1792), „отцу србског ученог стихотворства“¹, истакао Јован Суботић, и најстаријем српском епистографу¹, истакне и улога сатиричара, али специфичне врсте, сматрамо да је потребно упоредити његову збирку песама *Крајњкогe најписаније о сјокојној жизни* (Беч, 1788; Будим, 1813) са спевом славонског песника Матије Антуна Рељковића (1732–1798), *Сатиир илити дивји човик*². Везилићев се песнички зборник налази, у суштини, на граници дидактичке књижевности, а компаративном анализом дела које представља једно од најранијих покушаја српске уметничке поезије са Рељковићевим спевом, који је „знао пријећи границе Славоније“³, те Србима „није [...] могао остати Сатир непознат [...]“⁴, укаже се на неке дидактичко-сатиричне аспекте Везилићеве збирке песама у критици народне традиције.

Рељковић својим *Сатииром* указује, приказује и напада на „предрасуде и зле обичаје“ који су владали ономад у Славонији; *Сатиир* је, стога, у ствари, „економска и друштвена слика славонског села и живота славонског сељака средином XVIII века.“⁵ Дуња Фалишевац, међутим, у свом раду *Што је Рељ-*

¹ В. Н. Берић, *Неке језичке одлике* Епистолара Алексија Везилића, Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду, 1968, XI/1, 251 (1).

² Прво издање је изашло у Дрездену, а друго 1779. године у Осијеку (Pritiskan sa slovih Martina Divald), под насловом: *Satir illiti divji csovik. U prvom dilu piva u vershe Slavoncem, a u drugom dilu Slavonac odpiva u vershe Satiru.*

³ D. Bogdanović, *Prvo izdanje Reljkovićeve Satira ćirilicom*, Nastavni vjesnik, 1908, 561.

⁴ *Isto*, 562.

⁵ К. Георгијевић, *Мајија А. Рељковић*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, 1967, 15/2, 213.

ковићу *Сатира*?⁶ уочава и критичко-сатирични тон целог Рељковићевог дела, па подвлачи да, што се тиче жанровских карактеристика, на местима где се критикује заосталост Славонаца и њихових народних обичаја, дело *Сатира или три дивљи човек* припада „традиционалној књижевној врсти сатире“⁷.

Сасвим је очигледно да хрватска научница има у виду класицистичко-просветитељску сатиру којом се евидентира искривљење слике стварности у критичко-сатиричним деловима пева. Сатира је ’отворени’ жанр по питању садржаја и облика, а посебно у XVIII веку је, као књижевна врста, постала омиљено средство, оружје у рукама просветитеља да би уз узвишење разума нападали којекаква веровања и предрасуде као резултат незнања и опресије. У осамнаестом веку, у суштини, сатира није више један одређени жанр, већ „un atteggiamento critico nei confronti di un insieme di valori e delle figure sociali o politiche che li rappresentano: un atteggiamento che può esprimersi con libertà e forme molteplici.“⁸

У овом смислу треба дакле посматрати и Везилићеву збирку песама *Крајњое најписаније о сјакојној жизни* и упоредити је са Рељковићевим *Сатиром*: односно, ако се изврши ближе поређење ова два дела о којима је реч, уочава се да једанаесто поглавље Везилићеве збирке, *О Чарођејствију* садржи сличности са једанаестим поглављем прве књиге *Сатира*, које гласи: *Чарање и кривојворности околу винчања*.

Што се тиче саме структуре дела, неопходно је нагласити да се и Везилићева књига песама, као и Рељковићев спев, састоји из два дела: први је део састављен од низа лирских побожнопоучних песама, као и песама са етичким и моралистичким темама, и саветима о спокојном животу, писаних у маниру Доситејевог учења о истини и љубави. „Тим својим песмама он се изјашњава за веру у здрав разум, а супроставља се неморалу, сујеверју, надрилекарству и празноверицама [...]“⁹ У другом делу, који садржи предговор *Прибавленије*, наводе се сви важнији српски и „хрватски“ официри, као и руски генерали, црквена лица, али и књижевници који „с пером добро возити знају“ (Теодор Јанковић МиријеВСки, Доситеј Обрадовић, Јован Мушкатиrowић, Аврам Мразовић); на крају су описани бачки, банатски, фрушкогорски и славонски манастири. Каже Јован Скерлић да је ово цело дело „моралне садржине и идеје су писца педагога, који пише јуности славно-сербској.“¹⁰

Но, за разлику од *Сатира* кога је Рељковић написао десетерцем, метром народне поезије, којим је аутор настојао да приближи своје дело простом на-

⁶ D. Fališevac, *Stari pisci hrvatski i njihove poetike*, Zagreb, SNL, 1989, 301–315; *Kaliopin vrt. Studije u hrvatskoj epici*, Split, Književni krug, 1997, 221–232.

⁷ Isto, 310.

⁸ *Enciclopedia della letteratura*, Novara, De Agostini, 1997, 880: „Критички став у односу на скуп вредности и на друштвене или политичке ликове који их представљају: то је став који може да се изрази слободно и у бројним облицима.“ (наш превод)

⁹ И. Петровић, *Пријовести о Алексију Везилићу*, у: *Керски именованослов*, Нови Сад, И. Петровић, 2003, 113.

¹⁰ Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Београд, Издавачка књижарница „Напредак“, 1923, 319.

роду, Везилићево је дело написано у хексаметрима, у сафијским строфама: у поређењу, дакле, са усмерењем *Саишра* ка буколичкој поезији (захваљујући самом лику Сатира), у *Крајком најисанију* српски песник на овакав формални начин наглашава класицистичке особине, с обзиром да је хексаметар у антици био главни облик епске, буколичке и управо сатиричке поезије. Класицистичке карактеристике су евидентиране и коришћењем сафијске строфе, а Везилић је такође, инспирисан Хорацијевом одом о часном животу, *Integer vitae scelerisque puris*, на исту ову мелодију саставио низ стихова у свом *Крајком најисанију*, као на пример оду *О чистој савести*.¹¹

Овај класицизам је одјек просветитељских идеја у ондашњој Европи, а као и Релковић, и Везилић, савременик Јосифа II и присталица Доситеја, поштује аустријског монарха и његове физиократске идеје. У својој првој књизи, *Крајкоје сочињеније о приватних и јубличних делах* (Беч, 1785), на пример, један од књижевних састава је ода *О ишчасији нињешнаго века* у којој Везилић хвали владавину просвећеног Јосифа II.

Као следбеници оваквих просветитељских идеја, сасвим је нормално да и Релковић и Везилић жигосу народне обичаје: један у Славонији, други у српском народу. *Речник књижевних термина*¹² нам у овом смислу истиче да се

„сатиричар открива као рационалан, критички дух, који се слободно креће кроз живот, указујући с немилосрдном оштрином на друштвене, политичке или моралне деформације. Чему год да се окрене, сатиричар види само глупост, изопаченост и прљавштину.“

И заиста, обојицу, и Релковића и Везилића, карактерише рационалан, критички дух, у својим сатиричним стиховима, те они описују и критикују лоше морале и прилике у свом народу, показујући истовремено искреност и забринутост, и позивајући се на здрав разум. Као сатиричари, обојица изражавају громове негодовања, њихова је „олуја духа увређеног срамотом друштва.“ Везилић је у свом настојању поучан, дидактичан, чак сентенциозан када исказује у стиховима неке моралне истине и опште мисли о животу:

„Всегда нищій оній есть, кто нищеты боится,
Во скудости той живеть, кто о многомъ печется,
Что наст можно обрасти, то ест глупо желати,
И немиренъ во своємъ сердца за то бывати.
Кои многа желаетъ, многихъ той потребуеть,
Кои многихъ требуеть, той истинно нищій естъ.“

Везилићеви су стихови „брушени [...] потребом саветовања и педагошког морализирања о величанственој лепоти спокојног, безгрешног и трудољубивог живота, с једне стране, и о опакој судбини оних који се буду подавали егоистичким и мрачним циљевима, с друге стране.“¹³ Стога, када

¹¹ Везилић је, осим тога, захваљујући добром познавању латинског језика, унео бројне изреке класичних песника и филозофа (Хомер, Херодот, Ксенофонт, Плаут, Хорације, Овидије, Плутарх, Квинтилијан, Сенека), пророка (Исаија, Јеремија), као и еванђелиста.

¹² Beograd, 1992.

¹³ V. Marinković, *O Aleksiji Veziliću*, Izraz, 1966, X, 5, 459.

излаже оно што је нужно да би се мирно живело, наш песник сатирично истиче негативне елементе који заслепљују човеков разум:

„Ослепляеть иногда человека разумна,
 Какo многии демонска чародейства делаютъ,
 И на помощь ѡвола прелестнаго взываютъ.
 Безъ чараня никакво дело хошутъ начати,
 Зане крепко веруютъ, среѣу во томъ стояти.

Као што Релковић примећује и наводи, у једанаестом певању, силне смицалице *Чарања и кривојворности околу винчања*, и истиче да људи „код винчања какву чине злоћу“, и Везилић, прекоравајући српски народ да је од давнине био „претерано одан чарању и врачању“ у толикој мери да никад без тога није почињао неки важнији посао, овде истиче управо да је тај српски народ

„Суеверствомъ окованъ, чародействию своему
 Много више веруетъ, неже Богу самому.
 Неудане девойке у жепови потайно
 Со собою что носятъ, описати настъ можно.
 Срѣ безможне влаина у чаранно искусне,
 Особито имъ басне составляютъ различне.
 Да бы среѣу добыле, удатися возмогле,
 Мужа за носъ водити, накаране небыти.
 Къ ванчанію святому когда се оправляютъ,
 Но врачбине и тамо неботятся носити,
 Отъ ихъ среѣу извастну надаются добыти.“

Могоа би се, међутим, Везилићу замерити недостатак хумора, за разлику од Релковића, нарочито ако се има у виду, како истиче Нортроп Фрај, да „напад без хумора, или пука оптужба, твори једну од међа сатире.“¹⁴ Но, не може се у потпуности тврдити да у Везилића хумора нема, јер његов хумор у ствари проистиче пре свега из садржаја, односно од самог предмета о коме песник пева, а не из формалних песникових способности, као у следећим примерима:

„Со праздными сосуди да ихъ никто сретаетъ,
 Срѣ непсован остати тогда отъ нихъ небудеть.
 [...]
 Пріятелю новому очи добро замажутъ.
 На судъ звани не могутъ безъ врачбине ступити,
 Съ коею надаются суду уста связати.
 Имъ естъ подозрителнунь день усакнјовенія,
 Сумняются почети тогда дела нуждная.
 Когда дождь непадаетъ, и врућине бывають,
 Черне петле хватають, и у воду бацають.

¹⁴N. Frye, *Anatomija kritike*, Zagreb, 1979, 253.

Многе проче глупости небојуся творити,
Да бы время дождливо скоро могли добыти.“

Или пак кад истиче колико Срби претерано верују сновима и предсказањима, као у случају кад петао закукуриче:

Редка мати имаеть сына перворождена,
Кои небы носіо чародѣйства потайна.
На дѣтя незлобное многе кесе вешають,
Въ коихъ кости различне и проча ушивають.
Да бы майци живіо, многа лѣта видіо,
Отъ вештице и виле свагди сочуванъ быо.“

Но, сам Фрај додаје да „сатиричар обично иде линијом високог морала“¹⁵, и да су „у војевању знаности против празновјерја сатиричари [...] стекли добар глас.“¹⁶ Није чудо онда да је „Везилићев став према *чародјејству* био [...] врло поштован у круговима оних који су држали до напретка службене медицине.“¹⁷ А и сам је Везилић, осећајући отпор према свакој врсти сујеверја, уважавао лекарска знања и вештине и здраворазумске ставове, те се у овој збирци налази и песма лекару Јовану Живковићу (1760–1805), али и просветитељу Доситеју Обрадовићу.

Што се тиче и даље структуре текста, привлачи пажњу то да у првом делу Рељковићевог пева *Сашир* види, описује и критикује све оно што не ваља, а у другом делу се наводи све оно што би морало бити и како би Слава-нац морао живети. Слично је и са Везилићевим стиховима: у једнаестом се певању описују свакојакѣ враџбине и критикује се слепа вера народа у разна и којекаква „чародјејства“:

„Тіи вештицу, и вилу, вукодлака и халу
Нигде срести могоша, ни известно видиша.
Токмо слаборазсудни, суевѣрни людие
То иногда имають лестно привидане.
Како пророкъ глаголетъ, безъ причины страшутся,
Где насть страха видети, тамо страха боятсья.
Призри на нась господи съ небесныя высоты!
Стадо протодушное народъ сербскій просвети.
Училища воздвигни долгожелаемая,
Науками одожди на вся места сербская.
Да потекут потоцы, жаждуши напіютсья,
Кодъ народа славного да наука славитсья.
Тогда суевѣріе предъ тобою мерзостно
Изъ стада избраннаго истребитсья конечно.“

Уза све то треба додати и чињеницу, како примећује сам Везилић, да у оваква „чародјејства“ не верују само сѣљаци и прост пук, већ и побожни

¹⁵ *Isto*, 254.

¹⁶ *Isto*, 261.

¹⁷ И. Петровић, *Нав. гело*, 114.

људи „од званија књижнога“. Цео спис је, међутим, савет како треба радити да би се спокојно живело. На основу чињенице да су и Рељковић и Везилић високо моралне личности, очигледно је да они као сатиричари, односно писци специфичне врсте сатире XVIII века, не виде, како се истиче у *Речнику књижевних термина*, „могућност позитивног преображаја све док се људска природа не дозове разуму силовитом жестином поруге и док се друштво изнова не реформише на принципима разбора и мудрости.“

Етички идеал Рељковића и Везилића одговара духовној клими просветитељства, чин избора њиховог напада – жигосу народне обичаје и празноверја у народу – јесте, у ствари, морални чин. И Рељковић и Везилић преузимају на себе улогу онога који настоји не само да поучи, већ и да исправи, цензурише и исмеје грешке у друштву¹⁸. Њихова је сатира врста протеста, сублимација и крајња књижевна обрада беса и негодовања. Обојици је, дакле, полазна тачка чињеница та да се сматрају представницима просветитељске критике и реформистичке утопије¹⁹, и обојица кроз набрајање празноверица и назадњачких бесмислених обичаја и веровања, критикују друштвене појаве XVIII века, али и деградирају те појаве, увек у оквиру строго утврђених етичких норми свога друштва. Њихова способност разобличавања ништавности, глупости и пророка, претвара њихову критичку намеру у сатиру специфичних аспеката у којима је очигледан стални дијалектички напон између конзервативног инстинкта и утопистичког заноса.

Као додаток овој тези, може се истаћи да је *Сатира* прва хрватска световна књига 'ангажоване' књижевности²⁰, па ако се има у виду да је једна од особина сатире управо актуелност и ангажованост, та нам се карактеристика чини прикладном и за Везилићево *Крајње написаније о сивокојној жизни* које је онда, у оно време, било актуелно, а можда управо као одраз гласовитости коју је уживала Рељковићева књига. Везилић је, као и Емануил Јанковић, Доситеј, Мушкатиновић и остали, пошао путем запада без посредништва, а не преко Украјине и Русије, као Јован Рајић и Захарија Орфелин. Наша је теза, дакле, да је Алексије Везилић био поведен књижевном модом *Сатира* и да је под тим утицајем написао своје дело које, као и Рељковићев спев, језички и формално одражава своје поднебље и време.²¹

Као што је случај са Рељковићем којему се, барем до скора, оспоравала уметничка вредност *Сатира*, и Везилићева је поезија од стране критике била (пре свега почев од Скерлића) и бива оспоравана, са уметничке стране гледишта, слабо се вреднује и истина је да је технички неприступачна:

¹⁸ Т. Остојић, *Чарање и врачање у XVIII. веку*, Караџић. *Лист за српски народни живои, обичаје и предање*, 1901, III, 158: „Наравно да је добри Везилић ужасно огорчен на све ово [...]“

¹⁹ Уп.: М. Павић, *Историја српске књижевности класицизма и предромантизма*. *Класицизам*, Београд, Нолит, 1979, 113.

²⁰ К. Георгијевић, *Нав. дело*, 217.

²¹ Уп.: М. Павић, *Нав. дело*, 82: „У овим идејама Рељковићевим унетим у друго издање *Сатира* није тешко препознати оне исте идеје које су независно од њега као Орфелин (1778) или, по својој прилици, знајући за његову књигу као Везилић и Мушкатиновић, ширили и српски писци-просветитељи.“

„Све одаје једног образованог човека који је имао више лепих идеја и добрих намера но стварнога песничког талента“²², просуђује Јован Скерлић. Тог је мишљења и Никола Андрић који чак сматра да, због чињенице да није било утврђеног књижевног језика, није било ни значајних песника у Срба пре 1847. године, и да су то биле „непјесничке“ деценије, да је Мушички био већи патриота него песник, а „о Алексији Везилићу да и не говоримо!“ – узвикује хрватски књижевни историчар и есејиста.²³ Но, Скерлић наставља и каже да „ипак, та поезија има свога историјског интереса“, и истиче да, с обзиром да је *Крајњкоје најписаније о сјокојној жизни* један од најранијих радова српске уметничке поезије, „Везилић више заслужује, бар са књижевно-историјског, ако не са естетичког гледишта.“²⁴

Својом сликом, дакле, српског народа на граници две империје, оронолог у незнање, празноверје и примитивизам, на исти начин као и Матија Антун Рељковић, и Алексије Везилић „цензурише“ слабе стране народа; појављује се као чувар стандарда, идеала и истине свог века, столећа просвећености.

Осамнаести век у европској књижевности обично бива назван златним веком сатире. У заосталости и мизерији своје земље, Рељковић увиђа да мора да напада пороке и смешне аспекте друштва. У складу са својим временом и друштвом Везилић такође, као моралиста²⁵, користећи се класицистичком формом и стилским изражајима типичним за српско XVIII столеће, допуњује своје етнолошко-дидактичке стихове аспектима сатире, кроз коју само понекад избија и хумор и осећа се блага промена регистра. Критичка намера Везилићева остварује се не само у дидактичкој функцији већ и у функцији исмејавања народног веровања. *Саатир*, као и *Крајњкоје најписаније о сјокојној жизни* двоструко су сатирична дела: с једне стране аутори описују и критикују лош морал у свом друштву, и показују искрену забринутост; с друге стране се Рељковић и Везилић, свако на свој начин, боре против празноверја и предрасуда, позивајући се на здрав људски разум и на хришћанску веру која ономад није благонаклоно гледала на сујеверја у народу.

„Доследан властитом поступку реалног дефетишизирања и привржен научним сазнањима до којих је својевремено долазио било школовањем, било на врелима истинског живота, Алексије Везилић оштро је напао и још оштрије осудио све народне празновернице, чарања и бајања, износећи о њима многобројне појединости које, и такве како су презентиране, служе као оптужујући доказни материјал.“²⁶

У свом том „доказном материјалу“ комично код Везилића не извире из стила, већ првенствено из самих појава друштвеног значења. Скерлић ће закључити: „Ма како да овај спев има битно побожан карактер, ипак овде онде има идеја које одају образована световњака, човека епохе Јосифа II, и

²² Ј. Скерлић, *Нав. дело*, 320.

²³ N. Andrić, *Prijevodna beletristika u Srbia od god. 1777–1847*, Zagreb, 1892, 29.

²⁴ Ј. Скерлић, *Нав. дело*, 341.

²⁵ Уп.: Д. Ј. Поповић, *Срби у Бачкој до краја осамнаестог века*, Београд, Посебна издања, САН, СХСШ, Етнографски институт, 1952, 3, 106.

²⁶ В. Marinković, *Nav. delo*, 460.

једномишљеника Доситеја Обрадовића.²⁷ Сасвим је логично сложити се са Боривојем Маринковићем који тврди:

„Алексије Везилић је својом једином књигом стихова одједном несебично понудио читаоцима безброј поетских тема и стварних слика из живота, трудећи се у оквиру скромних настојања да обједини, у пуној недоречености своје поетике, прихватљив програм сопственог продирања у непознате пределе песничке имагинације. Тиме је један период у развоју српске књижевности добио апсолутно нове димензије и прерастао, у мукама трагичких заноса, скучене регистре дотадашњих литерарних, псеудопоетских и творачки немоћних, инспирација.“²⁸

У свом жигосању и ударању на празноверице, чарања, бајања и врачања, и на „јадне књижевнике“, Везилић се угледа на Рељковићевог *Сатира*, па иако стилски одудара од најчувенијег дела славоноског писца, тематски и жанровски се приближава сатири XVIII века која је морално истраживање аутора у првом лицу.

Кључне речи: Алексије Везилић; Матија Антун Рељковић; сатира; српска књижевност XVIII века; славононска књижевност XVIII века.

Persida Lazarević Di Giacomo

ASPETTI DIDATTICI E SATIRICI NELLA CRITICA DELLA TRADIZIONE ORALE NELLE
OPERE DI MATIJA ANTUN RELJKOVIĆ E ALEKSIJE VEZILIĆ

(Riassunto)

Attraverso un esame comparativo del *Satir iliti divji čovik* (1762; 1779) del poeta croato Matija Antun Reljković, il presente lavoro propone una nuova lettura del libro di poesie *Kratkoe napisanije o spokojnoj žizni* (1788; 1813) del verseggiatore Aleksije Vezilić. Tramite l'analisi degli aspetti didattici, satirici e umoristici dei versi in questione si ipotizza l'appartenenza di *Kratkoe napisanije o spokojnoj žizni* – soprattutto del suo undicesimo canto – a un genere letterario che si colloca sul confine tra la didattica e la satira del XVIII secolo.

²⁷ J. Скерлић, *Нав. гело*, 319.

²⁸ В. Маринковић, *Нав. дело*, 461.

Anna Kretschmer
Bochum

ХУМОР И САТИРА У СРПСКОЈ ПИСМЕНОСТИ ПРЕ ВУКА (НА МАТЕРИЈАЛУ ТЗВ. СЛАВЕНОСРПСКЕ ПИСМЕНОСТИ)

У раду се анализирају моћни узроци слабе засићености елементарних комичних писмених изв. славеносрпске епохе. Резултати истраживања се приказују на примеру 13 шекспирових од којих је најстарији из 1768. а најмлађи из 1816. г. У раду се такође разматрају моћнији пројекције концепција савремене лингвистичке шекспира на предстандарднојезичку писменост – њу конкретно са циљем лингвистичке карактеристике славеносрпске писмености.

Опширни и шаролики корпус славеносрпске писмености још увек је прилично слабо проучен – а и описан. Један од нарочито слабо разрађених његових аспеката јесте свакако типолошки. У ситуацији када дијахронијска славистика још не поседује сопствени теоријски одн. методолошки апарат за истраживање било би корисно проверити, уколико се то може, позајмити из савремене лингвистичке теорије то конкретно из текстовне лингвистике. Изворна интенција нашега рада била је зато управо пројекција ове савремене концепције из области лингвистике текста на предстандарднојезички текстовни корпус. Таква пројекција могла би помоћи у експликацији језичких средстава одн. семантичких шема којима су се обележавали хумор и сатира у старијим фазама српске писмености. С друге стране, то би могло допринети проучавању развоја вербализације комике у различитим фазама историје српске писмености, дакле, дијахронијској жанровској анализи. Ради се о концепцији *de Beaugrande'a / Dressler'a*, која постулира следећих седам критерија текстуалности:

- (1) кохезију
- (2) кохерентност
- (3) интенционалност
- (4) акцептабилност
- (5) информативност
- (6) ситуационалност и
- (7) интертекстуалност (DE BEAUGRANDE/DRESSLER 1981, 3),

од којих прва два заслужују по нашем мишљењу нарочиту пажњу и то као могућа основа за типолошку анализу текста. Наиме, у њима су заступљени

(1) површински ниво текста (*кохезија*) односно (2) семантичка мрежа текста (*кохерентносћ*). Аутори постулирају за сваки од тих нивоа конкретне листе релевантних ознака. За ниво кохезије то су, поред осталог – и пре свега – различите врсте понављања: лексичког, семантичког, граматичког итд. Поред тога у ту листу се сврставају и кондензација смисла, заменичке структуре (анафора, катафора и сл.), елипсе, јунктори, модалност, интонација итд. Према ауторима, за различите врсте текста (жанрове) карактеристичне су различита језичка средства одн. различити степен њихове заступљености.

Пошто славеносрпска писменост¹ у погледу њеног жанровског репертоара и његових особина готово још и није проучена, одлучили смо се за што обимнији корпус (како у квантитативном тако и у временском погледу) како би се тиме могла обезбедити његова што већа репрезентативност. Међутим, у току проучавања текстовног корпуса испољили су се озбиљни проблеми. Иако је било проучено неколико стотина текстова различите жанровске припадности и то из периода од 1768. до 1816. г, показало се да у целокупном проученом материјалу веома су слабо заступљене све врсте комичног (барем у нашем данашњем схватању тих категорија).

Уочени са таквом ситуацијом одлучили смо се да се у првој фази истраживања обратимо проучавању одговарајућих жанровских одн. тематских фрагмената у текстовном корпусу. Циљ (истовремено и метод) био је при томе комплексна дескрипција језичких и стилских одн. текстолошких средстава којима се у славеносрпским текстовима служило за вербализацију (израз) хумористичког одн. сатиричког садржаја односно дотичне ауторске интенције. Полазна је тачка анализе при томе увек конкретан текст као целина, тј, укључујући и његове екстралингвистичке карактеристике.

У избору корпуса покушали смо да обезбедимо његову што већу репрезентативност – уз истовремену минимализацију било какве селекције (као што су, нпр, предност одређених аутора, „народност“ њиховог језика итд.). Једини изузетак представља жанровски аспект и то из следећа два разлога: прво, радни корпус морао је да буде ограничен јер овај рад пре свега служи као илустрација за могућности даљег истраживања и то на основу једног у свим погледима опширнијег текстовног корпуса, други је разлог било одсуство елемената комике у славеносрпској писмености које се испољило већ у самом почетку рада. Да бисмо што ефикасније могли пронаћи и проучити средства изражавања комичног у тој писмености, у радни корпус били су укључени пре свега такви текстови у којима би према њиховој жанровској припадности требало – барем са наше савремене тачке гледишта – очекивати комично.

Резултати анализе биће укратко приказани у току даљег излагања и то на материјалу од 13 текстова (одн. њихових фрагмената) од којих је најстарији из 1768. а најмлађи из 1816. г.

¹ Ту и даље појам *писменост* се употребљава за целокупан корпус писмених фиксација језика, тј, у строго научном смислу без икакве евалуације. По нашем мишљењу појам *књижевност* није адекватан за престандардно-језичко доба и њен текстовни корпус јер је истовремено и шири и ужи од овог корпуса.

(1) Орфелин, З., *Славено-српски маџазин* (1768), гл. 3–4²

Ради се о првом српском часопису (објављен је само први број). Док се Орфелин у другим главама *Маџазина* у великој мери служио савременим му руским подлогама (уп. Kretschmer 1989 одн. Гудков 1973, 1977) главе 3 и 4 (*Писмо о важности жен. То јесѝ, колико кошѝуеѝ жена и Оѝвеѝ на ѝсмо о важности жен*) које смо укључили у корпус могу се сматрати као оригинално дело Орфелина. У њима је заступљен барем покушај сатире, свакако, подређене доминантном морално-поучном стилу; уп.³:

IV ОТВЕТ НА ПИСМО О ВАЖНОСТИ ЖЕН.

„... Сироте жене! Како привлаћетсе к презренију, како некије хоћеју, да би поставити њих на мерило немогућства, и отуда привести већ у мењше от ништа! ... жене ... есу онакове, коих тим више признавати надобно како нечто, что роду человеческого и вредително и полезно бити может.“ (46–47).

Други елементи комичног нису међутим заступљени ни у овим ни у другим делима Орфелиновог *Маџазина* у којем апсолутно превлада морално-поучна интенција.

(2) Јанковић, Е., *Трѝовци* (1787)

Ради се о преводном тексту (са италијанског). Веома је занимљив, међутим, предговор издању, оригинално дело Јанковића, у којем се он очигледно сматра дужним да образложи својим српским савременицима културну и друштвену релевантност комедија (а тиме и комичног као легитимног жанра) – али истовремено и испољи доминанту поучног. Ово је свакако индиција да се комички жанрови нису још били одомаћили у српској писмености краја 18. века. Уп:

ПРОЛОГ

„... Наивећа част национални мои, и данас јоште мисли, дасу комедије несамо младости но и старим лјудма шкодне, и само за немецко измишљење и држе, гдису Ђаволи Швабе измислили какоћеду варати новце от лјуди ... Загосамси пред узео, ову част лјуди из њиовог незнања ослободити и комедије добре код њи у боли кредит метути ... Нека сваки ови николико листа до конца прочита, пакће видити данису Ђаволштине ... Иошт едну ползу коју од добри комедија и други полезни книга можемо получити, неваља прекорачити. Колико маисторски и трговачки момака имаде, кои недељу и светац скитањем проведу ... Даимаду книга забавни, угодни, поволни, полезни и поучителни, барем ника част ови

² У основном тексту наслови се дају у савременом облику (понекад и у скраћеном). Оригинални се наслови наводе у библиографији на крају рада.

³ Сви цитати и примери дају се у савременој српској ћирилици; при томе се задржавају правопис и граматика оригинала. Иза цитата (примера) у округлим заградама наводе се стране издања.

момака трчалаби овим книгама ... ал камо србли гдисте? што спавате, зора је пробудитесе, време је веће.“ (1–3).

Друга важна индиција јесте одсуство елемената онога што бисмо данас сматрали као комично – и то у једној комедији. Место тога кроз цео текст је присутна и доминантна морално-поучна интенција. Уколико се уопште може говорити о комичном, оно је заступљено пре у облику сатире.

(3) Јанковић, Е., *Зао ошац и неваљао син* (1789)

Ово је такође једна преводна комедија али овог пута са немачког – што је за нас био један од разлога да се у корпус укључе два текста истог аутора одн. преводиоца. Занимљиво је да у предговору овом свом делу Јанковић се пре свега позива на морални утицај комедија на човека и друштво, на социјалну релевантност морално-поучних текстова за родитеље који треба да васпитају будуће генерације младог српског грађанског друштва у Војводини. Уп:

К ЧИТАТЕЉУ

„... Ова книжица, која у себи ништа друго несодержава, него: само чисто, богоугодно и презелнополезно наравоученије ...“ (16)⁴.

Овај је текст иначе више посрбљен него *Трџовци* и има изричито сатирички карактер док други елементи комичног у њему (готово) нису заступљени.

(4) Максимовић, М., *Мали буквар за велику гецу* (1792)

Овај текст припада тзв. малим литерарним жанровима који су у српској писмености овог доба још прилично слабо заступљени. Страна подлога је евидентна, она се осећа све до структурног нивоа. Али може се барем претпоставити и одређени утицај усмене народне приповетке на коју је српски читалац био навикао из детињства. У *Малом буквару* заступљени су (отприлике у истој мери) и хумор и сатира. Уп:

АПОСТОЛИ

„У том сусе пременили, што првији пешке хождаху, а садашњији на шест коња се возу.“ (4)

⁴Непагиновано. Ту и даље у косим заградама наше интервенције – А. К.

ВОЗДУХ

„Заљубљенији живу от љубови. – Зашто не би могла и сиротиња от воздуха живити?“ (8)

(5) Мразовић, А., *Поучишелни маџазин за децу*, т. 2 (1793)

И у овом случају ради се о преводном тексту при чему није још разјашњено да ли се Мразовић служио француским оригиналом или неким од бројних превода овог веома популарног поучног зборника, нпр., руским одн. немачким – или чак је користио и једно и друго. Изабрани фрагмент је поучна приповетка која се у даљем току излагања одмах подвргава интерпретацији у једном разговору васпитачице и деце. Такав жанр иначе уопште није репрезентативан за *Маџазин* који се углавном састоји од тематских разговора између васпитачице и групе девојчица уз обавезан коментар. Елементи комичног веома су слабо заступњени у *Маџазину* али њих има у одабраном фрагменту; уп.:

РАЗГОВОР X
(ДАН ОСМИЈ)

ГОСПОЖА ДОБРОНРАВНА

„... На едан месец по смрти његовој родила кралица принца, и именовала га Желаетим. ... но нос његов тако је велик био, да му је сав облик покривао. ... Дворјани за угодити кралици и принцу натезали толико пута на дан носове свое, да би их веће учинити могли. Но премда они свакиј час их натезалису; принц Желаетимј све их за тупоносе држао. ...“ (3, 5–6).

(6) Обрадовић, Д., *Изабране басне* (1800)

Овај рад као и његове подлоге доста је познат и проучен. Зато бисмо само скренули пажњу на интерпретације (*Наравоученије*) које се наводе иза сваке басне а могу да буду и веће од њих. Обрадовић наине не препушта читаоцу да тај сам протумачи басну него га пажљиво води кроз текст и његову интенцију. Уколико се ту ради о доминанти поучног, тј. утицају просветитељства а уколико је у питању чињеница да су српском читаоцу тога доба басне једноставно биле непознате као жанр – задатак је за будућа истраживања.

У баснама Обрадовића свакако су претежно представљени елементи сатире који и у овом тексту иступају пре свега у функцији помоћних средстава доминантне морално-поучне интенције.

(7) Обрадовић, Д., *Савези згравој разума* (1806)

Овај рад је један од најбољих примера за широко заступљени у писмености доба Просветитељства жанр поучног текста што је за нас био један од разлога да укључим у корпус два текста истог аутора. У тексту и језику зборника доста је евидентан и жанровски утицај парабола *Светиој њисма*. Али Обрадовић веома вешто упућене и по неки елеменат хумора – и то хумора усмене народне књижевности – свакако у намери да та његова поука радије буде прихваћена српским читаоцем. Уп:

НЕКАЈ СЕ ДОБРО ЧИНЕЋИ

*/ради се о набавци средстава за широшкове шћамјања/ „... мени више неби требовало него да штампатора платим ... Но изчезнути сва моја мечтанија и очекивање, кад чуем да сусе они исти у велики трошак увезли, зидајући пред едном црквом две звонаре ... Разум каже, да за оно најпре старатисе надлежи, што је на већу потребу и ползу Обшества, пак после ового, за оно што је на украшеније Церкве, Села или Града. Ја нигде толико Тороња нисам видно колико у Цариграду ... но кажи ми, акоће ко от Јутра до мрака у ни заблунут стајати, оћели зрно проса више памети достати? ... да им /Србима/ ко преведе на њиов език *Жил Блаза* или *Дон Кишота* вишебисе њиов разум просветио, и њиовом совершенству и благополучију вишиби се придобитак и прирастак учинио, него да имсе сви носови у Тороње претворе и преобрате.“ (25, 27).*

(8) Вујић, Ј., *Најражжение и наказание* (1807)

Комедије Ј. Вујића попут Обрадовићевих дела доста су добро познате савременом читаоцу (што се нажалост не може утврдити за апсолутну већину славеносрпских текстова). Изабрани фрагмент комедије по нашем мишљењу доста добро показује везаност текста за традицију и норму поучне комедије доба просветитељства са њеном израженом социјално-критичком компонентом – али и покушај Вујића да се у њу уведе национално-културно обојена компонента (што је исто у складу са жанровском нормом комедије просветитељства). Сатира ту свакако доминира (што се елемената комике тиче) иако има и чисто хумористичких елемената – међутим, и у овој комедији превлада поучна интенција. Најевидентнији су елементи комичног у репликама *Рагумира* (које смо и изабрале као илустрацију за овај приказ), чији је језик и у највећој мери посрбљен. Уп:

„Раг. (скочи на Ишана) узме ја за њрси и луйи ја о земљу) Угурсузе један и да би ли магарче! Хоћеш ли ти то дете пустити, само те ја питам? ...

Раг. Псино једна матора нелај. (узме Андрицу за руку) Ходи ти к мени мое драго детенце, небојсе вишше овог Тирана. ...

Раг. Глед сад. Боже! Један поштен човек, штета што на челу написато не носиш, да си један поштен угурсуз. ...“ (60, 64).

(9) Вујић, Ј., *Радосјине и увеселијелне лакрдије Берџолдина...* (1807)

У овом текст – за разлику од апсолутне већине проучених славеносрпских текстова стварно доминирају елементи комичног и то пре свега хумора. Свакако, при интерпретације ове чињенице не сме се занемарити преводни карактер текста, тј., утицај стране подлоге. У репликама *Марколфе* (у примерима скраћена као *М.*), мајке *Берџолдина* елементи хумора се употребљавају свесно и намерно а у репликама њеног сина *Берџолдина* (скраћен као *Б.*) ради се о ненамерној комици – у складу са његовим жанровски одређеним типом глупаче. Уп:

„Е. Кажите ми драга тето, имате ли ви мужа? ...

М. Ја би га имала, кад не би ео.

Е. Слушај ојей, ово е као некакова зајонейка, како би сте га имали, кад не би ео.

М. Кад он не би ео ... господска ела, кои су против његовог желудца била; ... те би био жив, а не би умрео. ...

Е. ... али кажите ми молим вас, имате ли каквог сина от њега?

М. Ја га имам и немам.

Е. Како е то, имате га и немате?

М. Кад е он код куће, онда могу рећи да га имам; али будући да е он сад на пољу, за то могу рећи да га немам. ... (18–20).

/Бертолдин види посетиоце на коњима/

Берџолдин. О! о! Гле какви људи – какви скотови привезати едни с другим. ...

Б. ... они су дакле полак људи а полак коњи? ...

Б. О колико нога имаду! Свакиј по шест. О како ти могу здраво бежати! ...“ (25–27).

(10) Игњатовић, М., *Арџелло ѝридворниј шаљивчина* (1813)

Ради се о преводном (са немачког) позоришном комаду. За разлику од Вујићевог *Берџолдина* у *Арџелу* доминира сатира. Свакако, и у овом случају не сме се занемарити интенција изворног немачког текста. Као пример изабрали смо одломак из 3. сцене (цар се сретне са Артелом). Уп:

„Цар (гледајући *Арџеллу*) Кто си ти, коего лице мени весма познато чинисе.

Арџелло. Јасам петгодишниј младенец мој Царју!

Пайлон. Самоси пет година стар ти Старче с том твојом седом главуром?

Арђелло. Ест Господару; ни мање ни више, ербо ја године живота моего от тог времена броим, от како живим, а живим само пет година, то ест: от тог времена, от какосам из дворца Царева изишао. ...“ (15).

(11) Месаровић, М., *Разби-Брија*. Т. 1. (1815)

Овај текст представља збирку кратких и веома кратких прича што га до одређеног степена приближава жанру Максимовићевог *Малој буквара* (уп. г). У приповеткама зборника доста је осетљив утицај како народног језика тако и народне усмене књижевне традиције. Пошто се ради о збирци анегдота, сасвим је природно да су ту широко заступљени елементи комичног, пре свега хумора. Уп:

НЕ БРИНИ СЕ ЧИТАТЕЛЈУ!

„... – За то мислим, да е книга весма невинна забавка, и поштен друг, от ког се поварити нећемо! ...“ (непаг.).

Занимљиво је, међутим, да се Максимовић исто као Јанковић (уп. г), у предговору труди да објасни својим српским читаоцима смисао и вредност комичног. Ово добро показује да ни тридесетак година после Јанковићевих комедија комика као таква није још постала легитиман огранак жанровског репертоара српске писмености.

(12) Давидовић, Д., *Забавник*. Т. 2 (1816)

У изабраном делу „Забавника“ представљене су кратке приповетке. Поучни је елемент у њима заступљен у различитој мери, али (као и страни утицаји) увек је евидентан. Присутни су поред осталог и елементи комике, пре свега хумор. Занимљиво је да Давидовић препушта рецепцију читаоцу – за разлику од Обрадовића који свакој басни дода опширно *Наравоученије* (уп. г.).

Прилично посрбљен језик овог дела „Забавника“ као и репертоар елементарна комике којима се служи Давидовић добро су представљени у следећем фрагменту текста:

„Жена једна почне у друштву неком женскиј пол преуносити, и у звезде ковати говорећи, да је жена от свију прочи твариј на свету најблагородније суштество. И речење свое да потврди, а она библическо изречење избере, у ком се каже: „да је Бог жену најпослед створио“ „Жена је тако највишша твар на свету.“ „И ест тако заиста, отговори један от друштва, Бог је то мудро учинио, најпре је морао темељ положити, после кућу саиздати, а најпослед ветренјачу наметнути.“ (24).

(13) Стојшић, П., *Должности човека* (1816)

Ради се о правом поучном тексту, па зато није неочекивано готово потпуно одсуство елемената комике. Донегде је заступљена само сатира – што је у складу с основном интенцијом књиге. Тако, на пример, у изабраном фрагменту, аутор се служи структуром библијске параболе како би што пре остварио интендирани утицај на читаоца.

На почетку изабране приче стоји као увод (пропозиција) текст последње воље *Ердељанина Марка* у којој он заповеда својој деци (синовима) да не бацају новац и да живе разумно и скромно. Жене (снаје), међутим, осујете то и бесмислено потроше новац. На крају један паметан занатлија помогне мужевима да савладају своје жене и уведу поново ред у куће. Није случајно да целу одговорност за катастрофу у насељу аутор пребацује на жене – то је карактеристично како за писменост просветитељства, тако и за народну књижевност.

У приповеци се на један чудан начин преплићу елементи библијске приче и народне приповетке – и једно и друго добро познато српском читаоцу тога доба. Уп:

„... Ово њиово раскошно житије све е дотле трајало, докле напоследок деца от глади завести нису почела, и докле сами осетили нису, да хлеба у кући нејма. Срамота е узајам искати, а другог спасенија нејма. Мужеви су добро предвидили, да неће добар тако господећисе конач бити; камо срећа, да су сви ови имали тестамент у препису Марка Ердељанина, ето ти добро. ...“ (87–88).

Резултати анализе, дакле, углавном су потврдили првобитне податке. Укратко речено: уколико је комика уопште заступљена у проученом корпусу, ради се пре свега о сатири него о правом хумору. Даље, у готово свим проученим текстовима апсолутно доминира поучна интенција којој су подређени сви остали текстовни елементи, па и елементи комичног.

Обично се доминанта поучног, моралноетичког у ово доба тумачи као директан утицај менталне и културне парадигме Просветитељства. Међутим, по нашем мишљењу, не треба занемаривати – барем као опцију – и могући утицај културне парадигме православне Слaviје. За њу је карактеристична пре свега дуалност, коју чине, с једне стране, писмена (сакрална) надетничка култура заједничка за све православне Словене, а с друге стране, усмена култура са њеним често изразито етничким карактеристикама. Комика је била саставни део само народне компоненте ове културне парадигме. Напротив, писмена култура која је била искључиво сакралног карактера, имала је принципијелно и стриктно ограничен жанровски репертоар. У њој *suī generis* једноставно није било места за световно, као што су хумор, драма, љубавни или авантуристички роман итд. У складу са општом доминантом поучног допуштена је била сатира, али само у функцији помоћног средства поучне доминанте. Световни жанрови, а са њима и елементи комике, улазе у писмену културу тек од почетка Новог доба и то пре свега из Западне Европе са њеном у то доба већ прилично секуларизованом писаном традицијом. Тако је

то било код свих православних Словена. Нешто раније се тај развој започео код Руса и других источних Словена, следећи су на потезу били Срби.

Проблем адекватног проучавања и интерпретације славеносрпске писмености, специфика традиционалне културне парадигме православне Славије (*Pax Slavia Orthodoxa*), дијахронијска анализа жанровског репертоара, стилских и жанровских ознака, њихова типолошка анализа – све су то још нерешена питања историјске славистике који свакако нису могли да буду основни предмет разматрања нашег кратког приказа. Његов је основни циљ био показати жанровску и стилску специфику, са савремене тачке гледишта чак и одређену ограниченост у том погледу предстандарднојезичких форми писмености код православних Словена – ту на примеру славеносрпске традиције. Не улазећи даље у овај опширни тематски комплекс хтели бисмо само још једном упозорити на неке битне по нашем мишљењу аспекте: прво, временске границе тзв. славеносрпске писмености за сада још не могу бити поуздано одређене (према подацима наших истраживања ова писмена традиција не само да није престала са првим публикацијама Вука, већ је и током више деценија коегзистирала са његовом књижевнојезичком концепцијом – а била је њој и озбиљан конкурент – (уп. Толстој 1981). Друго: један од најважнијих задатака будућих истраживања свакако је систематско и објективно проучавање утицаја страних подлога на формирање националног језичког стандарда и његовог стилског и жанровског система. Јер свака писменост у доба стварања националног језичког стандарда у великој је мери преводна писменост.

Кључне речи: славеносрпска писменост, просветитељство, *Pax Slavia Orthodoxa*, жанровска типологија, лингвистика текста.

ТЕКСТОВНА ГРАЂА

Вујић, Ј., *Радосѣне и увеселиѣелне лакрѣје Берѣолѣина, сына осѣроумнаѣо и хиѣромысленнаѣо Берѣолѣа, сѣ хиѣроумными изреченіями Марколѣе*, Будим 1807.

Вујић, Ј., *Наѣражѣеніе и наказаніе*, Будим 1807.

Давидовић, Д. (уред.), „Забавникъ“, т. 2, Будим 1816.

Игњатовић, М. (Eckartshausen, К.), *Арѣелло ѣридворный шальвивчина*, Будим 1813.

Јанковић, Е. (Goldoni, С.), *Терѣовци*, Лаипсиг (Leipzig) 1787.

Јанковић, Е. (Starck, F. X.), *Зао оѣаѣѣ и невалѣо синѣ*, Беч 1789.

Максимовић, М., *Малиѣ букварѣ за велику деѣу*, Беч 1792.

Месаровић, М., *Разѣи-Бриѣа*, т. 1, Будим 1815.

- Мразовић, А. (Leprince de Beaumont, J.- M.), *Поучиџелниџ маџазинџ за дџџу*, т. 2, Беч 1793.
- Обрадовић, Д., *Изабране басне*, Будим 1800.
- Обрадовић, Д., *Свџџи здравџо разума*, т. 1, Будим 1806.
- Орфелин, З., „Славено-сербскџ маџазин“, Венеџија 1768.
- Стојшић, П., *Должностџ человџка изџ разнихџ иностџраннихџ изданџ собраннихџ, и во едино џџџло сосџавџџннихџ, на славено-сербскџ свџџџ изданы*. Будим 1816.

ЛИТЕРАТУРА

- Beaugrande, R.-A. de / Dressler, W. U. (1981), *Einführung in die Textlinguistik*. Tübingen 1981.
- Kretschmer, A. (1988), *Српски књижевни језик у геџенијама пре Вука (језичка анализа славеносрпских џексџова: џроблеми и моуџносџи)*, Научни састанак слависта у Вукове дане 17/2, Београд 1988, 139–147.
- Kretschmer, A. (1989), *Zur Methodik der Untersuchung älterer slavischer schriftsprachlicher Texte (am Beispiel des slavenoserbsichen Schrifttums)*, Slavistische Beiträge 241, München 1989.
- Kretschmer, A. (1991), *Меџодолоџија разраџивања линџвистџчких џексџовних моџела за џредсџџандарнојезичко доба*, Научни састанак слависта у Вукове дане 20/2, Београд 1991, 65–71.
- Kretschmer, A. (1992), *Zur Rolle der Übersetzungen bei der Entstehung von slavischen Standardsprachen*, Zeitschrift für Slawistik 37/1, 72–76.
- Kretschmer, A. (1996), *О феномену џзв. Pax Slavia Orthodoxa у конџексџџу исџорије словенских сџџандарних језика*, Научни састанак слависта у Вукове дане 25/2, Београд 1996, 31–39.
- Kretschmer, A. (1997), *О норми у џредџуковском књижевном језику: сџџране речи и моџели џџворбе речи*, Научни састанак слависта у Вукове дане 26/2, Београд 1997, 241–252.
- Kretschmer, A. (2004), *Формирање функционалних сџџилова у српској џисменосџи у доба Вукових реформи*, Научни састанак слависта у Вукове дане 32/1, Београд 2004, 201–210.
- Гудков, В. П. (1973), *О џ. н. „славенском“ језику З. Орфелина*, Вестник Московског Университета 3/1973, 46–51.
- Гудков, В. П. (1977), *Особенностџ восџроизведења руских џексџов в „Славено-Сербском маџазине“*, Вестник Московског Университета 1/1977, 57–69.
- Толстой, Н. И. (1981), *Конџуренџија и коџџизџџенџија норми у књижевном језику 18. в. код Словена*, Научни састанак слависта у Вукове дане 10/1, Београд 1981, 33–40.
- Толстой, Н. И. (1997), *Slavia Orthodoxa и Slavia Latina – общее и различное в лиџџерџџурно-језыковой сџџуџации*, Вопросы языкознания 2/1997, 16–23.

Анна Кречмер

ЮМОР И САТИРА В СЕРБСКОЙ ДОВУКОВСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ
(НА МАТЕРИАЛЕ Т. Н. СЛАВЯНОСЕРБСКОЙ ПИСЬМЕННОСТИ)

(Резюме)

В работе рассматриваются языковые и текстуальные средства выражения элементов комического в т. н. славяносербской письменности. На материале 13 текстов (1768–1816 гг.) автор работы показывает, что элементы комеди в сербской письменности данной эпохи представлены весьма слабо. В особенной степени это относится к элементам юмора. Возможное объяснение этому можно, по мнению автора, искать как в особенностях мировоззренческой и культурной парадигмы Просвещения, доминантной в сербской литературе этого времени, так и в особенностях культуры православного славянства. Комическое как жанр допускалось лишь в устной культуре православных славян, в то время как письменная цивилизационная культура имела исключительно сакральный характер.

В работе далее рассматриваются возможности применения современных типологических концепций и моделей из области лингвистики текста для типологического анализа жанрового репертуара предстандартных фаз развития письменности у православных славян.

Ненад Николић
Београд

ШАЉИВА УСМЕНА ПРИЧА У ДРУГОЈ РЕЦЕНЗИЈИ СРБСКОЈ ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЏИЋА

У раду се истражује улога шаљиве усмене приче као критичког средства у Другој рецензији србској (1817) Вука Стефановића Караџића. Преводeћи ојсценим пошалицама епизоде из романа Љубомир у Јелисијуму (I том–1814, II том–1817) Милована Видаковића, Вук Караџић је намеравао да оствори морал Видаковићевог романа, али је, будући да ојсцене пошалице припадају народној култури, истовремено довео у питање и народни морал у име којеј критичку иредузима. Тумачењем овог парадокса у Другој рецензији србској освешљава се културолошка разлика Вукове и Видаковићеве позиције која из залеђа условљава њихову књижевну полемику.

Вук Караџић је у *Другој рецензији србској* место из прве књиге *Љубомира у Јелисијуму* Милована Видаковића на којем Мелиса каже Светозару да није смела да му унесе руже у собу у којој је спавао јер би се на тај начин наша са њим у соби¹ коментарисао следећом причом: „То је налик на оно што приповиједају како је возио кум куму на колима, па кад су наступили у шуму, онда кума рекне: ’Устави де куме кола да осижечем прут.’ ’Што ће ти прут кумо?’ ’Да се браним од тебе да ме не –’²“. Још један коментар кроз шаљиву причу односи се на Драгињино снебивање да Светозару искаже своја осећања³: „То је налик на оно, како се некакав ђаволан разговарао с

¹ „Како је сјутрадан устао Светозар и пошао Мелиси у градину: ’тек он на врата вертоградска, ал ето ти му ње с једном руком *ијрекарне ружице* (?) у коб’ и каже му осмјенувши се, да је она била поитила с ружицама да иј да старој да иј унесе у собу и метне чело главе његове, да му миришу док јошт спава. ’*Свей*. А не би сам имао чест, да сами унесете? *Мелис*. Ја би то с драгом душом учинила, но видила сам, да је мој стариј отац из собе изишао, и некуд отишао, и Ви сте остали сами“ (В. С. Караџић: *Друја рецензија србска* (1817), у: *О језику и књижевности I* (Сабрана дела Вука Караџића, књига XII); Београд: Просвета, 1968; 149–150, транслитеризовано)

² В. С. Караџић, *Друја рецензија србска*, 150, транслитеризовано

³ „У првој приповједки стоји: како је Светозару било тешко поћи у Призрен; како је узео Драгињу испод руке, и шетајући се с њом говорио јој: ’Драгиње, драга моја – немој на мене заборављати, немој да умали отсуствије моје нежност твоју к мени! – Немој токмо мисл у сердце твоје, љубезна моја, пустити – које би ми заисто тешко било – да ће Призрен и најменшу какову измену мојејо к *ишеби наклоненија учиниши моћи*’ итд. ’На ове речи јего, чиста слеза ороси девици красне трепавице њене; она нежно повуче очи своје на јуношу, и рекне: теже је за наш слаби пол љубезниј Светозаре, што ми у оваковом случају чувства нашег сердца, као што би оно нам желило, излити пред вама мушкими не смемо, да со тим не увредимо добродетел нашу

ђевојком: 'деде реци секо к.' 'Бог с тобом брато! како би ја рекла к.' 'А деде реци секо м.' 'Бог с тобом брато! како би ја рекла м., кад нисам тела да рекнем к.'⁴⁴ Наводећи ове две шаљиве усмене приче⁵ опсценог садржаја као *налик на* епизоде рецензираног романа, Вук је намеравао да снажно и упечатљиво истакне његову неморалност (на којој инсистира у целој рецензији), али је то учинио средством које је и само *проблематично*. Иако је хтео да подвуче *суштинско* одступање тих епизода од морала, учинивши то врло гласном *не-присвојношћу*, у грађанској култури недопуштеном, Вук је омогућио Видаковићу да у свом одговору само реторичким питањима „нек' ми каже, питам га, на што нам је у рецензији својој увео ону куму с прутићем у руци, да се у шуми сушча, брани от кума. – Куда ли му се оне речи клоне 'реци секо к. и – реци м!'“ – не посветивши дакле ни мало пажње *смислу* који шаљиве усмене приче имају – одбаци могућност било какве Вукове моралности: „пфуј! срамота! враче исцели се најпре сам. Овде се управ' мој истиј реценсент својим собственим ножем коље“⁶. И касније, Павле Поповић је такође сматрао да је „Вук отишао у сасвим недозвољену крајност“ уносећи у рецензију „непристојне народне пошалице“⁷, док је у наше време Душан Иванић у том поступку – једини – препознао нарочиту критичарску проницљивост: „опсцене приче дјелују и као пародија Видаковићева текста, и као оспоравање са становишта унутарњег смисла и намјера које писац жели саопштити посредством карактера јунака или посредством моралних поука“⁸. Међутим, ако „једва пригушеним еротским жељама Видаковићевих јунака изненада се прикључује, и одмах те жеље открива, несуздржан, пренаглашено бестидан и језик и понашање јунака народне прозе“, како је могуће тврдити да „морално, емотивно и језичко биће идеализованог грађанина под свјетлом опсцене радње и говора добија нови вид, прикривена жеља се оглашава грубо, вулгарно, и просвјетитељска маска се растаче“⁹? Није ли за такву тврдњу неопходно претпоставити потпуну *идејичност* смисла Видаковићевих епизода и Вукових причаца, односно превидети разлику између текста и ње-

– којом се наш пол краси – стидљивост“ (В. С. Караџић, *Друџа рецензија србска*, 164, транслитеризовано)

⁴ В. С. Караџић: *Друџа рецензија србска*; 164, транслитеризовано

⁵ То би, по Дејану Ајдачићу, заправо био усмени виц – овде боље *госејка*, како би се искористио термин којим је на српски преведен наслов Фројдове студије *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten* –, јер „док еротска шаљива прича распричано обухвата заокружене љубавне епизоде, почев од намера до начина њиховог остварења (или онемогућавања), еротски виц је најчешће усмерен на сажету духовитост љубавне понуде или на реакцију после откривања свршеног чина“ (D. Ajdačić, *O smešnom i moralizmu u erotskim pričama*, у: *Erotsko u folkloru Slovena: zbornik radova*, прир. Dejan Ajdačić; Beograd, Stubovi kulture, 2000; 476)

⁶ *Любомиръ у Елісѣуму, или Свеѣозаръ и Драѣня* морална повѣстъ сочинена Милованомъ Видаковичемъ народнаго, Греко-неун: Гум: Новосадскаго Профессоромъ, посвящена же Господару Георгию Варсану купцу житарскому, и жителю Панчевачкому, и любезной супруги его Госпожи Персѣди рожд: Радановичъ. Часть третья. Въ Будимѣ, Писмены Кралевск: Всеучилища Пешанск:, 1823; [xi], транслитеризовано

⁷ П. Поповић, *Милован Видаковић* (1934) (*Сабрана дела Павла Појовића*, књ. 7), Београд, Завод за учбенике и наставна средства, 2000; 176

⁸ Д. Иванић, *Једносјавни књижевни облици у Вукову дјелу*, у: *Модели књижевнога говора: из историје и њојшике српске књижевности*, Београд, Нолит, 1990, 59

⁹ Д. Иванић, *Једносјавни књижевни облици у Вукову дјелу*, 59

гове интерпретације, зауставити тумачење Вукове критике управо на оном месту од којег оно тек треба озбиљно да почне? Баш то што Вук *прикривену* и *приушену* жељу Видаковићевих јунака оглашава *експлицитним* и *вулгарним* народним пошалицама представља тачку са које интерпретација треба да крене, јер таквим поступком он објављује своју херменеутичку ситуацију, од које се интерпретација може приближити сагледавању специфичности његовог културолошког залеђа које омогућава *парадокс* да Видаковића у име народног морала Вук критикује опсценим народним пошалицама, потирући сву разлику између пригушене и бестидно отворене жеље.

Обе приче које Вук користи у *Другој рецензији србској* најупадљивије карактеришу иронична изокренутост и преобладајућа женске сексуалне агресивности: кума не сече прутић да се заиста брани од кума, већ да му да до знања да је расположена; сека се пита како би рекла *м.* када није хтела да каже *к.* јер је то начин да изговори и *к.* и *м.*, а да задржи декларативну стидљивост¹⁰. Има ли, међутим, у Мелисином устезању да уђе у Светозареву собу ироничне изокренутости кумине потребе за одбраном, а у Драгињиним опрезним и стидљивим речима дрскости домишљате секе која неће да каже *к.* и *м.*? Сексуална агресивност куме која намерава да се брани од кума оспољава ироничну претпоставку кумове сексуалне агресивности. Пошто скаредност „као неко разголићавање сексуално диферентне личности [...] нападнуту особу присиљава да себи представи одговарајући део тела или радње и показује јој да нападач сам тако нешто има пред очима“¹¹, кума својом предострожношћу жели да, са једне стране, у куму изазове представу њихове полне радње, док са друге стране испуњава један од услова за буђење мушке агресивности, приказује своју непопустљивост, која је наравно од оне врсте која „изгледа само као одлагање и не оставља утисак да ће даљи труд бити безизгледан“¹². Пошалица, дакле, представља *женску* сексуалну агресивност чији је циљ изазивање мушке сексуалне агресивности, од које се жена брани само зато да би одлагањем повећала задовољство које долази из комбинације разголићавања које провоцира и одлагања испуњења на тај начин подстакнуте жеље. Пошалица је, очигледно, упућена слушаоцима *мушкој* пола, јер само они могу бити *ипреће лице* које је „од највећег значаја за развитак скаредности“¹³, пошто се код њега „остварује намера досетке – да изазове уживање“¹⁴. Друго лице, на које се досетка односи, објекат је агесије, па је кума, иако агресивна, управо зато што је тако агресивна, у рецепцији досетке објекат агесије, и то не толико као лик из приче, већ пре као женски

¹⁰ Вук, дакле, није ове приче случајно изабрао, оне су сасвим складне одређењу Теодоре (Драгиње) да је „налик на стидљиву курвицу“ (В. С. Караџић, *Друга рецензија србска*, 160, транслитеризовано). *Стидљива курвица* је најпрегнантнији израз Вукове процене не само женских ликова, већ и читавог романа – њиме је Вук изразио двоструко Видаковићевог приповедања: декларативну моралност, иако је за односе међу ликовима пресудна жеља.

¹¹ S. Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom (Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten, 1905)*, preveo s nemačkog Tomislav Bekić (*Odabrana dela Sigmunda Frojda*, knjiga III), Novi Sad, Matica srpska, 1973, 100.

¹² Нав. дело, 101

¹³ Нав. дело, 101

¹⁴ Нав. дело, 102

принцип уопште. Друга шаљива прича, о секи која неће да каже *к. и м.*, представља још једну сексуално агресивну жену; иако мање агресивна од куме, и сека испољава одређени степен агресивности: изложена Ђаволоановом нападу који је позивањем да каже *к. и м.* наводи да себи представи те делове тела и, у крајњој линији, њега разголићеног, сека одговором који се састоји од *одбијања и изоварања* на најбољи начин изражава непопустљивост која оставља наду, односно објављује да јесте себи представила и *к. и м.*, али да не жели да то, *још*, призна. Ако оваква врста досетке „омогућава задовољење извесног нагона (похотљивог и агресивног) против једне препреке која јој стоји на путу, она заобилази ту препреку и тиме остварује уживање из једног извора уживања који је услед препреке постао неприступачан“¹⁵, како онда може бити „налик на“ епизоде Видаковићевих романа у којима је приказано нешто сасвим супротно: *немоућносii* заобилажења препреке?

Иако Мелисин мотив да Светозару не унесе цвеће у собу неоспорно подразумева призвану слику њих двоје самих у соби и, нарочито, разлога због којег је то недолично (истог оног због којег кума сече грану), као што и Светозарево питање „А не би сам имао чест, да сами унесете [руже у собу]?“¹⁶ садржи прикривену сексуалну агресивност, зашто се нико тој епизоди у Видаковићевом роману *не смеје* као доброј досетки? Да ли зато што је препрека – жељи која несумњиво постоји, што се на другим местима у роману лепо види – сувише јака да би могла бити заобиђена? Механизам да се дискутовањем о забранама ипак испољи оно што је недопустиво да се саопшти, присутан је у Драгињином снебивању да говори о ономе о чему због стидљивости не сме да прича: природа жеље коју тако ставља Светозару на располагање прилично је очигледна, с обзиром на оно што је спречава да се искаже, јер је стидљивост везана за чедност, односно устезање пред сексуалним, а не било какво устезање. Међутим, ни то место не да не изазива смех, већ напротив, типично је место *сенjиментjалистичке* прозе, над којим осетљивије читао-тељке могу и коју сузу пустити. Како су, онда, та места „налик на“ пошалице којима их је Вук превео да би, наизглед, постала сасвим јасна и смешна? Не деjствује ли на тим местима далеко суптилнији механизам *диjалектичке жеље и морала*, који са једне стране допушта да се препозна еротичност дискурса, али са друге стране ни у једном тренутку не дозвољава да морал престане да тим дискурсом управља? Ово је сасвим другачије у односу на усмене шаљиве приче чији је циљ управо заобилажење препреке жељи. Видаковићеве епизоде описују ситуацију у којој се са нормама мора сарађивати и жеља се може објавити тек саображена норми. Вуково питање „допушта ли благообразниjи карактер народа нашега, да се ђевојке са момцима разговарају *о девству, и о намjеренију, које је јестивство имало с њима, кад иj је стварало*“¹⁶, реторичношћу која подразумева недвосмисленост и непроблематичност одговора, поручује да је *сваки најовештај сексуалној* недопустив с обзиром на народни морал. Ово доводи до два важна питања. Наjпре, да ли то значи да је основа

¹⁵ Нав. дело, 103

¹⁶ В. С. Караџић, *Друја рецензја србска*, 175, транслитеризовано

народног морала *йойшйуно йорицање сексуалносйи*, па се Видаковићев роман критикује јер сексуалност недовољно вешто пориче, због чега се у њему исувише лако препознаје механизам *ойорицања*, као „начин да се оно што је потиснуто прими к знању“¹⁷? Рецимо, чиста и невина, љубав као брата и сестре, како приповедач често описује осећања Светозара и Драгиње, врло брзо се препознаје као сексуализована, много пре него што ће бити санкционисана браком. Њено препознавање, међутим, није тражено, већ настаје спонтано, захваљујући немогућности морала да потпуно управља жељом¹⁸. Очигледно свестан те немогућности, Вук тражи да се *никакви* разговори о полности не воде. Међутим, разговори о девству и намерама јестества веома наликују великом европском процесу медиализовања, сајентизовања говора о полном, замењивању еротичности науком о сексуалности која је у грађанску културу увела „нова правила пристојности“ која „прочистила су речи“, чиме је настала „збирка исправних исказа“¹⁹. Отуда се Драгињине сузе у којима читаоци уживају јављају пре као још један аргумент за Фукоову запитаност „да ли *scientia sexualis* – под притворством свог уприличеног позитивизма – не функционише, од деветнаестог столећа, бар са извесним својим одликама, као *ars erotica*“²⁰. Не препознајући суптилна кретања унутар грађанске културе с почетка деветнаестог века – а која се у Видаковићевом роману не појављују тражено, већ силом епистеме у којој се налази (што их чини још значајнијим) – Вук из моралног понашања хоће да протера *било какав* говор о сексуалности. Укратко, док Видаковић морал хоће као *ујрављање сексуалношћу*, Вук од њега тражи *йойшйуно нејирање йолносйи*²¹. Пошто Видаковић сексуалност није искоренио, Вук је, без представе о њеној управљивости, посматра као потпуно разобручену и безобалну, те је зато преводи причама које, сасвим супротне интенције, у први план стављају жељу која морал који покушава да је ограничи заобилази да би обезбедила задовољство својим јунацима, али и слушаоцима. Отуда, оне у рецензији имају смисао *нејайшивној йримера*. Али, то су *народне* пошалице, истог оног народа у име чијег се благообразног карактера и високог морала Видаковић критикује! Шта овај *йарагокс* говори? Не упућује ли он, најпре, на разлику између тих шаљивих прича у систему народне културе и Вуковој критици?

¹⁷ S. Freud, *Oporicanje* (*Die Verneinung*, 1925), у: *Даволја невроза: изабрани огледи*, изабрао и превео Јовица Аћин, Београд, Рад, 2001, 113

¹⁸ „Морал се не подрива свесном интервенцијом приповедача, већ приповедањем које се опире не само аутору, његовим речима из предговора, већ и самом приповедачу, његовим ауториталним коментарима, отварајући простор за појаву жеље, све време присутне као подземна енергија приповедања“ (Н. Николић, *Касйирране јуноше: Жеља и йриповедање у романима Милована Видаковића*, Нови Сад, Матица српска, 2004, 182)

¹⁹ M. Foucault: *Istorija seksualnosti: volja za znanjem* (*Historie de la sexualité 1: La volonté de savoir*, 1976), с француског превела Јелена Стакић; Београд: Просвета, 1982; 21

²⁰ Mišel Foucault: *Istorija seksualnosti: volja za znanjem*; 65

²¹ И код Видаковића се често морал јавља у облику порицања сексуалности – што сведочи о његовој међупозицији и непотпуној профилисаности – али се у ове две епизоде које је Вук превео шаљивим причама морал несумњиво јавља као управљање сексуалношћу, што та места и чини тако значајним за сусрет две епистеме.

Статус опсцених пошалица је у народној култури специфичан, па Вук у *Српском рјечнику* каже за *јоскочице* да су „готово све тако срамотне, да и[x] осим кола не смије нико ни поменути; а у колу и[x] нико за срамоту не при-ма“²². Међутим, док „момци говоре и подвикују у колу кад играју [...] младе и ђевојке, старци и бабе, учине се као да и не чују што момци говоре“²³. Слобода момака да опсцености говоре условљена је дакле прећутном сагласношћу старца и баба који су регулатор друштвеног понашања и мерило норме; младе и девојке се такође праве да не чују шта момци говоре, јер је то једини начин да не покваре атмосферу кола, а да очувају своју стидљивост. Вишеструконост животних сфера народне културе *карневалске* приче – које припадају посебном, карневалском времену и простору, и причају се под одређеним условима – познаје као облик *ἱρесиῦντα* који не *ујрожава свакодневни ѿ-редак*: „антипонашање нема самостални вредносни статус: антипонашање остаје обрнуто, преокренуто понашање, тј. поима се као нарушавање прихваћених норми“²⁴. Карневалски преступи допуштају да се чињењем онога што је иначе забрањено истовремено учини очигледним свакодневни систем културе и његовим нарушавањем доспе до *задовољсѝва у ἱρесиῦντι*, који је међутим *виртѝуелан*, и испољен различитим степенима виртуелизације. Девојка која надгорњавајући се са ђаволаном пита како би рекла *м.* када није хтела да каже *к.*, нашла је начин да изговори и *к.* и *м.*, а да задржи стидљивост нужну и у простору кола; чврсто држан табу кумовског секса омогућио је да се прича о куми нађе у рецензији, док се о односу снахе и свекра говори изузетно подигнутим моралистичким тоном²⁵, нужним јер је – судећи по истраживањима Тихомира Ђорђевића²⁶ – снохачество у Вуково време био чест и недовољно осуђиван преступ, за разлику од секса међу кумовима који се у народној култури скоро уопште није јављао²⁷, па је његова виртуелиза-

²² *Српски рјечник*, истолкован њемачким и латинским ријечма. Скупио га и на свијет издао Вук Стефановић [Караџић], Беч, 1818. [фототипско издање: *Дела Вука Караџића*; Београд: Просвета – Нолит, 1987]; 611

²³ *Српски рјечник*; 611. Фридрих Краус (Friedrich S. Krauss) је у годишњаку ΑΝΘΡΩΠΟΦΥΤΕΙΑ (1904–1913) који је донео велику збирку опсцене усмене прозе истакао да „не брљам неке тајне, него извјештавам што се у пуној јавности, и већином у присуству дјецe, дјевојака и жена, простодушно причало. Код Јужних Словена важи још *naturalia non turpia*“ (у: Душан Иванић: „Мрсне приче или о опсценој народној прози“ (1984), у: *Облик и вријеме: Сѝудије из иѝторије и ѿеѝишке српске књижевности*; Београд: Просвета, 1995; 228). Краус, дакле, није стекао утисак да се опсцене ствари могу говорити само у повлашћеном простору попут кола, што је изузетак: Борис Успенски тврди да су еротске приче „биле веома распрострањене у руском народу; оне су и до данас раширене у сеоској средини, мада се обично причају пред одређеним аудиторијумом и у посебним ситуацијама“ (Boris Uspenski (Борис Александрович Успенский): „Zavetne skaske“ A. G. Afanasjeva“ (1991), превели Biljana Sikimić i Dejan Ajdačić, у: *Erotsko u folkloru Slovena: zbornik radova*, прир. Dejan Ajdačić; Београд: Stubovi kulture, 2000; 445).

²⁴ Boris Uspenski: „Zavetne skaske“ A. G. Afanasjeva“; 449

²⁵ „Допушта ли благообразниј характер народа нашега [...] да сна[x]а пред свекром рече ’детету дадем *sisy*“ (Вук Стефановић Караџић: *Друѝа рецензија србска*; 175, транслитеризовано)

²⁶ Т. Ђорђевић, *Узимање у роду* (1929) и *Полиандрија* (1924), у: *Наши народни живои*, том 1, прир. Ненад Љубинковић; Београд: Просвета, 1984.

²⁷ „У актима Државне архиве у Београду из времена прве владе кнеза Милоша ја сам нашао врло много података из којих се види да се тада јављала прељуба у роду у врло различитим облицима“ (Тихомир Ђорђевић: *Узимање у роду*; 164), па и „снохачество се често помиње“ (Тихомир Ђорђевић: *Полиандрија*; 244). Са друге стране се „вештачка сродства (кумство, побратимство,

ција у причи доносила задовољство престапа немогућег у стварности. Цела та карневалска димензија народних опсцених пошалица мора међутим бити одбачена и заборављена, да би се оне могле појавити као средство *негативне* критике Видаковићевог романа. Од специфичног остварења забрањене жеље у карневализованом простору народне културе које подразумева повратно учвршћивање прекорачене норме, прича се у средство критике Видаковићевих јунака претворила концентрисањем на саму анегдотску *радњу* и њен иронични механизам, те њиховим посматрањем као слике света истог статуса који има слика света у Видаковићевом роману. Од карневалског ексцеса, радња у пошалицама је постала *правило свакодневне живоји* приказаног у Видаковићевом роману. Вук је на тај начин извршио *двосмислену редукцију*: као средство критике је употребио дефолкlorизовану усмену шаљиву причу да би у Видаковићевим епизодама аутентичну дијалектику жеље и морала свео на прикривање жеље моралом. Сада се већ препознаје специфично *кретирање њорцања* у Вуковој критици: у епизодама које изражавају дијалектику жеље и морала, које приказују управљање жељом, Вук пажњу поклања само жељи, док методе њеног управљања одбацује као лажне, као пуке изговоре, и зато те епизоде и може да преведе усменим пошалицама у којима жеља тријумфује над препрекама које јој се стављају. Међутим, да би тиме истакао негативност Видаковићевог морала, Вук мора заборавити сопствено уживање које му те опсцене пошалице иначе доносе. Може ли га он заборавити само зато што карневализоване пошалице представља као слику света некарневализованог простора Видаковићевог романа, у којем није препознао да метафорично и исповедно третирање сексуалности не нарушава морал, већ напротив, омогућава моралу да сексуалношћу управља?

Међутим, зашто и сам Видаковић, ако његове епизоде нису налик на Вукове пошалице, говор својих јунака карактерише као „шаљив и невин“? Може ли уопште неки говор истовремено бити *и шаљив и невин*, ако шала „омогућава задовољење извесног нагона (похотљивога и агресивнога) против једне препреке која јој стоји на путу“²⁸? Ако би невиност разговора Светозара и Мелисе искључивала сваку сексуалну примисао, зашто онда Мелиса није ушла у Светозареву собу? Да нема представу о сексуалном искушењу двоје младих самих у соби, Мелиса би у собу свакако ушла; такође, да нема исту такву представу, Светозар је не би питао зашто му цвеће није сама донела. Шаљивост њиховог разговора, ако би је било, потицала би из алузивног поигравања забраном и сексуалном тензијом, тако да невиности – као одсуства сексуалног мотива – у њему не би могло бити. Међутим, Видаковић синтагмом „шаљив и невин“ може означити ону врсту шаљивости која *сублимира* сву сексуалност, која се у поигравању сексуалношћу потпуно исцрпљује, те која због тога што сексуалну енергију не расипа и не умножава, не преводи је у смех слушалаца, заслужује атрибут невиности. Управо то разликује Видаковићеву шаљиву епизоду од усмене шаљиве приче о куми. Причица о

поочинство) у народу сматрају као тежа, и о њих се врло ретко греша“ (Тихомир Ђорђевић: *Узимање у рогу*; 165).

²⁸ S. Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, 103

куми подразумева *наставак*, преношење кумине сексуалне енергије на кума, провоцирање мушке сексуалне агресивности која ће реализовати оно од чега кума хоће да се брани, а управо наговештај таквог развоја приче, њеног наставка и по завршетку приповедања, доводи до громогласног смеха. Нико се не смеје Видаковићевој епизоди, јер се она преко својих граница не прелива: Мелисино обавештење да је намеравала да дâ старој цвеће да га унесе у Светозареву собу подразумева морал који не допушта да се двоје младих нађу сами у соби, истовремено подразумевајући и представу о њиховом сексуалном искушењу, на коју и Светозарево питање зашто сама Мелиса не би унела цвеће у његову собу циља. Мелисин одговор да би тако остали сами у соби не експлицира разлог зашто је то недопуштено, али даје довољно елемената да Светозар, који се правио луд, схвати да Мелиса мисли на исто на шта и он, али да она, дефинитивно, то неће. Дакле, узајамно сексуално провоцирање Светозара и Мелисе остаје затворено у своје границе, оно се потпуно исцрпљује у њиховом дијалогу, ништа не наговештава да се још нешто може десити: Светозар и Мелиса се неће затворити у његову собу, никакве могућности за то нема, јер је морал одвећ јак да би се тако нешто догодило. Узајамна сексуална агресивност ово двоје младих управљана је, дакле, моралом и управо је та *управљивост* заштитни вентил за морал. Сва сексуална тензија је исцрпљена у разговору и једноставно нема енергије која би могла наставити причу преко граница њиховог дијалога, што је и разлог да читалац на ту епизоду не реагује смехом. Док Видаковић сексуалношћу јунака манипулише уз помоћ морала, и у име морала, Вук те манипулације сматра лажним, пуким алибијем, и очекује да се и ван исприповеданог може нешто десити. Зато он ту епизоду преводи причицом чија је енергија толика да претпоставља наставак у кумовој акцији, а што је и енергетски извор смеха, омогућеног занемаривањем норме која пречи остварење жеље. Жеља која се у разговору Светозара и Мелисе сасвим исцрпла, која је остала ограничена нормом, у Вуковом је преводу појачана и ослобођена норме.

Вук, дакле, критикује Видаковића за оно за шта Видаковић није крив, он га критикује јер је *прег-јосставио* наликовање Видаковићевих епизода и сопствених превода тих епизода, па тако критикује сопствене пошалице као мерило норме свакодневног живота. То је промашена критика јер оне то никада нису биле, ни за народну ни за грађанску културу. Тешко је, међутим, замислити да Вук у њима није уживао и када их је као такве претпоставио, много је вероватније да их је у рецензију унео са задовољством, чак и ако је то било на сугестију Копитара који је „– изгледа – био љубитељ те врсте фолклора“²⁹. Није ли се Вук тако нашао у *шизофреној* позицији: критикује и напада оно у чему сам ужива? Да ли се онда можда његови преводи Видаковићевих епизода шалвим усменим причама јављају као истовремено давање одушка сопственој жељи и њено кажњавање пројектовањем на другога? Да ли Вук жели такве приче и ван карневализованог простора фолклорне

²⁹ Љ. Стојановић, *Живот и рад Вука Сивеф. Караџића*, Београд, 1924 [фототипско издање: Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1987]; 161

културе, али пошто му то његов морал не допушта, он их пројектује у Видаковићев роман, чиме добија могућност да каже оно што иначе не би смео, да оствари једно забрањено уживање а да истовремено остане веран моралу, јер је то уживање осудио, а његово изговарање је било нужно да би читаоцима предочио какав је у суштини Видаковићев роман³⁰? Сличност у истоветности механизма Видаковићевих епизода и Вукових пошалица који открива оно што треба да прикрије мање је значајна за њихов смисао од *интенција* које су супротне: усмене приче тим механизмом потенцирају снагу забрањене жеље, док Видаковићеве епизоде илуструју како се жељом управља. И једне и друге као свој циљ имају *задовољство*, али је оно такође различито: усмене пошалице задовољство достижу карневалском виртуелизацијом престапа, док га епизоде Видаковићевог романа траже у манипулацији жељом. Иако у односу Светозара и Мелисе, те Светозара и Драгиње битну улогу игра жеља, подједнако битно за Видаковићево приповедање је и *управљање жељом* и њеним испољавањима. Преводећи те епизоде досеткама које норму заобилазе у име жеље, Вук открива своју *херменеутичку ситуацију*: он Видаковића чита тако да у његовим романима у први план избије жеља, а да се стратегије које жељом управљају сасвим пренебрегну. Зато претпоставка да Вукове пошалице оглашавају дубљи смисао Видаковићевих епизода редукује смисао романа на само једну димензију, не уважавајући за њега кључну дијалектику жеље и морала. То, наравно, јесте Вукова позиција: преводећи Мелисино и Драгињино скривање жеља пошалицама у којима жене жељу скривају тако – и само зато – да би била откривена и за мушкарца изазовна, Вук је објавио кључну *културолошку* разлику у односу на Видаковића. Јер, у Драгињиним и Мелисиним речима се препознају пригушене еротске жеље, али управо је њихово *пригушивање* у првом плану романа; са друге стране, прикривање еротских жеља куме и секе је такво да у први план усмене приче избија *немогућности обуздавања* жеље. Дакле, уместо препреке, њено заобилажење; задовољство у препознавању управљања жељом, насупрот задовољства у супериорном проговарању наизглед прикривене жеље – ето разлике између сентименталистичког и дискурса шаљиве усмене опscene приче, којој у залеђу стоји дубока културолошка разлика Видаковићеве и Вукове позиције.

³⁰ Пренаглашавање жеље може бити повезано и са злонамерношћу критике, односно Вуковом тежњом да што упечатљивије прикаже Видаковића као неморалног проповедника морала и потпуно га понизи: управо таква агресивност према Видаковићевој личности може довести да редуковања смисла епизода које се коментаришу. То се, међутим, не може узети као једини разлог, јер да би то био једини разлог Вук би морао одлично познавати грађанску културу и свесно пренебрегавати њене начине управљања жељом. Иако Вукова уопште агресивна тенденција његову критику појачава до крајњих граница, постоји нешто старије од агресивности што Вуку омогућава да у добро прикривеним и сублимираним исказима препозна жељу, а да чак ни не наслути значај еротизованог, а сексуално неоствареног понашања Видаковићевих јунака за морал његовог романа.

Кључне речи: жеља, карневализација, морал, полемика Вука и Видаковића, сексуалност, сентиментализам, шаљива усмена прича.

Nenad Nikolic

HUMOROUS FOLK TALE IN VUK STEFANOVIĆ KARADŽIĆ'S *DRUGA RECENZIJA SRBSKA*

(Summary)

In *Druga recenzija srbska* (1817) Vuk Stefanović Karadžić used humorous folk tales with obscene motifs in order to criticize the moral displayed in Milovan Vidaković's novel *Ljubomir u Jelisijumu* (part I–1814, part II–1817). By interpreting this paradox, the paper presents the difference between folk and bourgeois culture which provided basis for Karadžić and Vidaković quarrels about literature.

Станиша Тутњевић
Београд

СЛИКА О ДРУГОМ КАО ИНСТРУМЕНТ ЗА СТВАРАЊЕ САТИРИЧНО-ХУМОРИСТИЧКИХ СИТУАЦИЈА

Замисао овој рада је да се покаже како слика о другом може бити инструменти за стварање хумористичко-сатиричних ситуација и каква је њена функција у сатирици у мјешовитој дјела. То је учињено на примјеру слике о Млецима у Горском вијенцу П. П. Пејровића Њеиша и у ирици Кањош Мацедоновић С. М. Љубише. Хумористичка слика о Млецима код Њеиша има релаксирајућу функцију у односу на нарасијајућу драмску интензију коју изазива империјализам за искористењем пошерица, док је, на другој страни, та слика код Љубише у већој мјери функционализована, јер појам пошерица код њега појима арибуције пошерица.

I

„Догодило вам се можда да, сједећи у вагону или за заједничким столом, чујете како путници причају једни другима приче које мора да су смијешне за њих, јер им се смију од свег срца“¹, каже неизбјежни Бергсон. На другој страни нама који не припадамо тој групи, каже се на том мјесту даље, није „нимало до смијеха“². „Наш смијех је увијек смијех једне групе“³, закључује Бергсон у вези с тим. У даљој расправи „о значењу смијешнога“, како циљ тога свога чувеног есеја. Бергсон назначује у поднаслову, закључује се да „комично често зависи од обичаја, идеја, – рецимо отворено – од предрасуда једнога друштва“⁴, па стога можемо говорити о „комичној личности и комичној групи“⁵. „Можемо се насмејати детету, као и зрелом човеку или жени; каткад нам је смешан само један гест, други пут и цео човек, карактер, па и читаво друштво са његовим обичајима, навикама, моралом“⁶, каже

¹ А. Бергсон, *О смијеху. Есеј о значењу смијешнога*. Превео Срећко Цамоња, Веселин Маслеша, Срајево, 1958, стр. 9.

² Исто, стр. 10.

³ Истр, стр. 9.

⁴ Исто, стр. 70.

⁵ Исто, стр. 102.

⁶ С. Пандуровић, *Око смеха и комике, XX век*, 1938, књ. II, (октобар), стр. 364.

Сима Пандуровић, као да наставља Бергсонову мисао. Оваквих и сличних схватања о томе да представе и предубјеђења о другим и другачијим људима и њиховој култури и обичајима, веома често постају узрок и извор комичних ситуација, налазимо на сваком кораку и лако би их било поткријепити изјавама и многих других угледних или мање значајних аутора, изречених у изравним расправама о овом предмету или успутно у расправама о другим стварима.

Нама се учинило интересантним да ово устаљено схватање доведемо у везу са једном теоријом израслом у окриљу компаративистике која се сликом *группої* почела бавити из сопствених разлога, у оквиру покушаја да се идентификују особености поједних националних књижевности и уочи њихова евентуална присутност у другим књижевностима. Та теорија има дуг сопствени развојни пут од почетних једнодимензионалних поставки о менталитетским карактеристикама појединих народа које одређују и карактер њихових књижевности (француски *l'esprit* или словенска душа, на примјер), преко веома продуктивних метода упоредног проучавања културних и књижевних феномена, до најновијег, идеологизираниог вида само(идентификације) људских група и заједница у оквиру опозиционо конструисане категорије „свој-туђи“ која се без већег напора тешко може одржати у орбити ужих књижевних разматрања.

Овој теорији у српској књижевној науци дужну пажњу први је озбиљно посветио Зоран Константиновић прије двадесетак година текстом *Од имајолоџије до истраживања менталитетска* у загребачком часопису *Умјетности ријечи* 1986. године. Објашњавајући основну суштину те теорије Константиновић на том мјесту каже да „свет који писац гради нијер ни 'хир случаја' ни плод искључиво стваралачког суверенитета већ да настаје из комплекса представа (фр. *images*) којима писац располаже и којима се служи колико по свом умењу толико и стицајем околности, но које се мењају у процесу историјског развоја књижевности па би се, полазећи отуда, понајпре могло доћи до некаквог објашњења о релевантности естетских мерила у процесу историјског развоја књижевности“⁷³. Истовремено у овом раду сажето се даје историјат имагологије као дисциплине, почев од чувеног списа *De l'Allemagne* мадам де Стал из 1810. у коме се заснива француски стереотип о Нијемцима, преко каснијих зачетника и оснивача ове теорије које предводе Жан Мари Каре (Jean Marie Carré) и Маријус Франсоа Гијар (Marius François Guyard), у својим радовима објављеним почетком педесетих година двадесетог вијека, до каснијих респектабилних теоретичара који у својим истраживањима на овај или онај начин дотичу, доводе у питање, коригују или продубљују ову методу [Рене Велек (Rene Wellek), Ирина Неупокојева, Умберто Еко (Umberto Eco), Јуриј Лотман, Ханс Робер Јаус (Hans Robert Jaus)]. Пратећи даље пут ове теорије на релацијама текста и контекста што подразумемијева продор „у архитектст, у најдубље слојеве у којима нам текст указује на збивања у психи

⁷³ З. Константиновић, *Од имајолоџије до истраживања менталитетска*. О једном значајном кретању у савременој мейодолошкој мисли, *Умјетност ријечи*, 1986, XXX, 2 (травань – липањ), стр. 137.

творца тога текста⁸, Константиновић даље прати велики значај којим овако схваћене представе (*images*) учествују у разлучивању митова, идеологија и утопија на којима почива колективна свијест, која истовремено обликује и пишчеву свијест. Такав смјер према коме се раширила имагологија од седамдесетих година именује се као истраживање менталитета [Константиновић га прво уочава код Жака ле Гофа (Jacques le Goff)], а потом се широки дијапазон ових и сличних истраживања идентификује код Мишела Фукоа (Michel Foucault), Јиргена Хабермаса (Jürgen Habermas), Лисјена Голдмана (Luciene Goldmann), Карла Попера (Karl Popper).

Увид у настанак и развој имагологије на достојан начин у најновије вријеме у нашој научној средини наставља млади колега Владимир Гвозден у тексту *Полазишћа и циљеви имаголошког истраживања књижевности*, објављеном у *Зборнику Матице српске за књижевност и језик* 2001. године који највећу пажњу посвећује савременом компаративисти Данијелу Анрију Пажоу (Daniel-Henri Pageaux) који је покушао „да превазиђе нека ограничења раније имагологије“ и потисне оно што је засновао Жан Мари Каре. Идући трагом овог аутора Гвозден нам скреће пажњу да појам слика са становишта компаративистике „призива једну дефиницију или, боље речено, једну незаобилазну радну хипотезу: свака слика произилази из једног стања свести, колико год била минимална, из једног Ја које извештава о Другом, из једног Овде које говори о неком Тамо“. Слика је према томе, израз „значајног размака, односно значајне разлике, између два поретка“⁹. Значајне референце дају се потом у овом раду о појму стереотипа који се јавља као најчешћи облик слике *групи* и о феномену идентитета који актуализује питање „како смо ми (као припадници једне нације) посматрали друге, и како смо, кроз друге, посматрали себе“¹⁰.

Имајући на уму да је свом успјеху имагологија, као и све остале савремене књижевне теорије, у великој мјери у дужничким односима са дисциплинама које се тичу других видова људског стваралаштва, разумљиво је што је затичемо на дјелу и у подручјима изван књижевности гдје свијест о *групи*, најчешће кодирана данас помало помодном опозиционом ознаком „свој-туђи“, функционише са становишта мање више прикривених идеолошких, моралних, па и политичких позиција. О томе убједљиво свједочи и један недавно објављени текст руског филозофа Александра Клавдијановича Јакимовича под насловом “Свој – туђи” у систему културе“ у коме аутор убједљиво показује да се иза мултикултурализма савременог глобалистичког концепта свијета крије „изузетно рафинирана стратегија доминације“ у оквиру које „Ми дозвољавамо Другом да буде такође човек и самим тиме

⁸ Исто, стр. 140.

⁹ В. Гвозден, *Полазишћа и циљеви имаголошког истраживања књижевности*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, год. књ. XLIX, св. 1–2, стр. 216.

¹⁰ Исто, стр. 220.

стављамо до знања свима да смо извор културне легитимације ипак Ми а не Други“¹¹.

С обзиром да и ова теорија, као и све прије и послје ње, заводљиво и с лакоћом поставља питања и даје одговоре на њих на начелном плану, показујући се супериориорнијом када је у питању схватање књижевног текста него његово тумачење, – ми смо се одлучили да покушамо показати на који начин слика о *друјом* утиче на структурање и функционисање књижевног дјела. Покушаћемо да одемо и нешто даље, укључујући се у тему о којој данас расправљамо, и да покажемо на који начин слика о *друјом* може бити инструмент за стварање хумористичко-сатиричних ефеката и ситуација.

II

Стога ћемо се вратити на Бергсонову мисао да комично често зависи од обичаја, идеја и предрасуда једнога друштва, подупрту Пандуровићевом опаском да смијех може изазвати и читаво једно друштво – са његовим обичајима, навикама и моралом.

Примјер оваквих хумористичких ситуација и слика које настају као последица опозиције „свој – туђи“ и истовремено имају одређено, смишљено изабрано мјесто у структури књижевног дјела, потражићемо у општепознатим и сваком приступачним књижевним текстовима – разматраћемо, дакле, слику Млетака у Његошевом *Горском вијенцу* и у причи *Кањош Мацедоновић* Стефана Митрова Љубише, кога су још за живота назвали Његошем у прози. (*Писма из Италије* Љубомира Ненадовића у овој прилици оставићемо по страни, јер слика о другом у путописној прози ипак прича за себе).

Интересантно је да су поступак и начин презентовања слике о Млецима и код Његоша и код Љубише практично потпуно истоветни. И у једном и у другом случају један од актера радње (код Његоша споредни, код Љубише главни) долази на племенски скуп, цјелива се и грли са осталима, а потом сједа и на замолбу присутних почиње да описује своје утиске о *необичном, туђем* и помало *смијешном* свијету из кога је приспио. Његош свога јунака уводи у ситуацију напоменом (рemarkом) коју даје на почетку нове слике: „Дође Драшко војвода па се са свијема грли и целива, па сједе међу њима“, а причу о којој је ријеч му потом измамљује кнез Роган: „Причај штогод, Драшко, од Млетака, // Какав народ бјеше на те стране“. Свога Кањоша Мацедоновића Љубиша у исту такву ситуацију уводи с позиције свезнајућег приповједача: „Он је скоро походио Млетке, зато се сви с њим поцеливају и загрле; а кад сједе, почну га суђе распитивати о Млецима и о гласовима што је тамо скупио и амо донио“.

И у једном и у другом случају прво учавамо на који начин и по чему су Млеци *друјачији*, а потом откривамо смисао те њихове особине у структури

¹¹ А. Клавдијанович Јакимович, 'Свој – туђи' у *систему културе* (2), Књижевни лист, 2005, 5 3, 15; 1. мај.

и значењима сваког од ова два дјела посебно: слика Млетака и код Његоша и код Љубише готово у потпуности се поклапа, а поједини аспекти те слике јаче су подвучени сразмјерно улози коју она има у структури једног односно другог дјела. У оба случаја Млеци су *дрући*, *стиран* свијет до те мјере да на неки начин изгледају *смијешним*. Код Његоша то је релативно безазлен хумор у значењу оне Пиранделове опаске да је комично „запажање противнога“¹², или у смислу става Умберга Ека да је „комично перцепција супротности“¹³ односно да се њиме исказује „наше поимање нарушеног правила“¹⁴. На другој страни, код Љубише тај хумор додатно има и критичко-сатиричну функцију.

Слика о *друћом*, изражена представом Млетака какву имају њихови непосредни прекоморски сусједи и повремени поданици Црногорци, одређена је културно-цивилизацијским дисконтинуететом непосредно суочених двају људских заједница које и на појединачном људском плану, али и на плану колективног живота, дијеле потпуно другачије, сасвим супротне параметре вриједности и стратегије сопственог мјеста и опстанка у свијету. Обије слике, и она коју Црногорци имају о себи, и она коју имају о Млецима, потпуно су изнутра кохерентне.

На једној страни је отворена, елементарна, аутентична, „неискварена“ епска и фолклорна свијест о свијету и своме мјесту у њему, којом се обухватају и стабилно регулишу односи унутар сопственог свијета, али и према *друћим*, спољним, туђим, обично непријатељским свјетовима. Та слика садржи се у формули чојства и јунаштва и подразумијева чврст патријархални морал, херојски, мушки принцип, култ личне жртве, подређеност захтјевима и потребама колектива и наглашену, готово судбинску одговорност појединца према судбини сопствене заједнице. Насупрот овој је друга, спољна, „искварена“, деформисана, туђа слика – слика једног богатог, урбаног, истрошеног, посусталог и помало дегенерисаног свијета, препуштеног доколици, беспослицама и уживањима, али истовремено пријетворног, дволичног, лукавог, користољубивог, склоног преварама, без чврстог морала и витешких манира, и уз све то – моћног и опасног.

Код Његоша су особине тога свијета унеколико саме себи сврха, што је очито посљедица функције коју сцена у којој Војвода Драшко препричава своје утиске из Млетака, има у структури овог драмског спјева. Тај чудни раскошни и китњасти, али оронули, млитави, слабокрвни шарени, карневалски и као да је подјетињио млетачки свијет, чини се Црногорцима смијешним („имах мртав паднут од смијеха“, узвикује у једном тренутку Војвода Драшко) и по изгледу, и по одијевању, и по томе шта једу, како се забављају, до чега држе, по односу према жени (по родности, како се то данас рекло), али и по карактерној несталности, непоузданости и моралној нестабилности.

¹² Л. Пирандело, *Хуморизам*, превео Владимир Рисмондо, Могућности, 1963, бр. 3, 6, 9, 11, стр. 79.

¹³ У. Еко, *Комично и њавило*, Књижевна критика, 1984, 3–4, 49.

¹⁴ Исто, стр. 46.

Наговијештена хуморна безазленост ове слике о Млецима очито је у вези са њеним мјестом и функцијом у структури овог спјева. При томе се има на уму да је тешка дилема која раздира владику Данила стављеног пред судбоносну одлуку о истрази потурица, која се јавља као страшна алтернатива још страшнијем чину – расколу, затирању и нестанку читавог племена, постепено драмски нарастала све док се та одлука није показала неминовном. Међутим, праве димензије та драма неслућених размјера добија тек након донесене судбоносне одлуке – када треба прићи њеном извршењу! Тај чин се, као и првобитно одлука о њему, такође одгађа помоћу неколико слика и епизода. Неке од њих су у функцији да се покаже како је извршење донесене одлуке ипак неминовно (тужаљка сестре Батрићеве, преговори са потурицама), а неке су, опет, напросто срачунате, на одгађање тренутка када ће нужно пасти крв међу браћом. Чини се да међу овим другим најефеикасније дјелује управо ова ведр хумористичка епизода у којој војвода Драшко прича о свом боравку у Млецима. Њоме се врши извјесна релаксација и смиривање драмске тензије. „Трагика доноси катастрофе и хаос, а хумор успоставља ред и мир у хаосу“¹⁵, каже Исидора Секулић као да мисли управо на ову ситуацију из *Горској вијенци*. То заправо и јесте основна функција ове епизоде у структури тога дјела. При томе, међутим, стално треба имати на уму да је овај трачак ведрине, настао провјереним начином стварања хумористичких ефеката и ситуација, са свих страна изложен притиску једног трагичног осјећања свијета, такођер изазваног драматичним сучељавањем двије различите слике о *грујом*, међусобно супротстављене до истребљења. Једна као што знамо припада Црногорцима хришћанима, а друга Црногорцима муслиманима. Трагику читаве те ситуације, наравно, неизмјерном чини чињеница да су те двије судбоносно антагонизирани представе о *грујом* заправо дио једне јединствене слике свијета једног те истог људског колектива, слике која се драматично распала и на начин почетног, првобитног антагонизма повремено све до данашњег дана обнавља.

За разлику од Његоша, гдје слика о Млецима има споредни, успутни карактер и значај, што, наравно, не умањује њен домет, код Љубише та слика, такођер развијена „на позадини цивилизацијско-етичких противтежа између домаћег и страног“¹⁶, служи као окосница читаве приче и уткана је у њену основну замисао, те као таква пресудно утиче на њену структурну устројеност и на њена укупна значења. Ни ту се слика Млетака готово уопште не разликује од Његошеве, а и њен комични карактер остварује се на истим начелима као и код Његоша. Дата у анегдотском облику, она већ и тим жанровским одређењем идентификује свој хумористички карактер. Међутим, они њени комични аспекти који се остварују на равни слике о *грујом* (*сцџраном* и *џуђем*) више су изоштрени, функционализовани и усмјерени на критичко-

¹⁵ И. Секулић, *Тек две три речи о хумору Једном од два сџојера џоезије, умейности, Аналитички тренутци*, Сабрана дела Исидоре Секулић, књ. IX, Матица српска, Нови Сад, 1966, стр. 171.

¹⁶ Д. Иванић, *Пријовијести и причања Сџефана Мишрова Љубише*, у: Стефан Митров Љубиша: *Кањош Мацедоновић*, Политика – Народна књига, Београд 2005, стр. 11.

сатирична значења. *Туђе* се у овој причи већ од самог почетка доживљава као *џуђинско*, чиме се остварује његова ужа квалификација са идеолошким примјесамa којом се даље може манипулисати и коју је могуће усмјеравати у жељеном правцу. (По томе је Љубиша у неком виду Кочићев претеча)¹⁷. Колико год се овдје првенствено радило о умјетничком обликовању из фолклорне традиције позајмљеног безазленог анегдотског догађаја, у позадини свега је ипак суочавање два *друћачија* свијета заснована на *аниџаонистичкој* основи. Анегдотски начин компензације коју *наш*, црногорски јунак остварује тобожњим јуначким подвигом којим спасава образ млетачког дужда и углед и опстанак млетачке државе, у позадини ипак крије дубљу потребу да се на неки начин неутралише угроженост од моћног и агресивног *џуђеи*, односно *џуђинској* свијета. Спољне особености, чудан изглед и понашање тога свијета и код Љубише, као и код Његоша, чини тај свијет смијешним: послје дугог чекања да преда жалбу коју му је написао неки „ћелевац“ отварају се врата иза којих „испане један хромац у зеленој хаљини као гуштерица“. На исти начин (под)смијех изазива и дужд који пред свога госта излази „чепукајући“, па је и разумљиво да Кањош помисли у себи: „Овај не може ни репа вући камоли да мегдан дијели“. У тај хумористички арсенал спада и она слика празног града након што је већ одавно свануло, а сунце увелико изгријало („скочило три копља“), „јер тамо свако спава до подна; кад мркне обједују, а пред зору лијегају“. Међутим, ти елементи разликовања *своја* и *џуђеи*, из којих се генеришу комични ефекти, овдје донекле остају у сјени, док више долазе до изражаја смијешни хумористичко-критички ефекти који се тичу *карактерних* особина млетачког свијета. То су оне особености овога свијета које су у функцији превласти на *друћим*, у тежњи да тога другога подреде, поробе и искористе. Ту врсту разлике између *своја* и *џуђеи* видимо већ на почетку приче гдје се успут наговјештава како је лукава и дволична Венеција на превару преузела власт над Црном Гором под изговором да ће је тиме заштити од Турака, а потом мало по мало почела да крши дата обећања и да се понаша као туђин и освајач. *Друћоси* тога свијета почиње потом чиновничко-бирокуратским заврзламама, потпуно страним елементарном племенском црногорском човјеку, којима је Кањош изложен као трговац кога шетају од надлештва до надлештва, избјегавајући да приме његову жалбу на велику царину и таксе. Исто се односи на дволичност тога свијета и у ситуацији када му је Кањош „затребао“, према коме се почео понашати снисходљиво, подмитљиво и понизно, нудећи му повластице и награде које није желио нити тражио и које је презриво одбијао.

Лако је, међутим, уочити да овдје није у питању нека негативна опсесија *стираним* и *џуђим*, већ да је на дјелу једна историјски конкретизована и условљена посљедица слике о *друћоме*, којом се оправдава и њена помало фун-

¹⁷ У Кањошовом пренамагању и прихватању лацманске дволичности, уз то, неће бити тешко препознати Кочићевог Симеуна Ђака и његове мегдане: „Ја се поклоним до црне земље и рекнем у себи: ’Лијепо ли ова господа мажу и шарају’, а дужду да ја ни најмање не сумњам да ће ми браћа драговољно и радосно прихватити тако племениту част и послати дужду јунака, њему достојна“.

кционализована идеолошка и критичка усмјереност која се унеколико осамостаљује и издиже изнад осталих структурних слојева приче и тиме утиче и на њену умјетничку увјерљивост.

Јер, на другој страни, када се Кањош спрема да изађе пред дужда уочиће мо нешто сасвим друго. „Ја се сутрадан одјенем доламом зеленом од кадифе што сам лани у Дубровнику кројио; јечеремом и докољеницам у чистој срми што сам љетос додавио из Скадра; припаши мач вуковац у сребрнијем плочама што ми га је дјед у Шпањи куповао; стави на главу челенку цариградску, а на челенци перо лабудово, скоро моје висине“. Очито је да Кањош овако богатом и раскошном одјећом хоће да се покаже достојним млетачке лацманске господштине и да се пред дуждом прикаже у што бољем свјетлу. За наше разматрање овдје интересантно је да се сада на неки начин коригује и деструира почетна доминанта црта главног актера ове приче заснована на идеји слике о *грујом*. Јер, уочљиво је да је све оно што је он обукао (с изузетком пауновог пера!) заправо *сћрано*. Свијест о *грујом* у оквиру успјешно вођене наративне стратегије очито може дати веома интересантне и продуктивне умјетничке резултате.

Кључне ријечи: имагологија, слика о другом, хумор, сатира, П. П. Његош, С. М. Љубиша.

Stanisa Tutnjevic

THE IMAGE OF THE OTHER AS AN INSTRUMENT FOR CREATING SATIRICAL-COMICAL SITUATIONS

(Summary)

The starting point of this paper is the hypothesis that assumptions and prejudices about other and different people and their cultures and customs very often become the cause and source of comical situations. This common assumption was in this paper associated with the image studies based literary interpretation which had emerged as a separate discipline of comparative studies. The foundation of the image studies in literature is an image of the Other based on the familiar-foreign opposition. The principal intention of this paper is to demonstrate how an image of the Other may become the instrument for creating comical-satirical situations and to show what is its function in the structure of a literary work. This was demonstrated on the example of Venetians in *Gorski Vijenac* by P. P. Petrović Njegoš and in the story *Kanjoš Macedonović* by S. M. Ljubiša. The comical image of Venetians in Njegoš functions as comic relief for the rising dramatic tension caused by the urge to extinct Christian converts to Islam. On the other hand, the image of the Other in Ljubiša is for the most part functional because the concept of the Other in his work has the attribute of the foreign.

Горан Максимовић
Ниш

КОМЕДИОГРАФСКИ ПОСТУПАК ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА

Комедиографски постојање Јована Стерије Поповића (1806–1856), разматран је кроз анализу „веселих позора“ (Лажа и паралажа, Тврдица, Покондирена тиква, Зла жена, Цандрљив муж, Женидба и удадба, Београд некад и сад, Родољупци) и „малих сцена“ (Помирење, Превара за превару, Симпатија и антипатија, Волшебни магарац, Судбина једног разума). При томе је указано на особености шемајско-мошавској склопа, на њихове композиције, на језичка средства комичној, комичне ситуације, комичне њихове јунака и доминантне њихове смијеха. У закључку рада је изказана умјетничка вриједности њихова и Стеријина улога у развоју комедиографској жанра у српској књижевности 19. вијека.

У поетичкоме смислу драмски рад Јована Стерије Поповића можемо посматрати као разноврсну умјетничку творевину. У равни трагедије и историјске драме баштини поетичке идеје Аристотела, Хорација, Боалоа и Лесинга, те стваралачку праксу Виљема Шекспира, док се у равни комедије Стерија наслања на искуства старијих аутора Виљема Шекспира и нашег Марина Држића, а затим Молијера и француске класицистичке комедије, те савременика Алфреда Коцебуа и њемачке комедије просвећености. С тим је свакако у блиској типолошкој вези и жанровски синкретизам, те широк распон у којем се крећу Стеријине комедије: од комедија карактера (*Тврдица или Кир Јања, Покондирена њиква*), преко комедија нарави (*Београд некад и сад, Родољупци*), до комедија интриге (*Лажа и паралажа, Зла жена, Цандрљив муж, Женидба и удадба*) и комедиографских пародија (*Симпатија и антипатија или Чудновата болест*), те „малих сцена“ (*Помирење, Превара за превару, Волшебни магарац, Судбина једног разума*), које су најчешће утемељене на брзим водвиљским смјењивањима догађаја, на комичним ситуацијама, забунама и неспоразумима.

Тематско-мотивски и значењски склоп Стеријиних комедија указује на велику разноврсност појава, људи и догађаја, на којима је овај писац градио комичне заплете, као и на чињеницу да је био поуздани опсерватор комичних типова и психолошких карактера, те оригинални сликар војвођанског (Вршац) и србијанског (Београд) малограђанског друштва и српског мента-

литета у првој половини 19. вијека.¹ На Стеријину веселу позорницу излазе умишљене малограђанке и скоројевићи, изгладњели лажни барони и њихови лакеји, озбиљни домаћини и трговци, опсесивне тврдице, неспретне и несна-лажљиве слуге, бивше куварице из грофовских кућа, умишљени славјански пјесници, лаковјерне учене дјевојке које живе у свијету сентименталних љубавних романа, поводљиви родитељи, ситни преваранти и лажови, неуки доктори и научници, зле жене и цандрљиви мужеви, уштогљени чиновници и пензионисани војници, лицемјерне проводације и лакоме младожење, неодлучне удаваче, старовременске жене које се не сналазе у новим и модерним временима, престоничке дангубе, лажни родољупци и трговци националним осјећањима, накићене каћиперке и помодарке, однарођени господичићи, једном ријечју ситнопаланачки свијет и морал, који је преживљавао и бујао у свим мијенама и временима, упркос бројним образовним реформама, те социјалним и политичким преображајима. Стерију при томе редовно занима друштвени амбијент, али и психолошке околности, у којима су настале те нереалне амбиције, деформисани морал, изоглављене страсти и себичности, поремећени брачни и породични односи, сусједска нетрпељивост, тако да су његове комедије богате бројним значењима, а основни смјехотворни њихов аспект неосјетно се трансформише у озбиљну поуку и подједнако саопштавање оних безазлених и доброћудних истина, али и оних тамних, опорих и болних страна човјековога живота, те горких аномалија једног доба и простора.

Упркос жанровској и тематској разноликости, те богатој разноврсности комедиографских техника, Стеријина „весела позорја“ и „шашљиве игре“, имају у основи профилисану тродјелну композициону структуру, у којој у експозиционој равни доминира стабилан и складан поредак, у заплету долази до нарушавања таквог животног поретка услед одређених нереалних амбиција заблудјеле и лаковјерне особе или читавог „хуморног друштва“, да би у расплету био успостављен поновни повратак на стабилан и складан поредак. У том смислу Стеријину комедиографију можемо посматрати у контексту велике развојне путање тзв. западноевропске иронијске комедије.² У Стеријиним текстовима је то исказано кроз сажете, понекад и потпуно редуковане експозиције, чија су значења касније надомјештена кроз ретроспекције јунака у комедиографском заплету. Затим кроз развијене двоструке заплете у којима поред основне комедиографске равни доминирају и бочни или помоћни сижеи, који се узајамно укрштају у тачки комедиографске куминације. Трећу композициону цјелину чине сажети и ефикасни расплети

¹ М. Токин, *Вршац у Стеријиним оцледалу, Књија о Стерији*, прир. Бранислав Миљковић и Милан Ђоковић, Српска књижевна задруга, коло XLIX, књига 335, Београд, 1956, стр. 95–136.

² Опширно је о појму западноевропске иронијске комедије писао канадски теоретичар књижевности и културе Нортроп Фрај у књизи *Анајомија кријшике*, превод: Гига Грачан, Напријед, Загреб, 1989. Овдје наводимо дио текста који свједочи о тродјелној композиционој структури таквог комедиографског модела: „Тотални *mythos* комедије којег је обично показан тек дјелић, редовито је обликом оно што је у глазби тродјелна пјесма (АБА) ... Тако имамо стабилан и складан поредак, нарушен глупошћу, опсесијом, заборављивошћу, 'поносом и предрасудом', или догађајима што их ни сами ликови не разумију, а затим поновно успостављен“ (195).

у којима се заблудјеле особе, или „хуморно друштво“ у цијелости, враћају на нормалну линију живота, тј. доживљавају тачку препознавања, или се задржавају у свијету помјерене, комичке реалности, у тзв. „тачки замрзавања“. Такве особености су нарочито уочљиве у умјетнички најуспјешнијим Стеријиним комедијама у *Лажу и њаралажу*, *Покондиреној њикви*, *Тврдици или Кир Јањи*, *Злој жени*, *Родољубцима*.

У *Лажу и њаралажу*, Стерија директно не улази у комедиографски заплет, већ нас у развијеној експозицији суочава са јунацима варалицама, Алексом и Митом, којима је стари занат био лагање и обмањивање лаковјерних дјевојака и прибављање одређене материјалне користи за безбрижан и докон живот. Мада и сами јунаци у том уводном дијалогу откривају своју животну предисторију, у томе њиховом разобличавању значајну исцјелитељску улогу има и дјевојка Марија, коју је Алекса или барон Голић, већ био обмануо и оставио. Тек након тако осмишљене припреме, Стерија нас уводи у комични заплет и суочава са обликовањем смијешног карактера „учене дјевојке“ Јелице, коју је богати отац школовао у Бечу, а од свег знања живјела је у свијету сентименталних љубавних романа.

Са друге стране, у *Покондиреној њикви* комедиографска експозиција је потпуно изостављена, тако да већ у првој сцени из разговора Феме и њене кћерке Евице, јасно увиђамо да је богата удовица искочила из животне равнотеже, те да је њоме увелико превладала заблуда каћиперства и помодарства, те вјеровања како и она као проста жена из занатског сталежа може постати nobl дама. Фема је незадовољна тиме што њена кћерка и даље истрајава у томе да живи по староме и скромном начину, онако како је живјела за живота свога оца, што не жели да се одрекне вјереника Василија, што жели да ради кућне послове и слично. Редуковање или потпуни изостанак комедиографске експозиције, надокнађен је кроз касније ретроспективне исказе јунака (брат Митар, слуга Јован, кћер Евица), у којима је изложена предисторија заблудјеле јединке, те указано на сасвим друкчији начин живота прије комичне преобразбе. У *Тврдици* или *Кир Јањи*, грчко-цинцарског трговца Кир-Јању, одмах упознајемо као особу која је опсједнута пороком тврдичења и патолошког чувања новца, усљед чега је у непрестаном страху и од укућана, поготово од младе жене Јуце, али и од суграђана, као што је млади нотарош Мишић, који је био заинтересован за Јањину кћер Катицу. У комаду *Зла жена* млада Султана, одмах пошто се је удала за грофа Трифића, показује своју горопадну и цандрљиву природу, те вјечито незадовољство и потребу да се осјећа запостављеном, одбаченом, искоришћеном или недовољно поштованом и вољеном. Већ у уводном комедиографском монологу, Стерија нас суочава са истином да је Султана искочила из животне реалности, те да је изазвала велики поремећај на теразијама породичног живота младог брачног пара.

Стеријини комедиографски заплети су поред оних структурних аналогја препознатљивих у готово свим комадима, унеколико различити. У *Покондиреној њикви*, *Тврдици* или *Кир Јањи*, у *Злој жени*, доминирају потпуно остварени модели двоструког заплета, док су у другим комадима само на-

значени (такав је на примјер комад *Лажа и њаралажа*, а затим и *Женидба и удадба, Родољубци*), а понекад и потпуно изостављени, као у комадима *Цандрљиви муж* и *Београд некад и сад*.

У *Покондиреној њикви* поред основног заплета у којем је приказана малогађанска заблуда опанчарке Феме да може постати нобл-дама, тј. да од „тикве може постати златан кондир“, у чему је вјешто подстрекавају варалице Сара и Ружичић, реализован је и бочни комедиографски заплет, чији су актери Фемина кћер Евица и њен вјереник Василије, са свакако мањим умјетничким претензијама, али са мноштвом преокрета и неочекиваних ситуација, које су битне за комичну мотивацију, те касније разрјешење основног комедиографског заплета. Интересантан је начин на који се Стерија послужио елементима комичне, сновидовне фантастике у мотивацији начина на који су Евица и Василије савладали све препреке и остварили брак заснован на искреној љубави. У *Тврдици или Кир Јањи* поред основног заплета у којем је обликован комични карактер патолошког тврдице, значајно мјесто припада и бочном, љубавном заплету са срећним исходом, у чијем средишту се налазе Кир-Јањина кћер Катица и нотарош Мишић.

Кад је ријеч о комедиографским кулминацијама оне су различито остварене у комадима који имају двоструки комедиографски заплет од оних у комедијама са јединственим заплетом. Тамо гдје је реализован двоструки комедиографски заплет (*Лажа и њаралажа, Покондирена њиква, Тврдица или Кир Јања, Зла жена*), кулминативне тачке обично произлазе из разрјешења одређене комичне интриге зановане на укрштању наизмјеничних или паралелних низова догађаја, најчешће комичних ситуација са неочекиваним обртима, замјенама личности, забунама у личности јунака, препознавањима и слично.

У дјелима са јединственим заплетом (*Цандрљиви муж, Београд некад и сад, Судбина једној разуми*), комедиографска композиција је остварена степенасто, техником комичног преувеличавања, тако да тачка комичне кулминације представља врхунац одређених неспоразума, несналажења, супротстављања и слично. Карактеристичан примјер представља комедија *Београд некад и сад*, у којој је заплет у цијелости утемељен на „комици разлика“, те на непомирљивом укрштању старог и новог. Тачка кулминације у овоме дјелу постигнута је онога часа кад се мајка Станија, пошто је послје 38 година дошла у посјету код сина трговца у потпуно измијењени Београд, послје свих опирања новом и сувише слободном начину живота младих у престоници, морала суочити и са помодарском свадбом своје унуке Љубе.

Стеријини комедиографски расплети су у композиционом погледу веома сажети и умјетнички ефектни, тако да у њима долази до јасног разобличавања и исмијавања заблудјелих јединки или читавог „хуморног друштва“. Разлика је само у томе што је повратак на нормалну линију живота у појединим случајевима добровољан, а проистекао је из истинског комичког препознавања и спознаје особа које су искочиле из животне равнотеже у чему су се састојале њихове заблуде (*Зла жена, Судбина једној разуми*). Наравно да је у тим примјерима и ефекат комичке поуке дјелотворнији, а пројектовани

смијех је доброћудан и ведар. Султана у *Злој жени* сама изговара поуку и наглашава да је спремна сваки дан понављати пјесму Срете чизмара само да би и другима показала „како је ружна ствар кад је жена зла и дурљива“. У *Судбини једној разуму* опамећени и преображени Доктор гласно изговара поуку својим слугама да је „боље бити и добар терзија, него жалосни доктор философије“.

У другим, бројнијим примјерима, повратак заблудјелих особа и „хуморног друштва“ на нормалну линију живота је принудан, оне доживљавају „тачку замрзавања“, а прихватање поуке је наметнуто и изнуђено (*Лажа и њаралажа*, *Покондирена шиква*, *Тврдица или Кир Јања*, *Цандрљив муж*, *Београд некад и сад*, *Родољубци* и слично), тако да је ефекат комичкој прејознавања сасвим различит, а остварени смијех је подсмјешљив и циничан. У *Лажу и њаралажу* лаковјерној Јелици није довољно што је понижена и обманута, нити што су варалице Алекса и Мита јавно разобличени и исмијани, већ би и даље најрадије живјела у свијету романескних јунака, тако да је њен отац Марко Вујић преузео улогу комедиографског резонера који је присиљава да се одрекне илузија и врати у стварни живот удајом за младога Батића. У *Покондиреној шикви* опанчарица Фема се не враћа на нормалну линију живота зато што је силно понижена и исмијана због покондирености, нити зато што је спознала своје заблуде, већ усљед обећања њенога брата Митра да ће је послати у Париз само ако пристане двије године да живи старим начином живота. При томе јој Митар напомиње да у Паризу нобл-даме имају право на два мужа, а просте жене чак на три. Фема се лаковјерно поводи за тим добронамјерним измишљотинама комедиографског резонера и пристаје да иде у Париз као „проста жена“, чиме су њене силне амбиције да постане нобл-дама потпуно исмијане, а Митар их сажима у једну пословичку реченицу: „Еј, красна три мужа! Шта неће учинити!“. У *Тврдици или Кир-Јањи* стари грчко-цинцарски трговац и зеленаш се нипошто не ослобађа своје погубне страсти шкртарења, мада признаје нотарошу Мишићу, као свом будућем зету, да га је вјешто преварио и тако обезбиједио да добије и мираз уз кћер Катицу. Болну комичку поуку у форми пословичког исказа „Скуп више плаћа“ на крају комада изговара Мишић у својству комедиографског резонера, а Кир-Јања то прихвата тек пошто је сазнао да му је пропала и шпекулација са Кир-Димом: „Проклето свака шпекулација сос много интерес и мало капитал!“.

Кад је ријеч о комичким јунацима,³ можемо констатовати да је Стерија био прави мајстор обликовања комедиографских типских карактера, те њиховог преображавања у слојевите комичке карактере, који не само да су типични представници времена, поднебља и националног темперамента, него су у најбољим примјерима обиљежени и индивидуалним психолошким особинама. Генерално говорећи све јунаке Стеријиних комедија можемо ини-

³ Најопширније је о томе у новије вријеме писао Сава Анђелковић, *Стеријиних 80 комичких ликова*, Књижевна општина Вршац, 2003.

цијално груписати у четири типа комичких маски: *заблудјеле особе, варалице, резонери, те активни и пасивни ѿмајачи*.⁴

Заблудјеле особе представљају јединку или читаву друштвену групу, која је искочила из животне равнотеже, потпуно изгубила разум, одрекла се моралних начела, те као таква постала упадљива свима и предмет општег исмијавања. Стерија на различите начине обликује такву комичку маску. Јелица у *Лажи и ѿаралажи* представља смијешну прециозу, чија ученост, у овом случају опсједнутост свијетом сентименталних љубавних романа, те лаковјерност и издвојеност из свакодневног живота, поприма не само комичке размјере, него постаје и погодно биће за варалице и лажове какви су Алекса и Мита. Фема у *Покондиреној ѿикви* представља покондирену малограђанку, чије се искакање из животне равнотеже може упоредити са шаливом народном причом о тикви која је умислила да је златан кондир, а иза комичког инсистирање на нобл-животу скрива се заправо проста жеља да се изнова уда и пронађе мужа. Кир-Јањина маска тврдичења, поред оних општих типских карактеристика које носе сродни јунаци опсједнути страшћу чувања и стицања новца (у Плаутовом *Злајном ћућу или Аулуларији*, у Шекспировом *Млејћачком ѿрјовцу*, Држићевом *Скућу*, Молијеровом *Тврдици*), обогашена је локалним особинама средине у којој живи, али и јунаковим грчко-цинцарским поријеклом, које му је доносило свијест о јелинској супериорности, све до психолошке и социјалне мотивације страха од сиромашење због старости, те због измијењеног пословног морала у новим временима и сумње у поштене и добре намјере оних са којима улази у новчане трансакције. Стерија у Јањин карактер додатно укључује различите и противурјечне особине, као што је очигледно још увијек снажна доминација ероса, тј. жеље за животом, због чега се у позним годинама жени младом и лијепом помодарком Јуцом, као што су особине љубоморног мужа, који заслијепљено своје сумње усмјерава на погрешну особу, на нотароша Мишића који долази у Јањину кућу због кћерке Катице и слично.

Потребно је нагласити да је комичка маска заблудјеле особе у примјерима Феме и Кир-Јање допуњена и маском комедиографског „строгог оца“ (*senex iratus*), јер се оба јунака супротстављају љубавним жељама своје дјеце. Фема се опире остварењу брака између кћерке Евице и Василија, јер сматра да је дотадашњи вјереник сувише прост да би постао њен зет, те да је неопходно да се ороди са „вилозофом“ какав је Ружичић, а Кир-Јања се противи склапању брака Катице и са нотарошом Мишићем само зато да не би морао дати мираз.

⁴ Излажући основну драматуршку структуру Стеријиних комедија, Јосип Кулунџић је у огледу *Стеријини ѿијови* изложио сродну класификацију комичких јунака: „главни носилац порока“ (Јелица, Фема, Кир-Јања), „комични антиподи порока“ (Марко Вујић у *Лажи и ѿаралажи*, Фемин брат Митар у *Покондиреној ѿикви*, док Јуца у *Тврдици* не би сасвим одговарала овој драмској функцији), „рафиновани израбљивачи порока“ (Алекса у *Лажи и ѿаралажи*, Сара и Ружичић у *Покондиреној ѿикви*), „пасивне праведнице“ (Катица у *Тврдици*, Евица у *Покондиреној ѿикви*, а дјелимично и Марија у *Лажи и ѿаралажи*), те „праведни и честити љубавници“ (Батић у *Лажи и ѿаралажи*, Василије у *Покондиреној ѿикви*, а дјелимично и Мишић у *Тврдици*). Јосип Кулунџић, *Стеријини типови, Лейѿоис Мајице срјске*, књ. 344, св. I, Нови Сад, 1935, стр. 34–42.

Комичка маска *варалице* у комедијама има изузетну улогу мотивације и подстрекавање заблудјеле особе у искакању са нормалне линије живота, а јунаци варалице при томе прибављају за себе неку врсту ситне користи и интереса. Стерија је сасвим недоследно користио ову комичку маску, тако да се у многим комадима и не појављује (*Зла жена*, *Цандрљив муж*, *Судбина једној разуми*, *Симпонија* и *антипонија* и слично), а најчешће је то било у оним примјерима када му није била потребна додатна мотивација за комички заплет и карактеризацију маске заблудјеле личности. У *Тврдици или Кир-Јањи* улога варалице је организована у неколико сегмената и распоређена између неколико јунака, који подједнако доводе Кир-Јању до спознаје своје погубне страсти шкртарења. Такву улогу у једном тренутку имају Чифути који Кир-Јањи подваљују фалсификовани новац, у другом тренутку је то матори и грбави Кир-Дима који узима велику позајмицу само да би покушао да се спаси од банкротства, чак је спреман да се ожени Кир-Јањином Катицом само да се домогне тог новца, а на крају улогу добронамјерног варалице, и резонера уједно, има и нотарош Мишић, који обманом долази до неопходног новца за остварење брака са Катицом.

Најуспјешнији примјери комедиографских варалица дати су у *Лажу и њаралажу* и у *Покондиреној њикви*. Ради се о комичним паровима: Алекси и Мити у *Лажу и њаралажу*, те Сари и Ружичићу у *Покондиреној њикви*. Сам наслов комедије *Лажа и њаралажа* потекао је од доминантног пара варалаца, тако што један лаже, а други надлагује, тј. потврђује те измишљотине, у стилу шаљиве народне изреке. За Алексу можемо рећи да је обликован као варалица и лажов великог стила, а његова посебна надареност се огледа у замјенама идентитета, при чему се нарочито радо представљао као припадник племићког staleжа, као барон Голић, те обмањивању лаковјерних дјевојака. Алекса је морално изобличена личност чија је животна девиза да се „не морамо баш тако строго држати совести“, а његово образовање је оскудно и сведено на неке опште фразе („надлежно, подобателно, касателно, у следству тога, поводом тим“, а затим „понеже“, „дондеже“, те „по неколико баталиона ’ахова’ и ’ихова’“), којима ни сам није знао значења. У његовим крупним лажима могуће је препознати и митоманске особине, затим црте хвалисавости, карактеристичне за комедиографску маску „хвалисавог војника“ (*miles gloriosus*), а нарочито је то уочљиво у казивању о тобожњем животу у Мадриду, о путовању на Мјесец о чему је наурио да пише у књизи коју ће објавити на шест језика, о томе како га је просила мјесечева царица, али ју је одбио јер је удовица и јер су њени приходи били мањи од његовог богатства на земљи и сличне фантастичне измишљотине у којима је очигледно уживао. Насупрот Алекси, Мита је ситни преварант чији је трбух вјечито празан, тако да је био спреман на све подвале само да задовољи глад и ублажи крчање цријева. У таквим животним околностима, Мита је остварен као крајње рационалан дух, који не трчи за модом, скромно се облачио, а преживљавао је бавећи се провадацисањем, на даћама је држао „слово почившима“, на славама је веселио госте, али му је то све мало помагало, тако да је знао да и по три дана гладује.

У комедији *Покондирена ѿиква* комични пар варалица, чанколиза Сара и славјански пјесник Светозар Ружичић, у социјалном погледу су блиски, уз то су и даљи сродници, али су обликовани као личности различитих животних амбиција. Сара је била куvariца у грофовској кући и једини јој је циљ да поред лаковјерне опанчарице Феме добро једе и пије. Кроз карактеризацију Светозара Ружичића, Стерија је исказао намјеру да пародира појаву надрипјесника, сродан му је млади стиходјеља Шандор Лепршић из *Родољубаца*, који су стварали слабу поезију на сербско-славјанском језику и при томе умишљали да су велики умјетници и мислиоци. Стерија је у додатку предговора за прво издање *Покондирене ѿикве* из 1837. године, нагласио да је управо због Ружичића рукопис дјела дуго стајао необјављен, те да је у новој варијанти одлучио да овом јунаку да „невинију ролу“. Што упућује на закључак да Стерија није желио да улази у озбиљнији сукоб са пјесницима славјанске школе, мада је у то вријеме сам био још увијек досљедни присталица Вукових реформаторских идеја, као и то да је у непосредној стварности очигледно постојало више особа које би се лако препознале у Ружичићевом лику.

Комедиографски *резонери* или *исцјелиѿиѿељи* превасходно доприносе разобличавању заблуда код особа које су искочиле из животне равнотеже, чиме подстичу њихов повратак на нормалну линију живота, а затим утичу на ефикасан и поучан комедиографски расплет. Таква комичка маска најпотпуније је остварена у лику Митра у *Покондиреној ѿикви*, затим чизмара Срете у *Злој жени*, Јеврема у *Цандрљивом мужу*, Путника и Шалјивца у *Судбини једној разуму*, а дјелимично и нотароша Мишића у *Тврдици или Кир-Јањи*, Марка Вујића у *Лажу и ѿаралажу*, Неше у *Београду некад и сад* и слично. Потребно је нагласити да Стеријини комедиографски резонери често садрже и друге, разнолике и сложене карактеристике, тако да се оглашавају и као типови комедиографског „строгог оца“ (*senex iratus*). Најпотпуније је то остварено у *Покондиреној ѿикви*, у лику Феминог брата Митра, који се и поред све разложности и скромности и сам опире склапању брака између Евице и Василија, све док младић није добио лутријски добитак, јер је вјеровао да у новим и покондиреним временима и најсрећнији брак тешко може опстати без новца.

Посебно мјесто у Стеријином комедиографском поступку заузимају маске *активних* и *пасивних ѿомајача*, који својим свјесним или чешће несвјесним дјеловањем, доприносе интензитету и сложености комичних заплета, а поготово слојевитом обликовању комичких карактера заблудјелих особа или друштвених група. Такве, условно речено епизодне, комедиографске улоге углавном припадају шегртима, слугама и слушкињама (Јован и Анчица у *Покондиреној ѿикви*, Петар у *Тврдици или Кир-Јањи*, Вучко у *Београду некад и сад*, Стеван и Персида у *Злој жени*, Аврам и Тода у *Симѿаѿији и антиѿаѿији*, Исаило и Манојло у *Судбини једној разуму*), а затим и супругама, кћеркама, синовима, њиховим другарицама и сродницима, очевима и мајкама, вјереницима, кумовима и слично (Јањина супруга из другог брака Јуца и кћер из првог брака Катича у *Тврдици или Кир-Јањи*, Фемина кћер Евица

у *Покондиленој шикви*, Станијина унука Љуба и унук Велимир, а затим и Љубин вјереник Милан и другарица Пијада у *Београду некад и сад*, Агнинин отац Самуило Црнокравић и мајка Марга, те Доктор Макаријус у *Симпонији и антипонији*, Максимова супруга Софија, затим кћер из првог брака Лепосава, кум Митар, Софијин сродник Светозар у *Цандрљивом мужу*, Евичин вјереник Василије у *Покондиленој шикви*, Јеличин заручник Батић у *Лажу и паралажу*).

У Стеријиним комедијама се јављају различити облици *комичних ситуација*, од оних најчешћих, као што су укрштања напоредних низова догађаја, моменти изневјереног очекивања, понављања поступака и догађаја, преокрети, прерушавања и замјене личности, до забуна у личности, магарчења и физичких досјетки и геова, те комичних амплификација и нагомилавања различитих појава и ситуација.⁵

Нарочито је то уочљиво у „малим сценама“, гдје цјелокупан заплет функционише на развијању једне или двије комичне ситуације. На примјер, у *Волебној мајорци* имамо облике тобожњег комичког прерушавања или преображавања ђака и магарчења лаковјерног сељака, у *Превари за превару* заплет је заснован на неочекиваним преокретима и подвалама двојице комшија и слично.

У „великим комадима“ долази до нагомилавања и укрштања различитих комичких ситуација, чиме је комедиографски заплет значајно усложњен, а карактеризација комичких јунака разноврсна и необична. У *Тврдици или Кир-Јањи* комичне ситуације у којима слуга Петар доноси вијести о кућним штетама, као што је рушење шупе и угинуће Јањиних гласовитих коња Мишке и Галине, утемељене су на драматичним преокретима. Јања најприје очајно пати, а одмах затим се одушевљава и лаковјерно смишља нове шпекулације, кад му је Мишић испричао утјешну лаж о новинској вијести како се тобоже у Њемачкој добро плаћа коњска маст за изградњу луфтбалона. У том усхићењу Јања чак прави планове да оде у Америку јер је читао у „одно старо мудро греческо књига да тамо има толико злато и бисер колико пасуљ у Европа“. Нагомилавање бројних штета у складу са народном пословицом да увијек „тврди више плати“, кулминира на крају у чињеници да су му Чифути подвалили лажне банкноте и украли облигацију о претходној позајмици коју је дао Кир-Дими, све до тога да га Мишић плаши како га мора водити у градску кућу на саслушање и поготово до вијести о томе да је Кир-Дима банкротирао.

У том богатом вијенцу разноврсних комичких ситуација свакако је без премца сцена у којој Јања у соби броји и премеће новац и усхићено разговара са дукатима. Стерија наведену ситуацију гради најприје на принципу комичког безразложног страха, јер се Јања непрестано плаши да га не уходи млада жена Јуца, а затим техником оживљавања ствари и комичког дијалога, који опсједнути шкртац води са новцима, гдје је смјехотворни ефекат нарочито појачан језичким средствима и исквареном мјешавином српског и

⁵ Наведени појмови дати су у значењу које им одређује Анри Бергсон у књизи *О смеху*, есеј о значењу смешнога, превео Срећко Цамоња, Издање Светислава Б. Цвијановића, Београд, 1920.

грчког говора: „Мои красни живот! (*Премеће новце, ња њосле устїане и њро-шїеїли се мало*). Како ми расти срцу кад видим мои леџи дукати, кад гледим мои красни талири и кад пазим велики пакли сос банку! Што ћу да му дам? Ово кажи: ’Немој мене, господар!’ Ово опет виче: ’Немој мене, ја сум лепа!’ Шкиљи мали, нећим да вас продам, оћим да вас котим, више, све више, ја, довде! (*Показује врх сандука*). Пак онда да легним, да спавам слатко! Одите ви! (*Узме банке, ња броји*)...“

За Стерију можемо казати да је био прави мајстор *језичке или вербалне комике*,⁶ тако да у његовом дјелу нема готово ниједног озбиљније изграђеног комедиографског јунака који није језички обиљежен и индивидуализован на потпуно оригиналан начин. Нарочито омиљен Стеријин поступак језичке комике јесте употреба различитих говорних идиома и идиолеката, те мијешање узвишеног славјанског са простим народним говорима (Алекса у *Лажу и њаралажи* и Ружичић у *Покондиреној њикви*), затим тобожња употреба изображеног француског и њемачког језика, а заправо се ради о ужасно исквареном српском језику и погрешној употреби појединих фраза из страних језика (Фема и Сара у *Покондиреној њикви*). На сличан начин, кроз искварену мјешавину грчког и српског језика, говорно је индивидуализован кир-Јања у *Тврдици*. У говорној карактеризацији Јелице из *Лаже и њаралаже*, која је школујући се у Бечу добро научила њемачки језик, исмијано је однорођавање и заборављање матерњег језика. Стерија у комичку сврху радо користи и рогобатну употребу „професионалног језика“ (Доктор Макаријус у *Симѡаѡији и антиѡаѡији*, Доктор философије у *Судбини једној разума*). У појединим примјерима успјешно употребљава и „поступак физиологизације исказа“. На примјер говор Пијаде из комедије *Београд некад и сад*, утемељен је на намјерном, у овом случају инфантилном умекшавању сугласника, док се у казивању Феме и Саре, а затим и Јована и Василија у *Покондиреној њикви*, манифестује као говор јунака који је потпуно лишен смисла. Покушавајући тобоже да говори француским језиком, Фема изговара такве бесмислице да је истински нико не разумије, али је у томе прате Јован и Василије само да би је одобровољили и постигли одређене циљеве. У комичном дијалогу Феме и Јована то изгледа овако: „Фема: *Лес ѡружес*. Видиш како је лако. Јован: *Саѡр ѡабл сундиер сусунѡрѡрѡардон*“. На сличан начин разговарају и Фема и Василије: „Фема: Да видимо. *Лес финес, лес ламорс*. Василије: *Лиус, ѡиус, бонус, азинус, ѡоркус, мус урбанус*“.

Ако свему томе додамо и бројне комичке лажи (Алекса и Мита у *Лажу и њаралажи*, Сара и Ружичић, те Евица, Фема и Митар у *Покондиреној њикви*, нотарош Мишић у *Тврдици*), каламбуре или „игру ријечи“ (Кир-Јања у *Тврдици*, Фема, Ружичић и Јован у *Покондиреној њикви*), „разговор глувих“ (Кир-Јања и слуга Петар у *Тврдици*), погрешно разумијевање учених или славјаносербских ријечи (Мита у *Лажу и њаралажи* Алексин израз „абије“

⁶ Опширно о томе: И. Цветковић, *Вербална комика у Стеријиним комедијама, Комично у култури Срба и Бујара/Комичношћо в културиашћа на Сърби и Бълари*, Филозофски факултет Универзитета у Нишу-Универзитет Св. св. Кирил и Методиј у Великом Трнову (Бугарска), Ниш-Велико Трново, 2005, стр. 169–190.

разумије као „гурабије“, јер је непрестано гладан, Евица у *Покондиреној тикви* Ружичићево „богињо“, разумијева као да је она богињава и слично), пословичке исказе и народне изреке (Митар у *Покондиреној тикви*, Кир-Јања у *Тврдици*), уобичајени комедиографски „говор у страну“ (Кир-Јања и Јуца у *Тврдици*, Фема у *Покондиреној тикви*), комичка поређења, алузије, персифлаже, инвективе, афоризме, иронију и пародију, који су заступљени у готово свим комадима, те комична имена (Алекса као барон Голић у *Лажу и паралажу*, а затим и Жутилови, Смрдићи, Шербулићи (од влашког *шерб* у значењу змија), Лепршићи у *Рогољуцима*), индивидуалне говорне карактеристике (узвици, клетве, поруге, псовке, заклетве и слично), у чему нарочито предњачи изображена госпођа Фема от Мирич из *Покондирене тикве*, видјећемо да се у Стеријиним комедијама појављује широки регистар језичких средстава комичког, која доприносе значајном богатству и обиљу његовог смијеха.

Наведене анализе Стеријиног комедиографског поступка упућују на логичан закључак да је његово дјело неисцрпна ризница смјехотворних облика у којима се равноправно смјењују заједљивост и доброћудност, ведрина и песимизам, подсмјешљивост и меланхоличка слика свијета. Обликујући динамичне и вјеште комичке заплете, стварајући разноврсне комичке ситуације, градећи необичне комичке маске и преображавајући их у најбољим примјерима у индивидуалне комичке карактере, а затим сликајући и цјеловите друштвене групе и њихове нарави, те нарочито инсистирајући на обиљу језичких комичких средстава, на актуелним смјехотворним идејама, појавама, људским слабостима и манама, Стерија је створио комедиографско дјело које је по свему било и остало узор, те одредило одлучујуће смјернице развоја овога жанра у каснијој српској књижевности.

Кључне ријечи: српска књижевност, комедија, комично, смијех, хумор, сатира, пародија, комичне маске, комичне ситуације, вербална комика.

Goran Maksimovic

COMEDIAN WAY BY JOVAN STERIJA POPOVIĆ

(Summary)

Comedian way by Jovan Sterija Popović (1806–1856), has been considered through analysis “theatrical mirth” (*Laža i paralaža, Tvrđica, Pokondirena tikva, Zla žena, Džandrljiv muž, Ženidba i udadba, Beograd nekad i sad, Rodoljupci*) and “small stage” (*Pomirenje, Prevara za prevaru, Simpatija i antipatija, Volšebni magarac, Sudbina jednog razuma*). By the work it has been point to particular thematical texture, types of compositions, comical languages instruments, comical situations, comical types of heroes and dominance ways of laughter. The conclusion has been expressed by article value of texts and Sterija’s role in progressing comedian way in Serbian literature by 19th century.

Milica Jakóbiec – Semkowowa
Wrocław

ВРСТЕ ХУМОРА У ЛАЗАРЕВИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА

Различити начини постојања комичких ефеката су већ описани у ранијим радовима на примеру одабраних приповедача. Анализа целокупној Лазаревићевој опису у контексту начина приповедања може доказати ко је носилац хуморне интонације, у којим ситуацијама и у којој мери то је аутор.

Питање хумора које је предмет рада овогодишњег скупа, припада овим великим темама културе које нису често предмет научних истраживања иако је место хумора у људском животу непобитно. За своја даља разматрања изабрала сам дефиницију која гласи да је хумор „психичка диспозиција (стваралачка и пријемна) која дозвољава да се изразе разне појаве живота и уметности у категоријама комичности“¹. Пољски речник књижевних термина додаје још благонаклоност и толеранцију а такође одсуство мржње, ругања и исмејавања. Мало шире објашњење налазимо у другом пољском речнику: „хумор је способност откривања смешних или апсурдалних елемената у идејама, ситуацијама, догађајима или поступцима“², а речник српског језика тумачи да је то „доброћудно и лако исмејавање у озбиљном облику, ради увесељавања“³.

Хумор припада категоријама које су обележене разним условима: друштвеним, историјским, културним, и такође везаним за људску јединку, психолошким. Смисао за хумор у односу на једног човека значи и интелигенцију и специфично перципирање стварности, таленат за опажање контраста или сличности у непредвиђеним ситуацијама; детаља које се не поклапају са целином, двосмислености ситуација, речи.

Хумор није само добро расположење једног човека, он захтева ситуацију међуљудске комуникације. У књижевном делу ова комуникација постоји између аутора/приповедача и читаоца. Дакле сада се можемо приближити Лазаревићевим приповеткама.

¹ M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław-Warszawa-Kraków-Gdańsk 1976, стр. 157-158

² W. Kopalinski, *Słownik wyrazów obcych i zwrotów obcojęzycznych*, Warszawa 1994, стр. 218

³ М.Московљевић, *Речник савременој српској књижевној језика с језичким савезником*, Београд 2000, стр. 726

У огромној литератури посвећеној делу најважнијег, најчитанијег до данас српског писца доба реализма питање хумора није досада комплексно обрађено. Кратко аналитичко поглавље везано за ову тему дао је Горан Максимовић у књизи *Тријумф смијеха* бавећи се само неким приповеткама и наглашавајући пре свега само једну врсту комичности: иронију и само-иронију.⁴ Ову специфику *Швабице* и *Верџера* приметили су такође многи ранији аналитичари Лазаревићевих приповедака. У обимној књижевној студији посвећеној писцу Јован Скерлић говори само о „исмејавању“ немачке сентименталности⁵, Велибор Глигорић помиње само да је Лазаревић „носио у себи врло дискретан прамичак ироније“⁶; Драгиша Живковић разматрајући пародично-хумористичке елементе у прози XIX века наглашава да „фина иронија... која прожима...цело дело Лазе Лазаревића... спасава аутора од депресивно-плачног, патетичног, па зато често и књишког, тона и израза“⁷. У опширном уводу у *Изабрана дела* Владимир Јовичић само у вези са *Верџером* пише о иронији, фарси и гротески⁸. Према Јовану Деретићу „хуморно-иронична стилска компонента“ служи „као противтежа“ идиличној слици сеоског живота или као начин неутрализације сентименталности у односу на хероје – интелектуалце.⁹ „Иронично-каприциозну стилизацију“ и „иронично-поетске слике или метафоре о срцу“ помиње Душан Иванић¹⁰. Исте речи: иронија, хуморни тон, сарказам – без дубље анализе ових елемената у Лазаревићевом делу – налазимо у радовима Манфреда Јенихена и Горане Раичевић.¹¹

Прво питање које се односи на хумор у Лазаревићевим приповеткама је: ко се смеје, или: ко хоће да нас, читалаоце, увесељава и насмеје, ко је носилац хумористичке интонације.

Приповедачи у већини текстова, објављених и необјављених током живота, припадају средини коју описују,¹² може се рећи да су репрезентативни за сеоско или малограђанско друштво. Када су изразити (као у *На бунару*, *Школској икони*, *Први ђуџи с оцем на јуџрење*, *У добри час хајдуци*, *Он зна све*) и описују конкретне догађаје, смисао за хумор се види пре свега у избору разних ситница – у ситуацијама, ликовима, речима. Друкчије је када хе-

⁴ Г. Максимовић, *Психолошка проза (Лазе Лазаревић) у: Тријумф смијеха. Комично у српској књижевној прози од Доситеја Обрадовића до Пејра Кочића*, Ниш 2003, стр. 147-150

⁵ Ј. Скерлић, *Лазе К. Лазаревић*. Књижевна студија, у: *Писци и књије III*, Београд 1964, стр. 82

⁶ В. Глигорић, *Лазе К. Лазаревић, у: Српски реализми*. Београд 1956 стр. 147

⁷ Д. Живковић, *Пародично-хумористички стилски елементи као творачки иронични у српској прози XIX века, у: Европски оквири српске књижевности*, Београд 1970, стр. 205

⁸ В. Јовичић, *Приповејке Лазе К. Лазаревића*, у: Ј. Лазаревић, *Изабрана дела*. Београд 1981, стр. V-XXXV

⁹ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*. Четврто издање, Београд 2004, стр. 833

¹⁰ Д. Иванић, *Незамјенљиво дјело (Приповејка Лазе К. Лазаревића)*, у: *Свијет и ирча*. Београд 2002, стр. 243- 264 (библиографија о писцу)

¹¹ М. Jähnichen, *Берлинске године Лазе Лазаревића*. у: *Научни сасијанак славистија у Вукове дане 31/2*, Београд 2003, стр. 98-99 и Г. Раичевић, *Мојив сјираној у ирповејкама Лазе Лазаревића*, у: *Научни сасијанак славистија у Вукове дане 31/2*, Београд 2003, стр. 145

¹² Писала сам о њима у чланку *Лазаревићев ирпирејши жена*, у: *Научни сасијанак славистија у Вукове дане 31/2*, Београд 2003, стр.133-134.

роји причају о себи: као Мишо из *Швабице* пишући писма својем побратиму и Јанко у *Верџу* описујући важну епизоду свог живота. У оба случаја приповедач – и истовремено херој, бира одређен начин приповедања, у оба случаја то је мање или више ироничан став према себи и свету. Приповедач *Швабице* хоће да разведри свог побратима и најављује: „Развићу сву своју музу. Тим ће бити смешније“¹³. Али „смешно“ значи овде „самоиронично“. У *Швабици* – што је доказао Г. Максимовић – иронија и самоиронија су главне детерминанте текста, усмереног против сентименталних крајности романтизма и стилском маниру који у романтичарској књижевности служи описивању претераних осећања и бујне маште. Мишо, берлински студент медицине служи се иронијом да би дао на тај начин отпор својим великим емоцијама, љубави према Немици – Ани. У опису ситуације која почиње да личи на велику љубавну сцену, аутор – приповедач намерно бежи од патетике. Мишо и Ана седе у салону: „По ноћи се било приближавало и вампири су чекали да се минутна сказалка на сахату помакне за један чеперак, те да дигне поклопце с њихових ковчега. Бледог месеца није било. (Штета!...)“ (стр. 17). Аутор писама сам покушава да омаловажи осећање љубави. Ова иронија се најјаче види у XI и XII писму. Преокрет наступа – и то је доказ Лазаревићеве уметничке вештине – у последњем писму у којем влада меланхолија.

Неке црте самоироније налазимо такође у *Верџу*. Аутор у првој реченици наглашава да ће ову причу причати неки Јанко који се са неке временске дистанце сећа своје велике љубави на први поглед. Самоиронички каже нпр. да се први поглед девојке „спуштао кроза ме и слазио на читав хват у земљу. Ја сам бар осећао горе на темену рупу и доле за патос заковане ноге. И онда сам се знојио, кухао, топио и напослетку био хладан ка леденица“ (стр. 230). Кад хоће да сакрије своја осећања пред мајком, „трпа цигару у уста и тражи жигице док ... она [мајка] напослетку не изброја седам кутија, које су ... стајале под носом на ... писаћем столу“ (стр. 236). Друга ситуација која ставља хероја у ироничко светло – цитирана у чланку Г. Максимовића – је кад потпуно збуњен сусретом са Ђорђем Јанко моли: „Ох, Боже, ти који си свемогући; ти који си васкрснуо Лазара и који чак од воде начиниш вино! Ти! Ти ми одрежи језик! Нећеш! Е, Хвала ти бар што си ми послао помоћника“ (стр. 213). Карактеристику Јанка допуњује сцена опроштања при одласку слепог Ђорђа и вољене девојке, његове кћери. Он се рукује не само са гостима већ и са својом мајком која „озбиљно смешећи се“ каже: „Збогом, али ја само до врата!“ (стр. 244)

Пародистичка стратегија у *Верџери* усмерена је према бесмисленом подражавању вертеризма. Свезнајући приповедач не припада описиваном свету. Од почетка се јавља као човек са смислом за хумор. *Верџер* почиње од поређења бање и рата – припремају се годинама, троши се „без рачуна и интереса“ огромне паре, „живи се на парче“ а на крају „прави се са непријатељем, односно са женом, уговор мира, после се приступа смањивању

¹³ Л. Лазаревић, *Швабица*, у: Л. Лазаревић, *Изабрана дела*, Предговор и избор Владимир Јовичић, Београд 1981, стр. 17. Пошто ћу се и даље служити овом књигом, број странице ћу стављати у наводницима у тексту.

плате чиновницима и тоалете жени“ (стр. 151). После оваквог увода можемо се надати и следећим хумористичким ефектима. Сажето и са субтилном иронијом приповедач кратко излаже садржину Гетеовог романа. Његов херој је „неко сањало“ који се „одмах заљуби“ у Лоту заручену „с неким Албертом“. „Једном – кад је већ удата – [...] спопадне је љубити али већ после тога није му остало ништа друго него да се убије. Он озбиља напише, као што се то обично ради, много писама, погори своје хартије, напуни пиштољ, потегне и убије се“ (стр. 179). Кулминација исмевања вертеризма наступа кад Младен – муж Марије у коју се заљубио херој ове приповетке – прича о овом роману и погрешно именује Гетеове јунаке. Ову сцену цитира Г. Максимовић¹⁴.

Као допуну критичне слике романтичарске (а можда само популарне, петпарачке?) књижевности може се сматрати нпр. опис необичног утиска који остављају Маријине црне очи: „Само их погледаш, а пред тобом изничу као из земље шаркије, јатагани, бесни коњици што носе у друге крајеве лепе девојке на крилу јунакову, мандолинате, ханџари, дуели“. Одмах после овог описа, у истој реченици наступа промена односа према овоме свету „и сва ова чуда што се причају у јужним приповеткама“ (*Вертер*, стр. 156). Још смешније звуче „гатке из детињства“ којих се сећа Јанко из *Ветра*: „о доктору који се дао исецкати на парчета, па закопати у ђубре, и кога су после нашли живог и здравог...“. Сам каже на крају да је то „сто којекаквих будалаштина“ (стр. 220).

О иронији се може говорити такође у односу на наслове неких приповедака. Не може се озбиљно рећи да су хајдуци очекивани гости и долазе у добар час. Вишезначан је наслов *Он зна све* – ове речи понавља млада простодушна жена дубоко уверена да је њен муж идеал а она само његов ехо (не до краја тачан). Горко звучи наслов приповетке *Све ће то народ поглавити*. Невидљив, објективан приповедач гради атмосферу од сањивог очекивања лађе, са ситним хумористичким детаљима у опису пристаништа и људи, преко кулминације (долазак тешко рањеног војника) до тужног, скоро трагичног епилога. Наслов приповетке поновљен на крају текста – звучи једнозначно иронично.

Међутим иронички елементи су у другим Лазаревљевићевим приповеткама прилично ретки, само један пример ипак треба да се наведе. У *На бунару* током вечере (за столом седе само мушкарци и стара Радојка) ђеда заповеда да сви треба да слушају Аноку. Чувши ово решење она „као поамна улете женама у кухињу: – Јесте ли чуле, ви? Жене, па да не чују!“ (стр. 144) – коментарише приповедач.

У већини Лазаревљевићевих приповедака комичност се јавља поред главног тока приповедања, некако „уз пут“, у многим детаљима. Прву групу чине комични догађаји, мале сцене, које не утичу на основни ток приче. У приповеци *Први џуш...* у којој се успомене приповедача односе на озбиљне, чак и трагичне догађаје, у најтежем моменту – пропасти читаве породичне имовине – „Ђокица у авлији везао мачки цезву за реп па се увесељава њеном

¹⁴ Г. Максимовић, стр. 149

трком“ (стр. 68). То је једини прамичак безбрижне веселости. У *Школској икони* кад је стари сеоски свештеник у свечаним хаљинама дошао у варош тада су „лупала ... сва звона и пуцале прангије, јер коњаник ... помисли да је владика“ (стр. 90). Арсен, херој приповетке *На бунару* се први пут у животу од жалости опио. „Хтеде да удари ... себе по колону, али песница, без његова питања и одобрења лупи о пањ. За казну, он је тури у зубе и уједе је“ (стр. 136). У *Верџеру* смешно је приказан долазак Марије са мужем у бању (Младен се четвороношке извуче из кола, „место на јармац, ступи ногом на ждрепчаник, посрну напред, одби руком од коњских сапи и сасвим неспретно скочи на земљу“ стр. 156) и сцена за столом са збуњеним Јанком („Супу све му се чини да и сувише срче. Вино кад пије, чини му се да му здраво клокће“ стр. 166–167). Хероикомична је сцена битке ђака описана на почетку приповетке *Он зна све*: „Ђокица, који је био врло мудар цар и врло пажљив војсковођа, склони грџ своје војске у кошару, у његовој авлији, и само нас је појединим деташованим одељењима иза дрвљаника и стрељачким ланцем иза тарабе узнемиравао“ и тако даље (стр. 247–248).

Другу групу хумористичких елемената чине карактеристике хероја, нарочито из другог плана. У другом писму *Швабице* Мишо представља своје сустанаре. Дон Карлос, „ужасна противречност имену“, са великом црвеном марамом која стално вири из џепа, по цео дан чита новине и коментарише вести, па подвлачи ревносно све што му се чини најважније, бришући нос. „Тим исподвлаченим новинама обично повезује баба сутрадан ћупове с компотом“ (стр. 7). Ова карактеристика се даље приближава карикатури: „како уђе на врата, чујеш како му се мућка пиво по трбуху“ (стр. 7). У првој презентацији Аноке, јунакиње *На бунару*, приповедач се служи књижевном хиперболом: „А у Бурмаза је кћи – и по! Да пројашеш, што кажу, поред ње, па да она превали оним пустим очима, очас ти мркне свест, и једва се држиш на коњу“ (стр. 133) Понашање кума Нинка у Београду (хоће чорбу да једе из чиније да не би прљао тањир) је пример „комике разлика“ између села и града (*Школска икона*). Међу ликовима другог плана у *Верџеру* издваја се поручник Васиљевић, „необично леп и стасит“ који се труди да „му ко каже да је ђаво и обешенак“, „држи да је сав свет ’глуп као чизма’, а своју је каријеру почео од чешагије“ (стр. 153). Комичност основана на контрасту Лазаревић користи у спољашњем портрету капетана у приповеци *Све ће њо на рог...* „аљкава униформа, а као снег бела кошуља и као млеко чиста сабља“. Контрасти се такође тичу карактера овог човека „од кога ишчекујеш да зна аранжирати кадрил и очистити остригу, а опет те нимало не би изненадило кад би он окренуо дами леђа, обрисао нос салветом, или чак забџ виљушку у локумиће“ (стр. 202). На потпуно далеком плану је у истој приповеци приглупи слуга у механи назван „прљаво створење“, и учитељ са ногом од стола као оружијем у *У добар час...*

Трећа група комичких ефеката у Лазаревићевим приповеткама је хумор заснован на игри речи.

Једна од појава овог типа је хумористички дијалог. Најсмешније, иако предмет овог разговора није нимало весело – звучи дијалог између капетана и

Благоја чекајућих на пристаништу: „Јесте ли видели онога с ногом? – Кога с ногом? – Та онога без ноге? – Кога без ноге? – Та онога са штаком? – Кога са штаком? – Са штаком! Овога што су му доктори одсекли ногу? – А што су му одсекли? – Па, кажу, хтео је да умре од ране...“ (*Све ће њо народ...* стр. 205). У дијалог између Живка и хајдука који су упали ноћу у кућу исто тако се улиће иронија: „Добро нам вече! – каже осорно овај човек [хајдук]. ... Живко цикну: „Зло ће ти бити, ако Бог дâ“ (*У добар час хајдуци* стр. 126). Лако и са хумором разговара Мишо са Аном која моли: „Немојте да ласкате. – Хоћете да кажете: немојте ни одсад да ласкате као што ни досад нисте ласкали?“ (*Швабица*, стр. 10).

У хумористичким поређењима Лазаревић се служи неочекиваним изборима, прескаче границе што чини поређење хиперболичким. Апотекар Катанић у *Верџеру* зна како ће и шта испричати Маријином мужу о њеним контактима са Јанком, „али га од тога задржа ... његова нарав, јача од Европе“ (стр. 183). Поручник Весилевић метафорички изражава свој занос Маријиним очима: „Па оне очи! Чиста арапска крв!“ (стр. 157). Неочекивана је комичност заснована на малограђанском начину мишљења у опису „тепелука“ који носи на глави жена Маринка магазиције, „који тако безазлено блисташе, као да је Зајечар процватио, а кроз Књажевац протекла река од млека“ (*Све ће њо народ...* стр. 201)¹⁵. Овај пример може да служи као доказ како је хумор условљен историјским околностима. Јован Скерлић пише: „Није довољно ставити примедбу да су Зајечар и Књажевац градови у Србији; ако се не дода да се прича дешава у рату 1876, када су оба места страдала, цела реченица губи сав ефекат“¹⁶. Али Скерлић не види овде парадоксалан хумор... У *Швабици* приповедач наводи стереотип: „Смешим се и тарем руке кô Чифути кад подвале стари шешир под нов“ (стр. 33). У *Верџеру* се још једном појављује „златна мисао“ везана за бању: „Као што веле да вашар не може бити без кише и Цигана, тако ни бања се не може замислити без карташа“ (стр. 153). Поређење „занесено“ Јанка – Вертера до „осетљиве даме кад види жабу“ (*Верџер*, стр. 169) допуњује карактеристику овог хероја.

Анимизације и антропоморфизације су следаћа средства изазивања смеха. Да би описао летњу врућину приповедач најављује: „Управо ми изгледа цела природа клонула, обезнанила се, исплазила језик па дакће“ (*У добар час хајдуци*, стр. 121). У *Верџеру* у соби пуној дима од цигара „шеталица од сата као да се лактовима гурала кроз дебео дим“ (стр. 242), у *Верџеру* „сунце се залуд мучи да убаци и један зрачић“ (стр. 167) у собу са прозором застрвеним дебелим завесама, а у опису прљаве механе привлачи пажњу „дрвена столица са сламним седиштем и сломљеном и тако живописно испруженом ногом, као да хоће да се фотографише“ (*Све ће њо народ њозлајшић*, стр. 204).

Међу типичне игре речи спада нпр. „погрешна“ и одмах исправљена реченица из *Швабице*: „више ми не дршће лице и не горе груди, тј. не дршћу груди и не гори лице, како ли се каже?“ (стр. 33). Састављање супротности

¹⁵ Г. Максимовић, стр. 150

¹⁶ Ј. Скерлић, *Приповејке Лазе К. Лазаревића. Свеска I. Издање Српске књижевне задруге*, у: Ј. Скерлић, *Писци и књије*. III. Приредио Мидхат Бегич, Београд, 1964, стр. 74

је следећи начин коришћења игре речи: „човек са широким грудима и тесним ципелама“ (*Вертер*, стр. 153) – Јанко – Вертер предаје се, према својој мишљењу „дубокој студији о животу, а у самој ствари сасвим плиткој љубави“ (стр. 168). Сличан ефекат достиже приповедач у недовршеној приповеци *Вучко*: “Највећа добродетел је бити истинољубив” говорио је наш хроми и стари поштар Марко отпечавајући усијаном иглом туђа писма¹⁷ Мишо из *Швабице* пише пријатељу: „Мене је мимоишла чаша ... слађа од оне коју служи у Гетсиманском врту. Ђаво ме је терао, два-трипут сам лапнуо да сркнем из ње, но мој добри, *теније* држао ме је за *њушку*“ (стр. 32). У типичне игре речи спадају такође оваква духовита запажања као о младим људима „с чашама у руци, а у самој ствари с вином у глави“ (*Вертер*, стр. 169) и о „дечку с тврдом земичкама и капетаници с бајатим лицем“ (*Све ће њо...*, стр. 201) а такође озбиљно обећање које даје Мишо својој побратиму: „дајем ти реч да ћу одсад спавати као топ и да нећу ништа сањати“ (*Швабица* стр. 31).

Смешно је такође, да на крају овог списка хумора заснованог на игри речи наведемо, муцање једног од главних јунака приповетке *У гобар час хајдучи*. Нешто више од смеха, можда и сажалење, изазивају евидентне глупости које причају госпођа Ведел у *Швабици* и млада Велинка у приповеци *Он зна све*.

Типично књижевни карактер има још један, карактеристичан фин начин изазивања веселости. То је често употребљавање речи у наводницима. Највише их има у *Швабици* и *Вејру* где у вези са овде владајућом тежњом критичке расправе са романтизмом Лазаревић даје иронички смисао типичним романтичарским епитетима и метафорама које се могу третирати као псеудоцитати. Поред наведених у Максимовићевим тексту што су: „свиона косица“, „порумењене и побледеле обрашчиће“, „лепе ручице да их провучеш кроз иглене уши“, „слатка туга и тужно весеље“, „жуборећи поточић“ (из *Швабице*) може се још додати „болујем од случаја“, [небо] „плави од истока“, „значајан поглед“, „сруших небеске сводове“ (из *Вејра*). Сентиментално порекло имају за главног хероја – приповедача такође овакве речи како „срце“, „разум“ (једна реч поред друге), „филозофисање“, „хладно судим“, „дођем у ватру“ – оне су такође стављене под наводнике. Приповедач – главни јунак *Швабице* се јавно дистанцира од сентимената. Уз „поток суза и уздисаја“ додаје своје ироничко поређење: „дубоких кô артески бунар и дугачких кô Трифко јекмегџија“, а после поређења „жарке очи као небо“ следи допуна „разуме се италијанско“ (стр. 32). Недостатак овог типа псеудоцитата у *Вертеру* може се тумачити другим начином приповедања – интертекстуални дискурс са романтизмом води се помоћу других средстава – на вишем нивоу организације текста, преко догађаја и хероја.

У *Вејру* постоји још једна група речи и реченица под наводницима. То су речи Јанкове мајке која се служи старинским начином причања и уплеће у свој говор „народну мудрост“ као нпр. „све са светом и кад је чему време“ .

¹⁷ Л. Лазаревић, *Вучко*, у: [Л. Лазаревић,] *Приповећке Л. К. Лазаревића*. Свеска друга. Српска књижевна задруга, Београд, 1899, стр. 214

Ову ће златну мисао користити писац још у недовршеној приповеци *Стијан и Илинка*.¹⁸

Приближавајући се закључку треба да се вратимо основном питању: какав је Лазаревићев смисао за хумор? Без сумње може се рећи да се поред ироније Лазаревић чешће и ефикасније служи правим хумором, финим, тананим и доброћудним. У свету приказаном у приповеткама, међу Србима друге половине XIX века, често влада смех; хероји се смеју, смешкају, насмехују, уста им се развуку од смеха, прсну у смех, громогласно се смеју и тресу се од смеха, завраћају од смеха, слатко и добродушно се насмевају, деца у игри умирају од смеха. Лазаревић чак зна да покаже како се смеје врло озбиљан чак намћораст човек, отац приповедача *Први џуџ са оцем у јуџрење*: кад „оцу даде нешто на смех, па неколико пута развуче мало леву страну од уста и око левога ока набра му се кожа“ (стр. 56). Хероји приповедака не исмевају, не ругају се другим. Питање да ли је то типичан српски смисао за хумор (као нпр. „енглески хумор“, „чешки хумор“) није предмет мог излагања. Да ли је ова здрава Лазаревићева веселост заразна, да ли се преноси на читаоце почетка XXI века, то је друго питање.

Кључне речи: приповедање, хумор, иронија, самоиронија, комичне сцене, карактеристика хероја, поређења, игра речи.

Милица Якубец – Семковова

ТИПЫ ЮМОРА В РАСКАЗАХ ЛАЗЫ ЛАЗАРЕВИЧА

(Резюме)

В данной работе на основе анализа творчества Лазы Лазаревича, охватывающего новеллы, выделены различные виды юмора, выступающие в его рассказах. Автор приходит к выводу о зависимости типа юмора от способа повествования: в случае, когда повествователь рассказывает о собственных переживаниях (в рассказе *Швабка и Вейсер*), встречается ироническое отношение к миру и к самому себе; в свою очередь повествователь, являющийся участником или наблюдателем событий, использует юмор при описании ситуаций, героев (чаще второстепенных), а также словесный юмор (например, гиперболы, сравнения, анимизацию и антропоморфизацию, употребление псевдочитат и кавычек). Интертекстовый дискурс с романтизмом в рассказе *Вейсер* писатель ведет, применяя пародийную стратегию.

¹⁸ Л. Лазаревић, *Стијан и Илинка*, у: *Приповетке Л. К. Лазаревића ...* стр.257

Татјана Бечановић
Никшић

ИНФАНТИЛНА ТАЧКА ГЛЕДИШТА КАО ИЗВОР ХУМОРА У МАТАВУЉЕВОМ РОМАНУ *БАКОЊА ФРА-БРНЕ*

Од усјосјављене приповедачке ситуације зависе сви елементи предочене збиље, па су и хумористички ефекти уско повезани са системом шака гледишта, који се користи у моделовању романескне стварности. У анализи приповедачке ситуације и тумачењу хумора користиће се историју романа Франца Шванцла, као и класификацију шака гледишта Бориса Успенског. У роману Бакоња фра-Брне долази до укривања ауторијалне и персоналне нарајивне парадигме, што резултира динамизацијом приповедања и сложеностом, рељефном сликом нарајивне збиље.

Парадигматска равна шекса заснована је на сукобу идеолошких, вредносних шака гледишта, на име, ауторова и Бакоњина шака гледишта су сукобљене на идеолошком плану, а читаочева се поклаја са Бакоњиним, који се јавља у функцији лика-рефлектора са чије се позиције предочавају многи семенити нарајивне збиље, иако да је на релацији читалац – аутор иакође усјосјављена позиција, која чини основ иронијског ојклона.

Хумористички израз у књижевности ижежи конкретном назначењу ситуације и радо се служи дијалектицима, што је случај и у овом роману. Стога аутор користи технику натуралистичке репродукције, која обезбеђује максималну говорну диференцијацију, па је једно од основних средстава карактеризације ликова у роману управо њихов говор, односно специфична фразеологија, што истовремено представља и нересушан извор комике.

Психолошка шака гледишта персоналној медији, то јест гечака Бакоње ушче на моделовање простора и комилејне предочене збиље, јер аутор своју шаку гледишта везује за лик који нема преходног знања о средини и културној парадигми у којој се налази, што значи да је јосиуак онеобичавања парадигматско обележје романа и истовремено основни извор хумора. Дакле, инфантилна шака гледишта и с њом повезано онеобичавање, као и специфична фразеологија ликова јосјају основна средства за активирање хуморног механизма.

Француски теоретичар Жерар Женет смешно и комично везује искључиво за субјективно: „Не претендујем ни у ком случају да сам преузимам, па ни уз измене, бергсоновско одређење које можда није ни мање ни више валидније од других – на пример од кантовског – већ само инсистирам на субјективном карактеру комичног ефекта (како га год дефинисали), карактера који свако осећа сваким даном, и који већина теорија комичног исто толико често заборављају.“¹ Дакле, оно што је смешно некеме није другоме, или оно што је смешно са једне посматрачке позиције није са друге. Феномен комичног

¹ Ж. Женет, *Фигуре V*, Нови Сад, Светови, 2002, стр. 150–151.

у другостепеном моделативном систему је посебан проблем, и није толико везан за субјекат реципијента колико за обликовне, моделативне поступке. Наравно, треба нагласити да је феномен комичног уско повезан са локалним културним моделима, што значи да он нема, или бар не у знатној мери, универзалних координата као трагично. Дакле, оно што је смешно припадницима једне културе, не мора бити смешно припадницима друге културе. Проблем фикционалне комике додатно се усложњава јер се она артикулише у оквиру књижевног кода, који моделовању хумора намеће бројне конвенције и ограничења. Комика у другостепеном моделативном систему планирана је и мање или више контролисана, наравно, у зависности од вештине аутора који бира и користи одређена средства помоћу којих ће произвести хуморне, комичне ситуације и ефекте.

Да бисмо открили моделативне поступке помоћу којих аутор производи комичне ефекте, морамо дефинисати приповедачку ситуацију и реконструисати систем тачака гледишта, који аутор користи у моделовању наративне стварности. У роману *Бакоња фра-Брне* долази до укрштања аукторијалне и персоналне наративне парадигме. Аукторијални приповедач, чије се присуство, између осталог, осећа и у објективном рачунању времена, доминира на оквирима романа, док се персонална приповедачка ситуација успоставља у оним деловима текста у којима се приповедачев лик потискује у позадину приповедања, а већину његових функција преузима персонални медиј. Аукторијални приповедач присутан је на самом почетку романа: он се, с времена на време, директно обраћа читаоцу коментаришући збивања у којима, међутим, не учествује. Овај тип приповедача не само да присваја свезнање већ врло често поседује и свест о начину организације текста, односно уређености саме наративне структуре: „Пошто је овога вијека свети чин био у грани Брзокуса, а Кушмељ био старјешина у братству – ми ћемо о њему и његовој породици проговорити напосе, у овој другој глави.“²

Касније у тексту долази до готово потпуног повлачења наратора у позадину приповедања, које поприма обележја приказивања, то јест сценско-миметичког приказа, при чему се коментаторске форме, односно аукторијалне интервенције свде на минимум, а у текст се уводе елементи персоналне приповедачке парадигме. На епилошкој граници текста такође је успостављена аукторијална приповедачка ситуација, која се манифестује у удаљеној просторно-временској перспективи, панорамском приказу, као и у доминацији извештаја, основне форме аукторијалног приповедања, чија је главна функција да сажима дуже временске интервале, односно да убрзава протицање наративног времена. Укидањем наративних елемената који учествују у конституисању приповедачевог лика, попут његових коментара, вредновања ликова и њихових поступака, моралних поука и слично, стварају се услови за успостављање персоналне приповедачке парадигме, за коју је карактеристична доминација непосредног сценског приказа, дијалога, доживљеног го-

² С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, стр. 41.

вора, као и увођење лика-рефлектора или, по Штанцловој терминологији, персоналног медија.

У овом роману улога персоналног медија додељена је једном дечаку – Бакоњи, па у моделовању појединих сегмената предочене збиље аутор користи инфантилну тачку гледишта, при чему се описи преламају кроз Бакоњин опажајно-доживљајни механизам, просторно-временску позицију, аксиолошке параметре и фразеологију.

Романескна стварност се великим делом као у огледалу одражава у Бакоњиној свести, која не само да региструје предмете спољашњег света већ их и вреднује. Наравно да се при том дечји вредносни систем и потпуно онеобичена тачка гледишта јављају као основна средства обликовања хумористичких ефеката. Сваки опис дат са Бакоњине тачке гледишта субјективан је и условљен његовом просторно-временском позицијом, ограниченим знањем, инфантилном перспективом, системом вредновања и делимично фразеологијом. При том се врло често романескни простор и поједини предмети, чак и сакрални, који се опажају са Бакоњине „очуђене“ тачке гледишта хуморно избличавају.

Дакле, дечаку Бакоњи су правила манастирског социокултурног кода потпуно непозната, што у тексту постаје непресушан извор комичних ефеката. Опис сакралних предмета деформише се под утицајем његове инфантилне тачке гледишта, која обезбеђује максимум зачудности и комичку дистанцу, па свеци губе своје ореоле пред Бакоњиним „галијотским“ оком, још ненавикнутим на препознавање светости:

„Бакоњи се рекло да су њеке од тијех слика од велике вриједности, а то бијаху: свети Фране, сух и безбрк, држи њеку тичицу на длану, а милује је другом руком; свети Ловре, мршав, висок, млад човјек, држи роштиљ на коме су га крвници пекли; свети Јероним (‘наш земјак’), сиједи браде до паса, грбаста носа и крупнијех очију, које је избуљио гледајући људску лубању, те се чињаше да се чуди он њој а она њему; најзад њеки коштуњави и наполак голи светац, клечи у ваздуху, високо поврх једне гомиле људи, а раширио руке и заковрнуо очима“.³

Бакоњина функција субјекта опажања у роману није стална већ се смењује са ситуацијама у којима је он изједначен са осталим ликовима и јавља се само као објекат посматрања с неке стране тачке гледишта, недефинисане, али у просторно-временском смислу сасвим реалне. То значи да се његов лик моделује наизменичним смењивањем унутрашње и спољашње тачке гледишта. При описивању збивања, које подразумева увођење динамичких мотива у текст, аутор ретко користи Бакоњину тачку гледишта јер му је повремено потребно „свезнање“, то јест проширење видокруга, који се знатно сужава и ограничава уколико је приповедање посредовано са тачке гледишта неког од ликова. Међутим, при организацији статичких мотива аутор много чешће користи Бакоњину тачку гледишта јер она подразумева инфантилну перспективу, која омогућава онеобичавање и динамизацију

³ С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, стр. 83.

описа. Деформација наративне стварности и њено хуморно, а често и иронијско изобличавање, последице су управо њеног приказивања посредством инфантилне, дакле, померене и очуђене тачке гледишта. Стога у описима манастирског простора, као најзначајније просторне структуре у роману, доминира Бакоњина инфантилна тачка гледишта. На тај начин аутор обезбеђује позитивно вредновање предочене збиље, а истовремено и очуђену перспективу, што му омогућава да прикрије свој негативан вредносни став, при чему настаје константан иронијски отклон, а неподударање Бакоњине и ауторове вредносне позиције представља један од основних принципа организације текста.

Будући да се, по мишљењу Јурија Лотмана, уз просторна значења асоцирају и идеолошка, етички простор манастира у роману *Бакоња фра-Брне* организује се као простор претворности. Просторна структура манастира је бивалентна у вредносном смислу, јер се она моделује са Бакоњине позитивне вредносне позиције, док аутор скривено и претворно, дакле, иронијски, врло успешно транспонујући свој вредносни став, негативно вреднује тај исти простор, а самим тим и католички социокултурни код који се уз њега активира. Стога аутор и користи тачку гледишта лика са позитивним вредносним ставом према социокултурном коду, који се подвргава критици и хуморном изобличавању. Дакле, Бакоња као католик и будући фратар, са негативним вредносним ставом према „ркаћима“, то јест православнима, идеално је средство за постизање иронијског отклона који подразумева неподударање вредносних ставова аутора и лика-рефлектора.

Тензија између те две вредносно супротстављене тачке гледишта производи хуморне ефекте. Неподударање идеолошких тачака гледишта аутора и лика, то јест читаоца, коме је Бакоњина тачка гледишта наметнута као доминантан психолошки, просторно-временски и идеолошки рефлектор, чини основ иронијског отклона јер читалац најчешће кроз његов опажајно-доживљајни механизам сагледава и вреднује предочену збиљу, па у том смислу можемо говорити о подударању Бакоњине и читаоцеве идеолошке тачке гледишта, то јест њиховом неподударању са ауторовом. Аутор све време приповедања свој негативан вредносни став према манастирском простору скрива иза Бакоњиног позитивног вредновања тог истог простора.

Поред спољашњег описа, говор ликова је основно средство које аутор користи у њиховом моделовању, па у грађењу Бакоњиног лика учачамо два потпуно различита говорна модуса, која су у директној вези са ауторовом тачком гледишта. Наиме, када се Бакоња приказује са позиције страног посматрача, то јест са спољашње и стога делимично очуђене тачке гледишта, користи се говорни модус који Борис Успенски назива натуралистичком репродукцијом а који представља случај максималне разлике између ауторовог и јунаковог говора. Међутим, аутор врло често Бакоњу приказује с унутрашње тачке гледишта износећи његове мисли и осећања или пратећи његов асоцијативни низ. Такав унутрашњи говор посредован је ауторовим, а не Бакоњиним речима и углавном не задржава индивидуална фразеолошка обележја карактеристична за дијалогски, управни говор. Дакле, његов унут-

рашњи говор, за разлику од дијалогског, подвргнут је ауторској редакцији и очишћен од готово свих индивидуалних фразеолошких обележја, али комични ефекти у роману много чешће произилазе из дијалогског говора, то јест натуралистичке репродукције, при чему су се дијалекталне и индивидуалне говорне карактеристике показале као непресушан извор хумора. Говор ликова се репродукује дословно без ауторских интервенција, при чему се не редигују ни говорне мане или деформација говора типична за „стране“ говорнике, што је опет мотивисано како реалистичком поетиком тако и хумористичким кодом, који пресудно утиче на организацију текста:

„Али стаде међу њих Шунда и зашунда, дигнувши руку високо:

– Ајан! Овдин нен понмаже страншита! И мин монжемо слонмити конме ренбра! И јонш канко! Алвун-дан-данра!!!“⁴

Бакоњин унутрашњи говор, за разлику од његовог дијалогског говора, подвргнут је ауторској редакцији и прочишћен је од готово свих индивидуалних обележја. Иначе, говорна диференцијација у овом роману доследно је спроведена, што је у складу са реалистичком поетиком и њеним миметичким начелом, а поједини говорни модуси обележени су сигнаlima, који им обезбеђују препознатљивост и оригиналност. На основу сигнала „Тааако“, непогрешиво се може идентификовати говор старог фра-Брна, Наћвара, док сигнал „Ко? Је л’ ја?“ – открива говорни модус једног од епизодних ликова – Букара. Дакле, можемо закључити да је сложена и динамична фразеолошка тачка гледишта у роману такође врло често извор комичних ефеката.

Систем вредновања, то јест одређени аксиолошки параметри у наративним структурама намећу и одговарајућу селекцију вербалних јединица. Када је у питању фразеологија и њено учешће у артикулацији комичних ефеката, онда свакако треба скренути пажњу на стилски валентну употребу речи субјективне оцене, која несумњиво доприноси комичности приповеданих збивања. Кумулација речи субјективне оцене једно је од средстава којима се моделује сцена неуспелог гвардијановог лечења. У организацији сцене учествују најчешће деноминални пејоративи: коза ркаћка, ркаћина, бабетина, старкеља, јарчина, куљеша, који су уметнути у говор ликова и недвосмислено указују на њихов вредносни став. Међутим, иако се ради о елементима микроструктуре, речи субјективне оцене у овом случају постају носиоци допунских функција, па указују и на нека битна макроструктурна својства. Наиме, посматрање странаца као уљеза који ремете херметички затворену манастирску средину упућује на карактеристике основне просторне структуре у роману, дакле, на изолованост, аутоматизам и претворност манастирског хронотопа. У наведеним речима субјективне оцене, као у микрореченима садржана су и основна организациона начела текста, макроструктуре – иронијски отклон, то јест неподударање ауторове и јунакове тачке гледишта, као и основни моделативни принципи доминантне просторне структуре. Бакоњини негативни ставови према појединим ликовима, конкретно лекару „ркаћу“, нису ставови аутора, али зато јесу директна последица деловања ин-

⁴С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975, стр. 55.

дивидуалних аксиолошких параметара, који су увек под утицајем вредносног система шире социјалне заједнице, у овом случају католичког културног кода. Дакле, семантичко и функционално оптерећење оваквих лексема је неоспорно, па треба нагласити и њихову способност да, као стилски маркиране речи, произведу значења релевантна за тумачење целине, макроструктуре.

У транспоновању критике католичке културне парадигме аутор користи различите наративне поступке и технике, па организујући једну сцену, можда најзасићенију антиклерикалним и антикатоличким тенденцијама, он врло вешто критику прикрива двоструким кодирањем: прво по наративном, конкретно реалистичком коду, а затим по ониричком. Наиме, Бакоњин бој са „ркаћима“ није описан у равни наративне реалности, већ се моделује као дечја фантазија и спада у оно што Фројд назива „дневним сновима“. Дакле, сцена је измештена у сомнамбулистички контекст који омогућава већу слободу комбиновања, као и слабљење контроле свести, чиме је мотивисана и наоко неутралисана страшна сцена злочина над „ркаћима“. Грађена је на принципу гротеске, то јест укрштању диспаратних семантичких низова: епског, узвишеног и комичног, а у њеном моделовању користе се и неки механизми типични за рад сна, па се тако „дивови“ ониричком техником метаморфозе, али и уз жестоку помоћ молитве, претварају у „буковичке гоље“:

„Па онда сила пође зорније; али након помањег размака угледаше високе планине и под њима страшне дивове, који бјеху развили бојна крила да се једва могаху прегледати. Тада малакса срчаност војницима, па и војводи (то јест Бакоњи, прим. Т. Б). Он стаде и устави војску, па страшнијем гласом ишчати тропар св. Франу. Кад сврши молитву, обрну се к непријатељима, али тамо мјесто динова... шта видје? Буковичке гоље и раскалашни Котарани!... Тад се поврати срчаност војводи, те викнув: 'Јуриш на ркаћине!' погна коња у сав трк, а сви остали за њим... А ркаћи 'плећи даше, и бјежати сташе!'... *Боже мили, што се од њих чини!... Крићанлук их сијече, тази, куће им и цркве руши и сјаљује, вјеша им калуђере за брадине!...*“⁵ (Подвукла Т. Б).

Убојитост овакве оптужбе ублажена је и прикривена двоструким удаљавањем од стварности: прво посредством наративног, а затим ониричког кода, што доприноси успешном транспоновању критике католичке културне парадигме. Осуда католичанства у овом роману је врло оштра, али уметнички тако добро транспонована да се неким критичарима чини да је и нема: „Ја у томе роману Матевуљеу не налазим антиклерикалне тенденције и не видим осуду 'лицемерног калуђерског морала'“.⁶

Организација оквира, односно граница једног књижевног дела представља веома битан композициони проблем јер оквир сигнализује улазак у фиктивни свет романа. Он омогућава читаоцу прелазак из емпиријске стварности у романескни свет, који постоји искључиво као књижевна конструкција са својим посебним системом вредности и иманентном логиком, имагинарним простором и временом у ком егзистирају и делују књижевни ликови.

⁵ С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975, стр. 125–126.

⁶ М. Кашанин, предговор роману *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975, стр. 20–21.

Проблем почетка и краја изузетно је значајан за конституисање система било ког типа, па стога и књижевног дела као посебне врсте семиотичког система уређеног по себи својственом коду. На пролошкој граници романа *Бакоња фра-Брне* аутор са изузетним поштовањем почиње приповедање износећи генеалологију породице Јерковић, то јест њихових фратора, па узвишеним и свечаним тоном врло често саопштава „неузвишене“ чињенице, што ремети ишчитавање у једном коду, узвишеном и пребацује га у други, комични, хумористички:

„Као год што се многа далматинска племена поносе својим јунацима у прошлости, који су се одликовали у ратовању са Турцима, тако се исто многа племена поносе својим 'мисницима', који су се борили противу 'невирих ркаћа'; као год што у Далмацији има братстава, која су у непрекидноме низу дала до тридесет, четрдесет сердара, барјактара, итд., тако исто има их из којих је изашло толоко фратора, или попова (фратар је више цијењен).

Така се племена зову свете лозе.

.....

У наше доба има десетак кућа Јерковића, али се већ од поодавна дијеле на три гране, које се презивљу: Брзокуси, Зубаци и Кркоте.

Могао би ко, због тих надимака, помислити е су Јерковићи презрени међу својим земљацима, а то није истина. Не само по жупама светог Фране, него чак и у Зврљево, нико никога не зове правијем презименом, ни правијем именом, него свако чељаде има надимак. Исти фратри, иако су послјије Бога највише штовани, не могу измаћи томе народном крштењу.⁷

Сегментовање текста у наведеном одломку указује на нека врло занимљива функционална и семантичка померања. Наиме, исказ: „Така се племена зову свете лозе“, графички је одвојен од осталог вербалног материјала, па захваљујући управо тој графичкој и интонационој изолованости, он проширује своје семантичко поље и на себе преузима функције пасуса, дакле надреченичне значењске структуре. То није случајно јер је тај и тако маркиран исказ аутору потребан као подлога за артикулацију антиисказа, антифразе. Међутим, на самој пролошкој граници текста ми још увек не ишчитавамо тај исказ у иронијском кључу јер се он тек касније активира, мењајући при том саму суштину наведеног исказа. Цео роман је написан да би се оспорила тврдња маркирана на пролошкој граници текста, то јест да би се оспорила светост „свете лозе“ а тиме и целог културног модела коме припада, дакле, католичке културне парадигме, тако да механизам ироније у овом случају делује уназад, регресивно. Текст романа се организује на принципу антипочетка, као негација почетних информација и преосмишљавање пролошког кодног система, узвишеног и свечаног. Дакле, механизмом ироније или антифразе модификују се, то јест оспоравају значења успостављена на пролошкој граници, а даљи текст романа доноси обавештења о светој лози и изблиза је описује тако да од њене светости не остане много.

На пролошкој граници текста активира се хумористички код ишчитавања и супротставља се епском и узвишеном приповедању: видљив је у именовану простора и ликова (Зврљево, Брзокуси, Кркоте итд), дакле, у фразео-

⁷ С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975, стр. 39.

логији, што доводи до усложњавања моделативних функција почетка. Наиме, по мишљењу Јурија Лотмана, почетак има особиту моделативну функцију да назначи у оквиру ког система је текст енкодиран.⁸ Систем кодирања утврђује се на пролошкој граници, а због поменутог укрштања епског и комичног кода, моделативна улога почетка знатно је појачана у роману *Бакоња фра-Брне*. Укрштањем узвишеног и комичног кодног система и њиховим сталним опонирањем на парадигматској равни текста, постиже се дезаутоматизација употребљених кодова и умањење редунданце текста, који се ишчитава у два основна кључа: као реалистички роман, са свим релевантним жанровским одредницама, и као хумористички кодиран текст, што представља допуну првом кључу.

Комбиновање диспаратних семантичких низова, то јест укрштање комичног и узвишеног кода, у роману понекад резултира гротеском. Таква гротескна обележја добија сцена служења мисе у част мртвог гвардијана, при чему деформацију узвишеног, светог обреда аутор постиже (не)одговарајућом селекцијом вербалних јединица, то јест посредством фразеологије. По оцени Милана Кашанина ова сцена и њој сличне, дакле, грађене на истом, разграфљивачком, десакрализаторском принципу, најслабије су у роману:

„Писац је неодмерен. Он не види да нема места смеху у моменту кад гвардијана удари капља и када су покрадене свете ствари у цркви; и да није места шали како су лупежи нагрдили ликове светитеља. Писац не увиђа да у томе моменту фрatre, чији гвардијан умире на њихове очи, и чији је манастир похаран, не може називати шаљивим именима и да им се не може и тад ругати. Те сцене су му – свакојако стога – најслабије у роману.“

Навешћемо ту, по Кашаниновом мишљењу, „најслабију сцену“ да бисмо је детаљније анализирали и уочили њено семантичко оптерећење:

„Шест побочнијех олтара бијаху застрти црнијем завјесама. Насред цркве лежаше мртви гвардијан, на истоме 'катафалку' који је служио за Шкоранцу и многе друге прије њега. Иза главе покојникове збило се до тридесет сељачких људи и жена, из братства покојног фра-Вице. Бакоња се зачуди како прије стигоше. *На главном олтару св. Франи бјеше закрљено оно иробишено око, а и брк исџран;* пред њим бјеше палама и свијећа много више но дотле на три олтара. *Жвалоња је служио мису.* Са страна, осим домаћих, клечало је још шест-седам фрatarа. Њеке од тијех Бакоња је гледао о 'проштењу', али му већина бијаше непозната.“⁹ (Подвукла Т. Б.)

Семантичко језгро те сцене, њен кључни исказ јесте: „Жвалоња је служио мису“. У њеној организацији учествују два диспаратна семантичка низа, с једне стране трагични, гвардијанова смрт и узвишени, служење мисе, а с друге стране комични, који се манифестује у избору вербалних јединица, дакле, на фразеолошкој равни текста. Аутор намерно бира тако трагичну и узвишену сцену јер у оквиру приказаног хронотопа нема обреда који може бити светији од служења мисе мртвом гвардијану. На тај начин светом като-

⁸ Ј. Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит, 1976, стр. 287.

⁹ С. Матавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975, стр. 132–133.

личком обреду аутор одузима обележје узвишености и сакралности, јер ако је мису служио Жвалоња, пред свецем закрпљеног ока и испраног брка, онда је ту завршена прича о узвишености, а хумор је и по дефиницији травестија митова, која подразумева уклањање ореола и разграђивање сакралних појмова. Искази који учествују у разграђивању светог обреда а у семантичкој су колизији са осталим вербалним материјалом, због своје позиције, то јест уметнутости у диспаратни семантички низ и произведене значењске контроверзе, постају носиоци допунског семантичког оптерећења (подвучени су у наведеном одломку). Дакле, сцена је организована на парадигми гротеске, која по дефиницији Александра Флакера¹⁰ и јесте комбиновање диспаратних семантичких низова. Након детаљне анализе ове контроверзне сцене морамо се запитати да ли је Кашанин у праву и, наравно, закључити да није. Поменута сцена је једна од најјачих и најупечатљивијих у роману.

Матавуљ није тако наиван као што се чини, нити је његов хумор тако безазлен, али је иронијска и разграђивачка намера сјајно транспонована и тако добро скривена иза Бакоњиног лика да је преварила многе критичаре:

„Догматска критика примјећивала је да Матавуљ критикује манастире, да напада попове, да скида маске, итд. Такве су тврдње смијешне, а последица су тога што није било способности код те критике да види и просуди пишчев књижевни поступак из кога не избија никаква малициозност, никаква зла намјера, никакав идеолошки неспоразум.“¹¹

Иза прокламованог дивљења манастирском животу скривен је изразито негативан вредносни став према том културном моделу, а у томе и јесте суштина стилског механизма ироније – мисли се управо супротно од онога што се говори.

У роману је приказан манастирски простор и његов културни модел, пописана су правила тог света и реконструисана је мрежа ограничења којима се регулише понашање појединца, при чему је све то сагледано са очујене тачке гледишта. Основни циљ таквог сагледавања је десакрализација и демистификација једног културног кода који и те како претендује на то да буде свет и узвишен, а изгледа да је аутору утолико слађе његове конвенције подвргавати разграђивању. Исмевање католичких конвенција и културног кода, у овом случају веома густе мреже ограничења која се намеће појединцу, једна је од основних комичних инстанци у роману *Бакоња фра-Брне*.

Манастирски хронотоп моделован је као затворена просторна структура, опасана водом, дакле, одвојена оштром границом од осталог света. Наиме, манастир се налази на острву и до њега се долази само скелом. Просторна изолованост упућује на постојање посебних правила, то јест посебног културног кода, који условљава понашање ликова у оквиру манастирског хронотопа. Између манастирског и сеоског хронотопа успостављена је одређена, не тако оштра семантичка опозиција. Сеоска средина се моделује као културни образац са знатно мањим бројем ограничења којима се регулише понашање

¹⁰ Видети: А. Флакер, *Поешика осјоравања*, Загреб, 1982.

¹¹ С. Кораћ, *Књижевно дјело Симе Мајавуља*, Београд, Српска књижевна задруга, 1982, стр. 251.

појединца, па је супротстављена аутоматизму манастирског хронотопа. О тој просторној опозицији говори и Јован Деретић:

„Посматран споља, из перспективе сиромашног села, манастир се појављује као предмет снова и жеља гладних људи, као неки дембелски рај, у којем се живи у изобиљу, без муке и рада; виђен изнутра, очима људи који у њему живе, манастир је тамница која поразно утиче на телесно и морално здравље својих добровољних заточеника, умртвљује виталне снаге у човеку. Насупрот дремљивом и досадном животу међу манастирским зидинама тече радосни и слободни живот изван њих, чији свежи дах продира и у манастир и недољивом снагом захвата све оне који нису утонули у манастирску чамотињу.“¹²

Сеоска средина служи као фон на коме се приказује манастирски културни образац. Међутим, иако су сеоски и манастирски хронотоп опонирани у много чему, у једној су ствари изједначени: оба хронотопа се подвргавају хуморном изобличавању, па су поквареност, претворност и „приватљивост“ особине и једног и другог света.

Аутор користи Бакоњину тачку гледишта да прикаже свет који је у високој мери конвенционалан и крајње аутоматизован а као такав, он је, по Бергсону, смешан. Дакле, конвенционално је увек у сукобу са природним, а манастирски културни модел је ригидан, крут и опире се животу, то јест природи, што значи да су створени услови за настанак комичног:

„Комедија може почети тек онда кад нас личност другог престане занимати. А она започиње нечим што бисмо могли назвати 'крутим опирањем друштвеном животу'. Комична је особа која аутоматски иде својим путем не бринући о томе да успостави контакт са другима. Смијех је ту да казни њезину растресеност и да је тргне иза сна.“¹³

Фратри, главни представници приказане културне парадигме, у свом понашању показују висок степен аутоматизма, што потврђују и њихови надимци: Вртиреп, Тетка, Наћвар, Срдар и сл, јер се надимак добија на основу неке доминантне особине, која је завладала ликом и аутоматизовала његово понашање. „Света служба“, то јест живот у манастиру и служење богу показују заиста висок степен извештачености и одступања од „природног“ понашања, а ограничења која се намећу појединцу изузетно су бројна. По мишљењу семиотичара, што је већи број ограничења којима се регулише понашање појединца, то је степен културе виши, али такво, дакле у високој мери култивисано понашање врло лако склизне у комично ако постане претерано извештачено и подлегне аутоматизму. У католичком социокултурном контексту фратри су носиоци сакралних значења, а аутор овог романа њихово моделовање заснива на елементима комике, чиме директно угрожава њихову светост јер не може нешто бити и комично и свето у исти мах. Дакле, аутоматизам приказаног света, односно католичког културног модела, натуралистичка репродукција говора и инфантилна тачка гледишта основни су генератори хуморних ефеката у роману *Бакоња фра-Брне*.

Као што је већ речено, основна функција инфантилне тачке гледишта у роману јесте онеобичавање, које за собом често повлачи и хуморне ефекте.

¹² J. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит, 1983, стр. 395.

¹³ А. Бергсон, *Смијех*, Загреб, Знање, 1987, стр. 88.

Простор у који лик-рефлектор ступа за њега је нов и непознат, непозната су му правила која регулишу понашање појединаца у оквиру манастирског културног кода, па се предмети и збивања моделовани са Бакоњине тачке гледишта приказују као потпуно страни и први пут виђени, што доводи до дезаутоматизације процеса опажања, а самим тим и описа. Та зачудност лапидарно је артикулисана исказом: „Све је овди чудно!“, који представља директну последицу инфантилне посматрачке позиције. Дечак Бакоња се упознаје с правилима манастирског живота и усваја их подређујући се новом културном коду, али само делимично. Отклон, односно одступање представља константно обележје његовог лика, јер он не припада у потпуности манастирском, и шире, католичком културном обрасцу. Наиме, кроз текст се провлачи лајтмотивски исказ: *Бакоња налочи ајдуку, љавославцу*, тако да се православни културни код уводи у текст посредством фонских семантичких низова, док централно место у току целокупног приповедања припада католичком коду, али посматраном из очуђене перспективе, која у овом случају подразумева и иронијски отклон, што резултира његовом хуморном и иронијском деформацијом.

У делима реалиста иронија је елемент наводно непристрасне слике света. Исказ организован на парадигми ироније служи само као семантичка основа на коју се контрапунктно калеми значење, које је иначе потпуно одсутно из језика, а присутно само у контексту. Зато је иронијски исказ у основи металингвистички, јер је иронија, по старој Квинтилијановој дефиницији, стилска фигура у којој се речима даје супротан смисао од онога који оне имају. Иронија у буквалном смислу значи претварање, претворност, а та се претворност мора сугерисати, тај отклон од основног, денотативног значења исказа мора бити наговештен. Супротност и значењска контроверза сугеришу се контекстом и паралингвистичким средствима, што значи да иронија настаје на надреченичном нивоу, и да су за њену реализацију неопходне структурне јединице сложеније од реченице, то јест појединачног исказа. Значење ироније садржано је у хипотетичном семантичком пољу, које се успоставља као потпуна опозиција ономе што је изречено, то јест језиком артикулисано, па се њена значења конституишу ван исказа, ван језика, на металингвистичком нивоу. Показаћемо на примеру; у организацији манастирског хронотопа учествује лајтмотивски исказ: *Како је овди дивно и красно*. Међутим, како се сиже развија и како читалац све јасније уочава неподударност ауторове вредносне тачке гледишта са Бакоњиним, тако овај лајтмотив конотира металингвистичка, иронијска значења. Дакле, иронијски исказ је двослојан: састављен је од експлицитно артикулисаног исказа и правог значења, антифразе или антиисказа, који није експлицитно формулисан, дакле, није присутан у језику и активира се тек у ширем контексту, који у ствари артикулише право значење ироније, али то значење је увек отворено и недовршено, баш зато што није експлицитно формулирано, што није садржано у речима него у контексту. У опозитном семантичком низу може бити много исказа, различито формулисаних, који функционишу као антиисказ, што значи да је семантичко поље ироније веома дисперзивно и никад до краја дефинисано. Дакле, отвореност

и флексибилност семантичког поља ове стилске фигуре последица је њене нефиксираности језичким исказом.

Сва критика приказаног света садржана је у металингвистичком слоју текста, у иронијској антифрази, која се конституише као контроверзно, опозитно семантичко поље, чија је основна функција да разоткрива наративну стварност показујући њено наличје, наличје једне културе. Осим тога, критика приказаног културног модела скрива се и помоћу одређених наративних стратегија: наиме, аутор најчешће моделује збивање и ликове сценско-метичким средствима не коментаришући њихове поступке, а то је основно обележје персоналне приповедачке ситуације.

Кључне речи: приповедачка ситуација, инфантилна тачка гледишта, иронија, очуђена перспектива, аутоматизам, културни модел, просторна структура, антифраза, хронотоп, натуралистичка репродукција.

ЛИТЕРАТУРА:

- Анри Бергсон, *Смијех*, Загреб, Знање, 1987.
 Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, Нолит, 1983.
 Жерар Женет, *Фигуре V*, Нови Сад, Светови, 2002.
 Милан Кашанин, предговор роману *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975.
 Станко Кораћ, *Књижевно дјело Симе Маџавуља*, Београд, Српска књижевна задруга, 1982.
 Јуриј Лотман, *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит, 1976.
 Симо Маџавуљ, *Бакоња фра-Брне*, Београд, Просвета, 1975.
 Борис А. Успенски, *Поетика композиције. Семантика иконе*, Београд, Нолит, 1979.
 Александар Флакер, *Поетика осировања*, Загреб, 1982.
 Франц К. Штанцл, *Типичне форме романа*, Нови Сад, Књижевна заједница, 1987.

Tatjana Becanovic

AN INFANTILE POINT OF VIEW AS A SOURCE SUGGESTING HUMOUR IN MATAVULJ'S
NOVEL *BAKONJA FRA-BRNE*

(Summary)

All elements of a shown reality are subject to already established narration, together with all comic effects which are closely connected with the value system used while modulating authoring reality.

In the novel *Bakonja fra-Brne* actorial and personal narrative paradigm overlap to certain extent. Actorial narrator dominates within the novel whereas personal narrative situation is established in those parts of the novel in which the narrator's figure is pushed back, and the greatest part of the functions is taken over by personal medium. In the novel a role of personal medium is given to a boy – Bakonja, and while modulating certain segments of shown reality the author uses his point of view, having all along descriptions overlapping through childlike observation and experienced mechanism as well as spatial and temporal position.

The authoring reality reflects clearly in Bakonja's consciousness, which not only registers the objects of the outer world but it also evaluates them. It is natural that the childlike value system and completely unusual point of view appear as basic means of forming humorous effects. Each description from Bakonja's point of view is subjective and conditioned by its spatial and temporal position, limited knowledge, infantile perspective, evaluation system and partially by phraseology.

All along with everything else it is a frequent case that the authoring space and certain elements, even those religious ones, observed from Bakonja's 'wonder' point of view are humorously deformed. A complex and dynamic phraseology point of view in the novel is often a source of comic effects.

Therefore, the infantile point of view, the automatism of the world shown, i. e. of the Catholic cultural model are the main generators of the humorous effects in the novel *Bakonja fra-Brne*.

Małgorzata Filipek
Wrocław

СРЕМЧЕВ РОМАН ПОП ЋИРА И ПОП СПИРА КОД ПОЉАКА

У овом реферату највећа пажња посвећује се мишљењу пољских популаризатора српске културе о једном од најпознатијих Сремчевих осиварења. Дејствије се анализира језички облик пољске верзије популарног романа и преводиоачеве транслатолошке стравеије.

Превод Сремчевог дела заснованог на анегдоти о свађи два попа мотивисаној супарништвом око зета¹ био је објављен у Пољској два пута – 1936. и 1959. године. Прво издање романа појавило се у оквиру издавачке серије „Југословенска Библиотека“ („Biblioteka Jugosłowińska“), чији је организатор Јулије Бенеших (1883–1957). Тај популаризатор културе југословенских народа боравио је тридесетих година XX века у Пољској као изасланик Министарства просвете Краљевине Југославије. Топао пријем првог издања романа *Пої Ћира и пої Сїира* у пољском културном оптицају и значајно место дела у српској култури били су узрок поновног издања превода једне „од најпопуларнијих српских књига“² након двадесет три године.

Пољску верзију романа *Пої Ћира и пої Сїира* (*Pop Cyryl i pop Spirydion*)³ у коме „супарништво рађа непријатељство, а последице непријатељства су свађа, туча и све друго“⁴ начинио је Мухамед Куленовић. Малобројне информације о њему потичу из Бенешихеве књиге *Осам година у Варшави*⁵, која је плод ауторовог боравка у Пољској. Бенеших је написао о преводиоцу да је пореклом из Босанског Петровца, живи у Лубартову, близу Лублина, говори хрватски с видљивим напором, али без грешака, пољски, међутим, говори одлично⁶. Већ 1930. године Бенеших у својој књизи наговештава настанак

¹ Ј. Деретић, *Српски роман 1800–1950*, Суботица 1981, стр. 164.

² „Ruch Słowiński“ 1936, nr 2, стр. 34.

³ Sremac St. *Pop Cyryl i pop Spirydion*, tł. M. Kulenović, Warszawa 1936.

⁴ Ј. Деретић, стр. 164.

⁵ Ј. Benešić, *Osiem lat w Warszawie*, tł. D. Cirić-Straszyńska, Warszawa 1985.

⁶ Исто, стр. 381.

превода најпопуларнијег Сремчевог дела, које „би било украс“⁷ његове „Југословенске Библиотеке“.

Куленовићев превод био је одобрен пољским популаризаторима српске културе. О томе сведоче многобројни анонимни прикази о писцу и његовом најпознатијем делу⁸. У пољским часописима где су штампане информације о сјајном хумористичком роману из Баната који вреди прочитати, „јер (...) аутор уме да прича (...) а ова се књига чита као да би се слушала анегдота“⁹, одређено је и место дела у српској литератури [„ово је једна од најчитанијих и најпривилегованијих књига у Југославији“¹⁰]. У приказима се даје кратак садржај романа, подвлачи се иронија којом се приказују јунаци¹¹ и занимљива друштвено-костумбристичка позадина дела која ставља аутора „у ред истакнутих не само југословенских, али и европских писаца прошлог [тј. XIX – М. Ф.] века“¹². Добро су оцењене илустрације и Матошев есеј о Сремцу и његовом добу који чини увод у роман. Иако захваљујући том уводу „подаци о српском радикализму, социјализму, народном конзерватизму (...) учинили су приступачнијим Пољацима овај свет двају ситих, довољних, безбрижних попова у забаченој, банатској провинцији“¹³, ипак за пољског читаоца који не познаје локалне односе „оштрица досетке је мало ослабљена“¹⁴ а сатира „не може (...) да чини задовољство ни својом тачношћу, ни актуелношћу“¹⁵.

У приказима се не анализира пољска верзија нити се обраћа већа пажња на језички облик преведеног дела. На малобројним местима превод је оцењен као релативно добар, одличан, коректан, мада сувише ригорозан¹⁶. Детаљнија запажања, иако са супротном оценом Куленовићевог преводилачког рада, дао је и сам Јулије Бенешић у књизи *Осам година у Варшави*. Он је констатовао да ниједна реченица није добро преведена, јер преводилац није добро разумео свакидашње обрте из Бачке или Баната. По Бенешићевом мишљењу Куленовић је мењајући текст и украшавајући га неким тобоже пољским сеоским колоритом, уништио превод¹⁷. Бенешић потпуно незадовољан Куленовићевом верзијом, дошао је до закључка да мора прерадити цео превод, али ипак није остварио своју замисао.

Крајња мишљења критичара и популаризатора српске културе о језичком облику Куленовићеве верзије најпознатијег Сремчевог романа добар су разлог да би се посветила што већа пажња раду тог преводиоца који је преузео на себе улогу посредника између две културе и традиције.

⁷ Исто.

⁸ *Bibliografia słowianoznawstwa zachodnio-i południowosłowiańskiego w Polsce okresu międzywojennego*, Wrocław – Warszawa-Kraków, 1984.

⁹ „Przegląd Polsko-Jugosłowiański“ 1936, nr 7, стр. 11.

¹⁰ „Przegląd Powszechny“ 1936, T.212, стр. 352.

¹¹ Исто.

¹² „Wiedza i Życie“ 1936, T. 212, стр. 352.

¹³ „Rocznik Literacki“, 1935, t. 4, стр. 194.

¹⁴ „Przegląd Powszechny“ 1936, T. 212, стр. 352.

¹⁵ Исто, стр. 352.

¹⁶ „Ruch Słowiański“ 1936, nr 2, стр. 34; „Wiedza i Życie“ 1936, T. 212, стр. 352, „Przegląd Powszechny“ 1936, T. 212, стр. 352.

¹⁷ J. Benešić, стр.191.

Превод, као резултат рада два уметника речи (аутора и преводиоца), прелазећи границе језика, одражава ауторова и преводиочева ментална искуства, води ка размени духовних вредности, усредсређује пажњу на иманентну вредност текста, улази у широк контекст литературе и културе¹⁸.

Уметнички превод је, пре свега, спајање страних и домаћих конвенција, врста индивидуалне и колективне комуникације¹⁹. У преведеном делу мора да се изрази на другом језику, који је обично преводиочев матерњи језик, јединство форме и садржаја уметничког дела²⁰. Преводилац мора да измири противуречности које проистичу из двојног карактера преводног дела у којем се прожимају садржај и форма оригинала са комплексом уметничких црта везаних за језик преводиоца.

Од преводиоца зависи правилна интерпретација структуре оригинала, а затим његово уклапање у страни књижевни и културни систем. Куленовићева верзија Сремчевог романа заслужује посебну пажњу јер њен аутор не преводи текст на свој матерњи језик. Сва уметничка средства која преводилац обично ствара на матерњем језику²¹ Куленовић је реализовао на страном и зато је резултат његовог рада постао заиста интересантан.

Главну тачку преводилачке проблематике чине саоднос садржаја дела и његове конкретизације у свести читалаца оригинала и у свести читалаца превода који обично имају другу меру знања и естетичког искуства него читаоци оригинала²². Познавање народног, књижевног и друштвеног контекста и начин да се он укључи у контекст стране књижевности, уз истовремено поштовање норми и конвенција система сопствене књижевности, одлучује о вредности и успеху преводног дела у туђој средини²³.

Током преводјења само се чува део културних елемената које садржи оригинал, неки елементи се губе, а други су замењени домаћим еквивалентима. Због тога сваки превод и поред тежње преводиоца да се нађу еквиваленти семантичких и емоционалних знакова оригиналног дела јесте врста адаптације која обухвата одступање од оригинала на формалном, лексичком, стилском и семантичком плану.

Највећу верност у преношењу историјске и националне специфике захтева дело чији се идејни набој налази у одражавању одређене средине и епохе. Тешкоћа при преношењу историјског и националног колорита настаје за преводиоца већ из тога – што пред њим нису појединачни елементи, него

¹⁸ B. Tokarz, „Światło“ między językami, czyli o potrzebie komparatystyki, [y] *Komparatystyka literacka a przekład*, Katowice, 2000, стр. 12.

¹⁹ E. Mozejko, *Przekład w kontekście studiów porównawczych*, [y] *Komparatystyka literacka a przekład*, Katowice, 2000, стр. 44.

²⁰ J. Levi, *Umjetnost prevodenja*, prev. B. Dabić, Sarajevo, 1982, стр. 109.

²¹ A. Legeżyńska, *Tłumacz i jego kompetencje językowe*, Warszawa, 1999, цитирам према: E. Rajewska, *Komparatystyka a „żywiol adaptacyjności“*, y: *Komparatystyka literacka a przekład*, Katowice, 2000, стр. 50.

²² Levi, стр. 61.

²³ M. Buczek, *Komparatystyka literacka w procesie wartościowania przekładu. (Komparatystyczna refleksja o przekładach Vincenta Sikuli w Polsce)*, y: *Komparatystyka literacka a przekład*, Katowice, 2000, стр. 175.

квалитет који је својствен језичком материјалу, форми и садржини дела²⁴. Културно обојени елементи припадају реалијама, које разбацане по тексту, граде колоритност дела, чине контекст животних услова нације²⁵.

Стеван Сремац градећи свој роман искористио је елементе банатске стварности. Мухамед Куленовић инсистирао је да пољског читаоца пренесе на културно тло Сремчевог романа, да изазове код њега илузију војвођанског села. Преводац је задржао елементе народне специфике, које је читалац превода могао сматрати карактеристичним за, сасвим нову, једва егзотичну српску средину чији је локални колорит могао одлично да схвати²⁶.

Посредством Куленовићевог превода пољски читалац може да се упозна са банатском стварношћу, са сијасетом различитих људских типова и појава који отелотворују проблематику српске књижевности краја 19. века, где се види приврженост традицијама и побуна против строгих патријархалних закона, контраст између прошлости и садашњости.

Карактеристичне елементе ове средине чине сачувани у већини случајева елементи православне религије – занимања главних јунака [„pop Cyryl“, „pop Spirydion“], њиховог помоћника [„cerkiewny Arkadiusz“], место њихове делатности [црква (пољ. *cerkiew*)], одломак псалма цара Давида сачуван у језику православне литургије [Вино веселит срце челољјека²⁷ – *vinо veselit serdce čelovjeka*²⁸] или наслови песама које се певају у цркви [нпр. „кад се свршило све и запевало *Буди имја* и стала делити навора (...)” (стр. 59) – „*odśpiewano Budi imja i zaczęto rozdawać proskury*” (стр. 116)]. Националнолокалној специфици припадају и специјалитети српске кухиње. Ипак, другачије је питање како објаснити укус и мирис „српске гужваре“, „ајнпрен-супе“ или „душпајза од кромпира“ и да ли су то иста јела као што су „*serbski przekładaniec*“, „*zupa kminkowa*“ или „*jarzynka z ziemniaków*”.

Један од начина да се прилагоди текст пољском читаоцу јесте полонизовање властитих имена. Код Куленовића главни јунаци („Ђира“ и „Спира“) зову се „*Cyryl*“ и „*Spirydion*“, „боктер ча- Нића“ постао је „*stróż Mikołaj*“, а млади берберски калфа „Шаца“ добио је име „*Oleś*“ јер српски облици тих имена противрече принципима пољског језика, у коме се мушка имена и у деминутивним облицима врло ретко завршавају на „а“. Спирин пријатељ поп Олуја зове се „*pop Wichura*“. Лекин зељов постао је – „*Szaruś*“, попин пас Шаров – добио је најпопуларније у Пољској име за пса – „*Burek*“. При превођењу важно је пренети властита имена чија се семантика искоришћава као изражајно средство²⁹. И таквих случајева има у Куленовићевој верзији романа [нпр. „не зовем се ни ја забадав Нића Цуљалов!“ (стр. 186) – звучи у преводу – „*Nie na darmo nazywam się Mikołaj Wścibski*“ (стр. 271); „треба да

²⁴ E. Rajewska стр. 108.

²⁵ J. Levi, стр. 131–132.

²⁶ „Przegląd Powszechny” 1936, T. 212, стр.352.

²⁷ С. Сремац, *Пої Ђира и ѿї Сїра*, Београд, 1998, стр. 65, сви српски цитати потичу из ове књиге.

²⁸ St. Sreмаc, *Pop Cyryl i pop Spirydion*, tł. M. Kulenović, Warszawa, 1936, стр. 124, сви пољски цитати потичу из ове књиге.

²⁹ J. Levi, стр. 105.

се зовем Провлаков“ (с. 208) –преведено је као – „Powinenbym się nazywać Wykrętackim“ (стр. 299)].

Временска и просторна дистанца доводе до тога да су неке црте српске средине, која је одражена у оригиналу, неразумљиве у другачијим друштвеним приликама. Због тога уместо тачног превода, захтевају се објашњења, јер страном читаоцу измиче нешто што је лако ухватљиво Србима. Баш зато преводилац понекад излаже текст, тј. логицира га, допуњава³⁰. Естетски резултат свега тога јесте јачање информацијске функције, али текст је доступнији перцепцији страног читаоца.

Већина историјских личности које евоцира Сремац не изазивају код пољског читаоца никакве асоцијације. Имена Краљевића Марка, браће Југовића, Јована Рајића, Лукијана Мушицког или Доситеја Обрадовића која су се дубоко урезала у свест српског читаоца сасвим су непозната пољском примаоцу литературе.

Очување културног тла које дозвољава пољском читаоцу да се упуту у ванјезичку област романа понекад олакшава и сам Куленовић својим коментарима у којима на неки начин објашњава улогу историјских личности. Такав преводиочев поступак видимо нпр. у одломку у коме је реч о Вуку Караџићу. У њему је преводилац допунио ауторову информацију. У оригиналу читамо: „Аркадије је, (...) мрзео на Вука и његове реформе, по којима се човек не може разликовати од народа“ (стр. 7). У пољској верзији тај одломак изгледа тако: „Arkadiusz (...) nienawdził językoznawcy Vuka Karadžicia i jego reformy językowej, sprawiającej, że nie można odróżnić człowieka z wykształceniem od prostego chłopca“ (стр. 51)].

За пољског читаоца нису разумљиви ни сви елементи културе, ни народна веровања. Један од другоразредних јунака романа, кочијаш Пера Тоцилов „опсова блато и кишу – која је тако свесрдно падала као да су бар недељу дана и додолама и литијама молили бога за њу“ (стр. 209). У пољској верзији тај јунак: „sklął błoto i deszcz, który lał tak serdecznie jakby przynajmniej tydzień wszystkie dodole i procesje błagały oń Boga“ (стр. 300), где су „додоле“ остале без икаквог коментара. При превођењу локалних израза понекад је неизбежна деконкретизација тј. употребљавање општенодних изражаја уместо дијалекатских. Објашњавачка деконкретизација штети делу, јер води ка губљењу колорита и укидању једне од типичних црта оригинала³¹. У Куленовићевом преводу скоро нема деконкретизација, мада неки изрази [нпр. „pod wąsami przyszyżonymi po banacku“ (стр. 203) – „испод бркова који су били онако по банатски поткресани“ (стр. 129)] могу да звуче неразумљиво за пољског читаоца.

Локални колорит пољски читалац перципира захваљујући и многобројним песмама [*Вино њије Дојчин Пеџар, Каџице њрехвална, свем свејџу јавна; Сегам шори, сегам дика моји, Сјајни месец иза џоре, Ничи, ничи крине бели, Ко је срце у ње дирно, У Милице дује њрејавице, Ти већ сјаваши, злајџо моје,*

³⁰ Исто, стр. 147.

³¹ Исто, стр. 144.

Сећааш ли се оној саиша иӣд.] које певају главни јунаци. Иако циљ превођења поезије јесте да се гласовни квалитети стиха преносе на други језик, а не да се копира његова метричка схема и увек је препоручљивије да се пренесе естетски квалитет него да се калкира метар,³² аутор пољске верзије романа успео је да очува њихов оригинални метар, ритмички систем и песничке слике:

„Чија ли је тараба,	„U czyjego stoję płota,
Чија ли су врата,	Czyje to są wrota,
А чије је оно луче,	Jakie słychać tu gruchanie,
Што оданде гуче?	Czyje to kochanie?
Мамина је тараба,	Mamusine wrota,
Мамина су врата,	U jej stoisz płota,
А моје је оно луче,	Moja ta laleczka,
Што кроз пенцер гуче!“ (с. 105–106)	Co w oknie szczebiota!“ (с. 172)

У преводу се налази једна песма у оригиналној верзији (*Душо Јуло, срце увенуло*), што може да означава преводиочев покушај да се читаоцу, на неки начин, приближи и језик оригинала. Уколико се садржај и облик цитираних песама могу огледати у преводу уз помоћ еквивалентних форми, утолико перцепција ових битних елемената српске културе чини сложније питање. Пољске речи тих песама које познају Срби нису у свести пољског читаоца нису пропраћене познатом мелодијом, нити икаквим додатним емоцијама ни асоцијацијама.

Превод је тежи – уколико је знатнија улога језика у структури превођењег текста јер лингвистичке могућности два језика нису еквивалентне и тачна значења и естетски квалитети речи узајамно се не поклапају. У Сремчевом делу „куварице, учитељи и сељаци (...), простаци и чиновници – сви они говоре свој језик“³³, који чини главну компоненту романа.

Превођење нимало не олакшава дијалекат војвођанског села, у коме се збива радња романа, употребљен у оригиналу. Тај дијалекат постаје уметничко средство које показује локално порекло говорних лица и социјално их карактерише³⁴. Куленовић је сачувао многобројне германизме, који чине важан део локалног колорита романа, јер су везани за политичку припадност тог краја аустро-угарској монархији. Куленовић је сачувао те одлике говора јунака, издвајајући их у тексту другачијим типографским знацима [„Седим ко на шпорету, (...) тако сам *најиури*“ (стр. 153) – „Siedzę jak na węglach (...), taka jestem *najgirig*“ (стр. 231); „претпостављам сваку савијачу сваком *цукербекерају* (стр. 64)“ – „daję pierwszeństwo przekładańcowi nad wszelkimi *sukierbekierejami*“ (стр. 123)].

Сваком преводиоцу је неопходна лингвистичка уобразиља, беспрекоран укус и дисциплина да би овладао богатством изражајних средстава и да не би подлегао искушењу изражајности, или не би запао у стилску неспретност³⁵.

³² Исто, стр. 106.

³³ A. G. Matoš, [w] St. Sremac, *Pop Cyryl i pop Spirydion*, Warszawa 1936, стр. 23.

³⁴ J. Levi, стр. 121.

³⁵ Исто, стр. 64.

Баш ова инвентивност, парадоксално, довела је Куленовића до стилских неспретности, иако је преводилац савршено савладао пољски језик. Незгоде проистичу из тешкоћа изазваних утицајем на превод језичких особености оригинала. У Куленовићевом преводу осећа се јак директан утицај оригиналног дела. Налазе се у њему многе језичке конструкције позајмљене из српске верзије романа. То се највише запажа приликом употребе у преводу многих присвојних придева, што није толико уобичајено у пољском језику. Те посевне конструкције, чине очигледан калк из оригинала [нпр. „ја сам теткин ко што сте ви татина“ (стр. 108) – „jestem ciocin, jak pani jest tatusiowa“ (стр. 176); „на име (...) Аркадијине ћерке“ (стр. 263) – „na imię Arkadiuszowej córę” (стр. 367)]. У неким случајевима преводилац употребљава придеве, иако нису присутне у оригиналој верзији романа [нпр. „преда мами“ (стр. 79) – „oddał w *tamusine* ręce“ (стр. 141); „први ноблес у Бечкереку“ (стр. 144) – „cała socjeta *beczkerecka*“ (стр. 221)]. Доказ Куленовићеве лингвистичке сналажљивости јесте и употреба својеврсних неологизама, речи које иначе не постоје у пољском језику: [нпр. „боіаіаа стрина“ (стр. 56) – „*groszowita* stryjenka“ (стр. 112); „у свечаном оделу“ (стр. 264) – „w strojach *świętalnych*“ (стр. 368)]. У преводу има и неспретних конструкција, које су доказ злоупотребе пољских глаголских форми [нпр. „он се осушио (...) од те несрећне (...) чежње“ (стр. 39) – „*wywiądl* (...) z tej nieszczęsnej tęsknicy” (стр. 91); „*уослао је* све од куће“ (стр. 165) – „*wydalil* wszystkich z domu“ (стр. 246)]. Видљива је и Куленовићева склоност ка појачавању најгрубљих стилских манира, пре свега оних који су упућени на снажно деловање. Преводилац је свестан да је у тим случајевима зрно изражајности у самој енергији изражавања, па онда једнострано претерује³⁶. У Куленовићевом преводу наћи ћемо много доказа да је тешко уздржати се од претеривања у превођењу просторечја и псовки. У неким фразама пољске верзије запажамо да је понекад преводиочева забринутост за разговорност стила прешла у вулгаризам. Он често примењује пољске еквиваленте са већим емоционалним набојем но у оригиналу [нпр. „да се удари о једно дрво“ (стр. 110) преводи Куленовић као „*wyrznęła* głową o drzewo“ (стр. 177); „истеран због атеизма“ (стр. 103) – звучи у преводу – „*wylano na zbity pysk* za bezbożność“ (стр. 169) што значи – „избацили су га главачке због безбожности“; „док је она жива, она све ужива“ (стр. 58) – „*róki babsko* żyје, *róty* używa majątku (стр. 115)].

Стеван Сремац је у своје дело унео „карактеристичне речи, згодне анегдоте, (...), изреке, (...), фразе (...). Тиме је он своме делу дао јаку локалну боју“³⁷. Превод романа поприма специфичан тон захваљујући пословицама и фразеологизмима. Многе су фразе преведене помоћу пољских еквивалената [нпр. „испод мире три ђавола вире“ (стр. 102) – „*cicha woda* brzegi *gwie*“ (стр. 167); „дете здраво као тресак“ (стр. 8) – „*dziecko* zdrowe *jak* *gydz*“ (стр. 51) што би се могло превести као: „дете здраво као сирњача“ (врста гљиве лат. *Lactarius deliciosus*)]. Римован облик изрека у оригиналу сачуван

³⁶ Исто, стр. 144.

³⁷ Ј. Скерлић, *Творци српске књижевности. Стеван Сремац*, Београд 1995, стр. 102.

је такође и у преводу [нпр. фраза „све по хладу, да га не познаду“ (стр. 127) преводи се као – „Kto w nosy chodzi ten ludzi zwodzi“ (стр. 98) што би могло да значи – „ко ноћу шара, тај људе вара“]. Неке изреке, иако нису римоване у оригиналу, добијају римован облик у преводу [нпр. „Свако чудо за три дана“ (стр. 164) – „Największy garóg po trzech dniach zwykły twaróg“ (стр. 245) – што би могло да значи „и највећи соко (лат. Falcon cherrug) након три дана личи на најобичнији швапски сир“]. Неке изреке или пословице које попримају у преводу мало модификован облик, ипак не губе своју прецизност [нпр. „нашла врећа закрпу“ (стр. 241) – „szmatka znalazła swą łatkę“ (стр. 339)]. У пољској верзији има и изрека које Куленовић преводи дословно [нпр.: „спава као заклан“ (стр. 234) – „śpi jak zarżnięty“ (стр. 330) мада се на пољском каже „śpi jak zabity“ („спава као убијен“)].

Када се први пут појавио превод Сремчевог дела, тридесетих година XX века, на пољској књижевној сцени у области романа види се тематска криза која је довела писце до тога да траже нове, неуобичајене теме, да користе у својим остварењима егзотику далеких земаља. Трагање за елементима егзотике у књижевности вршило се на два начина – захваљујући делима пољских аутора који су конструисали радњу од елемената европске културе, а такође и помоћу превода са страних језика³⁸, који су делимично одговарали потреби трагања за необичним темама у литератури.

Преводи подстичу свесног читаоца на поређења и размишљања о разликама које потичу из другачијих развојних историјско-књижевних процеса. У пољским књижевним круговима, где су 30-тих и 50-тих година превагу имале реалистичке тенденције и друштвено ангажована проза, превод српског дела истог књижевног манира наишао је на потпуно разумевање и заинтересованост читалаца. Реалистичка проза у кругу пољске књижевности водила је читаоце ка утврђивању подударности и тражењу разлика³⁹, чинила да је пољски читалац перципирао превод кроз сопствену књижевну традицију.

Сремчево дело могло се појавити у пољском културном оптицају захваљујући преводиоцу који је био веран уметничкој замисли аутора оригинала. Превод као и оригинал открива у роману Поп Ћира и поп Спира изражајан и истинит свет сликовитих људских фигура и њихових узајамних веза. Мухамед Куленовић, као и аутор оригинала, вешт је приповедач који, налик на аутора, вади из ове прозе елементе националне традиције и културе као што су пословице, песме, изреке итд. У преведеном роману одражава се однос Куленовића према уметничким вредностима оригиналног дела Сремца и естетским и друштвеним вредностима које доминирају у српској и пољској традицији. Пољска верзија доноси знања о многим областима српске физичке, емоционалне и интелектуалне стварности.

Сремчев роман у Куленовићевој верзији је тачан превод у којем је постављен акценат на моменте специфичности, где су задржани елементи локалног колорита, често науштрб разумљивости. Тај превод приближава текст

³⁸ Gazda G, *Funkcja prymitywu i egzotyki w literaturze międzywojennej*, у: Kirchner H., *Problemy literatury polskiej lat 1890–1939*, Wrocław, 1972, стр. 393.

³⁹ M. Buczek, стр. 181.

пољском читаоцу захваљујући прилагођавању културно обојених елемената. У тексту се налазе и елементи слободног, адаптираног превода. У Сремчевом роману преводилачкој адаптацији најбоље се подвргавају властита имена, пословице и изреке, имена јела и прехрамбених производа, новчане јединице [нпр. „волијем поповску крајцару, него (...) трговачку форинту“ (стр. 203) – „milszy mi grosz od pora niż gulden od kurca“ (стр. 293)] дакле она уметничка средства чије је формирање условљено друштвеним фактором.

Конфронтација превода Сремчевог романа с пољским књижевним простором указује на чиниоце које утичу на дешифровање текста и српског културног контекста. Куленовићев превод изазива код пољских читалаца илузију историјске и националне средине, јер је сачувао ове елементе оригинала – који садрже историјску и националну специфику. Преводилац није увек преносио коректно обрте и изразе оригиналног текста, у неким случајевима лишио је превод стилске обојености, понекад је користио другачија средства експресије (као што су нпр. неологизми, емоционално обојене речи итд.).

Превод је најконкретнији резултат сарадње у области различитих књижевности и има специфичну вредност јер информисе читаоца о оригиналу и о страниј култури. Његово вредновање може да обухвати естетску, спознајну, изражајну и васпитну област. На оцену превода утичу пре свега универзалне норме, које креирају примаочеву свест и сензибилитет а такође и вредности које поштују истраживачи и књижевни критичари⁴⁰.

Питање уметничке, естетске и спознајне вредности превода поставља се у односу на две књижевне традиције – домаћу и преводилачку, јер је преводно дело посредник између две традиције и културе. У оцени помаже компаративистика, која може да прошири компетенције страног читаоца, одређује идејно-естетске вредности оригинала у преводу и његово значење у контексту литературе у коју се превод укључује. Компаративан приступ преводном делу укључује у светски књижевни оптицај преводе из књижевности малог језичког опсега, води ка бољем разумевању књижевних и културних процеса, објашњава суштину дела и његово место у светској књижевности, лоцира слику једног народа у свести другог.

Према немачком преводиоцу и популаризатору пољске литературе и културе Карлу Дедечиусу преводна књижевност слична је широм отвореном прозору кроз који се посматрају народи⁴¹. „Отворени прозор“ Сремчеве књиге омогућава пољском читаоцу поглед у дубину духовне стварности српског народа а Куленовићев превод са уписаним *implicite* културним контекстом актуализује српску књижевну традицију у кругу пољске културе.

При оцени превода ваља рачунати с тим да преводилачка метода проистиче из културних потреба епохе и условљена је њима⁴². Превод Сремчевог романа настао је скоро пре седамдесет година. Полазећи из перспективе савремене читалачке перцепције, треба судити о застарелости неких стилских

⁴⁰ *Słownik terminów literackich*, pod red. J. Sławińskiego, Wrocław, 1988, стр. 558.

⁴¹ К. Dedecius, *Notatnik tłumacza*, przeł. J. Prokop, Kraków 1974, стр. 21, цит. према: Е. Rajewska, *op. cit.*, стр. 55.

⁴² J. Levi, стр. 85.

средстава, ипак можемо констатовати да и данас Сремчево дело на польском језику чини занимљиво штиво, иако читање превода изазива више комичких ефеката него што би и сам Стеван Сремац могао очекивати.

Кључне речи: оригинално дело, превод, националноисторијска особеност, локални колорит, културни контекст.

Малгожата Филипек

РОМАН СТЕВАНА СРЕМАЦА „ПОП ЧИРА И ПОП СПИРА“ В ПОЉШЕ

(Резюме)

Перевод романа Стевана Сремаца появился в Польше дважды – в 1936 и в 1959 годах. Его автор Мухамед Куленович, для которого язык перевода являлся чужим, проявил огромное лингвистическое воображение и обнаружил хорошее знание польского языка. Несмотря на то, что от появления польской версии произведения прошло почти семьдесят лет (и устарели некоторые стилистические средства), перевод Куленовича всё-таки можно считать и сегодня занимательным чтением. Противоположные оценки польского варианта романа Сремаца, провозглашённые критиками и исследователями польско-сербских культурных связей, стали импульсом для подробного анализа переводческой стратегии Куленовича.

Олга Стојановић
Hamburg

ОД ШАЉИВЕ АНЕГДОТЕ ДО РЕАЛИСТИЧКОГ РОМАНА:
ПУТЕВИ НАРАТИВНЕ КОНСТИТУЦИЈЕ У СРЕМЧЕВОМ
ПОП ЂИРИ И ПОП СПИРИ

Порекло романа из анегдоше и његови овој прегледу у делу. Конституција елементарних наративних ликова романа – из његових народне књижевности. Најављивање и развијање фабуле романа преко аналогје са епизодама анегдошке ишиа везаних за уопштене ликове и ситуације. Концепти главних ликова као актуализовање метонимијског појединачног фолклорних типова.

У књижевнаучној историографији одавно је примећено да српски аутори развијеног реализма поседују високу свест о националној литерарној традицији и да својим делима на изврстан начин ступају у више или мање експлицитну полемику са конвенцијама дотадашњих стилских формација – са поетиком народне књижевности, са програмским реализмом као и романтично-сентименталним правцима. Конфронтација традиционалних и модерних тенденција у књижевности осликава се у овој фази реализма у хетерогености стилова и приповедачких поступака, што се уочава и у прози Стевана Сремца, једног од најзначајнијих припадника ове фазе реализма. У овом прилогу покушаћемо да на примеру овог аутора и његовог најпознатијег дела покажемо колико су у делима српске уметничке, писане књижевности са краја XIX века још увек активно и продуктивно присутни елементи једног сасвим другачијег естетског и поетолошког литерарног система – усмене фолклорне књижевне традиције.

Да бисмо објаснили значај и функцију елемената народне књижевности за конституисање основних наративних структура у роману *Пољ Ђира и њој Спире*, неопходно је присетити се нешто ранијег периода реалистичког правца, такозваног фолклорног реализма, у ком су елементи народне књижевности на различите начине продирали и постајали саставни део структуре уметничких приповедних врста. По прихваћеном тумачењу овог процеса симбиозе двају поетолошких система, уметничка проза фолклорног реализма настаје под снажним утицајем реторичко-стилских поступака и тематско-мотивских кругова народне књижевности који се супротстављају основном

програмском начелу реалиста за миметичким сликањем и друштвенокритичким промишљањем савремене стварности, тако да је у бројним делима реализма уочљива склоност ка идеализовању и поетизовању села, прошлости, одређених аспеката традиционалног живота, као и ка преузимању појединих лексичких, структурних и жанровских особености фолклорне традиције. Оваква усмереност српске реалистичке прозе провлачи се кроз све фазе правца, при чему се од аутора до аутора мењају поступци продуктивног ослањања на народну књижевност – од опонашања и директног преузимања облика и мотива или стилизације сопственог текста „у народном духу“ до на први поглед неприметног уграђивања структурних образаца и фолклорних искустава, видљивих једино на дубинској равни структуре текста.

Да би се описао процес конституције наративних елемената¹ код Сремаца и одредио однос његовог текста према народној књижевности, неопходно је као премисе аналитичког поступка навести сазнања до којих је дошло досадашње књижевноисторијско истраживање, а која се тичу баш процеса генезе фабуле и почетног перспективирања. Утврђено је да је, наиме, роман *Пој Ђира и њој Сира* настао као прерада популарне анегдоте о свађи два попа, коју је Сремац у облику теза записао у своју чувену бележницу, а што имплицира да Сремац при писању романа полази од једног већ готовог предлошка, једног аутономног текста и да он са готовом фабулом преузима и резултате селекције – радњу, главне ликове и њихове особине, ситуације и евентуално места радње и поједине мотиве. Другим речима, долази до процеса прекодирања једног већ готовог дела одређеног жанра и конституисања новог текста у оквирима другог жанра при задржавању главних елемената фабуле. Настанак новог текста је тако на одређен начин предетерминисан, пошто при трансформацији на новом тексту, и поред индивидуалне уметничке обраде, неминовно остају трагови предходног жанра. У нашој анализи овог процеса тражићемо сигнале и трагове првобитног дела и његовог жанра, у овом случају шалјиве кратке приче фолклорног типа, и то пре свега на основу анализе конституције главних ликова романа у првом поглављу, у ком се формира фиктивни свет дела са својом специфичном структуром, временско-просторним координатама, ликовима и првим тематским еквиваленцијама. У првом поглављу романа аутор представља фиктиван свет у полазној ситуацији пре избијања непријатељства између поповских породица, у облику низа асоцијативно повезаних ситуација комично-анегдотског типа којима се ликови уводе и карактеришу на особит начин. У средишту наше па-

¹ Модел наративне конституције део је теорије генезе књижевног дела Волфа Шмида по којој оно пролази проз четири кључне фазе у процесу настанка: од неуређене скупине ситуација и ликова као изабраног исечка стварности, из ког се селекцијом издвајају конституенти фабуле (други ниво). Они се затим пермутацијама доводе у жељени хронолошки ред и међусобни однос чинећи причу (трећи ниво), која се потом тек у процесу дијегетске реализације и перспективизације претвара у језички, дискурзивно одређен израз – презентацију приче. Упр. Schmid 1989. Овај модел је за наше испитивање развоја нарације изузетно плодан јер пружа могућност увида у фазе конституције текста пре саме вербализације а у датом случају Сремчеве обраде анегдоте и теоретски оквир за интерпретацију његовог коришћења фабулаторних предлогака као и његове праксе употребљавања разних нефикционалних извора (новинских чланака, изрека итд.) у стварању прозних дела.

жње налазиће се тако са једне стране фолклорни карактер ликова, преузет из изворне анегдоте, а са друге стране сама техника увођења и карактеризације ликова, исто тако аналогна поступцима усмене традиције. У првом кораку ћемо на основу до сада прикупљених сазнања о анегдоти о поповима, коју је Сремац записао, покушати да одредимо њен стилско-реторички дуктус и структурна обележја односно да истакнемо њен фолклорни карактер, да би у наставку прилога анализирали поступке конституције основних елемената фиктивног света Сремчевог романа – ликова и ситуација – путем коришћења одговарајућих прототипских елемената из народне књижевности.

Фабула романа потиче из шаљиве приче о свађи двојице попова, коју Скерлић цитира из Сремчеве бележнице: „Пој Ћира и пој Сџира има свој корен у народној причици, од које је Сремац направио овакав нацрт за приповетку: 'Два попа. Свађа због нуријаша и зета. Ћушке, избијен зуб. Тужба, коњски зуб; путују једним колима.'“² Полазећи од примедбе П. Поповића о исказима самог аутора Сремца да је ову фабулу чуо од свог ујака Јована Ђорђевића, пореклом приче бави се и Младен Лесковац³. Он наводи да је прича о свађи попова и избијеном зубу штампана у популарном часопису „Стармали“ Јована Јовановића Змаја, у броју 28. од 10. октобра 1885. под насловом „Баш његови зуби...“ и потписана са „Ђ.“, и претпоставља да ју је Сремац познавао вероватно баш из тог листа, будући да је, по тврђењу У. Џонића⁴, спадао у редовне сараднике „Стармалог“. Није, међутим, познато ко се крије из ознаке Ђ., нити да ли је објављена комична прича потекла из неког стварног догађаја: сведочења о свађама попова појављују се често у часописима тог времена, а Лаза Костић говори о полазној фабули романа као о „смешном догађају који у Бачкој иде од уста до уста, од колена до колена.“⁵ Реч је, дакле, о шаљивој причи конкретног, али непознатог аутора, са тематским језгром преузетим из актуелних усмених казивања о једном по свему судећи честом друштвеном феномену, са уопштеним и типизираним ликовима и комичном поентом.

За наше истраживање релевантни су пре свега жанровски карактер ове полазне фабуле и њена структурна обележја: према горе реконструисаном пореклу она представља кратко прозно дело анонимног али конкретног аутора, написано у стилу народне шаљиве приче која садржи жанровски условљене конститутивне елементе народне књижевности као и њој својствен однос према стварности. Према Бахтину фолклорно стваралаштво припада културној епохи колективног живота људске заједнице, времену пре продирања индивидуалних и приватних дискурса у уметничку продукцију, којима се конкретна, фиктивна литерарна фигура карактерише као јединствена и непоновљива, а ситуација у којој се налази као резултат њеног сасвим индивидуалног конфликта са друштвеним правилима и нормама. И у погледу одређивања временско-просторних координата фиктивног света, народна књи-

² Скерлић 1977, 322.

³ Лесковац 1968.

⁴ У својој библиографији о Сремцу, овде преузето из: Лесковац 1968, 252.

⁵ У својој студији о Змају, овде цитирано према Лесковцу: Лесковац 1968, 255.

жевност се креће у колективној, циклично организованој структури времена и простора пратећи ритам годишњих доба; користи типизирани персонал из фондуса устаљених фигура, а ослања се на комуникативну ситуацију усменог казивања и директног контакта приповедача и публике. Ови фундаментални аспекти народне књижевности продирали су од педесетих година XIX века у српску уметничку литературу, која је своју фикцију често заогртала у плашт фактографије и документаризма или је наративно и стилистички обрађивала постојеће народне приче, модификујући их према принципима објективне приповедачке форме реализма. Обрадом примарног текста са обележјима народне књижевности Сремац је, према томе, само наставио већ постојећу праксу својих предходника, која ће бити напуштена тек у фази дезинтеграције правца и његовим претапањем у модерну.

Присетимо се самог почетка романа:

„Била два попа – али не она два попа што су једном остали сами у свету, па се сваки од њих тужио и тешио да би му далеко лакше било живогарити само да нема онога другога – не, дакле, та два попа, него друга два, и живела су у једном селу у Банату.“⁶

Као најупадљивије језичко-значењско обележје истиче се у цитираој реченици управо фраза „Била два попа...“ која је по својој форми заправо класична иницијална формула бајке. У народној књижевности иницијална формула спада у жанровски условљене текстуалне конвенције и маркира оквир приче тј. границе простирања фиктивног света. Она стоји исто тако и у функцији усменог излагања текста јер као устаљени део структуре дела сигнализира слушаоцима почетак казивања односно успостављање комуникативне ситуације карактеристичне за фолклорну традицију, због чега је формула на овој функционалној равни високо идиоматизована и сведена на знак, а њене естетске и семантичке вредности су крајње редуковане. На функционалној равни она осим тога активира елементе литерарне форме који уводи, јер одређује хоризонт очекивања код слушалаца у правцу једног одређеног жанра, а самим тим најављује и увођење одговарајућег персонала, наративних поступака, структуре фиктивног света итд. Користећи ову формулу, Сремац актуализује на самом почетку свог романа текстуалне и контекстуалне конвенције народне књижевности и поставља свој текст у круг усменог анонимног стваралаштва, транспонујући своју причу у просторно-временске координате карактеристичне за бајке и сигнализирајући овим језичким гестом преузетим из усменог казивања комуникативну ситуацију директног монолошког излагања. Фабула романа је тиме, бар у свом почетном делу, на одлучујући начин перспективирана: у просторно-временском, психолошком и идеолошком аспекту преузет је модел народне књижевности, односно већ постојеће, фолклорно перспективирање анегдоте од које је Сремац кренуо.

Увођење и прва карактеризација ликова одвијају се такође у првој реченици романа односно у оквирима иницијалне формуле. Именовање ликова у иницијалној позицији (првој реченици) карактеристично је за већину жанро-

⁶ Број у загради упућује на страницу у издању: Сремац, Стеван, *Пош Тица и пош Сира*. Нолит, Београд, 1990.

ва народне књижевности а поготово за народну шаљиву причу, у којој се тим поступком конституише и основна опозиција на којој ће се градити радња. У оквиру формуле главни ликови се обележавају као типови – репрезентанти одређених друштвених група у шаљивој причи или носиоци функција у бајци, тако да оваквим почетком романа ни Сремац не уводи индивидуализоване фигуре него типове са константним атрибутима према моделу народне књижевности, а узајаман однос формуле и структуре ликова Самарција описује овако: „У окриљу наративних форми формирају се одређени типови ликова, чија су деловања прописана као вид формулативности.“⁷ Именовањем ликова као „два попа“ Сремац не ствара, дакле, конкретне и јединствене фиктивне ликове него преузима готове скупове карактеристика које читалац актуализује у процесу препознавања формуле тј. жанра. Убачена анегдота о нека друга два попа која су остала сама на свету, а од којих ће се Сремчеви попови наводно веома разликовати, само учвршћује тематску еквиваленцију међу ликовима: само помињање ових формулативно детерминисаних момента радње (сличност фигура и непријатељство међу њима) буди у свести читаоца асоцијације на познате анегдоте о поповима и оживљава тако специфичан тон и дуктус, припремајући читаоца за фон народне шаљиве приче. Са друге стране, убаченом анегдотом се потврђује фолклорни карактер ликова који се њоме и експлицитно идентификују са сличним поповима из уменог предања а актуелна фабула дефинише као још једна епизода-варијанта из фондуса прича о завађеним поповима. Ова идентификација није нарушена ни приповедачевим дистанцирањем од оваквих аналогја, када он читаоца уверава да се не ради о поповима из познате анегдоте него о другим фигурама, јер ово уверавање у шаљивом тону остаје на нивоу реторичког ефекта и на крају само појачава утисак идентификације.

Уводна реченица осликава у малом читавау скалу узајамног дејства између колективног и индивидуалног аспекта у говору приповедача, између предетерминисаних типова и конкретизованих протагониста, као и парадигму двојаког односа приповедача према свом фолклорном предлошку: он користи реторичко-стилска средства народне књижевности и актуализује тако њен читав значењски потенцијал, да би се непосредно затим повукао у критичко-дистанцирану позицију према тим истим средствима. Посматрајући пак само раван конституената фабуле, процес њиховог формирања се несумњиво одвија уз велик и продуктиван удео фолклорних предложака: прво се представљају прототипови из усмене традиције да би се потом изградила метонимијска релација аналогје између њих и стварних конституената актуелне фабуле. У оквиру првог поглавља романа на овај начин поступа се и са осталим елементима фабуле, са другим ликовима, ситуацијама, мотивима, који се најављују присећањем на одговарајуће анегдоте и сцене из фолклорне традиције. Тако прво поглавље романа доноси читав низ анегдота, згода и комичних ситуација око општег, беизменог лика попа и уводи постепено

⁷ Самарција 1997, 146.

све кључне мотиве романа, градећи експлицитно релације идентификације између типизираних фигура и ликова из романа:

„А сваки поп чудо што воли крофне! Откуд сад то, бог ће га свети знати: али је то непобитан факат, познат сваком правом сину наше свете православне цркве. И један и други поп из овог места где се наша прича развија могао је за чудо и за приповест много крофни појести. Већ чисто човек да не верује!“⁽⁸⁾

Амбивалентан однос према предању је задржан: конкретна прича и конкретни ликови су генерисани из елемената фолклорне традиције, а приповедач искључиво путем хумористички дистанцираног тона приповедања релативизује потпуну идентификацију. Ускоро ће бити јасно да је преузимање фолклорних образаца карактеризације свесно употребљено средство којим се актуализује семантички потенцијал народне шаливе приче:

„Ето, тако је отприлике живео господин попа у селу, а који баш попа поименце, мислим да није било нужно досад да кажем, јер је давно речено да су сви попови једнаки, један ко други. А после, и правила поетике веле да треба што више пробудити радозналост у читалаца, а то је, мислим, до сада већ прилично постигнуто. И сада бих већ могао и да кажем и како су се звала та два попа. То су она иста два попа чијим сам часним именима као насловом украсио ову приповетку; то су поп Ћира и поп Спира. А обојица су имали још и своје надимке: поп Ћира се звао и поп Хала, а поп Спира поп Кеса.“^(12, 13)

Приповедач овде поново обнавља своју дистанцу и резимира испричано: карактеризацију, која се одвијала у домену општег и типичног, оправдава колективним искуством и народним знањем (*јер је давно речено да су сви ѿјови једнаки*) и открива тако свој поступак. Није то заправо његов начин, његово мишљење, него напосто једна литерарна конвенција, наглашава он и релативизује тако дотада сугерисан фолклорни дискурс а да му се притом не супротставља директно. Из исте позиције помиње и „правила поетике“, којима оправдава наводно предугачак увод у саму радњу и заузима тако позицију између поетика, дефинишући се као аутор који влада са оба поетолошка система а који се овде, међутим, директно обраћа грађанској публици навикнутој на сентименталне романи и њихов стил. Доказ да се и у том дистанцирању ради заправо само о још једној реторичкој гести која почетно перспективирање приповедања у основи не мења, пружа поновно преузимање фолклорних модела карактеризације: протагонисти романа се уводе не само са породичним варијантама имена него и са гротескним надимцима. Видимо да значењско и формално богатство текста почива делом и на овој напетости између условно речено „површинске“ и „дубинске“ равни, односно између поступака на нивоу вербалне презентације и стила и поступака конституисања фабуле: док се на равни презентације приповедач одликује саморефлексивним коментарима и аутопоетичком свешћу и стилизује као аутор окренут грађанској публици навикнутој на „модерне“ текстове, сама фабула и њени елементи генеришу се из фондуса структура и особености народне књижевности.

У процесу прекодирања анегдоте у роман Сремац је могао да пође од етаблираних ликова попова као типизираних фигура и носиоца функција,

чију типизираност он експлицитно потенцира. Многи од новоуведених ликова, као што су попадије Сиде и Перса, настају као део тог потенцирања и у складу са логиком усмене карактеризације. Драгана Чорбић интерпретира ове ликове као носиоце амбијенталних маски без индивидуалних особина, који преузимају начин живота и мишљења своје околине и путем метонимијских релација формирају целину миљеа романа. Они буде утисак статичног карактера без унутрашњег живота, редукованих на по једну црту карактера, која у различитим ситуацијама романа увек изнова бива потврђена. Чорбић указује исто тако и на Сремчев особит поступак при карактеризацији оваквих ликова, чија се главна црта карактера у разним приликама истиче на карикатуралан начин:

„Индикативни су амблематични надимци јунака (нпр. поп Хала и поп Кеса), уводне, анегдотски конципиране, приче у којима се открива „животна историја“ јунака или ауторски коментари којима се често „прекида“ фабулативни ток приче. Захваљујући таквим приповедачким поступцима Сремчеви јунаци су унапред откривени, њихове мане разголићене а карактерне црте истакнуте у крупном плану. [...] Њихова естетика лежи управо у њиховој препознатљивости.“⁸

Прототип домаћице уведен је тако преко анегдоте о једном попу са изузетним апетитом (при ком се, према наводима самог приповедача, ради баш о поп Ћири, мада анегдота треба да важи за попове уопште), који је једном приликом, иза леђа домаћице, сам појео читаву корпу крофни. Безимена домаћица описана је само једном реченицом:

„А домаћица стоји крај огњишта, зајапурена од врућине и од узбуђења и задовољства што је ствар свршена и зет упецан, па само вади крофне и баца их у корпу поред себе.“⁽⁸⁾

Лик домаћице сведен је овде на две једине карактеристике: она пече крофне и мисли на свој једини, сада достигнут, циљ – проналажење зета. По тим својствима она је слика и прилика обе попадије, које су такође у првој линији повезане са наведеним особинама: у истом поглављу оне се појављују у разговору на тему печења колача, у ком је спретност у кухињи подигнута на ниво услова успешног брака. А други мотив, тражење зета и борба око њега, постаје од тренутка доласка новог учитеља у село њихова једина брига и основни покретач радње. Безимена домаћица из анегдоте постаје тако прототип домаћице уопште, који у даљем тексту, конкретним именованим ликовима, није битно релативиран или диференциран.

Не само ликови него и ситуације романа су у овом поглављу најављене сличним анегдотама моделног карактера. То је на пример случај са особиним поп Спири, за сада изван фабулаторне мотивације, да се из тешких ситуација уз помоћ црквењака Аркадија извуче без последица и да га владика унапреди упркос почињеном преступу. На почетку романа ова црта помиње се наизглед немотивисано, као резултат случајности, и то у индиректном говору поп Ћирине незадовољне супруге:

⁸ Чорбић 1997, 112-113.

„Тако је причала чешће, љутила се и додавала да је зачудо увек срећан тај господин Спира. Увек се извуче из малера, па да је не знам какав.“(15)

Следи извештај о једном таквом догађају, у ком је поп Спира захваљујући Аркадијевој присебности спасио своје свештеничко достојанство, а који почиње овим речима:

„А то је било овако.

Бануо једаред изненада Господин Владика у село, а баш је била недеља. Он право у цркву на јутрење, кад али још нема попе, а звонило већ. А Господин Владика оде у олтар, па почео да служи. Црквењак Аркадије, кад сиђе са звонаре, па виде ко је у олтару, лепо се скамени човек, [...]“(15)

Структурне одлике народне књижевности су лако препознатљиве: употреба крњег перфекта, ограничен персонал (поп, владика, црквењак), једноставна фабула без дескрипције усмерена ка поенти, лексичке особености свакодневног говора. Приповедач романа поново неприметно преузима улогу *каз*-приповедача. Нас овде занима функција ове епизоде, која је, мада неvezана за радњу романа, ипак релативно опширно испричана. Она се у првој линији појављује као илустрација поп Спирина наведене способности, којом се по први пут дотада изграђен симиларитет ликова попова претвара у опозицију. Еквиваленције између попова ће се тек у даљем развоју романескне радње до потпуности развити, када ће њихов готово потпун симиларитет бити укинут у једној јединој особини – односу према српској националној традицији и патријархалним облицима живота, које заступа само поп Спирина породица. Високо место овог обележја у вредносној хијерархији дела долази до изражаја исто тако тек из развоја саме радње, у којој Спира још једном пролази неоштећен уз помоћ сналажљивог и лукавог Аркадија. Поменути анегдота из првог поглавља романа добија из перспективе целог дела карактер модела, који као типична ситуација која се стално понавља треба да укаже и припреми на ток романескне радње пре њеног покретања. Притом не постоји принципијелна разлика између ове анегдотске ситуације и фабуле романа, пошто су симиларитети ликова и ситуација очигледни, чиме је моделни карактер уводне анегдоте само потцртан. Ова аналогија не односи се само на сличност елемената радње него и на сличност у приповедачком дуктусу преузетом из фолклорног стваралаштва, који као аспект ове аналогије детерминише и саму фабулу.

После интерпретације процеса конституције основних елемената фиктивног света путем прототипских и устаљених ликова и ситуација требало би се позабавити и самим фигурама романа. Њихова идентификација са фигурама из народне књижевности карактерише их као сродне са носиоцима функција из народне епике. Посматраћемо њихова имена, која значајно доприносе конституисању фолклорног наративног слоја у делу.

Два главна лика романа уведени су као поп Ћира и поп Спира, по фамилијарним скраћеницама њихових грчко-православних имена Кирило и Спиридон. У анегдоти из часописа „Стармали“, која је Сремцу вероватно послужила као предложак, реч је о поп Васи и његовом безименом „сапаро-

ху“, а Лесковац говори о постојању комичних ликова Ћире и Спири, који су се у „Стармалом“ као константни ликови појављивали у низу шаљивих прича па су чак, захваљујући својој популарности, прелазили и у друге сличне часописе: „Иза тих имена календарског порекла али по народски шаљиво посрбљених крију се народски људи (...)“⁹ Величковић види у Сремчевом избору старијих, традиционалних личних имена сигнал за његову идеолошку окренутост прошлости и традиционалним формама живота.¹⁰ Иако је Сремац врло вероватно био упознат са типизираним шаљивим (профаним) ликовима Ћира и Спира, ми не желимо да их интерпретирамо као интертекстуалну релацију него само као пишчево указивање на њихов шаљив и народски карактер, или пре искоришћавање таквог карактера у сопственом тексту. Независно од тога да ли су ова имена односно ове фигуре читаоцу биле већ познате, она заједно са одредницом „поп“ одређују пре почетка самог текста, њиховим позиционирањем у наслову дела, укупан тон и штимунг текста као фолклористичан и шаљив.

У релацији према личним именима попова налазе се и имена њихових супруга, Сиде и Персе, такође двосложне хипокористике које наглашавају међусобну сличност фигура као и њихов народски карактер. У првом поглављу оне се појављују прво као попадије Ћириница и Спириница, као „лепша половина“ попова и тако консеквентно као део њихових формулативно (пред)одређених атрибута. Поред њих иступа и низ других ликова са сличним именима: Неца бирташ, Совра гајдаш, Глиша сермијаш, који се уклапају у контекст шаљиве приче и носе ознаке позива. Типичитет обухвата и припаднике других нација:

„Од тих ствари госпоја попадија изабере што јој се допадне, а остало добије у плату каква Жужа или Ержа (Мађарица, наравно), па се све шарени од пантљика кад прође сокаком, да ти је милина погледати за њом. Пролази, па унесрећава свет, а највише оне танке и нафризиране берберске калфе. [...] Нек се зна шта је господин-попина слушкиња!“⁽¹¹⁾

Обе слушкиње, Жужа и Ержа, се у роману не разликују једна од друге и спадају у типизирани персонал, као и припадница Немаца са карикираним именом Цвечкенмајерка и друге жене: апотекарица, нотарошевица, Гециница касирка, Сока гркиња, све саме фигуре чија спољашњост и карактер нису описани ниједном реченицом. Када Габријела проноси у селу вест о поповској тучи, казано је само:

„Чим је изашла од госпође нотарошевице, упутила се госпођа Габријела брзим кораком госпођи Соки, гркињи. А исто тако и нотарошевица похитала је, обукавши се наврат нанос, госпођи Гециници, касирки и госпођи апотекарици, да види да ли су ове чуле што од свега овога; [...]“⁽¹⁶¹⁾

Приповедач верује очигледно да је ознака „нотарошевица“ у довољној мери богата информацијама, па карактерише наведене ликове у даљем тексту само кроз дијалоге, без посебног описивања карактера, животних судби-

⁹ Лесковац 1968, 251.

¹⁰ Величковић 1997, 63.

на, свега посебног и јединственог на овим ликовима, и без социјалнопсихолошке мотивације њихових радњи. Они се појављују у тексту као носиоци одређених функција на бини и нестају са ње по завршетку сцене, што их потпуно приближава ликовима из народне књижевности.

Неопходан услов за уметање оваквих личних имена у текст је претпоставка читалачке публике која ће њихов семантички и контекстуални потенцијал заиста и активирати. На овој претпоставци се заснивају и бројни комични ефекти, најчешће везани за попадије, што још једном показује имплицитан, латентан фолклористичан слој дела.

Поступак конституције централних компонената нарације разликује се код Сремаца битно од поступка уобичајеног у реалистичком роману са аукторијалним почетком, који се обликује „у аналогiji према почетку нефикционалног извештаја“¹¹ и наглашено информативним језиком и са позиције свезнајуће приповедачке инстанце уводи читаоца у фабулу романа. У таквом приповедачком моделу егзистенцијална дистанца између фигура и приповедача сугерише објективно представљање протагониста, приметно на пример већ у навођењу њихових потпуних имена, као рецимо на почетку Игњатовићевог *Вечийої младожење*. Насупрот томе, приповедач у првом лицу дозвољава себи приснији тон, будући да дели егзистенцијални оквир са фигурама и из те позиције природно заузима субјективан став. У оба модела приповедања ликови бивају, међутим, уведени као конкретне и јединствене индивидуе, различите од ликова свих осталих литерарних дела, а чији необичан животни пут треба да побуди интересовање код читаоца. Сремац комбинује поступак аукторијалног приповедања са наративним моделима народне књижевности и уводи, делимично и на експлицитан начин, прво прототипе, типичне попове у типичним ситуацијама у једном сасвим типичном селу у Банату. Оно посебно и ново је у његовом приказу комично представљање ових општепознатих ситуација, што је искључиво резултат приповедачког гласа и његове употребе језика. Језичка комика карактеристична за приповедача не диференцира притом значајно протагонисте од прототипова из којих су генерисани, него одређује само тон и дуктус приповедања као шаљив. У том смислу смо интерпретирали и имена ликова: она су од миља скраћена, вероватно преузета из популарних усмених анегдота и често метонимијски повезана са ознаком позива. Њима Сремац активира један одређени хоризонт очекивања, који, као што то показује висока популарност његовог дела, са правом претпоставља код читаоца. Он преводи своје приповедање у фолклорни дуктус и може тако да сведе приказе унутрашњег живота и психологију ликова на минималан ниво, будући да су овакви „народски“ ликови у основи апсихолошки. Трансформација анегдоте не треба притом да буде схваћена као једноставно преузимање свих или неких структурних елемената, као што ни приповедач *Пої Туре и ѿої Сїуре* није усмени сказ-казивач и на таквој илузији ни не инсистира. Сремац бира из свог предлошка одређене елементе и умеће их свесно и често са лако дистанцираним аукторијалним

¹¹ Stanzel, 1991, 207.

коментаром, као на пример иницијалну формулу, свесно и умешно користећи поједине особености тих модела. Приповедач није део фиктивног света и не репрезентује према томе глас једноставног сељака, иако он то местимично симулира.

Фолклорно детерминисана раван текста долази још јасније до изражаја ако се конфронтира са другом равни коју би могли условно назвати „нефолклорном“ (да би избегли превише уске ознаке као „реалистична“, „сентименталистичка“ итд.). Да останемо при ликовима: поред попова и попадија, претежно тематизованих у првом поглављу, у роман касније улази и низ млађих фигура, пре свега поповске ћерке Меланија и Јуца и њихови удварачи учитељ Пера и берберски шегрт Шаца. Они су представљени као индивидуализовани, непоновљиви, психолошки диференцирани ликови, а њихова спољашњост и унутрашњи свет описани су детаљно у дужим извештајима приповедача у форми сумарних приказа њиховог детињства и младости, васпитања и односа према родитељима, тако да се ови ликови међусобно битно разликују у животним стратегијама и преференцама. Као и попадије, они се не налазе у изворној анегдоти, али за разлику од њих не представљају метонимијско актуализовање формулативно преодређених атрибута ликова попова, него бивају уведени и карактерисани поступцима уобичајеним за уметничку књижевност доба реализма, па тако ни не припадају фолклорној равни текста. Они се појављују као фиктивни, слободно измишљени ликови, повезани са одређеним идеолошким интенцијама аутора коме омогућавају, рецимо, тематизовање грађанско-сентименталне културе. На тај начин се хронотоп романа од почетног неодређеног времена вечног циклуса животних и годишњих доба претвара у хронотоп провинцијског градића 19. века.¹² Преко ових фигура аутор уводи паралелну линију фабуле која је каузално повезана са главном радњом, иако у одређеним деловима романа протиче и независно. Управо преко млађих ликова Сремац се профилише као савременик Лазаревића и Матавуља, као аутор који поред модела из народне књижевности познаје и модерне поступке карактеризације.

У изградњи свога текста Сремац користи паралелно два наративна поступка. Као последица тога настају две равни текста са сопственим значењским поставкама и сопственим приповедачким модусом. Проналажење наративних поступака народне књижевности је нешто теже јер они нису, за разлику од поетичких правила реалистичке и романтичарске литературе, често спомињаних у приповедачевим коментарима, експлицитно тематизовани него су уграђени у дубинске структуре текста. Због тога их је и наука углав-

¹²Бахтин дефинише појам хронотопа као формално-садржајну категорију књижевности која изражава стапање временских и просторних обележја у одређеним епохама и жанровима: „У књижевности хронотоп је од огромне важност за жанр. Могло би се готово рећи да је жанр са својим варијантама детерминисан пре свега хронотопом, при чему је у књижевности време одлучујући елемент хронотопоса. Као формално-садржајна категорија хронотоп одређује (у великој мери) и слику човека у књижевности; та слика је у својој бити увек хронотопска.“ Бахтин 1989, 263. Према Бахтину провинцијски градић је један од хронотопа типичних за XIX век, критички приказан рецимо код Флобера и Чехова. Код Сремца преовладава идиллични приказ, подржан и ослањањем на народни дуктус и фолклор. Упр. Бахтин 1989, 197 и даље.

ном превиђала, констатујући под ознаком политичког конзерватизма некакву Сремчеву неспецификовану окренутост традиционалним животним формама. За нашу анализу структуре фиктивног света актуализација фолклорних смисаоних потенцијала је изузетно битна, пошто се њима активира и читава колективна слика света, која се не очекује у реалистичној књижевности. Правила типичитета се у реализму увек комбинују са поступком епизодицитета: „Приказани ликови, догађаји и ситуације имају непоновљив, конкретан карактер али су притом и у довољној мери неодређени, односно „типични“ да репрезентују један читав миље или епоху.“¹³ Типичитет како га Сремац конструише не заснива се, међутим, код свих ликова на суми многих релевантних и карактеристичних особина него на повезивању са фолклорним типовима, који не репрезентују неки посебан миље или епоху. Тако створене фигуре ни не могу по правилу доћи у конфликт са друштвом пошто су само један део колективног живота заједнице. Радња романа настаје из конфликта ликова између себе, при чему друштвене структуре у којима се крећу нису проблематизоване. Напротив, културни контекст колективних форми живота је оживљен исцрпно и конформно, при чему не доминира социоаналитичко посматрање него сликање површине друштвених структура а првенствено обичаја, свадби, сеоских радова. Анализом приказивања ликова могли смо тако да на репрезентиван начин покажемо да позиција аналитичког посматрања стварности није била ни интендирана ни досегнута.

Кључне речи: наративна конституција, карактеризација ликова, народна књижевност, реализам.

ЛИТЕРАТУРА

- Bachtin, Michail M., *Formen der Zeit im Roman. Untersuchungen zur historischen Poetik*, Frankfurt /M. 1989.
- Чорбић, Драгана, *Два вида комике – Бакоња фра-Брне и Пој Ђира и ѿој Сѿира*, у: *Књижевно дело Сѿевана Сремца – ново чѿишање. Књижевна секција. Зборник радова са научне конференције одржане у Нишу 15. и 16. новембра 1996*. Ниш 1997, 105–118.
- Ходел, Роберт, *Дискурс модерне, Научни сасѿанак славистѿија у Вукове дане* 32/2 (2002), 181–197.– Иванић, Душан, *Срѿски реализам*, Београд 1996.
- Лесковац, Младен, *Сѿеван Сремац. Оѿкуд Сремцу оквирни моѿив за Пој-Ђиру и ѿој-Сѿиру*, у: М. Лесковац: *Из срѿске књижевности 1*, Нови Сад 1968, 245–255.
- Самарѿија, Снежана, *Поеѿика усмених ѿрозних облика*, Београд 1997.

¹³ Hodel 2002, 192.

- Schmid, Wolf, *Ebenen der Erzählperspektive*, у: *Issues in slavic literary and cultural theory*, ed. by K. Eimermacher, Bochum 1989, 433–449.
- Скерлић, Јован, *Стеван Сремац*, у: *Српска књижевна критика*. Књига 9: *Критички радови Јована Скерлића*, Нови Сад, Београд 1977, 296–332.
- Stanzel, Franz K., *Theorie des Erzählens*. Göttingen 1991.
- Величковић, Драгољуб, *Функција њословица у делу Стевана Сремца*, у: *Књижевно дело Стевана Сремца – ново читање*. Књижевна секција. *Зборник радова са научне конференције одржане у Нишу 15. и 16. новембра 1996*. Ниш 1997, 61–69.

Olga Stojanović

VON DER HUMORISTISCHEN VOLKSANEKDOTE BIS ZUM REALISTISCHEN ROMAN:
WEGE DER NARRATIVEN KONSTITUTION IN SREMAC' *POP ĆIRA I POP SPIRA*

(Zusammenfassung)

In der Untersuchung der narrativen Verfahren in Sremac' bekanntestem Roman kommen bestimmte Aspekte der narrativen Hauptelemente zum Ausdruck, die dieses Werk auf besondere Weise charakterisieren: in der Tiefenstruktur des Textes bzw. auf der Ebene der narrativen Konstituenten finden sich Spuren ihrer ursprünglichen Existenz im Rahmen eines in all seinen Eigenschaften unterschiedlichen Genres – der humoristischen Volksanekdote. Die Charakteristiken des Genres der Volksliteratur sind sowohl auf den Konstituenten der fiktiven Welt – Motiven, Figuren und Situationen – als auch auf der diegetischen Ebene der Präsentation der Erzählung bzw. im Duktus und Stil des Erzählens festzuhalten. Im Rahmen des Beitrags wird versucht, den Prozess der Transformation auf dem Beispiel der Einführung und der ersten Charakterisierung der Figuren im ersten Kapitel des Romans darzustellen, in dem der Erzähler von dem formelhaft gestalteten Anfang und mit der Einführung von volkstümlichen Prototypen die kommunikative Situation der Volksliteratur und den entsprechenden Erwartungshorizont in bezug auf die fiktive Welt beim Leser aktiviert. Im Prozess der Umkodierung werden damit die formelhaft vordeterminierten Attribute der typisierten Popenfiguren mit den anderen, nach ihrem Charakter verwandten Elementen der Fabel (Popenfrauen, ritualisierte Situationen der Taufe, Hochzeiten und Begräbnisse, die Eigennamen) metonymisch erweitert. Das Verfahren der Einführung dieser Elemente verläuft über ihre explizite Identifikation mit den prototypischen Modellen aus der Volksliteratur und –tradition, deren Sinnpotential bereits hier, im ersten Romankapitel, mit verschiedenen Mitteln aktualisiert wird. Der Autor baut dadurch seine Geschichte bewusst als eine weitere Episode aus dem Fundus der Anekdoten über bekannte Figuren auf, strukturell analog mit den vorhandenen Volkserzählungen.

Јованка Ђорђевић-Јовановић
Београд

СМЕХ И ПОДСМЕХ: СРЕМЧЕВИ ГРЦИ

Сремац је различито присиђуао Грцима у нишкој и београдској средини. Замфировима се смејао добродушно и ведро док је Кир Гераса карикирао уз торки подсмех до сарказма. Пишчев сјава проистиче из његове оријентације ка традиционалном и мераклијском поимању живота и одбојности према лажним вредностима и окућраношћу материјалним.

„Сремац, чије је дело једна ризница података сваке врсте: друштвених, етничких, економских, карактеролошких“¹, сачувао је и спомен на Грке у нишкој и београдској средини. По женској линији и сам Грк, Сремац је на своје земљаке гледао различито. Једнима је приступао са симпатијом и ведрим смехом пратио њихове судбине, док је друге извргавао подсмеху и јеткој иронији. Став писца према својим јунацима произлази из његове привржености традицији и патријархалном као и одбојности према лажним вредностима. Стога улазак српског занатлије у чорбацијску кућу, који оставља утисак да ће наставити расцвет породице, Сремац прати са неприкривеном наклоношћу. С друге стране, измену идентитета Кир Герасове грчке или гркофоне цинцарске породице у „варварску“, писац описује уз смех који само донекле ублажава сарказам. Он се подсмева Герасовој лажној образованости, хибридном идентитету, скученом менталитету трговаца, дозвољавајући да се околности окрену против њега, и да сруше оно чему је целог живота тежио. У трговачким пословима надмудрио га је Србин и тако најавио етничку смену у трговачком поретку, али Сремац ни на нове трговце не гледа благонаклоно.

У време када је Сремац боравио у Нишу грчка колонија лагано је силазила „низ мердеван“, па је 1884. од 16178 становника забележено 153 Грка, а 1890. 141 Грк², али су још увек имали угледно место у друштвеном и економском животу чаршије. Међутим, и у XIX и почетком XX века њихова бројност није била пресудна за водеће позиције у варошком животу већ финансијска и културна доминантност.

¹ Г. Геземан, *Сремац и карактерологија Балкана*, Мисао XL/1/4, 1932, 582.

² В. Стојанчевић, *Демографске промене у Нишу*, Историја Ниша, том II, Ниш 1984, 25.

У *Зони Замфировој* етнички састав чаршије није наглашаван, он се узгред спомиње као „грчка несрећа“ и не осећа се национална раслојеност. Конфесионална припадност још је окупљала хришћане, отуда туга Јеврејке што није „рисјанка“. Тако су варошани Ниша остали у оазу, своју особеност су исказивали идентификујући се као Нишлије, односно житељи оријенталног града на далекој периферији Европе. Чак и приближавање Србији представљало је опасност за традиционални живот чаршије, најпре по слабљењу социјално издиференцираних кругова, по чистоти верских група, као и по патријархална начела вароши и породице.

Представљајући чорбацијску породицу у нишкој чаршији, Сремац изричито приповеда о породици која је већ асимиллована, а у *Кир Герасу* о тек започетом процесу утапања Грка у српску средину. Јунаци припадају различитим социјалним групама, Замфир је трговац на велико, Герас на мало. Замфир је већ треће колена, његов деда населио се давно пре 1821. По Хаџи Замфировим речима, у години када је подигнут грчки устанак његов отац добио је од владике Мелентија муштиклу на поклон. Тада су Турци обесили Мелентија на „нишавску ћуприју“ јер је окупљао нишке Грке да би их повео у помоћ устаницима. И Хаџи Замфирови преци, судећи по дедином занимању – гркофони Цинцари, прошли су уобичајени развојни пут досељеника из Грчке. Деда му је „био коритар, отац вртиваган“, а Хаџи Замфир је газда, некада веома утицајан код Турака. „А та сила долазила је од силног богатства његовог. Његови виногради и чифлуци многобројни су. Кућа двокатна, висока, са многим високим оцаима... са доклатима и мноштвом прозора са капцима.“ Замфир, који је за време Турака испред каура, Грка, гркофоних Цинцара и Срба одлазио паши да промени неку његову одлуку, још је ауторитет међу земљацима. Хаџи Петраки долази да се са њим посаветује како да поступи са сином одметником који је са циркузанткињом друге вере, јер „један си је чорбаци Замфир у град, море, до Солун и Филибе нема га јоште потакав.“ Ови грчки космополитски градови оваплоћени су као идеална одредишта нишке чаршије, (тако је и лепота Фрузине Мандине неоспорна јер је „отац Грк из Филибе“), али и географске границе њиховог света према југу и истоку.

Замфир се не позива на грчку мудрост „све са мером“, али је спроводи у свакодневном животу. У његовом дому негује се традиција патријархалне породице и води складан живот. Најчешћи гости су тетке и стрине Калиопа, Уранија, Таска, затим Аглајица, Зујица и Христина. У кући се понекад чује грчки, кад тетка Таска „кликне пред икону и на грчком баца анатему на све“. Зона зна грчки, али пева српске песме. У Замфировој широј породици већ је било мешовитих бракова и орођавања са Србима, јер у тренутку љутње, када се појави новинар, тада стрине, тетке и ујне проговоре на матерњем језику и „загракћу на грчком, цинцарском и српском“. Имена Замфирове деце такође одају лагану асимилацију. Старије ћерке Костандинка и Христина носе календарска имена, уобичајена за грчки свет, али у српском облику, најмлађа ћерка традиционално и често нишко име Зона, док је син понео име српског краља Милана. Герасова старија деца имају славна античка имена

Аристотелис и Ксенофон, а млађа, по кнежевском пару, Милош и Љубица. Имена чорбацијских синова Митанче (Димитриос/Димитрије), и Манулаћ (Манолис/Манојло) удаљена су од грчког, уобличена у нишком колориту хипокористика, додавањем суфикса -ча³ или -аћ.

У роману *Зона Замфирова* остао је у сенци процес асимилације. Изгубљена обележја идентитета (језик, имена) део су природног тока промена. Оно по чему се Нишлије међусобно разликују јесте вера и богатство, и на те границе обраћала се пажња. Срастање са Нишлијама, на прагу Србије, особено је, јер Ниш као оријентална и традиционална варош ближа је менталитету Грка староседелаца него Београд у који долазе европска схватања чак и преко грчких синова који се школују у иностранству. Надменост хаџијске породице произлази из њеног социјалног статуса а не из поимања вароши као варварске, као што је то случај у *Кир Герасу*. Хаџи Замфир настоји да очува господство, сталешко достојанство, богатство, да одржи традицију и поредак: „У старо време се знало, бре брате, кој је старији, кој млађи, кој големаш, а кој си је фукара.“ Хаџи Замфир ипак попушта и у његову породицу улази занатлија, вредан момак и мераклија.

По мишљењу Павла Поповића, Сремац је окосницу романа *Зона Замфирова* нашао у одломку догађаја који му је Нушић испричао по повратку са Косова, по некима у Скопљу или у лику његове мајке, ћерке богатог златара. Године 1895. у *Бележник* је записао: „За обраду. Зона Замфирова. Отац је не да. Момак с другом преобучен у девојачко рухо. Компромитује Зону. Мора да пође.“ Већ у скици одступио је од Нушићеве приче, јер девојка из Нушићеве верзије није пошла за момка који ју је обрукао. Сремац је написао, према оцени Душана Иванића, „реалну“ бајку⁴ у којој није било места за мржњу и заваду породица или за момкову освету као у случају Зоне из Приштине или горко разочарење Сремчеве мајке. За нишку Зону, по казивању Зонине чукунунуке, не зна се да ли је побегла или је отац пристао да јој дозволи удају, јер је то била брука и о томе се ћутало у породици. Претпоставља се да је Зонин отац, Хаџи Смиљан, пред смрт, тајну поверио Сремцу. Писац је био радо дочекиван у Смиљановој кући. Сасвим је извесно да је Сремац своје узоре Хаџи Замфира, Зону и Мана имао пред очима, и са пуно љубави представио их сликајући њему драгу оријенталну варош на периферији Европе. Можда је пишчев сусрет са Маном, који у то време не само да је увећао тастово богатство, него се приклонио патријархалним адетима, допринео да приповедач о чапкуну Ману пише са толико симпатија.

Сремац је очигледно наклоњен нишким јунацима. Кроз њих проговара као традиционалиста, али и као хедониста. У *Кир Герасу* осећа се благи презир писца према својим „чедима“ која су окренута материјалном, спутана настојањима да остваре добитак, па им приступа с блажом или јетком иронијом. Сремац је благонаклон према Герасу у време његове среће после

³ М. Грковић, *Лична имена у делима Стевана Сремца као слика средине о којој је писао*, Књижевно дело Стевана Сремца – ново читање, лингвистичка секција, Ниш, 1997, 75.

⁴ Д. Иванић, *Од шаљиве и идиличне приче до љубавне романсе*, предговор у: Стеван Сремац, *Зона Замфирова*, Београд, 2003, 23.

женидбе, или кад нађе радост са унучићима, и под старост, када се рађа из пепела као Феникс. Овај Сремчев став није обојен етнички, јер и Срби и Грци који немају нишку опуштеност, поштење и честитост традиције подложни су Сремчевом подсмеху.

Анализа Сремчевог приповедачког поступка упућује и на дискурс о односу реалија и стваралачке имагинације. Сремцу је не ретко оспоравана инвентивност, па су његове слике једног нестајућег света сматране фотографијом. Писца реалисту покретале су анегдоте, истинити догађаји које је често узимао као окосницу, развијао их, препуштао се дигресијама, обједињавао у кохерентну целину споредно и основно, пружајући особено приповедачево виђење. Грађанску средину добро је познавао и осећао као и њене зачетнике Грке и гркофоне Цинцаре. У представљању Кир Гераса полазни модел био му је Нушићев рођак, Герас Нуша, према приповедању Нушићеве мајке и самог Нушића⁵, али и многи грчки трговци из тадашњег и прошлих времена. У дефинисању Герасовог лика, који се иначе сматра и „групним портретом“⁶, обједињена су деценијама таложена схватања о Грцима трговцима.

Имена Сремчевих јунака нису случајно изабрана. Пре него што је започео роман о Зони, Сремац се распитивао за нишка традиционална женска имена. У *Кир Герасу* изузетно је задржано име модела, али не као најчешће сретано име грчких трговаца, већ, можда због његовог значења (герас – част, награда). Чини се могућим да је Сремац био упознат са значењем речи и да се свом јунаку наругао именом, дајући му част да предводи Грке у нестајању у српској средини или награду за његове грчевите напоре да покаже да је Грк, потомак славних филозофа, изнад варварске средине.

Као да је Сремцу драга игра именима испољена у римовању имена парова појединих ликова. Сличан стилски поступак среће се код Аристофана у делу *Раји жаба и мишева*, које је Сремац, судећи по библиотеци која је остала иза њега, читао у немачком преводу.⁷ У највећем броју случајева функција игре именима иста је као и код Аристофана, да комично виђење надвлада сатирично: Христулос и Чистопулос, Фармакис и Сапунакис, Чирикидес и Блесидес, Џуфа и Дуфа, Џанга и Данга, Дука и Фука, Луча и Фуча, Фота и Лиота, Деда и Дада, Антула и Котула, Гуша и Нуша.

Кир Герас је по пишевом одређењу писан када је Грка било „више у гробљу, него у чаршији, више са крстачама него са фирмама“. Герас је дошао у Београд по отварању Алексиначког карантина, непосредно после 31. марта

⁵ Д. Ј. Поповић, *О Цинцарима*. Прилози постанка нашег грађанског друштва, Београд 1937, 66.

⁶ В. Радојичић, *Порекло Стивана Сремца*, Архив САНУ, бр. 10061.

⁷ Сремчевој библиотеци, која је после његове смрти дарована Народној библиотеци у Нишу, много је књига наслеђених од Сремчевог ујака Јована Ђорђевића. Од 770 наслова и 1294 свеске (Павле Софрић, *Сремчева библиошера*, Босанска вила XXII, Сарајево 1907, 256–257) после страдања за време Првог и Другог светског рата Сремчева библиотека је осиромашена. *Бој жаба и мишева* или *Вајтрахомиомахија* превео је у десетерцу Јосиф Горјанић. Превод је објављен у „српском летопису“ 1844. одакле је прештампан у 40. свеску Народне библиотеке Браће Јовановића у Панчеву. Године 1877. објављен је превод Панајотиса Папакостопулоса (Ј. Ђорђевић Јовановић, *Ο ιατροφιλόσοφος Παναγιώτης Παπακωστόπουλος απόδημος στη Σερβία από το Βελβενδό Δυτικής Μακεδονίας*, Η Δυτική Μακεδονία κατά τους χρόνους της τουρκικής κυριαρχίας, *Σιάτιστα* 2003, 210.

1834, када у Србији почиње лагано силажење Грка „с мердевана“. Међутим, Грци су се даље исељавали у Србију. Биле су то више присилне миграције пред турском агресијом, него трговачки подухвати. Сматрамо да је озареност Герасове групе када су чули звоно оближње цркве и уверили се да су дошли „на хришћанску земљу, где хришћанин суди и царује“, израз олакшања и спаса, а не „површно православље“.⁸ Милошева Србија штитила је избеглице и законом предвидела да се „поданици Цара и Краља који на нашу страну пребегну, натраг не враћају“.⁹ Герасова дружина декларише се не само по етничкој него и по верској и географској припадности („из Турско сме... од Иперско, из село Готитса, од Мецовска земља“¹⁰). Њихово изјашњавање да су Грци подстакло је Сремца да проговори о тешкоћама диференцијације Грка и Цинцара, па у даљем приповедању Гераса сматра и Грком и Цинцарином. Приповедач полази од латентности цинцарске свести о ентитету и стереотипа о лажљивости Цинцара. Чини се сасвим веродостојним њихово изјашњавање о националној припадности, говоре грчки језик, васпитавани су на грчкој култури, долазе из окупираних грчких крајева. Грци су из домовине кретали у Србију са увреженим схватањем у то време да одлазе у земљу „варвара и ратника“.¹¹ У новој средини окупљали су се у грчке колоније, међусобно се помагали, саветовали око удаје или женидбе сународника, а када су „Герасови синови запали у невољу потрчала је цела Грчка колонија“, као и на вест о Герасовој смрти. Посебну пажњу посвећивали су школама и образовању деце. Герасов учитељ био је трговац ћир Харинтон. Тако је Герас спознао за мудре изреке попут Соломонове „Све с мером“, Талесове „Познај самог себе“, као и за античке јунаке Пријама, Хекабу или Ниобу, за Јустинијановог војсковођу Велизароса. У напорима да стекне иметак претеривао је у штедњи и по мало закидао на мери. То су били његови греси, његово прекорачење мере, подстицај да се „Судбина и богови окоме на неког и сруче му на слаба плећа сва блага“. Катарса је дошла по рушењу његовог света када се из пепела рађа Феникс, са новим именом и промењеним идентитетом. Грчка колонија, која се „делила од Срба у цркви, у чаршији, у кафани, у читалишту“, хвата се са Србима у „шарено оро“. Сремчев приказ грчке трговачке средине јесте у основи приповедачка интерпретација, донекле површно сагледана. Стиче се утисак да су се Грци олако одрекли својих школа, при чему се занемарује експанзија српског национализма у време формирања националних држава на Балкану или оновремени закони о странцима. По Сремцу асимилација Грка јесте процес на који Грци нису могли да утичу, нешто што се дешава изван њих и што је покренуло нарушавање традиције: прихватају се европски манири, становништво из села мигрира у град, старе трговце замењују нови.

⁸ А. Радин, *Приповејка њорџирей и њосџујци каракџеризовања*, Књижевна историја 65–66, Београд, 1984

⁹ Д. Ђорђевић, *Србија и српско друштво 1880-их година*, Историјски часопис 29–30, Београд 1983, 413–426.

¹⁰ Епир је припојен Грчкој тек 1881.

¹¹ D. Livianos, *Christians, Heroes and Barbarians: Serb and Bulgarians in the Modern Greek Historical Imagination (1602–1950)*, Greece and Balkans, ed. D. Tziovas, Ashgate, Aldershot, 2003, стр. 83.

Кир Герас је различито прихванат. Један читалац молио је Сремца да допише дело, јер ће се разболети од туге.¹² Књижевни критичари тумачили су га са различитих гледишта, од колективног портета¹³ до гротеског појединца¹⁴. Источари су га прихватили са много више озбиљности. У недостатку фактографије Душан Поповић, историчар српског грађанског друштва, у многим елементима ослонио се на Сремчево приповедање о Грцима: физичким особинама (изглед, одећа, ход), психичким (менталитет, уврежена штедљивост), тумачењу стила грчких трговаца (пут са периферије до центра, склоност ка промени занимања). Сремчеве представе живота грчке чаршије, однос Грка према Србима или дискурс о разграничењу Грка и Цинцара такође су пренети у Поповићеву студију. Уобичајен је супротан процес – да историјски догађаји буду опевани или исприповедани, да доживе књижевну интерпретацију. Посредством Душана Поповића рецепција *Кир Гераса* отишла је у правцу поједностављивања главног јунака, формирајући стереотипно схватање Гераса као тврдице. Остаје запитаност да ли се може запоставити пишчева интерпретација и његово дело, чак и дело реалисте какав је Сремац, и узети га као историјску чињеницу.

Кључне речи: Стеван Сремац, Ниш, Грци, Цинцари, нарави, гротескно.

Jovanka Djordjevic-Jovanovic

LAUGHTER AND DERISION: SREMAC'S GREEKS

(Summary)

Sremac's view of the Greeks reflects, first of all, the writer's view of the values of life. As a traditionalist and a hedonist, the writer is partial towards the pleasure-seeking Greeks of Niš, guardians of the patriarchal way of life, socially differentiated strata and religious purity. He depicts his heroes with humour initiated through dialectal forms of certain words and comic complications. On the other hand, Belgrade Greeks are the object of Sremac's derision. Their false values, the cultural vanity of these characters, their narrow merchant mentality, induce the author to poke fun at them and follow their immersion into the Serbian environment and financial ruin with varying degrees of sarcasm. The grotesque images of the everyday life of merchants are somewhat softened by the linguistic mixture they use, entirely different from the speech of Sterija's Greeks, or through the grouping of rhymed names.

¹² Писмо од 13. XI 1903. Марка Вујасиновића из Тешња, Бранково коло за 1903.

¹³ А. Радин, *Пријовейка* портрет и поступци карактеризовања, Књижевна историја стр. 65–66, Београд, 1984, 31–72.

¹⁴ Г. Максимовић, *Маија Сремчевој смијеха*, Ниш, 1998.

Gabriella Schubert
Jena

ДОМАНОВИЋЕВ *КРАЉЕВИЋ* *МАРКО* ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА – САТИРА ИЛИ ПОЛИТИЧКА ПАРАБОЛА?

Сатирична инвенција Рагоја Домановића у његовој џриповеци Краљевић Марко по други пут међу Србима је двосмислена: у џрајкокомичним доживљајима ејској јунака и вредносних џредстава 14. века са сународницима на земљи крајем деветнаестог века и њиховим вредносним џредставама разобличава нереалан мишики лик народној ејској јунака и у исто време моралан џад, лицемерје и џолитронство Срба џиога времена. Крииички дух Домановића се намерно користи џрошеске и џародије да би с једне стране џоказао несклад између захјева џејових земљака и стварности и с друје стране најовестио ишо џихова национална свеси у време модернизације џреба да џражи друју џрађу свој ицениијеиша.

Домановићева приповетка *Краљевић Марко по други пут међу Србима* се у књижевној критици обично сматра естетски мање вредним књижевним делом. Најпознатију књижевну критику о овом Домановићевом делу написао је Богдан Поповић 1902. године у којој између осталог пише следеће:

„Кад се Марко први пут обрео на земљи, г. Домановић није нашао ништа озбиљније ни значајније да изведе пред Марка, но велосипедиста на његовом точку, то јест нешто што би по свој прилици прво пало на памет и неком фриволном и плитком писцу. Желећи, ради контраста с Марком и Марковим временом, да нађе нешто *ново*, нешто чега није било у Марково време, он се сетио, без икаквог напора уображења, последњег популарног техничког проналаска. Он није осетио да је та инвенција јевтина, банална. Таквих лаких и фриволних инвенција има у *Краљевићу Марку* на више места.“¹

Нагомилавање трагикомичних епизода у гротескном понижењу и деградацији епског јунака очигледно није задовољавало Поповићеве естетске захтеве.

При томе, међутим, није довољно узето у обзир да се књижевно стваралаштво у Домановићевом времену не може одвојити од актуелних збивања у политичком, културном и друштвеном животу. Књижевност у овом времену је прожета политичким и друштвеним активностима. Ово нарочито важи за

¹ Б. Поповић: *Три џриче Рагоја Домановића*. Српски књижевни гласник, Београд 1902, прештампано са насловом: Богдан Поповић: *Алејорична сатирична џрича. Огледи и чланци из историје књижевности и уметности*. Српска књижевност у сто књига, књ. 62, Нови сад-Београд 1970, 240.

Домановића. Због политичке активности је био прогањан, премештан као наставник из места у место, па чак и отпуштан из државне службе. Он је агитовао у редовима грађанске радикалне странке која се активно залагала како у спољној политици, за уједињење Јужних Словена, тако и унутар земље, против монархистичког режима и за економски и политички развитак положаја Срба, посебно у селима. Борба радикалне странке са режимима династије Обреновић је у последњој деценији деветнаестог века достигла своју кулминациону тачку. Краљ Милан је био принуђен да се повлачи али се ситуација и под Краљем Александром Обреновић није побољшала. Терор, привиди, одозго конструисани парламентаризам, потпуна потчињеност народа, демагогија, корупција, моралан пад, фразерство, лицемерје и полтронство карактеришу ово време. Опозиционарне прогресивне снаге су сматрале да су се изопачиле оне традиције које потичу из народних устанака и првог стварања Србије као самосталне државе. Њихове активности довеле су до пада династије Обреновића у мају 1903. године и измене политичког правца у Србији.

Критични дух Домановића је у сатири и гротесци нашао адекватну форму за своје разочарење и несклад са политичким и социјалним стањем у домовини. Она га је и до исвесне мере бранила од цензуре и омогућила му да скида лажни ореол са диктатуре монархије, открива њене слабости и ругобе, полтронство, бескичмењаштво, корумпираност карактера и пандурство.

Краљевић Марко по групи њуји међу Србима је објављен 1901. године у „Српском књижевном гласнику“ – у времену најизразитије фазе диктатуре последњег Обреновића. Супротно оцени Поповића и књижевној критици приповетка је постигла велику популарност у народу, пошто је погодила срж осећаја и мишљења широких друштвених слојева тог времена – осећање да је монархистичка лична диктатура са својом демагогијом, фразерством и корупцијом издала све традиције српства из народних устанака и стварања Србије као самосталне државе. Томе је без сумње допринела и њена везаност са народним предањем, народним приповедањем и са народним језиком.

Није случајно да се Домановић користи ликом еписког јунака Марка Краљевића. Он у колективној свести носи размере митске парадигме и олицетворење највећих моралних представа. Идејни и емоционални свет писаца је такође имао своје основе у патријархалном животу србијанског села, које се борило за свој опстанак, јер су нови облици живота продирали и рушили старе традиције и с њима и патријархалност, патријархалне односе и патријархалну свест. Као син сеоског учитеља из Шумадије, он је већ својим пореклом предодређен да саосећа са сељацима, основним друштвеним слојем тадашње Србије. Он је понео идеал храбрости формиран у периоду Устаничке Србије, а сусрео се с друштвеном и моралном стварношћу која му се представљала као тоталан пад свих вредности.

Комично преувеличавање и гротеска су карактеристике које преовладавају у приповеци *Краљевић Марко по групи њуји међу Србима*. Интенција Радоја Домановића у овој приповеци је двострука: описивањем трагикомичних доживљаја еписког јунака и суочавањем вредносних представа 14. века са

животом и вредносним представама крајем деветнаестог века жели да разобличава моралан пад, лицемерје и полтронство Срба тога времена и у исто време жели да покаже колико је митски лик народног епског јунака постао нереалан и неадекватан.

За ту сврху Домановић конципира једну експозицију у којој уноси легенду о „смрти“ Марка Краљевића по којој епски јунак није умро него је само заспао и пробудиће се кад дође време за подизање опште борбе за ослобођење српског народа. Овај мотив није само опеван у народној песми, него је коришћен и у књижевним делима разних писаца као на пример у драми Стерије Поповића *Сан Краљевића Марка* (1947). Горан Максимовић 2000. г. примећује да је тај мотив „разговора мртвих“ (немачки „Totengespräch“) присутан и код писаца других народа као на пример код Гетеа и Виланда, Грилпарцера и Брехта.

Пролог на небу мотивише даљи ток делања и догађаја. Марку на небу досађује што га народ стално призива па одлучује да се врати на земљу и да Србима помогне. Обраћа се Богу. У дијалогу с њим пародира глорификовање Срба у епским песмама, које је некада одговорило мишљењу људи, али до краја 19. века је потпуно изгубило садржаје:

„Салетели ми Срби, па више од пет стотина година кукају: ‚Јао, Косово! Косово тужно! Куку, Лазо!‘ Плакасмо тако, претећи кроз плач душманима: ‚Ми ћемо овако, ми ћемо онако!‘ Плачемо ми јуначки и претимо, а душман се смеје, а ми се досетисмо у јаду Марка, па узесмо зивкати човека да устане из гроба, да нас брани и свети Косово. Зивкај данас, зивкај сутра, зивкај сваки час, за свашта: ‚Устани, Марко!‘ ‚Дођи, Марко!‘ Погледај, Марко сузе!‘ ‚Куку, Косово!‘ ‚Шта чекаш, Марко.‘ и тако то зивкање пређе у безобразлук“ (140)

Марко моли Бога да га врати у живот, да му поврати Шарца и оружје и допусти му да се врати на земљу како би помагао својим несрећним потомцима. Бог на то уздише и слеже раменима, али му испуњава жеље. Тиме је даљи развој приповетке унапред одређен.

Марка очекује читав низ трагикомичних епизода у којима све ниже пада са престола јунаштва у стање бедног, смешног лика. Нестало је свести о јунаштву и о јуначкој храбрости, родољубивости па чак и некадашњих значења родољубиве реторике. Позивање на јунаштво је постало празна фраза која ништа више не значи осим китњастог стила у реторици.

У овом контексту Велибор Глигорић 1956. године запажа да је Домановић пре свега желео да брани витешке традиције и да је имао некритичан однос према патријархалности у којој је он видео друштвену основу националног живота Србије. За то су му подстрек давале традиција и етика народног епоса и патријархалног мишљења. Сагласно са тиме Домановић је по Глигорићу и негирао европеизацију која је продирала у културни и друштвени живот Србије.²

Тај став с једне стране, истина, налази своју потврду у биографији као и у текстовима Домановића. Познато је да је Домановић највише волео јуначке

² В. Глигорић: *Српски реализми*. 2. изд. Београд, 1956, 347.

песме и да је напамет знао *Горски Вијенац* као и спев *Смаил-аја Ченић*. Волео је сеоско-патријархалан начин живота; епску поетику познавао је до те мере и унео је у своју душу да је својим пријатељима често пута писао писма у десетерцу.

Ако анализирамо текст *Краљевића Марка*, и ту налазимо потврду за поменути став Глигорића. Најочитије се то показује у опису судског процеса против Краљевића Марка који траје две године и пролази кроз све судске инстанце. Пред капетаном у среској кући Марко даје свој исказ у десетерцу:

„– Ја ћу поћи, ако нико неће,
хоћу поћи макар доћи нећу,
отићи ћу граду Цариграду,
погубићу цара од Стамбола“ (65).

Капетан му према томе прозаично чита преко педесет оптужних тачака по кривичним прописима. Суд одређује претресе, позива сведоке, чини суочења. На крају доноси пресуду у којој, иако и има у виду заслуге Маркове за Српство и олакшавајуће околности, осуђује га на смрт и да плати оштете и све парничне трошкове. Апелациони суд смртну казну замењује вечитом робијом, јер узима Маркове кривице као дело политичке природе, а касација налази неправилности и враћа акта суду, тражећи да се још други сведоци испитају и зауну. Касније Марка осуђују на десет година робије у тешким оковима с тим да плати све кривичне и судске трошкове. У казивању тог процеса се јасно примећује критички став Домановића према бирократији и ситничарском поступку судских органа тога времена.

Прича показује разлику између старих идеала јунаштва и храбрости, с једне, и савремене стварности која је у многим видовима изневерила традицију, с друге стране. Излаз из те ситуације Домановић међутим по мом мишљењу не види у повратку у херојско доба. Приповедач наине карикира не само своје земљаке него и епског јунака. Марко Краљевић као главни протагониста те приче је смешна и жалосна личност. Он је приказан са истим хиперболичним потезима које су познате из јуначких песама и које у приликама на крају 19. века делују апсурдно.

Тај утисак читаоцу се већ намеће на почетку Маркових доживљаја на земљи кад угледа велосипедисту и реши да са њим ступи у борбу:

„Попи још један леген вина, а дође крвав до очију, један даде Шарцу да попије, па онда врже тулумину у трави, самур-капу намаче на очи, и узјаши Шарца, који већ беше од пића крвав до ушију. Врло се јунак расрдио, и рече Шарцу:

„Ако л’ми га, Шаро, не достигнеш,
сломићу ти ноге све четири!“ (53).

Марко допадне до њега, извади сабљу те му отсече главу. Он је груб, неосетљив и бескомпромисан лик који мисли и делује на агресиван, екстреман начин. Без престанка пије вино и наљуту се ако му се жеља не испуни одмах. Спреман је да у следећем моменту ступа у двобој са сваким кога сретне на путу.

Механцију удари дланом по образу и помери му три здрава зуба. Жан-дарме који му се приближавају да га ухапсе убија:

„узе једног по једног даривати: ког сабљум, ког буздованом. Није се ни трипут окренуо, а већ свих седам с душом растави. Писару који се спрема да га оптужи, Марко подвикне:

„Стани, кујо, незнана делијо,
Да те Марко куцне топузином!“

Касније га ипак ухапсе и затворе у тамницу. Овде га потпуно понижавају: ошишају и обрију, окују у тешке окове, обуку у бело одело и спроведу га у Београд. Марко се чуди али се постепено свикава и мирно предаје судбини. По речима казивача бави се „корисним“ пословима: носи воду, залива баште и плевџу лук, учи да прави бритвице, четке, кудеље и друге ствари. И даље тражи да постигне свој циљ: освету Косова. Али, уместо да придобије свој народ за освету Косова, он их устрашује. Чуди се како се свет изменио, чуди се што Срби беже од њега, али ментално није у стању да препознаје ситуацију и то да је потпуно депласиран. Ништа не разуме и на кукавички начин пролива сузе.

Сви га разочаравају. Један Србин му каже:

„Какво Косово на ове оскудне године?! Кошта то много! Велики је то трошак, мој брате!“ (72)

Кога год у Београду сретне, тај брзо заврши разговор с њим и каже

„Журим у канцеларију! Сервус, Марко!“

Највеће разочарење доживљава у патриотском збору где сопственим ушима чује како патриоти позивају великог јунака Краљевића да им помогне. Кад се Марко спрема да им ту жељу испуни, опет га разочарају. Председник му каже:

„То се тако говори да је стил лепши, китњастiji. Старински си ти човек, брате слатки, па не знаш многе ствари! Наука је, драги мој, далеко дотерала.“ (81)

Марко до краја себи остаје веран, али је потпуно разочаран у своје Србе:

„који као да ништа не раде, већ само журе у канцеларију“.

Последњи покушај Марка да буде користан као пандур опет не успева. Избија свом капетану три зуба; хватају га после дугог бојног окршаја и спроводе га у лудницу на преглед где Марко завршава свој боравак на земљи. Кад се поново појављује пред Богом, оправда се:

„Боже ми опрости, али ми се чини да и нису моји потомци, иако мене певају, него да су потомци оног нашег Суље Циганина.“ (87):

Домановић осликава друштво у времену када се преживели аутократски режим заменио новим тежњама грађанства и када се из те борбе појавила деформисана, ситносопственичка, опортунистичка, полтронска и конформистичка личност. Жели да покаже помереност свих норми ван етичких, хуманих и логичних граница, изопаченост и апсурдност поступака и схватања.

Ова приповетка може се више прихватити као политичка парабола него као књижевна сатира. Између осталог Чедомир Мирковић 2000. г. истиче да у причању о доживљајима Марка Краљвића међу пишчевим савременицима има много више израженог хумора, много више маштовитих анегдотских заплета него сатиричних слојева који се више налазе у граничним сферама и стварају се тек после завршетка приповедања, у читаочевој свести.³

Краљевић Марко по групи њуји међу Србима описује кризу идентитета српског друштва у једном прелазном времену у коме је традиционални вредносни систем изгубио своју моћ у мишљењу и деловању ширих слојева друштва при чему није пронађена одговарајућа замена.

Морамо да имамо у виду огромне и дубоке промене које су настале у Србији и на читавом Балкану у вези са преузимањем европеизације у другој половини, а посебно на измаку 19. века. То је време такозваног повратка Балкана у Европу у коме су главне аспирације биле: искорењивање свега шта је припадало османској прошлости и преузимање западних узора у свим облицима јавног и свакодневног живота. Преоријентације у свим погледима, пре свега на културном и социјалном плану, постале су неопходне али се наилазило на много препрека и сметњи – мање у видљивим ознакама живота колико у дубљим слојевима мишљења, вредносних представа и социјалних односа. Настала је такозвана „фасадна модернизација“⁴: европски узор су преузети у одевању, у архитектури, у техници и науци, али без преузимања одговарајућег унутрашњег става према тим променама. Вредносни систем прошлости је изгубио своју снагу, а нови још није настао.

Радоје Домановић осећа тај конфликт и жели да укаже на то да традицију моралних вредности прошлости треба прилагодити новим условима живота, да треба хармонизовати прошлост и садашњост. Идеје Домановића и данас, у свету глобализације, у Европи, посебно у Југоисточној Европи, остају актуелне.

Кључне речи: Домановић, сатира, гротеска, политичка, парабола.

³ МАКСИМОВИЋ, Г.: *Домановићев смјех. Књижевна ситуација*. Београд, 200, 16 и сл.

⁴ SUNDHAUSSEN, H.: *Neue Literatur zu Problemen der Industrialisierung und der nachholenden Entwicklung in den Ländern der europäischen Peripherie*, у: *Südost-Forschungen* 43 (1984), 290.

Gabriella Schubert

KÖNIGSSOHN MARKO ZUM ZWEITEN MALE UNTER DEN SERBEN
VON RADOJE DOMANOVIĆ – EINE SATIRE ODER EINE POLITISCHE PARABEL?

(Zusammenfassung)

In seiner Erzählung *Kraljević Marko po drugi put među Srbima* [Königssohn Marko zum zweiten Male unter den Serben] (erschienen 1901) konstruiert Radoje Domanović, den man gemeinhin dem Kreis realistischer Erzähler zurechnet, eine groteske Ausgangssituation: Er lässt den in den süd-slawischen Heldenepen besungenen und immer wieder um Rettung des Serbentums angerufenen Helden Marko Kraljević [Königssohn Marko] am Ende des 19. Jahrhunderts auferstehen und zu seinen Serben zurückkehren. Der Versuch Markos, dem in den Liedern immer wieder beschworenen Wunsch seiner Landsleute nachzukommen, scheitert jedoch kläglich. Marko wird in immer neuen, grotesken Missverständnissen und unerwarteten, tragikomischen Erlebnissen auf serbischem Boden (in Auseinandersetzungen mit einem Radfahrer, einem Wirt, einem: Pandur) immer mehr gedemütigt und erniedrigt. Domanović konfrontiert auf diese Weise die heldischen Wertekonzepte des Serbentums des 14. Jahrhunderts mit jenen am Ende des 19. Jahrhunderts, um seinen Landsleuten den kritischen Spiegel vorzuhalten und ihren moralischen Verfall, ihre Heuchelei und Feigheit zu verdeutlichen. In diesem Zusammenhang vertritt Bogdan Popović 1902 die Ansicht, die Ideen von Domanović in dieser Erzählung seien „billig und frivol“, zu unkritisch. Meiner Ansicht nach verhält es sich anders: *Kraljević Marko po drugi put među Srbima* ist als eine Art politischer Parabel zu bewerten, die dazu dient, den Widerspruch zwischen dem Anspruch der Serben und ihrer Wirklichkeit am Ende des 19. Jahrhunderts zu verdeutlichen, sie aber auch darauf hinzuweisen, dass sie sich in Zeiten der Modernisierung und Europäisierung auf ein anderes ethisches Potential stützen sollten.

Витомир Теофиловић
Београд

РАДОЈЕ ДОМАНОВИЋ У СВОМ И НАШЕМ ВРЕМЕНУ

Након столећа оикад су насitale, саиричне ириовеике Радоја Домановића нису изгубиле ни врхунску књижевну вредност ни брику актуелности, шако да за њега слободно можемо рећи да је „наш савременик“, да уиоиребимо синијаиму Јана Коија о Шекспиру. Доиста, неким својим ириовеикама, и шемајски и иоеилошки, Домановић као да је ближи нашем нећо ондашњем времену и друштву. Актуелности њеове саише духовито и упечатљиво је назначио Александар Баљак афоризмом: „Ко о чему, Домановић о нашим иренуињим шешкоћама.“

Већ први значајнији текст овог писца, тек двадесетпетогодишњака, прича *Укидање сирасии*, звучи врло савремено и литерарном фактуром, и политичким речником, и ироничном психологизацијом теме. Већ почетак приче пластично дочарава наш менталитет и бригу о свима другима осим о себи:

„Ми смо Срби, хвала милостивом богу, свршили сва своја посла, па сад можемо ... зевати до миле воље ... па кад нам се и то досади, можемо, шале ради, навирити да видимо шта се ради по другим, несрећним земљама. Кажу ... има земаља где се људи ... крве ... око некаквих права, око некакве слободе и личне безбедности. Кожа се најези човеку кад помисли на такве несрећнике што још нису расправили своје домаће ствари, а ми стигли да уређујемо чак Кину и Јапан. Сваким даном идемо све даље од своје земље ...

И ја сам“ – каже даље Домановић – „члан овог срећног народа, па, ето, хоћу, не би ли задовољно моду, да вам причам о некој далекој, много далекој ваневропској земљи, и шта је у њој било давно, врло давно.“

Дужи навод овде није случајан, вишеструко је индикативан.

Користећи ироничне изразе (*овај срећни народ*) и временско-просторну дистанцу, Домановић ублажава рески звук сатире и жестину својих опаски: „Зна се поуздано да је тај народ био веома покварен ... препун порока и рђавих страсти, те ћу вас тиме и позабавити овом причицом.“

Након инвентара политичких грехова и порока – један учитељ наговара сељаке да оснују певачку дружину, те је тако врло опасан по друштвену средину, утолико више што је сељацима и читао и тумачио књиге; један судија увек изгледа замишљен, „а то је јасан доказ да је пун порока и сигурно смишља какву крупну заверу против данашњег режима“; један адвокат, „дрски изрод, основао је неку дружину за потпомагање сиротиње“; један професор „разговара с грађанима (замислите!) о државном зајму; један за-

натлија чак хоће поделу рада, а један чиновник, мало му је што је државни службеник (!), већ свира у флауту и зна ноте!“ Све су то подметања мирним и поштеним грађанима како тобоже траже слободу!

Решење за све ове политички нездраве појаве нађено је, као што знамо, у укидању страсти: „Од данас страсти престају и укидају се као штетне по народ и земљу.“ То је усрећило и ученике – нису више имали да уче „један од најзаплетенијих и најтежих делова из психологије,“ за петицу је довољно навести да су „године те и те, решењем скупштинским, укинуге (...) све страсти.“

Тако сви поданици тога народа постадоше ањели.

Прича *Не разумем*, објављена исте године (1898) кад и *Укидање стирас-тии*, на кафкијански упечатљив начин дочарава свемоћ и инерцију бирократије – младић дуго и мукотрпно доказује да је жив и здрав, и тек на једвите јаде успева да одслужи војну обавезу, али је пет година касније морао да буде војник и по други пут, јер се у међувремену, на основу више хиљада потписа, „наређења, изјашњења, оптужења, одговора, печата свештеничких, капетанских, начелничких, школских, општинских, дивизијских, и чега још не, утврдило“ да је жив, чиме су се стекли законски услови за служење армије у *стјалном кадру*.

Култна Домановићева прича *Даніа*, у виду сна о некој наводно далекој земљи, са иронијом маскираном емоционалним патосом али реалистички уверљиво, приказује дијалектику између властодржачког и поданичког менталитета, манипулацију масама, а посебно феномен жртве на такозваном патриотском фронту. Да би се знало ко је прави патриота а ко уљез, дошљак и други потенцијални непријатељи државе, морају сви поданици – казује нам прича – да се жигошу, да им се усијаним гвожђем утисне печат на чело. Овај морбидан тест патриотизма Домановић изванредно психолошки нијансира: људи се не понашају према пољу очекивања и устаљеним предрасудама – у складу са својим друштвеним положајем, угледом, изгледом... – карактер и душевно стање далеко су пресуднији. Уместо страха од бола и патње, грађани се утркују ко ће пре да прими врели печат, и то без јаука и роптања, ћутке, јуначки. Но пошто су људи бића од крви и меса, они ипак „стењу од бола и увијају се, али крију један од другог, јер свакога срамота да се покаже кукавицом“. Извикани јунаци се при жигосању показују као кукавице, а неки од безимених као хероји. Тако све побеђује Леар, који не само што ниједном није јакнуо већ ни гласа од себе није дао док су му усијаним гвожђем *два* жига на чело утискивали!

Под лупом сатиричара Домановића нису, разуме се, само важни или анонимни појединци, нити разни слојеви друштва, његов ироничан поглед сеже до нације у целини и такозваног националног менталитета. Наиме, Србин не би био Србин ако не би био јунак над јунацима: „Шта хвалите вашег Леара? (...) Ви још нисте ни видели јунаке! Да видите шта је српска, витешка крв! Ударајте десет жигова, а не само два!“ Наш Србин би потпуно потамнео славу чувеног Леара само да се није пробудио пре свог славног подвига!

Користећи технику дуплих експозиција – слика у слици, сан наспрам јаве, некадашње / садашње; наше / туђинско, буквално значење / алегорија... – Домановић помоћу виртуелних паралела (српски и неки тамо далеки народ) постиже упечатљивост огољеног пејзажа власти, а неки његови призори пожртвовања, као што је утркивање ко ће више пута бити јахан, до карикатуралних размера проширују феноменологију садо-мазохизма и поданичког менталитета.

Вођа је ремек-дело наше сатире. Наоко врло сведено и значењски и репертоаром књижевне стилистике, оно је толико тематски концентрисано и толико убедљиво да читаоца претвара у учесника. Читалац се и сам придружује колони од двеста породица које су кренуле да потраже срећу на неком другом месту. Домановићев вођа је особен на парадоксалан начин, боље рећи: анти-особен, лик саздан насупрот општој представи вође у људској заједници и психологији. За разлику од *вођа* у свеколикој историји и литератури, који су вође захваљујући јачини своје харизме и мноштва инструмената власти које им стоје на располагању, Домановићев *вођа* је сведен до крајности, не само без иједног спољног симбола и реквизита власти већ и без личне воље и тежње за влашћу. Домановић је знатно пре писаца егзистенцијалиста и театра апсурда открио да је једино функција битна а да је све остало декор. Његов вођа је, далеко пре Мусила, *човек без својства*. Домановић је генијално показао да је *вођа* унутарња потреба поданичког менталитета, његова жудња да другоме повери моћ и одговорност, да се *ослободи* одлучивања и о самоме себи.

Сатира *Вођа* почиње симболичним обраћањем „Браћо и другови“, које сажима историју и политику, традицију и садашњост. *Браћа* смо одувек, а *другове* је Домановић наслутио пола столећа пре но што су освојили власт. Подсетимо се како је изабран *вођа*, јер тај избор сажима две линије наше традиције – српску пословичну неслогу и неповерење у себе, своје вредности и могућности. (Занимљиво је да се овај други крак наше традиције својим, ако не већим а оно гласнијим и судбоноснијим огранком, током последње две деценије прометнуо у своју супротност, у дивинизацију себе наспрам сатанизације света, у клаустрофобичност као одбрану своје особености од безличности остатка света).

За вођу пута у срећну будућност није могао доћи у обзир нико од *наших*. Једноставно, нема таквог међу нама! „Ми се сви добро знамо, – закључује један говорник, – и ја први се не бих смео са својом децом поверити ниједноме овде.“ Пошто је то био и став свих, решише да изаберу за вођу путника намерника који се одмарао у оближњем хладу, јер, док се они сатима жестоко препиру и где „сваки говори и нико никог нити слуша, нити може чути, он непрестано ћути и мисли. (...) То не може бити друго него је врло паметан.“

Знамо како је изгледао тај пут у срећу. Ако се пред вођом испречио плот, треба га оборити, ако је трњак или шума, треба их посећи... Ни јендеци нису праве препреке, чак ни амбиси: „Пут није лак, али морамо савладати јуначки све препоне кад знамо да нас овај мучни пут води срећи нашој. Нека полови-

на нас пропадне за ову ствар, па ништа.“ Цена путовања је све већа, али шта су појединачне жртве према општем циљу?!

Безграничну силу ирационалне воље људског стада Домановић оваплоћује призорима добровољне голготе: „(...) Сломије по неколико њих ногу, или руку, разбије понеко главу, али се све те муке подносе. Неки су старци пропали, али су стари и били. Помрли би и да су у кући седели, а камоли на путу! (...) Неколико мање деце од године-две дана пропало је, али стегли су срце родитељи, јер тако је бог хтео...“ Чак и кад путници у боље сутра „више беху наказе него људи (...) јер на телу готово и не беше места за нове ране и убој,“ није се смело одустати. „Зар толике жртве, па сад напустити пут?!“

Да је вођа слеп, открије се, нажалост, не пред амбисом већ кад се у њега стропштамо и поломимо кости – ни то свима који су остали без кичме није трагично, јер савитљивост људска нема граница.

Домановићев *Вођа* је занимљив и као чиста сублимација психичког самопоништавања поданика – не само да нема ни трага принуде ни манипулације од стране вође, већ он не плени ниједном једином карактеристиком осим претпостављене а ни у чему исказане мудрости, пуке пројекције безличне масе. Речено језиком хемије, *вођа* је на овом поразном путошћевљу био само лакмус да људски зоон политикон проговори душом чопора. Али, кад људско биће проговори језиком чопора, то је испод животињског нивоа и неписаних узуса природе. У правом чопору челни вук или ован предводник су најјачи чланови, истински прваци колектива; у људском друштву, нажалост, могућа је и честа негативна селекција чудовишних размера.

По ниподаштавању своје средине, својих вредности и могућности, врло је изразита и прича *Мриво море*, ода безличном статичном друштву, духу инерције и уравниловке. Домановић рељефно, у широком дијапазону, слика затворено друштво, друштво које се подсмева свима који штрче, кажњава их и изољује од здраве средине, али и други пол, притворност таквих режима. Осећајући да се апсолутна власт не може држати само голом силом, такви режими су у стању да се маскирају до имица слободарских режима – чак *уводе опозицију* на јавну политичку сцену. Разуме се, нема ни говора о правој опозицији – осам владиних посланика глуме опозиционаре, јер народу осим хлеба треба и игара... Но, чим се на видiku појаве особе које имају своје ја, то су већ државни непријатељи!

Домановић је реалиста и изванредан психолог масе – жестоки дијагностичар јавног мњења, његове потребе да извргне руглу и казне све који га иоле усталасају. Човек који се залагао за нови и праведнији устав не само што се хапси већ се и масовно исмева од својих суграђана: „Пукоше људи од смеја. Кад изиђе из затвора (...) тек онда настане смеј: „Нађе ли устав?“ – упита га неко, а цела улица у смеј. (...) И данас му остало име Тома Устав!“

Шега са борцима за правду упечатљиво указује и на унутарњу спрегу власти и масе, на механизам спојених судова, на потпору коју и најсуровија власт нађе у народу. Но ако је и лако разумети страх од подршке политичком отпору страховлади, теже је разумети исмевање и особености изван политичке сфере – песника и научника, на пример. Када је један младић објавио

збирку песама, – суочава нас са инерцијом средине Домановић, – сви његови суграђани су заграјали: „Песме?! (...) Којешта!“ Нико није ни да их узме у руке, али сви су их осудили! Ко ће те *џрице* да чита?! Тајна осуде је у томе што тог младића, иначе дотле уваженог чиновника, сви познају! Он да пише песме, а знамо му и оца и мајку! Прогласише га лудаком и избацише с посла! Ни то не беше довољно – осуда га је свуда пратила, те је и другде био избациван с посла. Домановићева вивисекција душе безличног (мало)грађанина прелази из ироније у цинизам: ако не могу – као да безлични човек каже себи – да се испрсим пред властима, могу према беспомоћнима! „Сваки који му је могао сметати сматрао је за своју дужност да му смета, јер сваком се дух узбуни чим кад га види; тад му сине кроз главу мисао: а шта ми се ту прави важан! (...) Песме, е, чекај да видиш, у мемо ми и овако!“ Исто се дешава – сетимо се – и са научником, сликарком, композитором, било ким који и најмање заталаса жабокречину *мривој мора*. Крајњи закључак је увек исти: „То код нас не може да буде!“

Сатира *Мриво море* неодољиво асоцира и на нашу сто пута започету а никад озбиљно предузету реформу образовања. Посредством духовито срочених силогизама – упутстава деци како како да се понашају и избегну опасности које их чекају на сваком кораку, деца увиђају да не само што је опасна свака шетња и свако нагињање кроз прозор, већ је опасно и седење поред прозора, јер каменица може да улети и разбије детету главу. Методом наоко чисто логичке дедукције, деца изводе закључак: „Добра деца не седе у соби где има прозора!“

Сирагија, у сатиричној пројекцији, сажима српско и политичко биће, сумира њену историјску судбину и национални менталитет. Писац је наводно ту причу нашао у некој старој књизи и само нам је препричава, као чудну и веома занимљиву. Прича је „из неког смешног времена, у коме је било много слободоумних закона, а нимало слободе, држали се говори (...) о привреди, а нико ништа није сејао, цела земља претрпана моралним поукама, а морала није било (...), на сваком кораку говорило се о штедњи и благостању земље а расипало се на све стране, а сваки зеленаш и нитков могао је себи купити за неколико гроша титулу; велики народни родољуб“.

Стигавши у земљу, и не знајући да је то заправо земља његових славних предака, јунак ове приче, сетимо се, привлачи општу пажњу, као какво чудовиште – хиљаде хрле да га виде, човека без иједног ордена и ленте. Наоко супротно од духа *Мривој мора*, овде награде и признања пљуште на минуте – чувару државне благајне дат је орден што ју је само делимично опљачкао, а могао ју је сву профућкати; чувару магацина што магацин није изгорео, а пожари се могу сваког трена догодити; научник је награђен што је први открио да се реч *књија* врло интересантно свршује на а, а почиње са к... Не подсећа ли нас ово на самоуправне магистратуре и докторате?! А свакодневна пљуштање награда и признања довољно је илустровати чињеницом да данас имамо неколико стотина књижевних награда! А истовремено с тим величанственим бројем читава половина наших грађана није свршила ос-

новну школу и функционално неписмена, или, да употребимо домаћи израз – полуписмена!

Поразна аналогија коју сам Домановић прави између тобоже давне *Сџираџије* и Србије његовог временаније много утешнија ни ако је применимо на своје доба: – „Само за последњих десет година донето је петнаест устава, од којих је сваки по три пута био у важности, одбациван и опет на ново приман, те тако ни ми, нити се грађани могу разабрати и знати који закони важе, а који су одбачени (...). У томе лежи савршенство и култура једне земље.“

Кључне речи: Сатира, иронија; реализам, алегорија; традиција, садашњост, историја, психологија, политика, власт, режим, вођа, народ, репресија, тиранија, слобода, садо-мазохизам; приче: *Укидање сџираџије*, *Не разумем, Даниа*, *Вођа*, *Мршво море*, *Сџираџија...*

ЛИТЕРАТУРА:

Радоје Домановић, *Сџираџија и њијг*, БИГЗ, Београд, 1973 – сви наводи су из овог издања.

Радоје Домановић, *Мршво море*, Народна књига, Београд, 2005.

Богдан Поповић, *Алејорична сатирична џрича*, исто, стр. 5–42.

Витомир Теофилович

РАДОЕ ДОМАНОВИЧ В СВОЕМ И НАШЕМ ВРЕМЕНИ

(Резюме)

Сатиры Радоя Домановича мы переживаем как будто сегодня написаны. Их тематика словно инвентар наших общественных событий в течении последних десятилетиях.

Кроме высокого степени политической аналогии того и настоящего времени, рассказы исполна нашей сатиры мы переживаем словно современные, вследствие их стилистических отличиях, преждевсего по расчленению выразительных поступках применяемых Домановичем. Начиная от легких и обманчивых образцов рассказа, типа „рассказивается“, „говорят“, „было это в какой-то стране“...писатель вскоре вводит многослойную мотивировку-приблизительно реалистические описания прохвативает фантастикой и иронией и приводит их иногда до гротеска и абсурда.

Доманович частенько пользовался параллелизм – изображение в изображении: сонсогласновья; былое/настоящее; наше/чуждое...Доманович не только рельефнее изобразил свое время, но он всевременной тематикой, сложной структурой и внутренней динамикой выражения, сатирический хроникер нашего времени.

Слободан Ж. Марковић
Београд

ХУМОР У ДЕЛИМА СРПСКИХ ПИСАЦА У ТРЕЋОЈ И ЧЕТВРТОЈ ДЕЦЕНИЈИ ДВАДЕСЕТОГА ВЕКА

Хумор у делима писаца III и IV деценије XX века изразилошћу својих одлика умногоне резирезенијује најбйишије особине кључних осйварења у српској књижевности овога времена.

Хумор као ознака књижевног дела узет је у устаљеном значењу ове речи у новијем времену, посебно у 20. веку – то је лепо, весело људско расположење, без злобивости, које се у односу према људима и појавама изражава смехом. Човекове одлике, поступци и животно догодовштине, у којима се најчешће испољавају недостаци и слабости, у књижевном делу изражавају се духовито и шаливо и подстичу на смех. При том се не изазива увредљивост и не долази до израза тон подсмешљивости или извргавања руглу ни појаве ни личности. Овакав смисао појма хумор претежно је традиционалистички и унеколико одудара од виђења и схватања тога појма које испољавају један број писаца у 3. и 4. деценији 20. века, чија дела се одликују хумором као битном цртом а који су заговорници модерним литерарних стремљења. Тај специфичнији однос умногоне се садржи у речима Марка Ристића:

„Хумор је једна нагонска, изворна критика конвенционалног мисаоног и осећајног устројства. (...) Не усвајајући један окорели поредак логике и осећања, хумор изненада обасјава стварност једном тако неочекиваном, тако чудноватом и тако преображавалачком светлошћу, да њен свакодневни изглед бива коренито измењен, и да њени саставни делови бивају доведени у нове, у изненадне, у надстварне односе.“

(наведено по антологији *Урнебесник*, В. Попе, Београд, 1979. с. 14).

Претходном напомену унеколико указујемо као на сложеност појма хумор тако и на различитост виђења његовог значања и улоге у рецепцији. При том се мора још имати на уму испреплетеност карактера хумора са сатиром, иронијом, пародијом и другим облицима у којима има блиских чинилаца а који изазивају смех и њиме су пропраћени.

Нужно суженим и поједностављеним схватањем хумора у указивању на претежне одлике тешко је обухватити његову појаву у литерарном стваралаштву Срба треће и четврте деценије двадесетог века. У ово доба хумор се

јавља у свим књижевним радовима – а најпре у драми, поезији и приповедној прози, који ће првенствено и бити предмет наше пажње. У делима бројних међуратних писаца хумор је присутан и прожима целину њихове поетске представе или се видније испољава у њеним битнијим деловима било као црта, сцена, детаљ, виц и каламбур. Међутим, наша пажња ће се задржати само на писцима и делима у којима хумористичка одлика преовладава а која су у претежности носиоци светлог расположења и незлобивога смеха и која представљају изразитије појаве хумора у своме времену.

Један број српских писаца који су своје књижевно стваралаштво започели и развијали крајем деветнаестог и почетком двадесетог века у хумористичким делима оствареним и публикованим у периоду између два светска рата, богаћењем у њима особене црте смеха употпуњују свој лик. У новом књижевном времену они сопственим стваралачким луком граде везу или мост са литерарним развојем у претходној епоси. Најизразитији у томе је Бранислав Нушић који у својим комедијама створеним у трећој и четвртој деценији двадесетог века, уз нове личне акценте, чини сржни хумористички ток који траје од епохе српског реализма. У двадесет драмских остварења – претежно комедија и неколико приповедних дела, које је написао за последњих осамнаест година свога живота (1920–1938), Бранислав Нушић и хумором дочарава уметничку слику друштвених збивања, људских поступака и односа и одлика карактера и нарави. Безазлен и „боцкав“ смех, који каткада инклинира ка подсмеху и сатири, у својој претежности весели и забавља. У Нушићевим комедијама овога доба, као и у ранијим, хумор произилази из интриге, ситуације или изненађења, из карактерних особина ликова (најчешће из негативних црта), са подтекстом или непосредније наглашеним критичким акцентом.

Хумор као градилачки поступак, али и поетички принцип, у делима Бранислава Нушића близак је неким фолклорним обрасцима из сеоске и паланачке средине, коју је баштинио Милован Глишић. Он је уграђен у бајковитост и анегдотичност – (то је истакла Нада Ђорђевић у *Зборнику Бранислава Нушића 1864–1964*, Београд, 1965, стр. 106–129). У излагању на 13. научном састанку слависта у Вукове дане говорио сам и о улози анегдотичности и хумора у стваралачком поступку писаца „да дочара своју нову реалност, коју је као уметник критици откривао“ (*Зборник МСЦ-13*, 1983, стр. 157). То се односи и на дела Бранислава Нушића настала између два светска рата. У ово доба Нушић је написао, између осталог, и комедије *Госпођа министарка* (1931), *Мистер долар* (1932), *Београд некад и сад* (1933), *Ожалошћена њорогица* (1934), *Покојник* (1937), недовршену комедију *Власи* (1937), као и проза – *Аутобиографија* (1924) и роман за децу *Хајдучи* (1933). Малограђанска оговарања и интриге, судари личности када се из породичног мира укључују у друштвени ковитлац, животна скученост сучељена са влашћу у новцем у основи су узрока али и атмосфере за смешне поступке актере и комичне последице њихових судбина.

Специфичну боју хумора у српској међуратној књижевности, првенствено у поезији, имају песме Станислава Винавера. Он је, такође, писац који

се појавио и умногоме афирмисао на почетку двадесетог века. – објавио је збирку песама *Мујећа* (1911) и збирку цртица *Приче које су изубиле равношежу* (1913). Пародичан карактер његовог хумора изразит је већ у његовој првој поетској збирци *Мујећа*. У овим стиховима се подругује и опонаша доследност симболистичке форме у песмама извесног броја афирмисаних и популарних, а нешто старијих песника, својих савременика. Успешно подсмевање симболистичкој техници њених имитирањем и изругивањем псеудодекадентној осећајности једног новог тока у српској поезији били су извор смеха и представили Станислава Винавера као врсног пародичара. Пародирање стваралачког проступка он ће наставити и успешно разбити и испољити у трећој и четвртој деценији двадесетог века и постати носилац специфичног хумористичког литерарног тока. Уз успешно пародирање симболиста и симболизма, чије је песничке принципе и сам у почетку усвајао, он је, касније, пародирао шири песнички круг српске поезије која је нашла у култној књижи – *Антилопија новије српске лирике* Богдана Поповића. Мајсторство своје вербалне комике показао је у књижи *Пантилопија новије српске џеленирике* (1922).

Иако симболистички задојен, што ће остати једна од одлика поезије Станислава Винавера, у трећој и четвртој деценији двадесетог века он ће бити један од заговорника експресионизма и носилац модерних настојања у српској књижевности овога времена. Ипак, хумор ће остати препознатљива црта његовог поетског стваралаштва. У својим критичким написима и у *Манифесту експресионизма* он истиче посебну улогу хумора, јер у њему види људску надмоћ. „Смех, можда у основи означава надмоћ, и то физичку, кад немоћју, и то физичком“, каже писац у *Манифесту експресионизма* (наведено по В. Попа *Урнебесник*, стр. 46).

Поред изразитије пародичности, хумор у стваралаштву Станислава Винавера је разнородан, што се види у његовим поетским збиркама *Чувари светиа* (1921 и 1927). По речима Ј. Деретића, „хумор се појављује свугде у његовом делу, и тамо где је песник хтео и тамо где није хтео“. Збирка *Чувари светиа* претежно садржи кратке песме у експресионистичком духу, са изразитим обртима и игром речима и стихом са наглашеном улогом звучних елемената у трађењу поетске представе. Обрти у стиховима изазивају смехотворне ситуације и асоцијације и доносе хумор који је у непосредном додиру са мисаоношћу и са музиком. Стихови из *Женидбе врайца ђодунавца* готово непосредно исказују Винаверов принцип хумора у колоплету речи, звука и снова: „Гамним сплет слова /Мудрим бичем речи/ Нек зазвони, нек зајечи / У васкрсу снова...“ Колико је огрезао у хумору, подсмеху и смеху најбоље говори чињеница да је песник исмевао и пародирао и самог себе.

Хумор са експресионистичком, односно модернистичком назнаком испољио се у трећој деценији двадесетог века и у стваралаштву Растка Петровића, посебно у његовом прозном делу *Бурлеска јосиодина Перуна боја грома*. Елементи фантазмагоричког као специфична одлика овог романа Растка Петровића у кошмарној визији света са историјском, митском и фолклорном инспиративном основом, праћени су и фикционално повезани и изражени

лирским и хумористичким градилачким чиниоцима у поетској представи. Хумор је везивао, каткада, тешко спојиве токове и односе митова о паганским боговима и њиховим реалистичким појавима. Хумор се налази у сржи екстатичних стања и расположења, којима је аутор придавао посебан значај у уметничкој визији.

У *Бурлесци Госиодина Перуна боја ірома* Р. Петровића, између осталог, свети Архангел Михајло вози у чамцу Марију, Богородицу и сусрећу се са чамцем светог Петра у коме се налазе они што чекају улазак у рај. Марија је видела да свети Петар пуши. „Богородица га упита: – Како ти можеш да пушиш, кад дуван још није пронађен. Тек Коломбо има да га донесе из Америке, а ми смо сад у четрнаестом веку и на мору између земље и пакла“. Следи одговор светог Петра да је он у сталном „саобраћају“ између земље, неба и пакла и због тога је „у ближем односу са стварима него остали људи, па зато их могу употребити пре него што су пронађене“ (наведено дело, с. 138). Дакле, Ратко Петровић је домишљањем и хумором разрешавао смисао односа између божанстава, људи, времена и природе.

Неконвенционалност, гротескност, детронизација објективног на рачун субјективног је модеран израз хумора у приказивању древних, савремених и ближњих актера у стваралаштву Ратка Петровића. Често су парадокс и параболо носиоци ведрине у његовој поетској представи. Поремећен до извесне мере поредак логике, разара извесне представе без обзира колико су на искуству засноване и, по речима Марка Ристића, „Њени саставни делови бивају доведени у нове, у изненадне, у надстварне односе“ (наведено дело, с. 19). Р. Петровић *Бурлеску* заснива и на хумору.

У међуратном раздобљу београдски надреалистички круг писаца заговарао је специфичан вид хумора, којим превазилази и надграђује традиционални хумористички модел. Они хумор истичу као значајну поетичку компоненту стваралаштва и своје схватање су оживотворили стваралачким поступком у низу уметничких остварења надреалистичких карактера. По мишљењу Марка Ристића хумор је нека врста самокритике и „омогућава појаву поезије тиме што претходно брише, разара, сатире анти-поезију, тј. све оно сентиментално, или мисаоним навикама умртвљено, или ма на који начин онемогућено, све оно што спречава васпостављање поезије, или уобличава њен лик“ (наведено дело, стр. 18 и 19). Изненадност, надстварност, неконвенционалност и деструктивна улога хумора је вид нагонске и изворне критике која је стваралачки подстицај, али је и битна компонента уметничког остварења.

Поема Александра Вуча, нарочито *Хумор Засјало* и *Погвизи дружине Пеј њејлића*, су умногоме књижевно најуспешнија хумористичка остварења надреалиста. У поеми која делом наслова имплицира хумор *Хумор Засјало* Александар Вучо је најпотпуније испољио свој надреалистички младалачки авангардизам и специфичност хумора у њему. Почетни стихови *Хумора Засјало* гласе:

„Отерај ове буве боже буве суве буве суве буве боже буве
 Словенска душа француски кромпир
 Словенска душа француски кромпир
 Чучи на мосту Велико Посту уочи беде све длаке седе
 Вода за рибу риба за воду
 Живео ован
 Живео рај
 Умочи ово перо у око око у око најлепши сјај
 Умочи ово око у ветар верат у ветар најбољи крај“... (нав. дело стр. 162).

Игра речи и њихови бизарни спојеви, каламбури и необичне импровизације, досетке у вези са нелогичношћу, бурлескност и апсурдност у основи су чудније импровизације стихова *Хумора Заспало*. Логичност и смисленост у овој поеми немају своју улогу. Веза и спојеви међу речима, односно појмовима овога песничког језика нису традиционално препознатљиви нити подлежу говорним конвенцијама. Таквим поступком у грађењу представе изазива се зачуђеност која постаје основа смеха. Ипак, очите су две везивне нити које прожимају целину поеме – обиља разнородних асоцијација и звучна блискост језичких чинилаца. Из споја нелогичности рађа се „комични бесмисао“ а звучне везе и одједи речи асоцирају на дечју игру необичног римовања. Поетски јунак „голи Заспало“ и појава „предсмртног трамваја“ асоцирају на градску средину и звукове, слике и јунаке улице.

У поеми *Подвизи дружине Пеј њејлића* Александар Вучо је градио поетску представу у урбаној средини, са несташним дечацима–актерима улице, са смисленим током догађања, поступака и емоција. Тиме се ово дело битно разликује од *Хумора Заспало*. Међутим, пародичност поеме као модела, хуморна бурлескност ситуација, жаргонизам и измишљање речи и њихово необично спајање, вербалне досетке, непредвидивост и необичност поступака у остваривању циља, звучна подударност и неочекивано римовање речи указују на блискост са поемом *Хумор Заспало* и истовремено су подстицајни елементи за светло расположење и смех. Ипак, срж хумора произилази из поступака актера, догодовштина у које западају и њихове довитљивости. Реалистичност елемената у структури поеме *Подвизи дружине Пеј њејлића* непосредни су подстицаји хумора у њој. (О овоме сам детаљније писао у *Зајиси о књижевности за децу III*, Београд, 2003, стр. 112–113). Као и у другим делима, и овде је хумор само један од чинилаца у вишеслојној суштини поетског остварења и, без обзира на перцепцијску снагу, долази до израза само у садејству са осталим градилачким чиниоцима уметничке представе.

У четвртој деценији двадесетог века јавља се приповедач Бранко Ћопић чије су приповетке изразито хумористичког карактера. Збирке прича *Под Грмечом* (1938), *Борци и бјејунци* (1939), *Планинци* (1940) и *У свейу медведа и лејширова* (1940) својим хумором настављају и надграђују традицију хумора израженог у српској реалистичкој прози, посебно код Милована Глишића и Петра Кочића. Хумор у приповеткама ових збирки Бранка Ћопића по духу је близак фолклорном хумору и наслања се на њега. Та веза је и непос-

редно изражена именом хумористичког јунака Насрадин Хоце у *Борцима и бјејунцима*.

Као и у народном стваралаштву, Ћопићев хумор не произилази из људских мана и недостатака, већ израста из специфичног односа актера, ситуација у којима се налазе и начина прихватања живота. У њима се ствара весело расположење које се исказује и смехом. Поетском представом се изражава дубоко осећање земље и људи прожето лирским односом писца према чо-вековој судбини. Уз животне тешкоће присутан је и хумор, који ублажава човекове невоље. Несклад између грубости и осећајности актера, тешких околности и занесењаштва и наивног односа према ситуацији, сучељавање или мешање јаве и сна извори су Ћопићевог смеха. Особеност Ћопићевог хумора је најизразитија у причама *Борци и бјејунци* у којима су главни јунаци Насрадин-хоца и Мартин. Ови реалистички актери, који инклинирају ка легендарности, су изразити контраст. Насрадин – хоца је динамичан, упоран, снажљив истрајан до жртвовања за своје намере или снове а Мартин је самотник, занесењак и маштар који не прихвата јаву. Чинови њихових деловања и удеса својим неочекиваностима и супротностима испуњавају смехотворну причу (види СЖМ -*Континуитети и вредности*, Ваљево, 1990, стр. 204–208.).

Хумор у делима Бранислава Нушића, Станислава Винавера, Растка Петровића, Александра Вуча и Бранка Ћопића изразитошћу својих одлика умногоме репрезентују најбитније особине хумора у кључним токовима српске књижевности треће и четврте деценије двадесетого века. Снажна индивидуална боја хумора у делу ових писаца кореспондира и са поетичким основама нових књижевних појава које су се јављале у духу модерних, експресионистичких, надреалистичких, неоромантичарских, неореалистичних и других литерарних тежњи. Хумор у овом времену богати и продужава значајну традиционалну одлику српске књижевности претходних периода у којима је сметхотворство било присутно и цењено.

Кључне речи: хумор, драма, поезија, проза, традиционално, модерно, надреалистичко, експресионистичко, песнички језик, веселост и игра.

Слободан Ж. Маркович

ЮМОР В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ СЕРБСКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В ТРЕТЬЕМ И ЧЕТВЕРТОМ ДЕСЯТИЛЕТИИ XX ВЕКА.

(Резюме)

Юмор в сербской литературе третьего и четвертого десятилетия XX века разнороден. Он наличествует в драматическом, поэтическом и прозаическом творчестве; он согласен с литера-

турными течениями и поэтическими началами писателей. Произведения Бранислава Нушича и Бранко Чопича отличаются юмором, близким традиционному и фольклорному духу, в то время как сочинения Станислава Винавера, Растко Петровича и Александра Вучо характеризуются юмором, отвечающим современным, экспрессионистским и сюрреалистическим поэтическим взглядам.

Стевка Шмитран
Pescara

ЈЕЗИК САТИРЕ У ДЈЕЛУ *ЈАЗАВАЦ ПРЕД СУДОМ* ПЕТРА КОЧИЋА

Петар Кочић је „први прави писац Босне и Херцеговине“ који је својим чистим и живописним језиком водио борбу за очување народног језика у окупираној Босни. То је постигао политичком сатиром Јазавац пред судом у лику Давида Штрпца који је својим језиком приближио Кочићево дјело европској књижевности своја гоба.

Књижевно дјело Петра Кочића мада невелико по обиму, свега три збирке приповједака под заједничким насловом *С њланине и исјод њланине* (1902), 1904. и 1905), збирка *Јауци са змијања* (1910) и сатирична комедија *Јазавац њред судом* (1904), остало је значајно за књижевност Босне и Херцеговине. Иако су о важности његовог дјела писали Јован Скерлић, Јован Дучић, Исидора Секулић и Иво Андрић, ипак је оно још увијек „недовољно критички и најслабије, књижевноисторијски, научно обрађивано“¹.

Било какав да је приступ Кочићевом дјелу, он неизоставно мора да подразумијева и историјску позадину, јер како је то писац сликовито изразио ријечима „у ропству се родих, у ропству живјех, у ропству, вајме, и умријех“, говори да је последице отоманског царства пишчева земља потпала под аустроугарску власт. Осим тога, како је познато, Кочић је од 1900. до 1904. године студирао славистику у Бечу и добро познавао политику Фрање Јосифа који је у свом прогласу, о анексији Босне и Херцеговине, писаном у Будимпешти 24. септембра – 7. октобра 1908. године објавио: „Слобода појединца и добро цјелине биће звијезда водила Наше владе за оба двије земље. Ви ћете се зато под сигурно показати достојни повјерења, које се у Вас полаже оданошћу и вијерношћу према Нама и Нашему дому.“

Није дакле случајно што је Кочић је у Бечу, 1903. године², написао *Јазавца њред судом*, ни што се ово дјело сматра „увод у револуционарни период

¹ М. Бегић, *Кочићево дјело данас*, у: *Зборник радова о Петру Кочићу*, Институт за језик и књижевност у Сарајеву, Графичар, Тузла, 1979, стр. 25.

² О томе како је настао *Јазавца њред судом* постоје занимљива свједочанства о којима говори Кочићев друг Симо Ераковић М. Селимовић са којим се дружио у Бечу, и којем је рекао: „За ноћ сам написао, за ноћ!“ То је прича о Давиду Штрпцу што тужи проклетог јазавца у оном нашем несретном крају“ (*Јазавца њред судом*, Време, 1941, XXI, бр. 6858, стр.13).

његовог живота³. Поуздано се зна да је *Јазавца* у првој верзији написан у облику приповијетке о чему је анонимни аутор писао у „Босанској вили“: „То је најприје била приповијетка коју је писац претворио у позоришни комад.“⁴

Занимљиво је напоменути да је прије првог јавног читања ове приповијетке у Академском друштву „Зора“ у Бечу, који је одржан 28. или 29. новембра 1903. године⁵, она већ „била предмет дугих и страсних препирака међу српским ђацима у Бечу и у прекосавским листовима“⁶.

Након те бучне вечери, сматра се да је Кочићев савременик, тада студент медицине, Лазо Ненадовић, био најзаслужнији да се од приповијетке направити позоришни комад⁷. Поменимо одмах и то да је познати мото овог дјела, а који је главна одредница садржаја и идеални оквир у коме се креће Кочићев јунак Давид Штрбац, остао непромијењен: „Ко искрено и страсно љуби Истину, Слободу, и Отаџбину, слободан је и неустрашив као Бог, а презрен и гладан као пас.“

Кочићева отаџбина Босна – „земља у центру свијета“, једини је извор његове инспирације. Морао је да је брани, а био је рођен да је слави. Иво Андрић каже за Кочића да је „човјек свога рода и свога краја“, мјесто које је својим рођењем и сам добро познавао: „Крајина означава већ у свом првобитном значењу гранични, угрожен крај, врсту бедема и попришта осуђеног на ратнички живот, а глагол *крајинићи* налазимо у народној песми у смислу *бунити се*.“⁸

То управо значи да је Петар Кочић човјек Босне и аустроугаске провинције, по сопственој дефиницији први из „Кочићевог племена који је положио матуру“, и по мишљењу критичара „први прави писац из Босне и Херцеговине“. Тиме се одмах објашњава да све оно што је значајно за Кочића писца,

³ Н. Брчић, *Петар Кочић и омладина*, Преглед, 1936, књ. XII, бр. 153, стр. 483.

⁴ *Српско академско друштво „Зора“ у Бечу*, Босанска вила, 1904, књ. XIX, бр. 2, стр. 39.

⁵ О литерарној вечери на којој је Кочић прочитао *Јазавца пред судом* пред својим друговима и изазвао живу дискусију међу студентима из Босне и Херцеговине који су дјело нападали и студентима из Србије који су дјело бранили, највише је писао В. Ђоровић (*Јазавца пред судом*, у: *Покрети и дела*, Београд, 1920, стр.131–138) који је изнио интересантне податке о хроници читаве вечери. Наводи да је дискусију отпочео Светозар Стојановић, члан српске омладине из Босне који је те године био кандидат за председника „Зоре“, и који се оградити од Кочићевог „памфлета против народних вођа“, које је писац „хтио да прикаже у ружној боји“ и да овакво питање није било умјесно у том моменту покретати, будући да је омладина „вође копирали“. Одговорио му је Радивоје Раденковић, студент из Србије који је запазио да Кочића нису покретале ситне амбиције и упоредио *Јазавца пред судом* са „најљепшом Гогољевом причом“. Након жучне дискусије, јавио се за ријеч сам писац, који је на слиједећи начин објаснио своју приповијетку и политичке идеје у њој изнесене: „Ја нисам ишао за тим да кога вријеђам. Наше вође нису радиле како треба, те сам хтио показати пут, како би помогли том несретном народу на кога је свак заборавио. Ни у једној тачки меморандума не додирује се аграрно питања. Зар они нису могли увидјети да наш народ пропада? Наш народ не зна шта је ’терезијанска’ школа, па то самом прваку шкоди; та ето у нас има, фала Богу, много школа, у Новом Саду, Карловцима, Биограду. То сам свима казао отворено и сада кажем у причи.“

⁶ Ј. Скерлић, *Петар Кочић – С њанине и испод њанине*, Сабрана дела, књ. V, Просвета, Београд, 1964, стр.159.

⁷ В. Глушац, *Петар Кочић – Кочић као студент у Бечу*, Живот, књ. IX, бр.9, 1956, стр.548.

⁸ И. Андрић, *Земља, људи и језик код Петара Кочића*, у: *Умјетник и његово дело*, Просвета, Београд, 1981, стр. 152.

значајно је и за његовог јунака Давида Штрбца, кроз чија уста писац проговара.

Јазавца њрег судом је политичка сатира од свега тридесетак страница, успјешно репрезентована и у народу остала популарна, што је разлог да се о њој и данас пише.

По мишљењу античких граматичара, етимолошки сатира, води поријекло од израза *lanx satira* у значењу тањира препуног првим плодовима који се нуде боговима; овим се алудира на разноликост врста и аргумената које сатира третира. Што се тиче настанка сатире, сматра се да је као жанр римског поријекла, како наводи Квинтилијан: *tota nostra*. Као што је познато, најзначајнији римски сатиричар је Хорације, аутор двије књиге *Сатира*, са укупно осамнаест сатира. За наше разматрање интересантна је сатира под бројем VII која се догађа у судници. Није у овој прилици за даљи разговор битно ко је у датом случају судија а ко осуђени, већ чињеница да се и Кочићева сатира догађа у судској дворани, чиме постаје препознатљив њен књижевни кодекс.

По дефиницији, сатире су књижевна дјела у којима мане, лудости, срамни поступци људи постају разлог исмијавања и презира. Тако у Кочићевој сатири неуки босански сељак Давид Штрбац подиже судску тужбу против јазавца који му је нанио штету у њиви, увјерен да ће аустроугарска управа, која му је законски узела све, наћи штогод и за његовог јазавца. Аустроугарска правна лаж је „мјешавина глупости, пакости, и користољубља“, она је за Давида Штрбца само „огромна збрка параграфа очигледно смишљених у неким другим приликама, а овде примењених од једне управе која не разуме ни основне ствари у земљи којом влада“⁹.

За сатиру је, као што је познато, битан критички дух и положај човјека у свијету. Да нема сатире мање би се знало о животу људи који су и као субјекат и као објекат у домашају оног што се зове политика, која је најчешће предмет сатире који се односи на актуелност. Сатира је, истовремено, ангажовање у стварима и проблемима свијета и дистанца према тим истим стварима и проблемима. Све ово карактерише Кочићево дјело и његовог јунака Давида Штрбца, ограниченог крајишког сељака, који је одређен језиком. У ствари, он зна да служи језику и зато се њиме служи. О томе свједочи интересантан податак када се Давид квалификује испред судије: „Ја се зовем, славни суде, Давид Штрбац, село Мелина, котар Бања Лука, окружје Бања Лука, а земља, мислим главати господине, да ће бити Босна. Кућна ми је лумера 17. Тако ме славни суд пише и тако ми позовке шаље.“¹⁰

Одмах да кажемо да исту адресу Давид Штрбац даје судији још четири пута, понављајући је и у име јазавца, којег тужи, мада ни судца ни писарчић то не запажају. Тако, упитан за име оптуженика, Давид одговара судији: „Име му је Јолпаз Давидов. Тако га свијет зове, а тако ће му славни суд позовке писати ако га данас не осудите на вјешала. Село му се зове Мелина, котар

⁹ С. Кољевић, *Померена реалност у делу Пејтра Кочића*, у: *Зборник радова о Пејтру Кочићу*, Институт за језик и књижевност у Сарајеву, Тузла, 1979, стр. 178.

¹⁰ П. Кочић, *Суданије – Кроз мајлу – Ка свјетлости*, II, Глас, Бања Лука, 1986, стр. 11.

Бања Лука, окружње Бања Лука, а земља, мислим, главати господине, да ће и њему бити Босна?¹¹

Касније, исте ријечи понавља судија: „Славни суд у име његово осуђује Јолпаза Давидова, стара двадесет и двије године, ожењена, из села Мелине, котара Бања Луке, земље Босне [...] на двадесет година тешке тамнице у Зеници...“¹²

Након кратког дијалога, Давид даје исти одговор судији: „Вала славном суду! Ја сам задовољан осудом. Само још ово, нако испред мене, додај: Давид Штрбац из села Мелине [...], захваљује се царевини, нашој премилостивој Земљаној влади и славном суду што су га од свега ослободили и, штоно веле, ко прст оголили.“¹³

У овом понављању има нечег сличног епској кантитени, која остварује посебан ритам и музикалност књижевно-драмске радње.

Осим тога, постоји неколико тематика које Давид Штрбац вјешто развија у свом дијалогу-монологу; једна од њих је појам државе којој се заклиње на вјечну вијерност. Већ на почетку суђења, кад вади јазавца из вреће и тражи да му се суди, Давид иронично казује: „Вала царевини, нашој премилостивој Земљаној влади и славном суду [...]. Вала им ће чули и не чули!“¹⁴ И на крају ће истим ријечима захвалити, на изреченој пресуди: „Е, вала царевини, нашој премилостивој Земаљској влади и славном суду! Болан, болан, ја би крви своје, иако је снажна и отровна ко змијски ујед, уточио нашој премилостивој Земљаној влади...“¹⁵

Његова сатира је упућена аустријској држави која је Босну и Херцеговину учинила „најбесправнијом земљом на овом свијету“, како је то речено на једном меморандуму 1889. године. У модерној држави главно збивање је судски процес и слијепо држање закона – „наш цар има за свашто закон“ – каже лукаво Давид Штрбац, знајући да су му значење и важност: „lex über alles“. Закон је аустријској држави служио као усавршавање и ригорозно спровођење апстрактних забрана у којима људско биће није имало никакав значај: „Створено је дисциплинско друштво, које не третира више људска бића ни као кметове, слуге, поданике, за које је на извјестан начин – унаточ свему – господар био „људски“ везан и по феудалном заштитничком праву за њих одговоран. Главна је сврха тог новог друштва да спријечи сваку илегалност, одступање од закона, што је представљало епохални хоризонт средњег вијека.“¹⁶

Давид Штрбац критикује аустроугарско господство и као „заговорник једног националног мита“, живописним језиком свог краја пренапрегнутог патоса говори о ономе што му је представљало највећу увреду: „Ничег у нас није било написано ни духовитије ни трагичније него тај Штрбчев хумор,

¹¹ *Ibidem*, стр.33.

¹² *Ibidem*, ст. 34.

¹³ *Ibidem*, стр.35.

¹⁴ *Ibidem*, стр.15.

¹⁵ *Ibidem*, стр.35–36.

¹⁶ Т. Кермаунер, *Кочићева живојиносиј*, у: *Зборник радова о Пејиру Кочићу*, Институт за језик и књижевност у Сарајеву, Тузла, 1979, стр. 165.

његова привидна наивност, беспомоћни протест човека кога бичују по очима и по устима, а који нема довољно руку да подави и покоље сав олош који је у Босну насрнуо под изговором да ту земљу просвети и уљуди¹⁷. У том свом настојању да деконцентрише судију који га испитује, Штрбца, да би на себе скренуо пажњу, иронизира „небески језик“: „Мијења глас. Умије заплакати као мало дијете, залајати као пашче, а закукурјекати к’ о пијетао... Претвара се...“ Као да је изгубио идентитет: „Он још у великој мјери припада архаичном митском свијету у којем не важи закон идентитета; једном ногом Давид још увијек стоји у свијету у којем није било битне разлике између човјека и пијетла, човјека и јазавца, човјека и храста.“¹⁸

Ове Давидове трансформације могу се читати као иронија и пародија на којима почива животна начело. На хумору почива књижевни начин и градња Кочићеве литерарности коју одређује језик. Језик на који су сведене личности одговара принципу – посебна личност, посебан језик, а у ширем смислу то се може схватити као пишчево мишљење о званичном језику и о књижевном језику уопште¹⁹.

Немачки језик, као службени језик, донијела је у Босну окупаторска управа, а тамо гдје је народу остављена могућност да говори својим језиком, пријетила је опасност да се исквари и постане говор нижег слоја.

То је добро осјетио Андрић, и сам привржен Босни, земљи „гдје је положио испит рођења“: „Али, Петар Кочић је добро осећао да није филологија у питању, да је та ствар језика само део општег притиска и општег систематског свођења једног народа на нижи степен егзистенције, подесан, за доминацију и експлоатацију.“²⁰

Свакако, оно што је одмах видљиво у Кочићевом дјелу, то је нераскидива веза са својом средином и чињеница да је велику пажњу посветио језику и питању кварења језика: „Са колико је оштрине говорио о том кварењу, шибајући га својом иронијом, често и преопширно и сувише шаржирано“²¹.

Подесјетимо се, у том смислу, Давида Штрбца када се обраћа судији показујући врећу са јазавцем, увјерен да ће међу свим „палиграпима“ управе наћи штогод и за његовог јазавца: „Тужим га славном суду јер ми је изио читаву њиву куруза. Тужим га и тужићу га што се и даље и теже море!“²²

Кочићева сатира достиже овде врхунац, којем слиједи низ апсурдних ситуација, као она о његовој жени која је паметна и учена: „Дружи се много с

¹⁷ Ј. Дучић, *Моји сатирицисти*, Свјетлост, Сарајево, 1969, стр. 57.

¹⁸ Т. Кермаунер, *ој. цит.*, стр. 167.

¹⁹ О томе је Кочић писао у чланку *За српски језик* (П. Кочић, *Дјела* II, Свјетлост, Сарајево, 1951, стр. 223–227), који је и данас интересантан, будући да је писац објаснио да су назив „српски језик“ употребљавали Срби у Босни и Херцеговини, док је код Хрвата био одомаћен назив „хрватски језик“, а муслимани су каткад наш језик звали „босанским“. У службеној употреби, послје окупације, језик је називан „хрватски“, а касније „земаљски језик“. Од 1883. године, језик се у БиХ, по Калајевим инструкцијама, зове „босанским“, све до 1907. године када се наредбом Земаљске владе, у званичну употребу уводи назив „српско-хрватски језик“.

²⁰ И. Андрић, *ој. цит.*, стр. 165.

²¹ *Ibidem*, стр. 165.

²² П. Кочић, *ој. цит.*, стр. 11.

кнежевом женом, и иду тамо жандарској касарни, па ја не знам...“²³ Или она гротескна ситуација о сину који је погинуо у војсци близу Граца, зашто му „премилостива царевина“ шаље „3 варинта“. Затим, друге хеперболе и деградације које достижу кулминацију у пародији самог себе за коју није имао никакве кривице: „Погледај ме, господине, добро ме сад погледај: мјерио сам се на два царска кантара, на турском кантару и на кантару овог вашег цара, па ни драм мање ни драм више од двадесет и пет ока! А кад се Срб у мени напири и надме, нема тог царског кантара на ’вом свијету који би ме могао измјерити!!!“²⁴

Кочићев језик је народни језик који је држава прогонила у корист службеног њемачког језика који је био апстрактан, безличан, правнички. То је био језик вишега реда и посебног престижа, на којем је и штампа излазила. Насупрот њему, Кочићев језик је живописан и изражајан, писац се борбеним духом бори да га очува: „Против нашег језика већ се 32 године стално и непрекидно војује с једне стране, и сад је дошао час да тој страни одлучно подвикнемо: Узето нам је све, на свима линијама народног живота порабоњени смо, али не дајемо вам нашег језика. То је наша нада и утјеха...!“²⁵ Ово је дио говора који је Кочић одржао у Сабору и, колико је познато, помиње се у готово свим есејима о писцу, као храбре ријечи које је босанско-херцеговачки трибун упутио представницима једне велике силе. Ефекат тога што је Кочић рекао на политичкој сцени, постигнут је у дјелу, у језику Давида Штрбца испред судије. При томе је значајно истаћи да је језик за Давида његово највеће духовно благо, оно чиме једино располаже и које му нико не може одузети. Давидов конкетни говор није „уљепшавање, није палијатив, није одступање од норме што норму ојачава; његов говор не илустрира него порађа, у њему се рађа свијет“²⁶.

У лику Давида Штрбца који је бистре памети, јасности и једноставности, чак даровитости и бирократске ограничености, замршености, тупоумља, Кочић је изразио нешто више од локалног тренутка Босне. У језику Петра Кочића који је, да се подсјетимо, настао у „злеудој земљи“, често се помиње карактеризација народне фразе, њеног ритма и мелодије, синтаксе, тропе, фигуре, епитета и поређења. То је био разлог што се и Исидора Секулић културно определијелила и „гласала“ за Кочићев језик, као „књижевни језик“. Јер Кочић је, притиснут злом са свих страна, у језику налазио утјеху, ткао га, развијао, усавршавао, документовао, као највеће благо своје уклете земље. Тако је Босна постала, „по скоро општем мишљењу, земља нашег најљепшег говора и једна од главних ковница усменог народног блага“²⁷, а њен сатиричар Петар Кочић једна врста мудраца који је туђинској „укопацији“ показао да својим матерњим језиком „може изразити све што је потребно“ и да се и

²³ П. Кочић, *ој. ций.*, стр.14.

²⁴ *Ibidem*, стр.27.

²⁵ П. Кочић, *За српски језик, у: Дјела II*, Свјетлост, Сарајево, 1951, стр. 226.

²⁶ Т. Кермануер, *ој. ций.*, стр.169.

²⁷ Д. Витошевић, *Кочићева језичка борба и њена актуелност*, у: *Зборник радова о Пејћу Кочићу*, Институт за језик и књижевност у Сарајево, Тузла, 1979, стр.425.

службене ствари „могу казати нашим српским или хрватским језиком, и то посве јасно и логички“. Кочић је то постигао драматичном сликом у којој је све у оштрим бојама и крајњем значењу гдје се изненада претјерано зло умањује приказивањем тужне слике коју затим смјењује смијешна, и тако даље. Писац је тако постао „уметник и борац“ који је освијетлио локални тренутак прошлости свога краја и његовим сударом са цивилизацијом којој је објавио рат – мада је та борба била унапријед изгубљена – по универзалности својих идеја, остао вјечито модеран.

Андрић је тог племенитог човјека своје средине дефинисао „као пример писца који је на најкраћи, најјаснији и најбољи могући начин успео да саопшти оно што је имао да каже људима свога језика“²⁸.

О томе најбоље свједочи *Јазавац њрег судом* и његов јунак Давид Штрбац који је својим гротескним језиком приближио Кочићево дјело европској књижевности свога доба, јер је из њега проговорило „милијун срца и милијун језика“.

Кључне речи: политичка сатира, гротескни језик, хумор, Давид Штрбац.

Stevka Šmitran

LA LINGUA DELLA SATIRA NELL' OPERA *IL TASSO DAVANTI AL TRIBUNALE*
DI PETAR KOČIĆ

(Riassunto)

Petar Kočić, primo scrittore della Bosnia ed Herzegovina, considerava la lingua della terra natia come il più grande patrimonio spirituale. I più importanti estimatori della sua opera – Jovan Skerlić, Isidora Sekulić e Ivo Andrić – evidenziavano la purezza della lingua di Kočić attraverso la quale lo scrittore ha condotto la propria lotta letteraria e culturale per salvaguardare la lingua del popolo nella Bosnia occupata. Con la satira politica dell' opera *Il tasso davanti al tribunale*, Kočić si oppone al potere austroungarico, che usava la lingua tedesca come lingua ufficiale. Il personaggio principale David Štrbac, in cui parlano „un milione di cuori e un milione di lingue“, attraverso la sua lingua grottesca ha avvicinato l' opera di Kočić alla letteratura europea del tempo.

²⁸ И. Андрић, *Знакови њрег њуша*, Просвета, Београд, 1981, стр. 304.

Олена Дзюба-Погребњак
Київ

САТИРА И ГРОТЕСКА У ДЕЛИМА О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ

Овај крајњак ирילוї покушава да покаже како су у различитим словенским књижевностима сатира и гротеска, јорка иронија и сарказам представили начин превазилажења драматичних искустава рата.

Први светски рат је толико трагична и многострана тема да је њено савладавање на високом уметничком нивоу постало за многе писце својеврстан испит стваралачког потенцијала. Уздигнути се изнад личних утисака и осећања (ако се ради о учесницима или сведоцима догађаја), уопштити грађу и придодати њој надличности, наднационални општељудски значај није лак задатак за књижевника. Нису све књижевности једнако реаговале на догађаје светског рата што је проузроковано комплексом различитих чинилаца. И у оквиру једне књижевности нису се сви писци одазвали на ове трагичне догађаје чији је карактер одредио оквире емоционалне тоналности уметничких дела и захтевао одговарајућу психолошку спремност аутора. Очигледно је да димензије светске катастрофе, њене последице за развој европске цивилизације 20.в. нису пружале разлог за развој (на темељу ове историјске грађе) литературе хумористичке, литературе за разоноду, али су остављали место за сатиру и гротеску. Смех који има безброј нијанси и регистара понекад подржава људе и народе у најтежим тренуцима.

Три водеће књижевности бивше Југославије су на различити начин реаговале на догађаје Првог светског рата. Најбогатију антиратну литературу је дала српска књижевност. Хрватска књижевност је дала много мање дела са овом тематиком, мада је једно од најбољих антиратних дела – *Хрватски бој Марс* – припада перу хрватског писца М. Крлежи. Још једна особина – баш хрватска књижевност (међу три означене) даје највише повода за разговор о хумору, сатири, гротески у делима о Првом светском рату.

У европским књижевностима постоји дело у којем је баш комичност постала начин уздицања здраве свести изнад трагичног апсурда рата. То је књига о Швејку Ј. Хашека. Мало које дело светске литературе може да се такмичи са страницама комичног епа чешког писца у сликању страха рата

и народних страдања – то је својеврстан парадокс жанра. Хашек није припадао онима који су почетком рата запали у еуфорију псевдопатриотизма и ратне пропаганде. Он је од почетка био изнад рата. Он се ругао рату (И. Олбрахт). Његово сатиричко перо није штедело главне институције империје: бирократију, војску, цркву, „патриоте“. Стихија смеха код писца је свеобухватна а средства комичног су разноврсна. Овде имамо и комичност карактера, ситуација, комичну фантастику, пародирану научну стилистику, парадоксалну логику, хумористичне афоризме и поређења и сл. Здрава народна свест и привидно-простачки хумор скоро фолклорног јунака ругали су се охолости и лажи псевдопатриотизма, и у томе се одразило дубоко отуђивање народне свести Чеха од идеологије Аустро-Угарске империје. Хашек није измишљао апсурдне и мало реалне ситуације, он их је само исмејавао, и није случајно да сличне ситуације налазимо код других писаца у другим књижевностима. Рецимо, Хашековог војног лекара који је у 11000 примера из своје праксе пронашао 10999 случаја симулације (један није откривен јер је умро) препознајемо у лекару Давиду словеначког писца П. Воранца (*Добергоб*) који је у сваком војнику видео симуланта и био убеђен да је већина болести од желуца, ждерања и алкохола¹.

Феномен Швејка можемо да разматрамо као самоодбрану личности од безумља рата. У свету изокренутих и изгубљених вредности, зла и насиља, трагање одређеног ослонаца, као и формирање система самоодбране личности добивало је разноврсне облике и на различити начин одражавало се у различитим литературама и код одређених писаца. Израз такве самозаштите може да буде и бег унутар себе, самоизолирање од света (Ф. Шрамек: „ја сам добио другу кожу“) и тражење спаса у природи (поетске слике природе код М. Црњанског, што није јединствен случај у светској књижевности – сетимо се барем лирског јунака *Живих гробница* Р. Олдингтона који је у рову стварао хоку од месеца, цвећа и снега), поетско-филозофско тражење алтернативе животном безнађу у различитим теоријама (као суматраизам М. Црњанског) и у уметности (запис једног уметника у дневнику за 1915.: „Што ужаснији је овај свет, то апстрактнија постаје уметност; мирно доба рађа реалистичку уметност“²). Смех, иронија, аутоиронија постају средства за самозаштиту личности. Стављајући на се маску циничног посматрача, наратор Дневника о Чарнојевићу као да се труди да се очува од трауматичног искуства света у којем живи и истовремено да избегне било које сентименталне или мелодрамске ефекте. Према себи се односи са неком горком иронијом. То се види и из оне чувене таблице која виси изнад његовог кревета у болници.

Иронија и сарказам су постали средство самоодбране и за Добровског, јунака *Ван граница бола* украјинског писца О. Турјанског. Јак и поносан, он је пун гнушања и презира према ругоби света. Као песимиста и скептичар, он воли да иронизује и због неких добротворних намера. Његове сталне сар-

¹ На ову сличност је указала Ј. Н. Будагова у чланку *К литературоведческой рефлексии Первой мировой войны* у књ. *Первая мировая война в литературе и культуре западных и южных славян*, Москва, 2004.

² Овај пример је узет из књиге К. Г.Юнг, *Человек и его символы*, Москва, 1997, стр. 263.

кастичне реплике, искрене и понекад ироничне псеудопатриоске тираде помажу писцу да развија свој трагични сиже и кристализује идејно-филозофску концепцију романа. Интелект Добровског сја најразличитијим нијансама ироније. Нарочито упечатљива и карактеристична је сцена имагинарног бала (плеса) који је Добровски у очајању приредио за пријатеље који су се смрзавали у албанским брдима. У блиставим пасусима својих говора он не само што раскринкава друштвене пороке, него се руга и самом себи и својим пријатељима. „Ја никад не плачем, само се смејем, смејем се и ругам се животу и смрти“. Али је такво понашање само маска, јер у стварности све изгледа другачије – „моја душа плаче због изгубљене вере у жену и човека“.

Смех побеђује смрт. Смех је упркос свим смртима афирмисао живот, бесмртност и малог човека као таквог и целог народа. Прока Натуралов М. Црњанског, „генералштабни каплар славне армаде бечког ћесара којег су стрељали 916. новембра првог“, који је смехом одговарао на изазов судбине, са смехом је изашао у сусрет смрти и молио је другове да у повратку са његовог стрељања играју коло и певају банатски бећарац. Имагинарни аутор здравице (*Ајошеоза* је заправо здравица) диже чашу у славу банатског смеха који нема смрти и који је оштрији од јатагана. Банатски смех у приповеци звучи као лајтмотив.

Као што је показала *Ајошеоза*, поетика наслова исто може да буде обележена гротеском. Иза наслова који не превазилази оквире литерарне моде предратног раздобља код Црњанског се крију сасвим нови неочекивани садржаји (*Химна, Победи, Дијирамб, Рај, Убице*). Облачећи ниску стварност у узвишен облик Црњански је у *Ајошеози* потпуно изокренуо канон здравице. Употреба наслова у преносном значењу је карактеристична и за многа дела о рату у другим књижевностима (*Издајник* украјинског писца М. Черемшине, *Југа* Украјинке Олге Кобиљанске, *Намејник* Г. Тартаље и др.).

На хумористичне и гротескне слике ратног живота наилазимо и у причи *Ресимић добошар* Д. Васића. Смешан и наиван јунак усред реалнија ратног живота – то је она колизија која заоштрава осећај нивелирања вредности личности и живота човека у рату. Јунак Д. Васића, према одређењу критике „један од најпластичнијих и најинтересантнијих ликова српске прозе између два рата“³, је смешан, бедан и трагичан истовремено. Искреност и простодушност коегзистирају у њему заједно са лукавством и сналажљивошћу. Весело расположење никада не напушта Ресимића, не постоји казна која би могла да поремети његово расположење, о чему аутор пише са лаким сарказмом („Војник, за кога се могло и смело рећи да се у војсци родио и одрастао, он је, боље него ико, познавао смисао и циљ ове важне институције, као и оправданост оних драконских мера уобичајених да се употребљују за темељно израђивање војничког духа и дисциплине“). Неке његове црте подсећају нас на Швејка, неке – на ону врсту малог човека којег је насликао М. Црњански у

³ М. Недић, *Приповејке Драшине Васића*; у: Д. Васић, *Ресимић добошар и друге приповејке*, Београд, 2000, стр. 123.

Айошеози (обојицу – и Натуралова и Ресимића су стрељали – првог због саботаже, другог због пљачке чије су плодове увек радо користили официри).

Смех, хумор и добро срце су једино оружје „једног прегаженог а истовремено веселог црва“ инвалида Крхниача у причи словачког писца Ш. Летца (*Мејтал инвалида Крхниача*). Његов јунак је толико неприметан човек „да у време велике жетве у период 1. светског рата чак је и смрт размишљала да ли да га коси или не“, – са горком иронијом пише аутор. – „И као резултат – зауставила се на пола пута. Леву руку је оставио на талијанској fronti, и чак је комад ува оставио тамо“.

У очима многих писаца рат је био толико грдни апсурд да је било немогуће пристати на мишљење да су људи здраве свести могли изазвати такву катастрофу. Осећај бесмислености, безадржајности света рађао је покушаје уметничког изражавања помоћу елемената апсурда, отуд – апсурдне ситуације, ошамућујући парадокси, драстична гротеска. (Ако је Црњански сматрао да је *Одисеја* једна од највећих поема човечанства и користио је њену симболику за изражавање једног од најдраматичнијих, према његовом мишљењу, људских осећања – стања повратника из рата, наглашавајући његову трагичну страну, Ј. Витлин је исто тако видео у догађајима Првог светског рата модерну *Одисеју*, али је наглашавао њену апсурдност и гротескност: то је *Одисеја* чији је јунак пастир свиња Еумајос, а не Одисеј. Лион Фејхтвангер је у свом драмском комаду *Мир* (1915) искористио мотиве комедија Аристофана *Ахарњани* и *Мир* и на тај начин створио бурлеску у којој се иза шала чује протест против ратних страха). О апсурду јунаштва рата пише украјински писац Олекса Кобец у *Белешкама райној заробљеника*. Убијајући Србе, „јуначки“ пукови немачког кајзера су газили у крви до колена, и ово нечувено „јунаштво“, ако се за Немачку рат срећно заврши, без сумње донеће нови украсни детаљ за униформу ових пукова: на чизмама ће вероватно добити „црвене траке од сомота – као сећање на људску крв у којој су тако дубоко газили...“⁴

Сарказам и иронија су често рођени болесним осећањима писаца и песника изазваним проблемима националног живота и националне историје. На пример, за многе су постали горки званични ритуали одавања почести погинулим у рововима Првог светског рата и истовремена потпуна равнодушност истих званичника према онима који су се вратили кући осакаћени. Такав став неприхватања уведених након рата церемонија слављења Непознатог јунака изразио је аутор познатог романа *Со земље* Ј. Витлин у песми *Райник ѿознаџи*. Искузујући лажљиво поштовање погинулом непознатом војнику, држава остаје потпуно равнодушна према понижењима редова Хамуле. Он је осуђен на блато, ваши и глад који доводе људе до стања описаног у *Химни за кашуку суйе*. У причи украјинског писца О. Маковеј звучи осећај бола због уништеног војничког гробља јер су сељаци зими искористили крстове

⁴ Олекса Кобец боравио је у логору за заробљенике у којем је било много Срба. О њима аутор пише са великим симпатијама и саучешћем јер је живот Срба у логору био много тежи него живот заробљеника других националности. Једно поглавље мемоара се зове *Велика српска пробница у Есџеріому*.

као дрва. Шта ће покојницима крстови, ко их познаје, ко ће их овде тражити – правдају се сељаци. Та „вечна слава“, горко иронизира аутор, трајала је пуне три године.

Занимљив је покушај стварања хумористичко-сатиричког романа о Првом светском рату књига хрватског писца А. Неимаревића *1914.* (1937). То је први део трилогије која је у целини штампана 1977. Први део је исмејавање припреме једног градића за евентуални дочек престолонаследника, као и експлозије псеудопатриотизма након атентата и прогласа рата; политичких разговора малограђана о проблемима светске политике, трагања за шпијунима, пародирање патриотских чланака и познатих разговора о користи рата, о брзој победи, о томе да то није рат него казнена експедиција, излет, скоро разонода. Пишчева пажња није заобишла ни тзв. патриотизам благотворних организација, ни обуку у касарнама. А. Неимаревић је духовито прибегавао и сновиђењима: у једном је начелство уочило да је код војника остало у глави мало мозга а то смета војничком занату. Зато је одлучено да се тај гној из глава исцеди. Карактеристична је за ниво националне свести и стања у којем се нашло славенско становништво империје сцена писања телеграма који је упутио ћесару градоначелник: „Озлојеђени антантиним свињаријама, као да Хрвати нису за монархију... протестирају травнички Хрвати против своје слободе ... Да се докаже и историјом, да је Фрањо Јосип хрватски владар, пронашао је у локалним новинама професор хрватске повијести да од Марије Терезије има у хабсбуршким жилама 0.045% хрватске крви!“ (Имамо паралелу код И. Секулић (*Шумановић*): када се ради о унапређењу Срба-официра у Аустро-Угарској, једна је од најбољих препорука за кандидата за виши чин „да 20–30 година нису видели своје родно место, и не разумеју више добро језик свога племена, или га говоре рђаво, ретко“). Други и трећи део романа – *Фронџа 1915.* (1940) и *Hinterland* су већи по обиму али мање вредни с уметничке стране. Причање о ратном животу другова није динамично, сувише опширно, а настојање да свака реченица буде духовита и запреста читаоца необичним поређењима брзо замара и досађује.

Покушај да се схвати разлог ратова и уопштено сагледа историја човечанства је трагедокомедија хрватског драматичара Т. Строција *Камелеони*. Она је настала под утисцима Првог светског рата и у наслућивању нове светске катастрофе. Радња се дешава у рововима, у једном војничком одреду у афричкој земљи. Заправо то је трагедија којој главни јунак својим ремаркама и коментарима настоји да придода црте комедије. Историју он види као вечиту борбу између левичарске и десничарске идеологије, а чести покољи који се воде због једне или друге идеологије кроз неколико деценија испостављају се као узалудне и изгледају као крвава гротеска. Саркастично се приказују политичке спекулације различитим хуманистичким идејама, на пример идејом ослобађања од колонијализма („Ту је команда једног одреда западних сила које се овдје са својим идејним противницима нагјечу у ослобађању црнаца од колонијализма... Сви су дирљиво несебични и узвишено жртвују своје властите људе само зато да биједну децу црног континента истргну из панца прорачунаних израбљивача“). Кад буде помањкало посла на земљи,

храбри ће астронаути наћи у свемиру бића које треба ослободити – имамо директну мада нехотимичну паралелу са Т. Шевченковим *Кавказом*.

Сличан мотив „ослобађања“ саркастично звучи у причи украјинског писца Д. Марковича *Мој сон*. Прочитавши више новинарских чланака о томе како је руска војска-ослободитељка истерала Немца-вандала из Галиције, наратор сања: ноћу је у његову кућу дошло много људи у униформи и када је питао зашто су дошли код њега у кућу, они су се насмејали: „тебе нема... Нет, не было и не будет...“ (за Украјинце је ова фраза веома маркантна: први пут је била употребљена у циркулару руског министра просвете Валујева 1863. г. о забрани украјинског језика; Украјинци у Аустро-Угарској империји су уживали много више националних права и слобода него у Руској) и наредили су му да говори само код куће, и то тихо, и да никако не сме писати. Пошто се писац бунио, на крају су му „ослободитељи“ зачепили уста.

Тема Првог светског рата већ дуго времена привлачи пажњу многих писаца. Та страшна експлозија светског зла, која је погодила ошамућену, али не и побеђену хуманистичку свест, откривала се писцима најпре својим трагичним дубинама, али се трагично понекад јављало и у гортескном или комичном ракурсу, у фантастичном преобликовању, које је као де се такмичило са парадоксима стварности. Смех је доказивао универзалност свог лековитог деловања, мада он може да буде горак а не весео, може да упозорава, а не пружа наду.

Кључне речи: Први светски рат, антиратна литература, гротеска, сарказам, смех.

Олена Дзюба-Погребняк

САТИРА И ГРОТЕСК В ПРОИЗВЕДЕНИЯХ О ПЕРВОЙ МИРОВОЙ ВОЙНЕ

(Резюме)

Масштабы Первой мировой войны и ее последствия для развития европейской цивилизации XX столетия не давали оснований для развития на данном историческом материале литературы юмористической, развлекательной. Ужасный взрыв мирового зла, которым она предстала перед ошеломленным, но неподатливым гуманистическим сознанием, оборачивался прежде всего своими трагическими глубинами, но трагическое иногда представало в гротескном и комическом ракурсе, в фантастическом превращении, которое как будто соревновалось с парадоксами действительности. Смех доказывал универсальность своего оздоровительного действия, хотя он может быть не так веселым, как горьким, не так обнадеживающим, как предостерегающим.

Милена Стојановић
Београд

ТИПОВИ КОМИКЕ И ПРОБЛЕМ ЖАНРА У ДЕЛУ БРАНИСЛАВА НУШИЋА

Бранислав Нушић ојробао се у различитим књижевним жанровима. У комедијама, али и у љрозним шексцовима, Нушић користи различите шикове комике. Раг има за циљ да покаже колико је шисац „ојраничен“ законшосцима жанра, а колико та мења и прилађава шшребима власнишћој шексцова. Основно шшшање исшраживања јесте које су функције комичној и какве су њихове штрансформације, у зависности од жанровских карактеристика и драмских/комичних ситуација. У раду су шособно анализиране Нушићеве најшознашје комедије, крашке драмске форме (цршшце, шале...), као и „Аушобиографија“.

„Смејмо се, то је једино задовољство. Смејмо се, та и онако је мало задовољних! Питате ли: коме? – Та прво себи, онда оном до себе, па онеме више себе, онеме што је пред нама и онеме што иде за нама.“ (Бранислав Нушић, *Лисшшћи*, написани 1888. године, Београд, „Народна Штампаршја Народне радикалне странке“, 1890, стр. 156)

Наведени одломак из *Лисшшћи* које је Нушић написао у пожаревачком затвору, могао би да послужи као мото целокупног Нушићевог стваралаштва. Човеково интересовање за феномен смешног старо је колико и интересовање за књижевност. У свакој од епоха развоја науке о књижевности, теоретичари су пажњу посвећивали и овим проблемима. Ипак, појмови комике и комичног сложени су и измичу сваком прецизном дефинисању. Једно је сигурно: смех је привилегија коју људи имају у односу на друга бића. Такође, смех је неизоставно везан за човека. Велики теоретичар смеха, Бергсон, тако истиче да комично и не постоји „изван оног што је у правом смислу људско“.¹ Говорећи о истој теми, Владимир Проп каже да се смеје човек и да се смеје човеку.² Када се људи смеју природи или животињама, смеју им се тек кад у њима препознају неку људску особину. Неизбежан у свакодневном животу, смех је постао и саставни део уметности. Комична ситуација преузета из живота, а затим уметничким средствима обликована у књижевно-уметничком

¹ Х. Бергсон, *Смијех*, „Знање“, Загреб, 1987, стр. 10.

² В. Проп, *Проблеми комике и смеха*, „Дневник“, „Књижевна заједница Новог Сада“, Нови Сад, 1984, стр. 27.

делу, повратно ће, управо литературом, изазвати смех читаоца, или гледаоца, ако је реч о драмском делу постављеном на сцену.

Још за живота и хваљен и оспораван,³ Бранислав Нушић је, свакако, најзначајнији српски комедиограф. Хуго Клајн, говорећи о Нушићевој комедији, наглашава да „Нушић без комике није Нушић, али *комика без сатирије није нушићевска*“.⁴ Готово је немогуће одвојити ове две компоненте Нушићевог стварања. У ком год жанру да је писао своја дела, било да је реч о драми, прози или поезији, Нушић преплиће комичне и сатиричне елементе. Полазећи од основног начела своје поетике – истакнутог на самом почетку овог рада – да се ваља смејати најпре себи, Нушић, примера ради, у својој *Аутобиографији* полази од догађаја из сопственог живота. Зналачки искоришћене законитости аутобиографског жанра, дале су му могућност да лично транспонује у опште, па да, смејући се себи, под лупу сатирије изложи друштво у времену у коме је живео. Радња Нушићевих комедија догађа се „у доба наших оцева, у једној пограничној паланци“ (*Сумњиво лице*), „у доба сусрета прошлог и садашњег века“ (*Госпођа министарка*), заправо „свакад и свуда“ (*Ожалошћена њорођица*). Овакве, просторно и временски непрецизне одреднице, у потпуности одговарају свевременом карактеру Нушићевих комично-сатиричних (књижевних) слика.

Нушић нема за циљ да казни, већ само да укаже на проблем. Као што је „узео за руку једну добру жену и добру домаћицу – госпођу Живку Поповић – и изнео је нагло, неочекивано и изненадно, изнад њене нормалне линије живота“;⁵ Нушић појединца и друштво, држећи за руку да не би посрнули до краја, доводи пред огледало. Сатира је његов начин да покаже прстом и опомене, комика: да ублажи казну, да ономе ко је искорачио изван «нормалне линије живота» пружи прилику да у том доброћудном смеху препозна свој порок.

Занимљиво је размотрити како Нушић користи различите типове комике у различитим жанровима и колико је у коришћењу тих различитих књижевних поступака ограничен жанровским карактеристикама.

Као ни Проп, ни Нушић није, попут теоретичара смеха 19. века, разликовао вишу и нижу комику, па тако ни високу и ниску комедију (ако под високом комедијом подразумевамо комедију нарави и комедију карактера, а под ниском комедију ситуације). За Нушића, смех је један, универзалан и недељив. Неретко, Нушић свој комичне јунаке претвара у типове. При том, сликајући их, подједнако користи и комику карактера, и комику нарави, и комику ситуације, али и елементе водвиља, веселе игре или бурлеске. Лик Живке министарке свакако је један од најпознатијих Нушићевих ликова. Основни тип комике којим је насликан лик ове обичне жене, једне од оних

³ Скерлић је говорио да су Нушићева дела више позоришна уметност него права књижевност и називао га „забављачем српске публике“.

⁴ Х. Клајн, *О Нушићевој озбиљној комедији* у: *Бранислав Нушић 1864-1964*, Зборник Музеја позоришне уметности, 1965, стр. 15.

⁵ Б. Нушић, *Госпођа министарка* у: *Народни њосланик*, „Политика“, Београд, 2005, стр. 175.

који „изгубе равнотежу те не умеју да се држе на ногама“⁶,⁶ јесте комика карактера. Али, иако доминантан, није једини. Неке од сцена грађене су на принципима ситуационе или вербалне комике. Такав је случај, на пример, са сценом у којој Рака долази пред мајку после туче са сином енглеског конзула, или са сценом у којој фамилија Живки министарки износи своје жеље.

Традиционална типологија жанрова, приликом жанровског одређења Нушићевих комедија, неће нам бити од велике помоћи. Наиме, и сам Нушић је врло непрецизно жанровски одредио своја драмска дела. Тако је *Госпођа министарка*, иако по структури најсложенија, „шала у четири чина“, *Покојник* „комедија с предговором у три чина“, *Кијавица* „мала сцена у једном чину“, *Мува* „шала у једном чину“, *Пог староси* „цртица у једном чину“ и слично. Ако се, на тренутак, задржимо само на Нушићевим комедијама, лако ћемо уочити да су врло честа жанровска прожимања у оквиру комедије као посебне драмске врсте. Зато у Нушићевим жанровским одредницама може да се деси да *Госпођа министарка* буде шала.

Много занимљивије питање, кад је реч о међужанровским прожимањима, јесте упоредна анализа Нушићевих драмских, пре свега комедиографских, и прозних, односно приповедних дела. Акцент у оваквој анализи свакако би требало ставити на однос наративних и драматуршких елемената. Проблем се утолико усложњава ако се има у виду да је, у оваквим случајевима, мешање жанрова условљено преплитањем карактеристика различитих књижевних родова (епике и драме). Најједноставнији примери јесу дијалošки пасажу у приповедним делима. Али, управо због тога, они су и најмање привлачни за анализу. У први план треба истаћи оне приповедне одломке који носе велики драматуршки потенцијал, а да нису нужно дијалošки. Нушић је и у својим приповедним делима драматичар који, служећи се наративним проседеом, заправо размишља „сценски“. Наравно, важи и обрнут случај: Нушић, врло често, у својим драмским делима „приповеда“, било у оквиру монолога, било користећи за то дидаскалије.

Шала у једном чину, како је сам Нушић у поднаслову одредио једну од својих „малих сцена“, *Мува*, драматуршки и мотивационо једноставно компонована, започиње занимљивом дидаскалијом:

„Казалка на црквеном сату лено склизнула те обележила да је минуло подне. Сунце букће као да је госпуду наспело да од људи кува пекмез; лишће се на дрветима отомболило као рубље простро за сушење, а калдрма се усијала као пекарска пећ у рану зору, пред вађење хлеба.“⁷

Реч је о врло лепом и ефектном лирском приповедном пасажу. Међутим, спорна је његова функција у драмском/сценском тексту. Наведени опис је, са становишта драматургије потпуно непотребан. Он не даје никакве корисне информације ни драматургу, ни режисеру, ни глумцу, ни сценографу. Тешко да би се сценографијом или неким поступком режисера могло дочарати

⁶ Исто.

⁷ Б. Нушић, *Мува у: Одабрана њозоришна дела*, књига прва, „Светлост“, Сарајево, 1951, стр. 473.

публици да је „Господу наспело да од људи кува пекмез“. Функција цитираниог одломка једино је и искључиво текстуална, дакле, приповедна. Имајући у виду Нушићево велико сценско искуство, јасно је да није реч о случајној омашци.

Још једна Нушићева „шала у једном чину“, *Два лојова*, нуди занимљиву илустрацију наведеног тврђења. Ова мала сцена почиње следећим описом:

„Дакле, пролеће је, муж отишао на пут, а млада жена, у својој соби за спавање, отворила с вечери прозор који гледа у башту, те отуда запаја свеж, порочни, пролећни ваздух. Она је у кућној хаљини, кокетно и примамљиво обучена, наслонила се на отоман и расејано чита неку књигу, погледајући сваки час у златан сатић на бразетли. Најзад, нестрпљиво баца књигу, диже се и одлази до постеље, те грчевито притиска коштани пупак на јабучици која о гајтану виси крај постеље.“⁸

Ни овај опис не одговара потребама дидаскалије, нити каквог другог драматуршког увода у сценски текст. Опет је реч искључиво о нарацији, и то лирској нарацији. Комад *Два лојова* издваја се у Нушићевом опусу још по једној карактеристици: главна радња коју писац наговештава већ у уводу се, заправо, не дешава; комад бива завршен и пре него што је и почео. Пошто је већ у уводној белешци изнео поенту, али и поуку, Нушић нема потребе да радњу развија до краја. На самом почетку уводне напомене, и пре цитираног одломка, читамо ове речи:

„Када би се ко одважио да напише брачни катихизис, извесно би у исти унео две поуке, од којих би се једна односила на мужа а друга на жену. Она прва би гласила: О пролећу не иди на пут остављајући младу жену саму код куће. Она друга, која би се односила на жену, гласила би: О пролећу, кад ти муж није код куће, не отварај прозор који гледа на башту, јер ће те задахнути пролећни порочни ваздух.“⁹

Порок је препознат, на њега је указано, кривци су опоменути – сви елементи нушићевске комичне сатире/сатиричне комике су ту, али су, у односу на друге Нушићеве комаде, дати као слика у огледалу, обрнутим редом. Тако уводна напомена преузима улогу драмске радње, претварајући ову малу сцену у приповедни текст дијалогске структуре. Имајући све ово у виду, није претерано Нушића назвати „позоришним приповедачем“.

Чести су и обрнути случајеви: продирање драматуршких елемената у приповедни текст. Најбоља потврда да је Нушић приповедач који размишља сценски јесте његова *Аутибиографија*. Већ је речено да Нушић вешто користи законитости аутобиографског жанра да би се, смејући се себи, заправо насмејао друштву и његовим манама. Али, у какав однос, у једном таквом тексту, ступају наративни и драматуршки елементи? Три сцене послужиће нам као илустрација три најприсутнија и најдоследније изведена метода.

У поглављу „Од рођења до првог зуба“, свакако једно од значајнијих места заузима сцена „породичних конференција“:

⁸ Б. Нушић, *Два лојова у: Дела Бранислава Нушића*, књига осма, „Просвета“, Београд, 1978, стр. 315.

⁹ Исто.

„Једина ствар која ме је у то доба нарочито нервирала, то су биле породичне конференције, које су редовно одржаване око моје колевке. Тема разговора који се том приликом водио била је увек питање: на кога личим. Ја лично био сам дубоко убеђен да не личим ни на кога и ни на шта; ја сам имао утисак да личим на тесто нарасло у нађвама, које ће тек доцније велики пекар, господ Бог, моделирати. Али они који су се окупљали око моје колевке пронашли су увек нешто ново на свакоме моме делу тела и узвикивали:

– Ју, ју! Гледај, молим те: о'ево чело, теткин нос, теча-Симине уши, ујнина уста, и тако редом даље.

И у том се погледу тако далеко ишло да сам, слушајући свакодневно то па то, почео најзад стицати уверење да сам ја у ствари нека наказа, скрпљена из разних делова тела целе моје многобројне породице.“¹⁰

Овако описана „породична конференција“ могла би се, скоро и без било какве измене поставити на сцену, при чему ће нам послужити и један имагинарни аутоцитат. Наиме, око Нушићеве колевке могу се поставити готови ликови из његове комедије *Ожалошћена њородица*. Агатон, Танасије, Прока, Трифун, Мића, Симка, Вида, Гина, Сарка, исто тако „сложно“ и „фамилијарно“, могли би расправљати о томе на кога мали личи, као и што расправљају о томе ко има већег права на покојничково наследство и ко му је већи род. Ево ислустрације:

„САРКА: Ама, шта је ово људи, све нека шапутања?

ГИНА: Баш, гледам па се чудим.

САРКА: Не волим, знаш, кад тако у фамилији почну шапутања.

ГИНА: Па није ни лепо да знаш.

САРКА: Јер фамилија, док се гласно грди, свађа и оговара, дотле се може рећи да је то фамилијарна искреност и љубав, али кад почне да шапуће!“¹¹

Саркин и Гинин дијалог могао би да се настави још једном Гинином репликом која би гласила: „Ко да се не види одмах на кога мали личи!“ И могао би да се води управо на „породичној конференцији“ описаној у *Аутиобиографији*. Чињеница да је повод окупљања „ожалошћене“ породице смрт, а повод породичне конференције рођење – не мења много на ствари, јер су рођење и смрт, рекао би Нушић, једина два поуздана факта у човековом животу. У овом случају, дакле, у приповедном делу можемо употребити већ готове, Нушићеве ликове. Назовимо то својеврсним аутоцитатним поступком.

И у следећим моделима, такође су у питању „готови ликови“, али другачије природе. Описујући своје велике љубави, Нушић се у *Аутиобиографији* посебно задржава на неким од њих. Таква је његова „друга љубав“. Да би њихови романтични састанци на старом гробљу добили своју праву функцију и постали место на коме ће двоје заљубљених једно другом говорити љубавне речи, Нушић је узео неку књигу коју је његова тетка држала под јастуком и преписао оне делове који су били највише натопљени теткним сузама, те, према томе, и најподеснији за љубавни састанак. Затим су те речи – мале позоришне улоге – Нушић и његово „плаво девојче“ научили напамет и говорили једно другом на гробљу. Ликови Дон Родрига и Хуане, иако имагинарни, узети су као готови, дакле опет поступком цитатности, из

¹⁰ Б. Нушић, *Аутиобиографија*, „Креативни центар“, Београд, 2001, стр. 20.

¹¹ Б. Нушић, *Ожалошћена њородица у: Одабрана позоришна дела*, књига прва, стр. 28.

литературе. Остављамо по страни чињеницу да је реч о парацитату, где су и прототекст и цитат лажни. Сцена коју двоје младих изводе, не само због дијалогске форме, потпуно је позоришна:

„*Дон Родриго*: Девојко, исповедам ти се овде, пред овим мртвим сведоцима, да је моја љубав искрена и дубока као што је туга која над овим мртвим пољима почива.

Хуана: Ах, кад бих смела тим речима веровати!

Дон Родриго: Те речи теку са усана и из душе једног племића коме је реч светиња а заклетва равна вери.

Хуана: Толико је за мене среће у тој љубави да ја немам довољно храбрости тој срећи да се подам.

Дон Родриго: Ал' имај бар храбрости рећи оно што ти душа осећа...

Хуана: Волим те!

Дон Родриго: Ах, драга моја Хуано!

Хуана: Слатки мој Родриго!¹²

Још један драматуршки модел посебно привлачи пажњу. У питању је „једна небеска седница“, којом се Нушићева *Аушобиографија* завршава. У јесен 1933. године Нушић се тешко разболео и кад се мало придигао, забележио је ову седницу. Актери имагинарне небеске седнице, једне потпуно драматуршке ситуације, су покојни српски писци, Нушићеве генерацијски другови. Ни овде Нушић није морао да „измишља“ ликове. Карактер сваког од писаца преузео је из стварног живота, тако да и реплике које они изговарају у потпуности одговарају стилу и начину на који су они писали своја књижевна дела. За столом су, док Нушић стоји пред полуодшкринутим небеским вратима, Милован Глишић, Милутин Илић, Симо Матавуљ, Драгомир Брзак, Владимир Јовановић, Никола Ђорић, Драгутин Илић, Паја Адамов, Иво Војновић, Коста Арсенијевић, Стеван Сремац, Јанко Веселиновић, Војислав Илић, Светолик Ранковић, Илија Вукићевић, Алекса Шантић, Милорад Митровић, Иво Ћипико, Светозар Торовић, Милорад Петровић, Божа Кнежевић, Бора Станковић и Радоје Домановић. Главно питање које разматрају јесте да ли да Нушића, јединог из своје генерације кога су „заборавили на земљи“, који се „извукао са списка“, позову на небо или да га оставе да буде опомена млађима да не почиње књижевност с њима, већ да је било писаца који су стварали пре њих. На свега неколико страница, Нушић је вешто дочарао стање на (тадашњој) књижевној сцени и вечите генерацијске сукобе који више штете него што користе националној књижевности. Писци се, најпре, између себе боре за реч, пребацујући један другом оно што су им, и иначе, њихови критичари пребацивали. Лик Боре Станковића врло је пластично приказан. Станковић, вечито гунђало, сваког прекида и готово не приметно скреће разговор на важне теме, као што су положај књижевника у друштву или питање ауторских права. Наравно, ниједна од ових тема не бива до краја размотрена. По свом добро познатом обичају, Нушић још једном само указује прстом на проблеме, без жеље да то и такво друштво и казни. Најзад, усваја се мишљење Симе Матавуља који каже:

¹² Б. Нушић, *Аушобиографија*, стр. 180-181.

„Колико сам ја разумио, господо – поче госпар Сима – ријеч је овда о томе: треба ли Нушића оставити још да живи, или га треба већ једном позвати да се врати својој генерацији. Ја велим, господо, гријешите ви који бисте прекинули му вијек. Нама је као генерацији, која је учинила замашан потез у српској књижевности и заорала једну дубоку бразду, потребно да имамо доле на земљи својега представника. Нушић се може сматрати као заостали представник наше генерације на земљи, управо као наш консул на земљи... (...) Ви видите сви, господо, како је настало једно ново покољење које би нас хтело да избрише и да од себе почне историју нове књижевности. Потребно је, дакле, подсетити све те што хоће од себе да почну: да смо и ми постојали, да смо и ми нешто градили и дограђивали на згради коју новом српском књижевношћу називамо, и зато је – видите – потребно да битише, да живи неко тамо доле, за којег ће, као она познија францеска поколења што су, пружајући прст на последњег Наполеоновог војника, говорила: *И овај је био на Аустерлицу!* – тако, велим, нека и за нашега представника реку: *И овај је ирригао оној вредној генерацији!*“¹³

Тако Нушић још једном, и на овај начин подвлачи своју улогу комедиографа и сатиричара, онакву какву је описао и у својим делима: да покаже прстом кад друштво или појединац искоче изнад или испод „нормалне линије живота“.

Није Нушић много морао да трага за својим ликовима. То су, углавном, људи из наше околине, обични, добри људи које је на тренутак савладао неки порок и тако комедиографу пружио прилику да, смејући се њима, исмеје друштво и његове мане. Главни лик комедије *Мисџер Долар* није ниједан од ликова са „пописа лица“ који нас уводи у комедију. Ти „главни јунаци“ постају тек споредни ликови а у први план се ставља друштво сачињено од „чланова клуба“ у којем је име „сасвим споредно“.

Нушић у својим и прозним и драмским (комедиографским) делима, у грађењу комичних ликова користи различите типове комике, не правећи разлику између високе и ниске комике. Исто тако, жанровске карактеристике које понекад ограничавају писца у избору књижевних поступака, „окреће у своју корист“, па, мешајући и жанровске елементе и елементе различитих књижевних родова, ствара жанровски нејасно дефинисана, али уметнички врло успела књижевна дела.

Кључне речи: смех, комично, комика, сатира, жанр, међужанровска прожимања.

¹³ Исто, стр. 250-251.

Milena Stojanovic

TYPES OF COMIC AND THE GENRE PROBLEM IN WORKS OF BRANISLAV NUŠIĆ

(Summary)

Branislav Nušić was engaged in different literary genres. In both his comedies and prose, he used different types of comic. The intention of this text is to indicate how wide were the author's limitations by the principles of the genre, and how much he changed and adapted the genre to his own text. The essential question of the research is the question of the comic's functions, their transformations, depending on genre characteristics and dramatic comical situations. Nušić's most famous comedies, short dramatic forms (sketches, jokes), and his *Autobiography* will be separately analyzed in this text.

Magdalena Koch
Wrocław

ФЕМИНИЗАМ У КРИВОМ ОГЛЕДАЛУ: О КОМЕДИЈИ УЈЕЖ БРАНИСЛАВА НУШИЋА

У шекспир се анализира мање позната Нушићева комедија УЈЕЖ из 1935. године. Назов је скраћеница назива фиктивне организације „Уједињење југословенских еманципованих жена“. Комедиограф приказује југословенски институционални феминизам међуратној доба у кривом огледалу. У овој комедији аутор се служи жанром друштвене комедије нарави. Рад покушава да овај Нушићев шекспир не сагледава у оквиру његовој књижевној ојуса, већ да га иако укључи феминистичком дискурсу тридесетих година XX века у Југославији, у нади да ће ипак нова контекстуализација бити боља за рецеицију ове комедије.

I

Смех је средство којим се друштво често служи када жели да критикује нове појаве, средство увек помало понижавајуће за оног на кога се односи и ко је његов објекат. Смех је, дакле, нека врста друштвене поруге. Ове парафразиране речи Анрија Бергсона, из његове фундаменталне студије *Смех: есеј о значењу комичној*¹, могу да буду добар увод у проблем који ће бити тема овог реферата.

Појава феминизма, или чак шире – проблем еманципације жена, није тема која би сама по себи била ни хумористичка, ни комична, ни весела. Барем не за ангазоване осниваче тог феномена и његове убеђене присталице, који су напоре за признавање женских права увек третирали озбиљно. Када је на прелазу из XIX у XX век феминизам почео да добија обресе организованог покрета и на тај начин све јаче истицао своје присуство у друштвеном животу многих земаља, он ни тада није увек био схватан озбиљно. Дуже време су многи мислили да ће то бити „егзотична и весела ефемерна појава, још једна пролазна мода која је испливала на таласу узбудљиве контракулту-

¹ Н. Bergson, *Śmiech. Eсеј о комизмие* [Le Rire. Essai sur la Signification du Comique, Paris 1924], прелз. S. Cichowicz, Kraków, 1977, стр. 170.

ре⁴². Феминизам је упркос свему преживео и после многих трансформација на почетку XXI века много боље стоји него пре сто година. Али он је увек био – а тако је и данас – вишеструка и сложена појава која спаја представнике различитих оријентација, националности, људе различитих индивидуалности, који често заузимају офанзиван став и тешко трпе критику. И баш ово је више пута изазивало различите коментаре, провоцирало подсмех, ругање и приказивање феминизма у кривом огледалу.

Комад *Ујеж* Бранислава Нушића – *комедија у шри чина*, како стоји у поднаслову – настао је 1935. године и од самог почетка је важио као један од књижевних текстова који на комичан начин приказује разноврсне деформације феминизма у Југославији тридесетих година XX века. Јулка Хлапец Ђорђевић, која је 1937. коментарисала ову Нушићеву комедију, тачно је означила њен шири европски и домаћи контекст:

„Жене које су прекорачиле делокруг мајке и домаћице или се заносиле разним књижевним или културним покретима и новинама, од увек су дражиле радозналост и стваралаштво комедиографа. Од Молијерових *Les femmes savantes* до Бернард Шоове комедије *You never can tell* нижу се позоришна дела која забављају публику на рачун жена. Овамо спада донекле и шаљива игра од Стерије Поповића *Покондирена њивка*. Природно је дакле да је будни и проициљиви Нушић запазио социјалне поремећаје и разне изопачености, настале услед еманципације жена.“⁴³

II

Пре него што пажљивије погледамо Нушићеву комедију да видимо какви су механизми смеха уопште и каква је суштина те појаве у теоретској мисли филозофа који су имали утицаја почетком XX века. За Шопенхауера се срж комичног састоји у неочекиваном перципирању несагласности између појма, симптома и предмета појаве⁴. Мада пре свега теоретичар трегедије, Ниче је са своје стране подвукао амбивалентност смеха који може бити нихилистички инструмент коначног демаскирања многих вредности, али и весела афирмација истог: негација света и истовремено пристајање на тај свет⁵. Међутим, по Бергсону и његовој већ поменутој сјајној и опсежној студији о смеху, обично се исмејава оно што је по актуелним културним нормама већ признато као смешно. Привлачна је и његова релативистичка теза да се нама нешто чини да је комично (или трагично) – зависно од историјског момента и културе у којој се налазимо, или погледа на свет, начина схватања егзистенције и вредновања стварности, себе и других људи⁶. Зато је комично по Бер-

² К. Ślęczka, *Feminizm. Ideologie i koncepcje społeczne współczesnego feminizmu*, Katowice 1999, стр. 9.

³ Ј. Хлапец Ђорђевић, *Povodom Nušićevog „Uježa”* [y:] иста, *Studije i eseji o feminizmu II. Feminizam u modernoj književnosti*, Beograd, 1937, стр. 153.

⁴ Уноп.: В. Dziemidok, *O komizmie*, Warszawa, 1967, стр. 30.

⁵ F. Nietzsche, *Poza dobrem i zlem*, przeł. S. Wyrzykowski, Warszawa, 1907, стр. 180.

⁶ Уноп.: S. Morawski, *Paradoksy filozofii komizmu* [y:] H. Bergson, *Śmiech: eseje o komizmie*, preveo S. Cichowicz, Kraków, 1977, стр. 6-7.

гсону смештено у простор између друштвеног живота и уметности. Комично у уметности постоји због великог броја још увек виталних књижевних жанрова који располажу средствима да се та комичност изрази. Различите врсте комедије, фарси, водвиља, пародија, карикатура, бурлески, гротески и других сличних облика – имају на располагању читав репертоар стратегија који потпомажу формирање комичног односа према свету. За француског филозофа комично је ипак ближе животу него уметности, пошто је естетска функција мање изражена него социолошка и психолошка. По Бергсону, психолошки предуслов за комично заснива се на претпоставкама да је смех могућ само без велике емотивне ангажованости онога ко се смеје. А то значи да је за нас смешно све оно што нас непосредно не вређа и од чега смо у стању да се дистанцирамо. Тек у том случају се субјект може споља одредити и схватити унутрашње противречности исмејаване појаве, јер су оне за неког са стране одмах јасне. Други, међутим, социолошки предуслов комичног заснива се на ширем принципу заједничког, друштвеног смеха. Бергсон је нагласио да се најлакше смејемо у групи, када су адресати смеха особе које се с аутором комичне ситуације споразумевају без специјалних препрека у сличним или чак истим кодовима (као што су језик, друштвени слој, па и пол/род). А природан и очигледан резултат комичне ситуације је смех, а он опет има ознаке битног, чак озбиљног културолошког геста, пошто коригује одступања од признатих норми које доминирају у датој средини. Такав смех збуњује, вређа, донекле и понижава, а цена тог смеха је регулисање 'друштвеног поретка' према општеприхваћеним нормама. И зато, да би се смех разумео, он треба да се ситуира и покаже у својој природној, друштвеној средини, јер је изазван конкретним захтевима заједничког, друштвеног живота⁷.

III

Бранислав Нушић (1864–1938) је можда најпознатији и најпопуларнији српски комедиограф. Његов драмски опус, иначе у књижевној историји прилично добро обрађен⁸, састоји се од великог броја хумористичких комада, али додајмо одмах – на разноврсном уметничком нивоу. Писац се оком оштроумног посматрача подсмевао друштву и својој (грађанској) средини у периоду од 80-их година XIX па све до краја 30-их година XX века. Пажљиво је пратио промене социјалног живота у Србији, регистровао многе тада негативне појаве и у својим често тривијалним комедијама приказивао низ људских типова који су карактеристични за српску средину, понекад карикирани

⁷ Н. Bergson, *op. cit.*, стр. 51.

⁸ Упор. Б. Ничев, *Бранислав Нушић*, Софија 1962; В. Глигорић, *Бранислав Нушић*, Београд, 1964; И. Хватов, *Бранислав Нушић*, Москва, 1964; *Бранислав Нушић. Зборник*, избор и ред. С. Ж. Марковић, Београд, 1965; Б. Глишић, *Нушић њим самим*, Београд 1966; Д.А. Жуков, *Бранислав Нушић*, Москва, 1972; Ј. Лешин, *Нушићев смјех*, Београд 1981; М. Мисаиловић, *Комедиографија Бранислава Нушића*, Београд, 1983; Ј. Лешин, *Бранислав Нушић: животи и дјело*, Нови Сад, 1989. и друге.

до нивоа маске. Најважнији организациони принцип његових комедија био је смех и виц, али често, нажалост, по сваку цену. А што се тиче начина како да се тај смех изазове, за њега су сва средства била дозвољена. Чини се да је основна ствар у његовим комедијама била да се код најшире публике пре свега изазове колективни смех. И свака актуелна друштвена тема (укључујући и феминизам) била је повољна као претекст да се тај смех провоцира.

Комедија *Ујеж* је настала само три године пре смрти њеног аутора, на самом крају његовог живота и стваралаштва, када је писац имао преко седамдесет година. Била је то, како каже Јован Деретић, друга и зрелија фаза Нушићевог социјално ангажованог реализма 30-их година XX века, када је „написао највећи број дела што га чине великим писцем“⁹. У овој фази касног стваралаштва писац је постепено напустио фарсу и водвиљ и све чешће гајио жанр сатиричне комедије. А то је – како стоји у једном *Речнику књижевних штермина* – посебна врста комедије, чија традиција сеже још од античке *нове комедије* грчког комедиографа Меандра, наставља да живи код римских аутора Плаута и Теренција, а нарочито се развија у Европи у доба класицизма¹⁰. Главни акценат ту пада на исмејавану карактеристику друштвених појава одређеног места и времена. Тај жанр се служи хумористично-сатиричким средствима у борби са владајућим поретком друштвених односа, с институцијама, моралном поквареношћу, са конвенцијама. Његова подврста је комедија обичаја, односно комедија нарави. Ту спадају текстови који исмевају схватања, обичаје и навике неке друштвене групе, епохе или генерације, као и конвенције међусобних односа њихових представника¹¹. Спада у категорију „више комедије“, јер је њен циљ да исправи социјалне противречности, има оштрицу социјалне сатире и зато се понекад назива и друштвена комедија¹². Управо тој врсти припадају Нушићеви зрелији драмски текстови из 30-их година, попут комада *Госпођа министарка* (1931), *Мисџер Долар* (1932), *Београд некад и сад* (1933), *Ожалошћена породица* (1934), *Др* (1936), *Покојник* (1937) и – *last but not least* – комедија *Ујеж* (1935).

IV

Централна тема овог комада је социјално-морални проблем феминизма у Југославији 30-их година прошлог века. Полазна ситуација је овде комична симулација услова, у којима жене активно учествују у раду ван куће, а занемарују мужеве и децу. Аутор овде нарочито жели да исмеје институционалну неспретност женских организација, приказујући (погрешно схваћене) последице еманципације жена које су погубне за породицу. Текст је организован

⁹ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1983, стр. 415.

¹⁰ *Komedia satyryczna, obyczajowa, polityczna* [y:] М. Bernacki, М. Pawlus, *Słownik gatunków literackich*, Bielsko-Biała, 1999, стр. 312, 314.

¹¹ *Słownik terminów literackich*, ред. Ј. Sławiński, Wrocław, 1998, стр. 250.

¹² *Речник књижевних штермина*, главни и одговорни уредник Д. Живковић, Београд, 1992, стр. 387.

по двоструком и, можемо слободно рећи, помало конфликтном принципу. С једне стране комад се представља као модеран, јер уводи нову и актуелну, да не кажемо смелу и субверзивну социјалну тему. Осврће се заправо на једну појаву која је била битна у међуратној Југославији, као што је освајање нових позиција у социјалној и политичкој структури друштва од стране жена. С друге стране, показује се да Нушић ипак има прилично тенденциозни приступ овој појави, јер у реализацији овакве теме користи жанр комедије. На тај начин он у старту примењује хумористичке стратегије у приказивању и од првих сцена се показује подсмевачки и критички став према проблему. Хумор и сатира у овом случају могу имати донекле корективну и критичку улогу према описаним социјалним појавама. Та сатиричка средства имају амбицију да буду нека врста, тако да кажем, друштвене педагогије, која служи формирању (критичког) размишљења о датом проблему. Ако узмемо да је горе наведена Бергсонова теза исправна, о томе да исмевамо пре свега оно што није у складу са актуелном културолошком и друштвеном нормом, онда се текст *Ујеж* може читати као књижевни гест који уз помоћ смеха жели да регулише одступање од друштвено признате норме. А такву улогу ('одступања од норме') у многим срединама су играле еманципаторске идеје феминизма у Југославији у међуратно доба.

У центру интересовања ове комедије налази се београдска породица грађанског порекла. Она се састоји од пет чланова: глава породице је господин Лазић – професор књижевности веома заинтересован и за астрономију, а нарочито за појаву Урановог приближавања Месецу (што добро показује његову „космичку“ удаљеност од практичног живота), његова жена, госпођа Лазић, председница управе удружења *Ујеж*; као и троје њихове деце – најстарија кћерка Дана, која остаје трудна са неодговорним и незрелим партнером који је оставља саму у тој ситуацији, син Заре, искључен из школе због лоших резултата, који активно учествује у делатностима групе малолетних преступника и најмлађа кћерка Ружица, ученица, која пише љубавна писма за неписмену служавку Софи. (То су иначе три најтривијалније хумористичке схеме.) Циљ ове комедије нарави је да се покаже на који начин ангажовање жена у феминистичком покрету и њихов излазак из кућних оквира може да буде узрок распада традиционалног модела здраве породице.

Јосип Лешић у монографији *Нушићев смјех* дефинише (према Нортропу Фрају) композициони модел скоро свих комедија Бранислава Нушића као троделни, јер је изграђен по образцу А-Б-А, где А означава стабилни поредак или „нормалну линију живота“, Б – поремећај тог поретка и А – повратак на почетну ситуацију. Нушић је применио ту схему и у комедији *Ујеж*. „Нормална линија живота“ у овом случају је традиционални модел патријархалне српске породице. Он није приказан у комедији, јер то није било неопходно: читалац/гледалац добро зна тај образац из своје ванпозоришне социјалне праксе. Читава ауторова инвенција се дакле концентрише на демонстрацију последица искакања из тог модела који је признат као друштвена норма и на приказивању погубне замене полних улога. Док су жене на састанку изван куће и учествују у раду организације *Ујеж*, која има у свом програму заштиту

породице „као основе друштвеног поретка“, мушкарци се суочавају са ситуацијама које су потпуно за њих нове. Самостално пришивање дугмета је скоро неизводљив посао. Исто се дешава и са ситуацијом у којој треба бринути о малом детету. Један од мушких протагониста мисли да њега лично, чиновника Главне контроле, компромитује гурање дечјих колица кроз београдске улице и да се цео свет томе подсмева. Други један лик упорно тражи по граду своју супругу, која је отишла на службени пут у Далмацију, а њему оставила само кратку и двосмислену цедуљицу „ја одох“. Опет неки трећи муж не може да нађе у својој кући чисте гаће без женине помоћи и због тога је зове телефоном док је она на седници управе.

Дакле, Нушић с једне стране приказује групу мушкараца који се у новој друштвеној ситуацији осећају беспомоћни, јер су изгубили, тако да кажем, свакодневно „тло под ногама“; а с друге стране видимо групу жена, које су – по Лешићевом тумачењу – „изгубиле равнотежу“, то јест напустиле традиционално место своје активности – кућу и још не знају како треба организовати рад управе. Сва три чина комедије *Ујеж* представљају хумористичку, нарочито карикатуралну слику напуштања традиционалног поретка и класичне поделе *gender* улога у породици и друштву. У закључку комедије као лек за спасавање породичне институције имамо повратак „нормалности“, дакле враћање у првобитно стање равнотеже – било би пожељно да су жене опет са децом у кући. Коначна идеја комада је прилично традиционална и конзервативна. Нушић тражи повратак жене у кућни оквир, а оштрица сатире је уперена против идеје напуштања „природне“ и „нормалне линије“ патријархалне поделе улога. Међутим, тешко је очекивати другачији приступ од седамдесетогодишњег писца, васпитаног по конзервативном грађанском моделу.

Што се тиче комедиографске технике, Нушић у овом комаду користи једно од својих омиљених средстава, језички хумор, који остварује помоћу детаља и досетки изражених речима, помоћу лексичке игре, дијалогске дигресије и вицева. У приказивању феминистичке тематике он жели да се читалац/гледалац пре свега смеје. Са таквом амбицијом писац уводи, на пример, чак и „пол“ дугмета и примењује њихову поделу сагласно са *gender*-појмовима на „мушко дугме“ (војничко, од ватрогасне униформе) и „женско дугме“ (седефско, од јоргана)¹³. Или кад говори о путовању представнице Ујежа на међународни конгрес друштва за сузбијање туберкулозе у Барселону, најбитнији је проблем скупих тоалета и „међународне хаљине“ (то јест хаљине за међународни банкет) или „међународне несвести“ („друго је то овде, у отаџбини кад паднете у несвест, али тамо, то би била међународна несвест“, 165). Језичка средства имају за циљ да сатирично прикажу примитивизам и ограниченост готово свих ликова, како мушких тако и женских. У оквиру тог вербалног хумора Нушић уводи и својеврсне афоризме, који добро карактеришу ликове:

¹³ Б. Нушић, *Ујеж. Комедија у три чина* у: Б. Нушић, *Сабрана дела*, књига XIX, Београд, 1966, стр. 122. Даље ћу цитирати по том издању, указујући само на страницу у главном тексту.

„СУШИЋ: Једино удружење женино то је муж“ (126)

„СОФИ: Па не може, забога, писмено да се лаже, усмено може, усмено цео свет лаже, али кад се нешто напише...“ (177)

„Г-ђа СПАСИЋ: На тим међународним конгресима главне су ствари банкети и излети.“ (164)

Бројне су такође хумористичке дијалогске дигресије, које се заснивају на ситуацијама *qui pro quo*:

„ЛАЗИЋ: Има, видите, две врсте жена јавних радница.

СУШИЋ: Ви сте зоолог?

ЛАЗИЋ: Не, ја сам професор књижевности.

СУШИЋ: Па што делите жене на врсте?“ (127)

Уосталом, Нушић уводи хумористичку језичку игру већ од самог наслова комедије. Супротно поетици осталих наслова (*Народни јосланик*, *Сумњи-во лице*, *Свеј*, *Госпођа министарка*, *Мисџер Долар*, *Покојник* и друге), који су разумљиви од почетка и читаоце одмах уведе у тематику комедије, у овом комаду је другачије. Главни јунак текста је наиме мистериозни *Ујеж*. То је скраћеница звучног назива измишљене феминистичке организације – „Удружење југословенских еманципованих жена“. Већ сама пишчева инвентивност и досетљивост везана за тај назив изазива комичан ефекат. *Ујеж* у наслову звучи заиста интригантно. Главна лица комада служе се тим појмом од почетка, али он није одмах дешифрован, него тек на деветој страници текста. Таква стратегија, помоћу које писац држи читаоце у напетости и незнању, провоцира да они сами и нехотице траже објашњење на основу познате лексике. Реч 'ујеж' најпре асоцира на лексему 'јеж'. Снагом те асоцијације улазимо дакле у свет природе: фауне ('јеж' је „сисар из породице кукцодера, бубоједа, покривен по леђима и боковима игличастим бодљама“¹⁴) или флоре (друго значење у речнику је „врста биљке из породице кактуса чије округласто стабло има по ребрима бодље“¹⁵). Друга, уосталом сродна асоцијација, постоји са глаголом „јежити се“, што значи „кострешити се од страха, зиме или јаког узбуђења или много се страшити, бојати се, ужасавати се“¹⁶. Видимо већ да уводна лексичка игра аутора са реципијентом помера читав простор асоцијација које изазивају опрез и дистанцу – бодље, игле, страх, ужас и слично. Дакле, на тему комедије се већ у наслову упозорава – помоћу тог језичког вица – и сугерише да проблем ове комедије припада врсти оних „бодљикавих“, ако не опасних, а оно у контакту свакако непријатних појава, а звучно „Ж“ на крају дало је још већу оштрину тој речи без обзира на то што је акценат у речи *Ујеж* на префиксу. Додатне доказе за то налазимо касније у самом тексту, када смо коначно сведоци, односно саучесници, одгонетања наслова. Ту два мушка протагониста комедије, иритирани учествовањем њи-

¹⁴ Речник *српскохрватској књижевној језика*, књига друга, Матица српска, Нови Сад – Загреб, 1967, стр 588.

¹⁵ Ibidem, стр. 588.

¹⁶ Ibidem, стр. 588.

хових жена у састанку феминистичке организације и њиховим одсуством од куће, овако размишљају:

„СУШИЋ: По мени ја бих забранио женама да се удружују, или бар кад се удруже, а оно нек’ се не зову „Ујеж“. Замислите „Ујеж“! Ко је још чуо и видео да се женско удружење зове „Ујеж“? Разумем „ујед“, то потпуно разумем, али „Ујеж“ то просто не разумем.“ (126)

Осим експлицитно израженог саркастичног усмерења читалаца на значење скраћенице, додатно добијамо још један низ асоцијација: ’ујеж’ се спаја са ’ујед’ (шта значи „рана, повреда добивена уједањем, најчешће змијиним“). Ово потврђује моју ранију претпоставку, која се тиче Нушићеве вербалне игре са ослонцем на исмевајуће, дискредитујуће сугестије. Тај други асоцијативни низ попут ’уједа’, ’повреде’, ’отрова’, ’змије’, не ублажава, него напротив потенцира негативни набој потенцијалних конотација.

Лезички хумор везан за име организације има и друге реперкусије у тексту. Слово „е“ у скраћеници „Ујеж“ на различит начин тумаче чак и женски ликови, чланови управе те организације. Званично то означава „еманципованих“, али зависно од тога како одређени ликови виде такозвано „женско питање“ – неке то читају као „етичких“, а друге као „енергичних“ жена (156). И то је својеврстан елемент вербалног хумора помоћу којег аутор показује хаос и недостатак заједничког програма поборница еманципације жена. Па чак и чињеницу да се неке жене плаше речи „еманципација“, „феминизам“.

Тај комични ефекат везан за име организације има још један шири друштвени контекст. Нушићев хумор у комаду *Ујеж* је пре свега резултат хладне опсервације, која показује поремећаје друштвеног живота и несклад између идејних принципа феминизма и њихове праксе у конкретној грађанској средини. Мислим да је шира позадина за ту комедију била не само доминација патријархалне традиције, него и организациони хаос (ово можда на првом месту), мала транспарентност структура, велика разноврсност програма и чести антагонизми у женској средини у Југославији између два рата. Комедија *Ујеж* садржи у себи и многе неправилности које као у кривом огледалу приказују многе изопачености покрета. Помоћу намерно истакнуте деформације и карикатуралног приступа, феминизам код Нушића изазива комичан ефекат, а приказан на тај начин пре свега изазива смех.

V

Да би се боље разумели проблеми *Ујежа*, треба скицирати шири контекст за појаву феминизма и бар кратко подсетити на разноврсност и динамизам настајања женских групација у Југославији међуратног раздобља. Женски покрет у земљама које су 1918. године ушле у састав Краљевине СХС (од 1929. Краљевине Југославије) све до 1941. године, то јест до избијања Другог светског рата, био је веома разноврстан. Жене се тада уједињују у различите организације, при том остају ипак доследне подели на

грађански и раднички покрет. Најјача у то доба је била београдска женска организација „Српски народни женски савез“, која је настала 1906. године. Тај савез је дао иницијативу да се у септембру 1919. године организује први конгрес женског савеза за целу земљу. Тамо су биле присутне делегаткиње педесет женских удружења из целе земље (следећи конгрес се одржао 1920. године у Загребу, а трећи 1922. у Љубљани). Већ тада су трајали спорови око имена за заједничко женско удружење. Коначно, организација је добила назив „Народни женски савез Срба, Хрвата и Словенаца“ (скраћеница НЖС СХС); после завођења диктатуре 1929. године назив је био промењен у „Југословенски женски савез“ (ЖС). Савез је од почетка успоставио везе са Међународним савезом жена и од свог оснивања је учествовао на његовим скуповима и конгресима. Савез је био центар који је у споразуму са многим другим удружењима координирао рад женских организација у целој земљи и регулисао односе са иностранством. Међутим, већи број женских организација тврдокорно је остајао на својим искључиво хуманитарно-просветитељским или националним програмима и није прихватао феминистичку оријентацију која је долазила до изражаја у управи „Савеза“. То је био разлог честих несугласица и сукоба око начелних ставова по појединим питањима. Из „Савеза“ је крајем 1926. године иступило десет београдских друштава која су била својевремено оснивачи „Српског народног женског савеза“ (на пример „Београдско женско друштво“, „Јеврејско женско друштво 'Добротвор'", „Српска мајка“, „Заштита девојака“ и друге). Године 1919. основано је феминистичко удружење „Друштво за просвећивање жене и заштиту њених права“. У тој организацији су радиле познате интелектуалке тог доба, попут Исидоре Секулић, Паулине Лебл-Албале, Катарине Богдановић, Делфе Иванић, Ксеније Атанасијевић и других. Орган „Друштва“ је био месечник „Женски покрет“, који је излазио у 1500 примерака у периоду од 1920. до 1939. године. Осим тога, 1923. у Љубљани је основана „Алијанса феминистичких друштава у држави СХС“, која је 1926. године променила назив у „Алијанса женских покрета“. Осим ових, у земљи су настале и друге феминистичке организације: „Удружење студенткиња Београдског Универзитета“ (1922), „Лига жена за мир и слободу“ (1928), „Женска странка“ (1927, у коју је ушла одвојена група младих интелектуалки незадовољена мало ефикасним начином рада „Алијансе“ и НЖС СХС), „Удружење универзитетски образованих жена“ (1927). За време диктатуре краља Александра Карађорђевића (1929–1934) феминистичке организације су смањиле своју делатност. После убиства краља у Марсељу 1934. многе организације, па и женске, поново активирају своју делатност. Од 1935. интензивније делује и феминистичка „Алијанса женских покрета“¹⁷.

¹⁷ Детаљно о том проблему пише Неда Божиновић у одличној и веома корисној студији на основу које сам дала ове податке: *Женско ишћање у Србији у XIX и XX веку*, Београд, 1996, нарочито поглавље *Женски покрет у Југославији 1918-1941*, стр. 104-133.

VI

Као што се из овог кратког прегледа може видети, институционална ситуација женског покрета у ондашњој Југославији била је доста сложена. Разлике су биле не само у програмима, него се и широко расправљало о називу удружења. У том ширем друштвеном контексту комедија *Ујеж* се појавила и као посебна врста кривог огледала, које одражава неке проблеме социјалног живота, прецизније речено – као карикатура неких аспеката феминизма.

По начину презентације проблема одмах се види да Нушић није био присталица феминистичког покрета у својој средини. Приметио је, међутим, у тој појави добар материјал за комедију и добру тему за смех, што је потпуно искористио. А као посматрач који се налази изван проблема, он је могао без веће емотивне ангажованости исмејати поремећаје и изопачености тог феномена. Он је чак дао комедиографску симулацију феминистичке „ере“ у књижевној пракси, узевши за инструмент расправе облик друштвене комедије. С естетичке и књижевне стране, у поређењу са његовим ранијим текстовима, аутор своју комедиографску уметничку технику није унапредио. Он је заправо само умножавао опробана средства и догађајне стратегије за постизање хумора у комедији нарави. Користио је оне исте омиљене стратегије: својеврстан тип вербалног хумора и комедије ситуације, који је раније изградио, као и неке типичне ликовне-маске које је духовито „каталогизирао“ и прецизно описао Јосип Лешић. Али тај текст није одушевио ни историчаре књижевности, ни театрологе или позоришне редитеље. Доказ за ову тезу је прилично слаба рецепција овог комада у поређењу са много популарнијим комедијама као што су *Сумњиво лице* (пет извођења само у Београду од 1944–1974), *Народни послици* (четири), *Прошекција* (три), *Госпођа министарка* (четири). Према подацима из прегледа позоришног живота у послератној Србији¹⁸, комедија *Ујеж* је постављена само једном у Београду (1962. у Савременом позоришту, сцена на Црвеном крсту) и једном у Новом Саду (1976. у Српском народном позоришту у режији Дејана Мијача). Осим тога, опасност комедије нарави се састоји у томе што се друштвени поредак временом дијаметрално мења, а заједно с њим мења се и оцена самих појава. Оно што се раније чинило смешно као друштвени куриозум није више реткост ни „одступање од норми“ и престаје да буде смешно много година касније. Заједно са променом обичаја мењају се и критеријуми смешнога. У вези са тим многи Нушићеви комади губе своју пређашњу привлачност, јер многе ствари застаревају и постају неактуалне. Тако се десило и са комедијом *Ујеж*.

Ипак, када се овај текст погледа не према његовим књижевним вредностима, него према начину обраде културних и социјално-политичких проблема времена у којем је та комедија настала, чини се да је његова улога много занимљивија. Писац је представио нову, узбудљиву тему и тај његов глас се

¹⁸ P. Volk, *Beogradske scene: pozorišni život Beograda 1944-1974*, Muzej pozorišne umetnosti SR Srbije, Beograd, 1978; isti, *Pozorišni život u Srbiji 1944-1986*, Institut za pozorište, film, radio i televiziju Fakulteta dramskih umetnosti, Beograd, 1990.

може успешније укључити у тадашњи – не књижевни, него феминистички дискурс. Тај дискурс се 30-их година прошлог века проширио у Југославији у многим правцима. И као свака појава која жели да се добро утемељи у свести већине људи, феминизам је имао много различитих форми. Видели смо ерупцију великог броја женских удружења разноврсних профила и програма, која су постала све активнија на подручју целе земље, о чему сам већ говорила. Појавио се и читав низ феминистичких часописа, међу којима су најважнији били београдски „Женски покрет“ (1920–1939) и „Жена данас“ (покренут 1936), у Хрватској „Женски свијет“ (покренут 1939), а у Словенији „Наша жена“ (1940). Штампана је и уникатна и веома значајна публикација, коју је припремио за штампу тим жена-стручњака из Београда, Загреба и Љубљане. Књига је издата 1936. године под насловом *Библиографија књија женских писаца*, коју је урадило и издало „Удружење универзитетски образованих жена“ у Југославији уз подршку „Југословенског Женског Савеза“; уводна реч је штампана на два језика – на српском и француском, што значи да је имала амбицију да допре и до међународне публике. Битан допринос феминизму тридесетих година несумњиво је дала и Јулка Хлапец Ђорђевић са својом социолошком студијом *Судбина жене. Криза сексуалне етике* (1930) и две књиге есеја *Ситудије и есеји о феминизму I* (1935) и *Ситудије и есеји о феминизму II. Феминизам у модерној књижевности* (1937). У тај феминистички дискурс спада и неколико књижевних дела. С једне стране, на пример, епистоларни роман *Једно дописивање. Фрагменти романа* (1932) већ поменуте Јулке Хлапец Ђорђевић или њена *Осећања и ојажања* (1935), а с друге стране мизогиничан филозофски есеј Јована Дучића *О жени* из његове збирке *Благо цара Радована* (1932). У таквом контексту комедија *Ујез* могла би наћи своје право место. Чини ми се да је таква конфигурација много занимљивији оквир за сагледавање самог текста. У Нушићевом књижевном опусу тај текст се губи у „поплави“ других његових комедија, постоји као један од многих. Међутим, када бисмо га изоловали из његовог ’природног’ окружења и сагледали га у новом контексту, он добија ново значење. То на неки начин обогаћује феминистички дискурс из прве половине XX века, али не његов политички, социолошки, научни, књижевни или публицистички аспект, него подсмевачки, сатирички, хумористички. Тако он постаје криво огледало које одражава потенцијалне негативне стране еманципаторског женског покрета који се тад учвршћује. А управо је то циљ карикатуре – превеличити, претерати и представити у сувише јарким бојама неке карактеристичне црте дате појаве да би се боље виделе њене мане или слабе стране, да би се исмејале девијације. Мада Нушић никако није био поборник ширења феминистичких идеја, он у комедији *Ујез* ипак није хтео да жигосе читав феминистички покрет. О томе сведоче речи господина Лазића, професора књижевности, који – мада се налази далеко од проблема свакодневног живота и лакше му је „наћи Уран на небу него дугме у кући“ (123) – осталим мужевима Ујезових активисткиња са познавањем ствари држи кратко предавање и објашњава:

„ЛАЗИЋ: Има две врсте жена јавних радница. Једне су које ступају у јаван рад са једним искреним и правилним схватањем општих друштвених или човечанских потреба. Те жене са једном похвалном истрајношћу, са једним поштовања достојним уверењем и преданошћу врше функције јавних радница, и постижу успехе који су за дивљење и које ми мушки често не бисмо постигли. Тим женама част и поштовање. То је она прва врста.

СУШИЋ: А друга?

ЛАЗИЋ: Друга је врста жена које иду као приколице уз ове прве. То су оне које не служе удружењу већ удружење њима; оне које не служе циљевима удружења већ те циљеве стављају себи у службу. То су оне жене које не могу да се скрасе код куће; којима удружење треба да би имале разлога за излаз, којима је све задовољство да се зову чланице управе, да приређују концерте, да присуствују као изасланице свечаностима, да иду из канцеларије у канцеларију, да се фотографишу, да присуствују банкетима, да очекују одликовања...“ (127–128)

Дакле, Нушић у комедији жигосе само ту другу врсту „активисткиња“ – лажних феминисткиња. Знајући и позитивне стране проблема, писац се ипак концентрише на негативне аспекте појаве еманципације, јер је то за жанр комедије и његов стални хумористички апарат много занимљивија материја. Када га читамо у феминистичком кључу, примећујемо да писац – мада на хумористичан начин – упозорава на опасност од дилетантизма жена-медиокритета, на недостатак кохерентног програма и интелектуалног нивоа, критикује примитивно понашање како жена, тако и мушкараца. Опмиње такође да се иза фасадe феминизма може крити хаос, жеља за личном промоцијом, све оно што може ласкати сујети многих жена, а чије понашање компромитује феминистички покрет. Писац је истовремено сигнализирао неке горуће социјалне проблеме: неписменост многих женских средина (на примеру служавке Софи), проблем нежељене трудноће, ванбрачне деце, потребу нове поделе улога у новом моделу породице (кад жене раде) и многе друге. Очигледно је због тога Јулка Хлапец Ђорђевић поштено констатовала да је „Нушић својим комадом *Ујеж* дирнуо у кошницу пчела. Он је каледоскопски бацио светлост не на један, већ на безброј социјалних проблема“¹⁹. И на томе се заснива његов допринос феминистичком дискурсу у Југославији тридесетих година.

VII

Да још једном поновим Бергсонове речи, којима сам и започела: смех је средство којим се друштво често служи када жели да критикује нове појаве, средство увек помало понижавајуће за оног на кога се односи и ко је његов објекат; смех је заиста нека врста друштвене поруге. Дакле, ради се о репресивној функцији друштвеног смеха. И несумњиво такву улогу има смех у комедији *Ујеж*. Организован феминистички покрет био је релативно нова појава у Југославији оног доба. Тада је било лакше изложити га на милост и немилост необузданог смеха. Инспириран на негативан начин, Нушић је

¹⁹ J. Chlapec Đorđević, op. cit., 153.

овом комедијом само делимично жигосао једну „фракцију“ феминизма, али не ону најглавнију. Теодор Липс, естетичар и психолог, који је објашњавао појаву хумора у својој фундаменталној студији „Komik und Humor“²⁰, сматрао је да је деструктиван, нихилистички смех безвредан, па чак и штетан. Помоћу хумора и сатире мора се вршити истовремено и рехабилитација исмејаване вредности²¹. Тај гест се може запазити и код Нушића, мада је он добро скривен у тексту. Мислим на већ цитирану изјаву професора Лазића, који с поштовањем говори о првој врсти жена – јавних радница. Та кратка реченица, преко које читалац брзо и овлаш прелази, допушта својеврсну деконструкцију тог комада у духу рехабилитације феминизма. Ова реченица допушта да се текст чита не само праволинијски (како је Нушић хтео), него и наопако, у супротном смеру. На тај начин можемо деконструисати текст и не концентрисати се само на негативне стране феминизма, него га можемо реципирати и само као једну маргиналну страну у свему другом позитивне појаве, без обзира на критику. Уосталом, у кривом огледалу се огледамо само повремено, спорадично. И чинимо то са пуном свешћу да нам у коначном обрачунавању такав одраз даје само делић истине.

Кључне речи: феминизам, комедија нарави, криво огледало, језички хумор, репресиван смех.

Magdalena Koch

FEMINISM IN A FAIRGROUND DISTORTING MIRROR: ABOUT BRANISLAV NUŠIĆ'S COMEDY UJEŽ

(Summary)

This paper considers problems of a less popular Nušić's comedy *UJEŽ* written in 1935. The comedy's mysterious and intriguing title is an abbreviation of the fictitious feminist organization „Ujež“ (which means: AYEWE: Association of Yugoslav Emancipated Women). The Serbian writer shows in this comedy a variety of questions connected with a women movement in Yugoslavia in the thirties of the 20th century. Nušić chose the genre of a satirical comedy of manners and a strategy of a distorting mirror for presenting this issue. This paper is also an attempt to contextualise the above mentioned comedy. It gives a suggestion of putting it not in the frame of Nušić's artistic legacy but in the Serbian feminist discourse. In this context this nearly neglected *UJEŽ* after a long time gets a chance for better and more meaningful reception in its own culture.

²⁰ Упор.: Т. Липс, *Komik und Humor*, Leipzig, 1922.

²¹ Упор.: Р. Нycz, *Gest śmiechu. Z przemian świadomości literackiej początku XX wieku* [у:] исти, *Język modernizmu. Prolegomena historycznoliterackie*, Wrocław, 1997, s. 229-230.

Изабела Константиновић
Београд

СЛАВЕНОСРПСКИ ЕЛЕМЕНТИ У ВИНАВЕРОВОМ ПРЕВОДУ РАБЛЕА

Винаверов постоји као коришћења елемената славеносрпског језика, у преводу Рабле-овог романа „Гарзианија и Панијауел“ (XVI век), постојећа као оштрије ишћење поја-ву таквог додира између модерног израза, сиротије језика и српске смеховне традиције: којим путем извесни облици славеносрпског језика, са својом историјом и условљено-шћу, ошћују, и захваљујући којим особинама током и унутар процеса Вукове реформе и надале траје уз хумор темеље за њихову и данас актуелну књижевну (писану и усмену) употребу у српском језику.

Потврђујући се не само у сталној актуелности Раблеовог романа пре-веденог на српски него и ван њега, коришћење елемената и неких црта синтак-се из славеносрпског књижевног језика живи ево и педесет година касније, слично као и више од пола века раније, сачувано у ведријој страни нашег књи-жевног и свакодневног језичког израза. Преводац је морао бити видовито сигуран у те старе изворе; уверен у дуговечност те језичке традиције и њене потоње рецепције кроз хумор. Тим пре што његовој научној радозналости и великом познавању српског језичко-културног наслеђа није могао бити на располагању ни део прецизних резултата о нашем славеносрпском језику и књижевности, до којих је дошло нарочито од 60-тих година XX века.¹

Између те традиције књижевног језика код Срба, оног који тежи узвише-ном стилу, и његове будућности у регистру духовитог и уз хумор, два перио-да се повезују. У најкраћем, од средине XVIII до средине XIX, славеносрпски је књижевни језик код Срба у делима световне садржине. Он има пре свега у свом лексичком саставу славенизме, који нису припадали српском народном језику: то су словенске речи из црквеног и књижевног фонда, са мноштвом апстрактних појмова, које потичу из рускословенског (и руског књижевног језика), и из српкословенског (старог српског црквеног и књижевног језика који се код Срба употребљавао од почетка писмености па све до близу сре-

¹ О славеносрпском књижевном језику, о славенизмима и славеносрбизмима овде су ко-ришћени радови следећих аутора, хронолошким редоследом: Ирена Грицкат (1966), Александар Младеновић (1978, 1987, 1988, 1989, 1989^a, 1999), Александар Албијанић (1978), Павле Ивић (1988), Светозар Стијовић (1992), Никита Толстој (2004).

дине XVIII века). Славеносрбизми су пак лексеме и уопште хибридни облици „у којима се огледа истовремено присуство и рускословенског (руског) и српског народног језика“². Међу славеносрпским књижевним примерима су врло значајна дела. Ту је Орфелинова поезија *Плач Србији* (Венеција, 1761), која се у новијој критици истиче као „најзначајнија наша песма XVIII века“³, његови преводи, оснивање листа, првог нашег часописа, коме он даје наслов „Славеносрпски магазин“ (1768), већ у то време као утемељивач славеносрпског. Ту је, у правцу даљег развоја тог књижевног језика, просветитељски разнородно и филозофско књижевно дело Доситеја Обрадовића, способно да обухвати разне области апстракција захваљујући коришћењу неопходне лексике славенизама, али се Доситеј труди и успева да га пише на језику коме је основа народни језик; за њега настоји да придобије све своје читаоце већ у свом убудуће широко познатом *Писму Хараламију*. Један од његових далековидих циљева јесте да се тим језиком, у преводима српским, стане уз пробрана дела француске просветитељске литературе. Само десетак година млађи од Павла Јулинца⁴ који је те прве наше преводе са француског писао „на славенском“, Доситеј је за своје преводе Мармонтела, Фенелона, Лабријера, Лафонтена, које је уткао у своје дело „на прости славјаносрпски“, имао знатно ширу публику. Потоњи избор превода користио је Доситејево сугестије и дао француска крупна просветитељска дела у преводу на славеносрпски.⁵

У том језику привлачи пажњу појава која ће се можда одразити на његов начин опстанка: са постепеним редуковањем улоге језика-модела (рускословенског) облици лексичке грађе славенизама постају уочљивији као лексеме, синтагме и веће групе у одређеном семантичком слоју који прожима књижевни језик, посебно „у ’горњем’ слоју лексике“⁶. Та њихова функција и уочљивост у тексту којим су окружени постају карактеристичне црте у вре-

² Уп. Александар Младеновић, *Вук Караџић и славеносрпски језик књижевности*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, Нови Сад, 1988, XXXI/2, 112. Битне појединости о овој „испреплетености“ која настаје у самој структури лексеме, као црти карактеристичној у славеносрпском језику, в. у другом раду истог аутора, *О неким језичким и особинама славеносрпског језика књижевности*, Зборник Матице српске за филологију и лингвистику, XXI/1, Нови Сад, 1978, 93–112. В. код С. Стијовића, поглавље *О језичким књижевности језика код Срба до Њепошевог времена* и „Речник“, у: *Славенизми у Њепошевим јесничким делима*, Изд. књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци-Нови Сад, 1992, 14–26.

³ Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, треће, проширено издање, Београд, Просвета, 2002, стр. 447.

⁴ У најновијој критичкој литератури в. упоредну филолошку студију Ненада Крстића, *Француска књижевност у српским преводима (1775–1843)*, Светови, Нови Сад, 1999.

⁵ Фенелонино веома значајно дело за то време, *Прикљученија Телемака, сина Улисева*, превод из 1814, непосредног Доситејевог следбеника Стефана Живковића, бројна Волтерова дела, омиљено штиво француских просветитеља Ларошфукоове максиме као *Изреченија Рошефукола* (Петар Демелић, 1832). Изазов оваког избора ремек-дела, као и успешност ових превода могу бити мерило способности српскословенског књижевног језика у раздобљу од Доситејевих превода као међаша, до 1843.

⁶ Ову појаву, коју у преводима јасно уочавамо, Павле Ивић објашњава на сликовито шематизованој релацији: језик „модернизован доситејевски“ - „док су у ’горњем’ слоју лексике, цивилизацијском и термилошко, господарили славенизми“, „на нивоу лексичких позајмљеница“ (*Вук Караџић и књижевни језик код Срба, Научни сасијанак славистија у Вукове дане*, Реферати и саопштења, Београд, 1988, XVII, св. 1, 17).

ме коначне Вукове реформе српског књижевног језика и правописа. Долази време када се сматра да дефинитивно престаје коришћење славеносрпског у српској световној књижевности. Тако би и било уколико би се пренебрегао управо његов даљи опстанак на који се ослањао вероватно и Винавер: облик живота старијег језика, у фрагментима и у извесном „слоју“, и осим тога, који ће одсада бити прожет хумором и духом у најширем смислу.

Док у усменој народној традицији такво коришћење није новина, дотадашња славеносрпска књижевност ретко се служи регистром хумора. Њиме се користи у славеносрпском периоду на пример познато просветно-етичко делце Михаила Максимовића, друштвена сатира *Малиј букварљ за велику гецу*, Вљ Винні, из 1792. године.⁷ Од Вукове реформе, у фрагментима, славеносрпски ће се наћи у примерима из усмене народне традиције, код Вука и његових сарадника и следбеника местимично, укључени у књижевност на савременом српском језику. То су обично са поуком и ефектно заокружене мале књижевне целине.

До таквог књижевног примера, фрагмента који би био и типичан по облику и функцији коришћења елемената славеносрпског, може се доћи и листањем Вуковог *Српског рјечника (1818)*, као поводом речи „Варка“, где стоји само пример употребе: „Варка пред Марка“. Пада у очи ритам, краткоћа и богато римовање: може се само наслутити неки хумор. Изрека је свакако позната у то време. Код Вука у *Српским народним њословицама (1849)* њу следи шалвива прича.⁸ Сценски решена, садржи две формуле на славеносрпском; другој од њих воде сви елементи приче, па њен обрт, поента и разрешење. Заплет настаје у противречности ситуације, у опречности између говореночињеног и етички очекиваног, и у ненадано смешно-суровој освети најмлађег актера. Између четири калуђера, „кад се донесе пред њих у једној чинији с чорбом риба расјечена на троје,“ онда [ће] игуман[...]: „Глава пред главу“; „други узме сриједу: ’Ребра сјеверова и град царја великаго’ „; „а трећи, коме ваља да је било име Марко, узме варку[...]: ’Варка пред Марка’; четврти пак

⁷ Наводи га Георгије Михаиловић у: *Српска библиографија XVIII века*, Народна библиотека С. Р. Србије, Београд, 1964. Наводи га и Скерлић у својој *Историји нове српске књижевности*. В. код Ј. Деретића (2004). Код Мите Костића, „Михаило Максимовић, сатиричар нашег друштва XVIII века“, *Зборник Мајице српске за књижевности и језик*, I, 1953, 65–71; његовом наводу из Ускршње „Полишике“ из 1940, Ђ. Гавеле, „Прва наша хумористичка њига“, можемо додати и чланак из „Полишике“ од 16. нов. 1952, Вељка Купрешанина, „Пре 160 година штампан је први хумористички спис...“ . О сачуваном високом стилу говори и кратак пример: „Апостоли. У томљ су се пременили, шо первиј пешке хождаху, а садашњи на шести коня се возу.“

⁸ Вук Стеф. Караџић, *Српске народне њословице*, приредио Мирослав Пантић, аутор поговора *Вук Стефановић Караџић и наше народне њословице*, 355–390, Просвета-Нолит, Београд, 1987. В. и код Вука Врчевића, *Српске народне њривојешке/ њонајвише крајке и шалвиве*, Српско учено друштво, 1868, стр. 120, *Игуман и њри калуђера*; предговор „О овој књизи“, Стојана Новаковића, говори подробно о њеној актуелности. Ту је и „Коме је чела на капи?“, стр. 72–73, коју Змај користи у алузији на лоповску пошаст високог друштва (в. у даљем, код Змаја, навод). В. *Расковник, њроза из Рјечника*, избор и предговор Радомир Константиновић, Просвета, Београд, стр. 41. Друга, и данас врло позната изрека из те области, изузетно је пластичног синтагматског склопа: „Слово иже, али сирца ниже“. Облик приче „Варка“ користи од микроструктуре до четворног „дијалога“, али битно монолошки сређеног у сцену. У позоришном ефекту тог тематског јединства преплићу се две структуре на српском са двома на славеносрпском језику.

видећи да они сву рибу узеше, узме чинију с чорбом врућом, па по њима свој тројици, говорећи 'Излија сја на вас благодат божија!'

Што се тиче функције, зар у изразитом споју са побожним речима на славеносрпском да буде врхунац шале и сатире, и игре грубо буквалног са значењем метафоричним и узвишеним? -Али том побожном благослову ни-уколико није ипак намењена ова сатира, требало би и данас коме обратити пажњу. Она је за наук фарисејима, рецимо. Па то може бити и версет, молитвени усклик или благослов, он и као успела фигура највишег реда носи кроз световну књижевност свуда своју вишезначност; па и до правде у рукама оваквог досетљивог моралисте и шалције. Међутим, прича је сада у новом, штампаном руху; приликом окончања дотадашње одељености наше усмене од писане књижевности, пример већ указује како у њиховом новом јединству, поготову уз хумор, могу бити бројније функције ових одломака на славеносрпском.

Код нашег првог великог комедиографа то је и видније. Али је Стеријин однос према славеносрпском и српском књижевном језику, у великој мери данас познат, стално осетљив и међузависан. Може се јасно уочити како хумором, пародијом и сатиrom боји код одређених својих личности коришћење славеносрпског; да ли је онда у питању и исмевање самог језика? Поступак није без ризика по могуће нијансе у тумачењу. У таквој прилици, одговор Стојана Новаковића из 1907. године, био је при свом крају потврдан: „У комедијама Ј. С. Поповића словенским се језиком у српском друштву служе варалице, пробисвети и фантасти, као средством да своју голоћу и своју превртљивост покрију. У *Лажји и њаралажи* Ј. С. Поповић меће словенски језик у уста лажљивом барону Голићу и пушта трговца Марка Вујића да га исмева и његову неразумљивост показује. Не знамо кад је написана, али је драгоцену сцену за оне који су за словенским језиком занесени, штампана у панчевачком издању Милобрука. Ту се сасвим отворено, као тежак и неразумљив, исмева словенски језик разговором међу оцем и сином у српској кући.“⁹ После пола века, само се заискрила замишљена 'књижевна распра' у тумачењу Мираща Кићовића: „Зар Стерија да исмева језик с којим се његови синови 'приближују богу' и који се 'не може надвисити, богатством, простом виспреношћу, гипкости, пространством'? Не, него је Стерија исмевао друштвену покондиреност, лажну ученост и карактере који се размећу 'високим стилем' једног тако усавршеног језика као што је 'славенски'. Стерија је 'славенски' језик узео као језичко савршенство којим би разне варалице и незналице хтеле да се диче.“¹⁰ Ово прецизирање можда је било већ преко потребно, али анализа

⁹ За *Глас Српске Краљевске академије наука*, „Јован Стеријин Поповић“, књ. LXXIV, 97–108, 1907. Поглавље IV прештампано је као *Стеријин однос према језику*, у *Јован Стерија Поповић*, Завод за издавање уџбеника, Избор и редакцију извршио Васо Милинчевић, Београд, 1965, 69–77.

¹⁰ В. *Књија о Стерији*, Српска књижевна задруга, коло XLIX, књ. 335, Београд, 1956, стр. 297–351, (нав. стр. 341). Прештампано у: *Јован Стерија Поповић, Стерија и Вук Караџић*, стр. 263–292. У тексту др Мираща Кићовића, наводи Стерије припадају Стеријиној поетској прози Славенски језик, која почиње узвишеним апострофирањем: „Светињо стара и дивна и почитанија достојна, шта је величанственије од тебе?“. Стеријина употреба старијег језика и у ко-

ипак није узела овде у разматрање и „Сцену за оне, који су за славенским језиком занесени“, из *Милобрука*, која поводом следећег нараштаја показује крајњу скепсу у даље учење славеносрпског. Данас, по свему Стеријином раду судећи, види се да славеносрпски јесте за њега „светиња“, али ипак језичко савршенство прошлости.¹¹ Ову реалност он је и у својим комедијама јарко бојеним личностима исказао, али штовање за тај старији језик и при том титрај сете није сасвим сакрио.

У периодици, не само тог времена, псеудоними су посебни сведоци. И велики број имена у Винаверовом преводу *Гарјаниџе* и *Панијаџуела*, као и код Раблеа, појављује се у функцији псеудонима. Бојење хумором судбину псеудонима као анонимног знака лако уобличује у знак за распознавање. У нашој периодици из раздобља средине и следеће две деценије XIX века, као што може да указује на осећање националног интегритета, он се појављује и као раблеовски типични наздравичар, са грађом какву ће и Винавер упијати.¹²

Код Змаја Јована Јовановића, у његовим хумористичким листовима и у песмама, однос према славеносрпском у основи је сродан Стеријином, али је коришћење славеносрпских елемената разрађено у низ поступака. Захваљујући славеносрбизмима и славенизмима које он повремено употреби у свом политичко-сатиричном „Змају“, лака песмица са вешћу о најскоријем догађају бива забавнија, тиме што ублажено прихвата извесну тежину пра-

медијама истанчано одражава савремену рецепцију: бојећи реализмом типове, у *Покондиреној тикви* језик „више вуче на црквенословенски“, у *Лажи и паралажи* је „пак славеносербски, тако рећи световнији“ (в. Милан Токин, „Вршац у Стеријином огледалу“, из *Лейојиса Мајице српске*, 1955, књ. 376, св. 5, 472–500, нав. стр. 485, и у: *Књига о Стерији*, оп. cit., 95–136). Уп. анализу шаљивог *Романа без романа* код Александра Младеновића *Славеносрпске особине у језику Јована Стерије Појовића*, 115–133, *Славеносрпски језик /Стијуџе и чланци*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1989.

¹¹ Уп. и Јована С. Поповића, *Милобруке*, Панчево, накладом књижаре браће Јовановића [s. d.], „Сцена за оне, који су за славенским језиком занесени“, стр 8–10. В. *Криџике, џолемике, џисма, Дела Јована Стерије Појовића*, приредио Душан Јванић (Књижевна општина, Вршац, 2001), и аутор „Предговора“, 7–30. Из светла анализе полемичких дела, свакако се став писца поощтрава, па и Вука, и Стерије. Али чак и код Стојана Новаковића нпр., разлике између „радикалних“ и „конзервативних“ показују се блажима. И Јован Суботић, поводом комичног код Стерије подвлачи лаку шалу и такав хумор у који се улива и слаби сатира и лака иронија. И поред оштрих иступа, стварна делатност и дело и једнога и другог писца показују више трпеливости и сарадње.

¹² „Патриотикус“ из Београда, из 1934. и 1939. (ћирилицом, па латиницом) има дакако своје бројне претке. Нису то само „Родољуб Србљевић“ и „Правко Родољубић“, из раних бројева *Лейојиса Мајице српске*, или у Додатку „Србским новинама“ из 1840, и у „Седмици“ из 1854, „Србовић“ и „Србић“. Ђура Даничић потписује се као: „Младџ Србинџ изџ Аустрје“, „Светлољобџ“ је сарадник у београдском листу „*Наше време*“ 1847. „Оштрогледџиџ“, он је аутор публикације „Пъсма о уступанпо градова и Срби, Београд, 1867. (В. у часопису *Библиошекар*, 1949, год. I, бр. 4, 390–425, Мил. В. Кнежевић, *Збирка наших џсвдгонима*, и 1956, год. VIII, бр. 4, Љубомир Никић, исти наслов, 199–210). Псеудониме аутори непосредно повезују и са хумором из усмене традиције коју обрађују; овде се лако препознаје жица будућег винаверовског хумора из *Гарјаниџе* и *Панијаџуела*, чак и у појединостима поступка: „Винољуб Чутурашевић од Сунђер-града, брат рођени Винка Лозића, Винске песме посвећене ’свим бокалцијама и тиквичарима“, („Седмица“, 1853), и „шале и доскочице“ из 1880, панчевачка „Збирка 365 одабраних анегдота“, „К. К., Разбибрига, књига за оне који од невоље, зубобоље, костобоље, главобоље и све боље и горе и оне који желе да се развеселе“, са сасвим сличним насловом, Нови Сад (s. d.); и сличне Одабране шале, Београд (s. d.).

вог ироничног тона или озбиљне моралне поуке, у сугерисаној перспективи времена. Тако се и хумор појачава у уводничкој сатиричној песми-стрелици упереној властима, њиховим све новим таксама, којој је и наслов: *Совершиша сја*. Али тема из световне етике, поводом српског свештеника, старију формулу из наслова „Нижајши раб“ три пута и коначно одељује: „Смерност је красна ствар – ал друго је бити смеран а друго нижајши раб!“¹³. Има и дужих прозних одломака, забавних у ковитлацу Змајеве комичко-реторске маште; са славенизмима усред пародије на формализам и тривијалности, у исти мах и у ведром хумору каламбура насталог од горопадно-погрешно изговорене учене речи, између сатиричне слике таштине и ироније *ad absurdum* која обухвата егоцентрика:

„Премда ни *Найредак* ни *Србобран* јавили нису, опет је свима познато шта је Ново-Садска обштина [...] нити је нужно да на папиру стоји, што из срца к срцу говори. Из чега се види да су осећања невидиме, нурукоћушителне, незатворителне, некомесарителне вешћи, и нема окрутника који им супротстати и загушити јест. Зато 'Живио!' коме је пчела за клубоком (нарастао у висину и ширину [...]), дочекао издовоздајанија трудом својим – живио, живио! (А он треба по најновијој моди светоскронним гласом да одвјешћа: и живићу, и треба да живим, било вам мило или не, јер ми смо са паркама контракт направили!)“

Има и пародије попут називи-библијских родослова поводом актуелних личности и њиховог граписања:

„Перви же заштитник и поборник всех правитељствених слабостей бист Милош Поповић, он же роди Данила Медаковића, Данило же роди Александра Андрића, Александар же роди Матију Бана. –Преселеније илирскоје. По преселенију илирском Матија Бан роди Крстића, Крстић же роди Милорада Медаковића. Милорад же роди Розена. –Воспостановленије царства израјилскога и чајаније втораго пришествија месији.“¹³

У хумористичкој области Змајеви славеносрбизми припадају већ бројним регистрима хумора. Најчешће су призвани да обоје државно- и црквено-административни стил, и ресоре естаблишмента; па и уопште поука.

Доцније, у „Стармалом“ тек спорадични, славеносрбизми су окружени шалом, као што се учени латински „Титулус зеванди./ Јавна предавања/ X/O образама“ обраћа са: „Поштованоображеније“. Или се чита у наслову „Владика у благодјејанију“, или такво присно чуђење „Да ви'ш чудевенија!!!“¹⁴

У својој политичкој и сатиричној поезији Змај само понегде користи славеносрбизам, са лаком нијансом хумора, нијансом ироније. Виднија је понека архаична формула, која доживљавању садашњости додаје не само вре-

¹³ *Змај* (од 1864–1871), свезке за шалу и сатиру, У Пешти, 1865, II, бр. 2, стр. 1 и 15; бр. 5, 39; 1866, III, број 7, 40 (преко целе задње стране 108: комика дијалога између Предбројника и Уредника); или 1867, IV, стр. 27 [крај прилога „Нос“]: „Ако сам дакле кадар био да вам високопочитаније према носова улијем, ако сте поњали важност, [...] Срби браћо драга, онда се зацело нећете дати никад [...] за нос вући. А ја сам онда утешен јер сам цел моју постигао.“

¹⁴ *Стармалом* (политичко-сатирични, од 1878–1889), 1879, бр. 9, 66; 1888, бр. 3, 23; 1887, бр. 35, 280.

¹⁵ у *Жижи* (сатирични, од 1871–1873), У Панчеву; в. 1872, бр. 12, 47, „За мустру“; бр. 14, Мучење и Мученица, „[...] Изображење срца и душе – да придет царствије твоје!“; бр. 19–20, 79, „Доброжелателна 'Жижа' „ Уз Змајев хумор, скупила би се и цела књижица славеносрбизама.

менску дубину: „И та рука чудотворна / Одржа нам свест,/ Проведе нас кроз поноре / Им же числа нест.“¹⁵

Уз очигледно познавање и функција из усмене традиције и фолклора, у Змајевом коришћењу елемената славеносрпског у хумористичкој области и изван ње није приметна нека учесталост, већ у корпусу избија на видело бројност и динамичност њихових улога.

Славеносрпски језик нуди је и даље нуди своје већ готове моделе. У стално живом процесу опстају облици њихове творбе које ће користити и потоњи ствараоци, писци, преводиоци. Јер тај језик пружа већ утиснуте начине и решења погодна за обликовање нових славеносрпских елемената какви су настајали током XIX века, а до краја тог века и у разним регистрима хумора. Једно типично „модерно“ својство рекли бисмо, његова гипкост и новаторски слух, пријемчивост за савремени говорни језик, показали су се као пресудни. У поступку посрбљивања славеносрбизама коме је, као што је познато, нарочито прибегао Вук Карацић у коначној реформи српског језика, и који је текао између 20-тих, 40-тих и 60-тих година и до пред крај века довољно споро, овакав славеносрпски опстајао је, настављајући да гради своју својеврсну традицију; упркос томе што је губио и на својој књижевној распрострањености. Овај сложени процес заснива се на сложеном односу према славеносрпском језику који запажамо код већине савременика, у њиховим делима из тог времена. То је једна заједничка црта и код поборника реформе и код оних који то нису, у свим осетљивим преливима тог односа. Са освајањем реформисаног језика у области књижевног српског, чак ни померање употребе славеносрпског у сферу хумора, као последица политичких и друштвених прилика и критичког односа према њима, није могло бити оштетити углед тог језика и верске и световне, опште духовности, на коме су сви учили и с њиме израсли. Понекад само из појединог списка, или код другог писца тек из целокупног дела, запажамо ову афективну црту која се већ меша са општим односом поште према традицији.

У таквим условима (и у извесној спрези са даљом употребом у верским и црквеним текстовима и пракси) прибежиште у световном животу у сфери хумора у најширем смислу, дало је славеносрпским елементима језика напротив нове функције нијансирања, па и могућности за шаренило нових облика. Пошто је у потпуности превладало правило „пиши као што говориш, а читај као што је написано“, крајем XIX века и потом кроз XX век они су, сада поглавито уз хумор као контекст, продужили да живе у савременом књижевном писаном и усменом српском језику. О томе сведоче дневни листови и часописи, сведоче и дела писаца.

¹⁵ *Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, Политичке и сатиричне ђесме*, У редакцији Младена Лесковца, приредио Живан Милисавец, Матица српска, Нови Сад, 1983, I стр. 114, формула је црквенословенска; id. *ibid.*, II, 18, „његов ’вход’ „; типична суфиксација „путештвије“, „посланије“, „старинска фраза“ „Во своја вси!“.

II

Има свакако прешнијих питања од овог о присуству славеносрпског када се тиче Винаверовог дела, за које се стално показује колико је важан прилаз без предрасуда и без клишеа¹⁶. Писац, критичар, Винавер је израстао у песника уз нашу авангарду. Заузима ипак посебно место: као борац за модерну поезију и „пантологичар пеленгирике“, кроз деценије плодног и разноврсног стваралаштва (темељећи своје образовање на вишој математици и на физици) које доследно стреми модерном у свом изразу у мисаоном, уметничком и филозофском обухвату. У средишту пажње и њему је опет данашњи и будући српски језик, нарочито кроз истраживања његове слободе и бујања, моћи његових ритмова и музике. Међутим, када је реч о опстанку старијег српског језика у крилу наше смеховне културе, онда испитати такве откуцаје управо код Винавера може имати посебан типолошки значај.

У његовој поезији елементи славеносрпског су одсутни, или скоро одсутни, ако узмемо у обзир неколико лексема, од којих се нека још старија или већ потпуно укоренила у српском језику (као ипак не честа: плот, оваплотити се, као „бесплотни се снови злате“), или као што у *Кашеграли* нека реч старијег језика дограђује контекст („Неприступан спасенију“), или другде дода пуноћу у истинску шалозбилну поуку („наравоученије“).¹⁷ Међутим, у Винаверовој прози славеносрпски изрази и лексеме иако спорадични, нађу се очигледно са врло живом функцијом. Као да су са више разлога изнуђени, те где су аутору вишеструко потребни. Те функције су препознатљиве:

а) најчешће је то, ако сажмемо песниковим речима, када „Прошлост постаје светиња“, дајући временску и уопште контекстуалну дубину. Када Винавер хвали „откуд Миловану [Видаковићу] његова благочестива реторика?“ те „налази већма трогатељне речи“, и „Рајићев препев Вертера у тадашњи старински и трогатељнији језик“ и када говори о „братији [...] Голијата који је претио благочестивом цару и псалмопевцу Давиду“ и „за устук [...] свакоме благочашћу“, или помиње: „дирљиво трогателна Лота“, „онај благочестиви и скромни Вентеј“, или поводом Вијона „ничим да се доведе у састојаније“, и када хвали „благогласност“ и стих „благогласан“ и подвлачи „да способствује здрављу нације“,¹⁸ тако и у две послератне посвете у Вина-

¹⁶ Због којих, када је у питању дубоко проникнута и „разиграна“ пародија и сатира у ретко човечном хумору, тако олако у недостатку нијанси клиземо у квалификовање цинизмом; због којих у бројним песмама можда прочитамо само предмет, и само садржај или слику, где су домети неки ненадани и свеобухватни. Један део Винаверовог дела остаје још и непотпуно објављен! Где би из целокупног дела ваљало нам већ имати барем поводом лексичког богатства својеврсни Речник *Concordances*, (макар избора речи, уз минимум контекста и са топографским наводима кроз дело, или за више дела).

¹⁷ *Евројска ноћ и групе њесме*, Српска књижевна задруга, *Чувари светиња*, Матица српска-Српска књижевна задруга, Нови Сад-Београд, 1971.

¹⁸ За већину примера под а), као и у примерима од б) до г) уп. *Заноси и њркоси Лазе Косића*, Београд, 1963, посебно 240–241, et passim.; *Нагиратајшика*, избор и предговор Раде Константиновић, Просвета, Београд, 1963; Франсоа Вијон, *Велико завештање*, СКЗ, Београд, 1960, прелев и поговор „Франсоа Вијон“ Станислава Винавера; *Шабаци и његова њрадиција*, Шабаци, 1935, *Нејрејирнија Француска*, Београд, 1937; чак и у преводу Ф. Понжа, „Пужеви“, *Алманах*

веровим сепаратима за Младена Лесковца, за *Нейрејринују Француску*: „и за нас, као Благодат,/ а не само за себе“, и за *Рајне другове*: „наша, само наша и ничија/ више стара и остварена, бар за кратко време,/ благочестива млада војска – где су/ и стари били само млади.“¹⁹

б) као у неким од горњих примера али и ван прошлости, често да би се отклонила патетична или дидактична конотација, не умањујући значење и значај појма, у игри ритма, алитерације и асонанце: „овде се дотичем једног од најпретежнијих наравоученија“, „суштаствени појам о човеку“, „свакојака забитна збитија“, „који се рано одрекао писаније“, „Ништа није неискреније, неважније и несуштаственије“; или у игри шале, ироније, слике и збиље, као поводом дела Карла Орфа: „вреба нас пародија: да скочи као бесна звер на све благочастиво и наравоучително“;

в) ретко као синоним, а готово никад само ради њега: „као и све маштарије и маштанија“; или пак „амерички језикословац Лорд“ (из барем два разлога: Лорда одмах и цитира: „Ми лингвисти“, Лорд одушевљен нашом народном поезијом заговара код нас језички „ступањ старога Исланда“); – као непосредни синоним: само када покоји славеносрбизам или славенизам изискује објашњење за ширу публику, да би забрујао из прошлости: „та ’словесност’, литература“, или „свештени чтец – читач“, потом само „чтец“ и „чтеци“, и „скриб“;

г) сасвим ретко у критичкој иронији: Скерлићев „благадејански“ позитивизам;

д) међутим, у Винаверовом модерном сензибилитету за један појам готово је систематски устаљен русизам (одн. славенизам): „разбуктај чувстава“, „чувство греха“, „у језику, мисли, чувству, свести“, „то је чувство исконско“, „судара чувства“, „чувства и мисао постају јачи од језика и његове утемељености“ [в. и под б)].

На такав начин у самом делу исказан однос према старијем језику, изнијансирано органски повезаном са савременим, има потврду и у Винаверовом истраживачком раду; иако се тај рад само успутно или посредно односи на проблематику славеносрпског.²⁰ Само у један мах постаје средишње поглавље „Драж славеносрпског“, у већ добро познатој студији *Заноси и њркоси Лазе Косићћа* (1963); али је оно из разних углова и посредно осветљено околним питањима, у поглављима *Калуђери*, *Ајсџиракција* и *Шести лица џраже џисца*, обликујући завршни заплет у првом делу те богате књиге (стр. 80–92).

Винавер се документује у архивској и другој изворној грађи, у препискама, сведочанствима савременика и у каснијој критичкој литератури. Из овог

Винавер, 37–38; *Кријички радови Сјанислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Институт за књижевност и уметност, Српска књижевна критика књ. 15, Матица српска-Нови Сад, Институт за књижевност и уметност-Београд, 1975; „Скерлић и Бојић“, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд 1938.

¹⁹ В. Радован Поповић, *Четири Винаверове џосветше Младену Лесковцу*, стр. 155, *Алманах Винавер*, за теорију и историју модерне књижевности, јесен 1997, I, 1, Оснивач и главни уредник Гојко Тешић, Београд.

²⁰ У *Језичне мођућности* и у *Скерлић и Бојић*, *Чардак ни на небу ни на земљи*, 1938, оп. cit.

дела монографије избијају основни заплети око народног језика и реформе у просвети, јасно приказани на европској сцени, уз врло упечатљиве појединости и са продорним коментарима.

С друге стране оваквог преплета супротних побуда и интереса, са Вуком па загледајући и перспективу Винавер набраја и анализира дражи славеносрпског. Ни у ком погледу, по времену када о тој теми пише, свеукупне прилике не иду му на руку. Поред тога, раскрчивање, са истраживачком насушном потребом и видовито, остало је без неког од данашњег основног оруђа. Јер за Винавера славеносрпски је још увек црквени, исто што црквенословенски језик;²¹ као што су их многи од савременика и потомци махом поистовећивали, и у XX веку (у Скелићевој *Историји* на пр.), и млађе генерације од његове. Управо после Винаверове смрти, од око средине 60-тих година кренуло је оно систематско испитивање славеносрпског, именовања и лика језика, и термилошког разграничења, па и врло битних појединости и ширине његовог књижевног и духовног општег значаја до последње четврти XIX века; неким стицајем више чинилаца, почетни период тог посла био је у време када је објављена ова постхумна монографија.

Винавер открива и подвлачи „извесне дражи“ старијег језика, и оне одмах и зазвуче: „кад жели да буде учен и уман“, „кад се труди да буде топло и присно достојан предака, њихових подвига, њиховог благочашћа и њихове светле историје“; славеносрпски има извесну „сентименталност“ која је „у црквенославенству“²²; најзад, „стари црквени имао је извесну смелост и израђеност у апстракцијама [...] и то не само у погледу лексичког блага, већ и именичних форми.“²³

Извесни главни квалитети старијег језика и основне афективне везе према њему су ту. Има и више: осећајући прекид колико и сагледавши га у својим истраживањима, Винавер није спреман да превиди празнину. Напротив, одмерава је са оне друге стране и зарад Лазе Костића, и попуњава по својој песничкој моћи: „Још нешто: народни језик, како га је увео Вук, донео

²¹ Да је код Винавера тако, можда се најјасније види управо овде, у поглављу *Шест лица истраже јисца*. Реч је о подручју Војводине: „Језици: црквенословенски и српски. Први, славеносербски, не води никуд“. Међутим из бројних других примера запажамо да Винавер када мисли поглавито на функцију језика радије користи име „црквенословенски“, док „славеносербски“ даје у општијем значењу. за тај појам користи још и имена: „словеносербски“, „словенштина“ и „црквена словенштина“, и у истој породици речи, „црквенославенство“.

²² Ову нит „сентименталности“ Винавер издваја као посебну вредност и код Милована Видаковића: његова „безазлена надахнута старинска језичка стилизација просто нас разоружава.“ Ту је и други типолошки пример: „И Кнез Милош много би изгубио да му нема дугачких црквенословенских речи и обрта. Они његовој ведрој преписци са словенским 'окончанијима' дају обележје наивна господства скоројевићке сујете и страшно жуђене велелепности. Он мисли да пише као цар Душан и деспот Стеван Лазаревић, као Бодин и Немања. Па како да се одрекне 'окончанија'?" Приметимо колико је овде близак Винавер-читалац Винаверу-преводиоцу: у хумору и пародији, са том функцијом, таква славеносрпска језичка стилизација провејаваће и код Раблевих главних личности у одговарајућим ситуацијама.

²³ Али када се Винавер даље усредреди на нашим језичким потребама за апстракцијама, то је да укаже на наша крупна грешења, *polens* или 'ипак *volens*' (три су за пример: Даничић, Маретић, и „тако уман филолог и психолог“ Адолф Вебер), као уосталом што се и „у многим западним језицима залутало“, као и данас „бехевијеристи“. Тамо где „Вук је био много реалнији“, указује Винавер, нападајући не први пут „пуританизам сировости“ неких међу следбеницима.

је и извесне тешкоће, застоје и устукe. Лишио је Српство, на махове, језичке непрекидности са старом и благочестивом прошлошћу, са нечим високод-ржавним.“

Врсни познавалац народног језика и стваралаштва, и Вуковог доприноса, он је писао о односу према славеносрпском језику уствари сасвим прецизно као према чиниоцу језичке непрекидности са врло битним делом српске духовности и институционалности. Он га је тако осећао и тако га користио.

У преводу *Гарјанијуе* и *Панијаируела* можемо сагледати једну од ризница српског језика коју је прикупио и још сам обогатио песник и критичар, стваралац Винавер. Поводом Раблеовог језичког шаренила, трудио се, каже, да га представи „онако како је то могуће у нашем језику“. Наводи барем десетак поступака, од којих су кованице на првом месту. „Црквена словенштина“ му је тек на шестом месту, то јест негде у средини.²⁴ Али и по коришћењу тог старијег српског језика, славеносрпског, овај роман се за потоње нараштаје може показати као један од језичких и преводилачких међаша. Када је био објављен, само неколико година после другог светског рата (1950), није само тај део рада прошао готово незапажен.

За цео сплет питања превођења, оних језичких, у многа су одговорне специфичности жанровских одлика унутар Раблеовог романсијерског система, које се опиру класирању: роман се може узети и као авантуристички, али ћемо се при том сусрести са проблемом низа других жанровских одлика. Чак и као препун хумора, ипак га је тешко назвати хумористичким. А хумор је овде основни агенс у структурној организацији. Хумором се олакшава прелаз у жанровском преплитању, одржава се мешање регистара.

Поводом коришћења области традиције, француска критика је замерила Бахтиновом тумачењу да је осетно померило стваралаштво Франсоа Раблеа према народној култури. Винавер је Бахтиново тумачење познавао, било му је блиско и ценио га је. Па ипак, у смислу постизања праве мере у односу на оригинал, у српском преводу поред елемената из старогрчког и из латинитета, Винавер је као област учене традиције увео и елементе слојевитог славеносрпског језика. Таква област постоји и код Раблеа у старофранцуском. Захваљујући Винаверовим интервенцијама, она се у српском преводу лакше чита. А као неодвојива од ренесансног критичког хумора у Раблеовом делу, она је код Винавера имала утрту стазу. Елементи славеносрпског биће блиски и биографији и шалозбилној историчности у Раблеовом делу.

За приближан увид у учесталост славеносрпских елемената у прве две књиге *Гарјанијуе* и *Панијаируела*, у прегледност и функцију поступка, узимамо онај најближи контекст, 60 до 70 синтагми и синтаксичких јединица, ретко саме лексеме, од укупно око стотину и нешто више таквих места на близу 240 страница. Већ у наслову Прве књиге (*La Vie tres horrible du grand*

²⁴ Сам Винавер о свом раду на овом преводу, в.: „Реч преводиоца (уз покушај српског превода Раблеа)“, *Књижевности*, 1950, XI, 10, 386–389; *400 година од Раблеове смрти*, *Република*, 28.IV 1953; *Раблеова жетива*, *Књижевности*, 1954, XIX, 10, 323–334; *Ne sutor ultra crepidam*, *Поводом кришћике на мој превод Раблеа*, приредила Милица Винавер, *Алманах Винавер*, op. cit., 31–33

Gargantua,²⁵) код Винавера је: *Прејезовишо жишџије/ великоја Гарјанијуе/ оца Панџајуруелова*. Очигледно је да славеносрпски, од слојева старине које поседује, има моћ прелива: од основне речи за лексику романа, српскословенске, у синтакси до места речи и њеног додатка, до морфолошки доследног коришћења одређеног вида; до нових интервенција, које треба да обезбеде једну дужу савременост и прихватљивост превода. Тако се у овом архаизованом а најпространије хуморном регистру може слободно мешати творба бројних Винаверових кованица са облицима славеносрпске лексике. Она сада садржи и најновије Винаверове својеврсне неологизме, и славенизме, па и дубоко укорене српскословенске речи. Још је питање у којој се мери ова грађа може сврстати по функцијама:

одмах у Прологу баш: „чудно паденије и обретенџе краљевима и царевима“ и опет нешто даље: „чествујте мозак сиру сличан“; у области верској и верске праксе, „када се наш Спаситељ вознесао о свом васкрсу“, „сушто житије светих отаца“, „спасеније“, као и обраћања: „дајте нам наша звоненија“, или калуђерско: „Божје ми добродетели и крепости!“, а са певнице: „Зар сте заборавили грожђанску службу светога Гроздија?“;

школство и васпитавање тешко се могу разлучити од претходног:

„света јеврејска словеса“, „језик гречески“, „Ја ћу им чатити дугачко и красно слово“, „било да пише и краснопише и стара и римска словеса“, и ђачко: „Одредби Десетокњижја држим се по моћи сила својих и не удаљујем се од њих колико ни за једно ноктодебљије“; у општепознатом писму Гаргантуе Пантагруелу „Дражајши сине,“ где је најчешће само овлаш архаизована синтакса и продужена префиксација суперлатива, Гаргантуа у свом очињем савету а супротном животном искуству, један појам покушава да вага (један од кључних у просветном добу француске ренесансе, као и у просветитељском у нашем XVIII веку); етички апстрактни појам и реч од старине: „и да се све већма добродетелством крепиш [...] не пишем ти да искључиво у том добродетелству живиш,“; ту је и облик прилошке одредбе „добродетелно“; па и у просвети, уз стрелице које Винаверов Рабле баца на књиге сколастичке библиотеке Светог Виктора: „Зубоцвотарина ништих“, „Прозбореније поганаша“, „Луцпрдије са питањима савести“, „Магарења жила – вост опата“, и честа у роману „писанија“ (једн.: „од данас до скончанија векова тој писанији децу учити“); у култури, међу често коришћенима су још: „Хомер, свих језикословаца узор“, „књижество“, „хрисовуље“, „прикљученија“ и: „печатња“, „вештина књигопечатње“; у ’лекарству’ Панургије исцељује Знајшу, „па намаза унаоколо животворним мелемом воскресалцем (тако га је звао).” Ту су и „ђаволска маштанија“, и „закони извучени из средине наравствене и

²⁵ 34 Rabelais François, *Œuvres complètes*, Edition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, ... Editions du Seuil, Paris, 1995, 45; *Œuvres complètes*, éd... Mireille Huchon, et F. Moreau, „La Pléiade“, Gallimard, Paris, 1994; Рабле Франсоа, *Гарјанијуа и Панџајуруел* роман, превео с француског Станислав Винавер, Просвета, Београд, 1950, предговор Ели Финци, *Франсоа Рабле*; Рабле Франсоа, *Гарјанијуа и Панџајуруел*, превео Станислав Винавер, Приредила и пропратне текстове написала Изабела Константиновић, I, предговор И. К., *Франсоа Рабле и његово дело*, 7–27, II, поговор И. К., Раблеов ренесансни хумор и његове широке могућности тумачења, 341–348, Библиотека Избор, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000

јестаствене филозофије“, а када Чудељко набраја које све не средњовековне области знања, „да распрavam нерешљиве проблеме мађије, алхемије, кабале, геомантије“, он каже „које носијах у духу“; често се јављају и „састојаније“, поготову „природно састојаније“, „сочинио“ „одежда“; користи се „велегласје“, славенизми, попут „као што се случило онима“; шире значење него у језику правно-судском: „да се поначини и дохрани, што и јесте право правцато измирително правило“; ретко у синтагматској сарадњи са скатолошким детаљем, славеносрбизам ублажава барем колико и подвлачи разлику између два елемента, „на подобије крављег измета“; као у прва два примера у овој листи, славеносрбизми могу ублажити значење речи или контекста својом старином, отклањају вишак значења или промену, набој емоције или јачине апсолутног суперлатива у облику речи на српском модерном језику (за извесну преосетљивост, у одређеном времену): наћи ће се „пријатељи и стари сојузници“, „изгубио си мајчицу, дадицу, госпу возљубљену!“ или „а знао их је тако превасходно“, „љубавствујушти“, „Већма нас је поучила и облагоразумила мала једна ваша реч“.

У Винаверовом избору лексике и његовим интервенцијама архаизирања пада у очи учесталост префикса благо-, у именској, придевској, глаголској творби као у последњем горњем примеру, као и: „благочашће“, „човек мудар и благообразан“, „што благозвучнијом латинштином“, „сваковрсне ретке благовоње“, и све до „благомисленог благоутробија“ и „благочастиве цокуле“.

Функција звучности и ритма прати врло често ове и друге функције: изразито ренесансни пример (по својој критичности) јесте Раблеова шалозбиљна тврдња поводом својстава драгог камења, попут оних у средњовековним лапидаријима, која код Винавера иде и до овако успеле (иако граматичке) риме, убирајући у контексту доброћудни смех својих читалаца: „смарagd има својство усправително, и за природни уд веома утешително“.²⁶

За рецепцију *Гарјанијуе* и *Панџаируела* до данас старији језик је уз Винаверове интервенције, ако не прозрчан оно разумљив и жив. Његова разнолика коришћења у преводу једног ремек-дела, и хумор, дали су му нову снагу. Али се унутар материјала славеносрбизама не уочава цинизам, чак ни права иронија. За те манифестације реског духа, Винаверов Рабле чува најактуелнији свакодневни језик, као и улични и шатровачки; које чува и за еротичку која поприма црте порнографије, и за лакрдију и шегачење. Међутим када су се сабрали Винаверови примери славеносрпског језика на корист раблеовском ренесансном хуманизму, нашли су се груписани око верских обреда, па била то и служба светога Гроздија, и око школе, књиге и просвећености; еротика се послужи шеретлуком, за педантерију потребна је, видимо, новаторска пошалица. Најзад, види се да славеносрпски елементи могу помоћи и просветарско-господарској функцији језика оне ученије главне личности, али ретко ту укључујући баш лексику; зар уосталом поданике и војнике, и младог наследника свог не треба најразумљивијим једноставним речником

²⁶ При том, Винаверов превод је крајње веран и поуздан: уп. F. Rabelais, OC (Demerson, 1995) 86, као и Игеов Речник XVI века, E. Huguet, *Dictionnaire de la langue française du seizième siècle*, 1932, за значење *confortatif*.

упућивати. У том новом арсеналу славеносрбизама с половине XX века грађа одише духом и ведрином. Не само у преводу већ, видимо, и у општем Винаверовом изражавању, стваралачком, и о томе сведочи радо коришћење и доградња низа лексема из велике породице са префиксацијом на *благо-*, и из друге на *добро-*.

Иако у Трећој књизи новоименовани аутор, „Франсоа Рабле, доктор лекаства“ на почетку Пролога апострофира „ви предражајши костобољци“, славеносрпски лексички фонд као и Винаверово архаизовање синтаксе биће знатно ређи у последње три књиге романа. Нема сумње, Прву књигу, у старије време фикције (и реалности) „некад је саставио“, а Другу књигу већ и „покојни“ „Алкофрибас/ вејач овејане суштине“. Од Треће надаље, актуелизовање се одвија на свим плановима, па и на језичком.

Међутим, оно што одмах везује то ново време за стварну реалност (па и будућност дела!), јесте истинска *Краљева њовласишца* којом се сада аутор обезбедио, текст штампан иза насловне странице Треће књиге. У преводу повластица је највише и у целини бојена Винаверовим славеносрпским елементима. Краљева општа просветарско-подарска функција у пуној мери то оправдава. Највиши краљевско-административни китњасти стил краси својом збиљом овај ренесансни узорак из 1550. године. За Винавера се отворила прилика у којој је славеносрпски језик, пружајући овде бројне своје одлике на услугу, оправдавао дубље цео његов поступак. Текст на такав начин актуелизован у овом преводу, разумљив је у највећој мери и широј данашњој публици, и то је видљиво и у неколико првих редова: „Од стране дражајшега нашега и прелјубимејшега господина Франсоа Раблеа, лекаства доктора, створи се пред нама упрошеније како именовани молебник досада више књига у печатњу дао јесте: на греческом, латинском, француском и тосканском, а такође и извесна о прикљученијама и јунаштвима Пантагруела списанија, ова исто толико полезна колико и укусу сладосна: печатељи пак дрзнули су се покварити, сокрушити и изопачити их на извесним местима. Поврх тога, они су отпечатали и многе друге књиге скаредне, а све под именом поменутога молебника и на његово велико негодовање, шкоду и срамопоруганије, које је он потпуно оповргао као лажне и подметнуте, те сада жели да се сије књиге нашим изволенијем и повеленијем разоренију предаду (...) Такође и обелоданити и у продају пустити даље следствије прикљученија и јуначких подвига Пантагруелових.“ Разумљивост овог превода пажљиво је оркестрирана. Оно што измакне читаоцу у првом контакту, као можда „сије књиге“, допуниће се значењем у следећем изразу, „што се сијег посла тиче“, и нешто даље, „Из таквих и иних добрих разлога који су нас на сије потакли“.²⁷ У том аутентичном поступку може се пратити како мајстор уметник остварује меру, његова далековида обазривост у коришћењу драгоцене грађе.

Није у питању само тон и „патина“ језика. Винаверов превод овим поступком обнавља део славеносрпског пре свега лексичког фонда; он га богати, обнавља и саму творбу именских и глаголских сложеница и кованица,

²⁷ Уп. Рабле, *ГП*, (И. К., 2000), I књ., 285, и Rabelais, *op. cit.*, 516

њихову суфиксацију, префиксацију квалификатива. Превод актуелизује његову традицију, али такође, у једном богатом моделу екстензивно модерног књижевног и говорног српског језика, актуелизује и његову будућност; преносећи при томе и ону афективну нит у односу према славеносрпском. То показује и чињеница да он, веома спорадично али и прецизно мотивисано, боји и даље, наш садашњи књижевни писани и говорни језик. И у окриљу хумора Винаверов славеносрпски остао је танан, нијансиране функције, осмехнуто отмен (само педантима оваква перспектива могла би засметати). Уз хумор, он подиже ниво критичког дискурса у преводу, враћајући и дуг, њиме богатећи и сам нашу смеховну културу. Вероватно би вредело пажње испитивање које би, почев од нешто ранијих славеносрпских елемената, кованица и других иновација, обратило пажњу на тај фрагментарни слој језика у употреби у некима од познатих књижевних и преводилачких дела током прве половине XX века, до Винаверових интервенција.

Кључне речи: славеносрпски књижевни језик, славенизми, славеносрбизми, функције, афективна нит, лексеме и изрази, фрагмент, хумор, пародија, шала и комика, Вукова реформа, превод, Винаверове интервенције.

НАВЕДЕНА ЛИТЕРАТУРА

- Албијанић Александар, „Испитивање језика превода Јована Рајића *’Слова о прешном човеку’* (1764)”, *Зборник Мајице српске за филологију и лингвистику*, Нови Сад, 1978, XXI/1, 113–125.
- Алманах Винавер*, за теорију и историју модерне књижевности, Оснивач и главни уредник Гојко Тешић јесен 1997, I, 1.
- Бахтин М., *Сјиваралаштиво Франсоа Раблеа и народна култура средњега века и ренесансе*, превели Иван Шоп и Тихомир Вучковић, Библиотека Књижевност и цивилизација, Нолит, Београд, 1978.
- Винавер Станислав, *Приче које су изубиле равношесту*, Издање С. Б. Цвијановића, Београд, 1913.
- Винавер Станислав, *Шабац и његова традиција*, Библиотека Народног универзитета шабачке Народне књижнице и читаонице, књ. 5, Шабац, 1935.
- Винавер Станислав, *Непрејернућа Француска* (прештампано из Српског књижевног гласника), Штампарија „Графички институт“ књижаре „Скерлић“, Београд, 1937.
- Винавер Станислав, *Чардак ни на небу ни на земљи*, Француско-српска књижара А. М. Поповић, Београд, 1938.
- Винавер Станислав, *Евројска ноћ и грује њесме*, избор и предговор Миодраг Павловић, „Звучна екумена Станислава Винавера“, 7–29, Српска књижевна

- задруга, књ.444, Београд, 1973.
- Винавер Станислав, *Чувари светиа*, Матица српска, Нови Сад-Српска књижевна задруга, Београд, 1971.
- Винавер Станислав, препев у: Франсоа Вијон, *Велико завештање*, поговор „Франсоа Вијон“ и Коментар, 143–188; истоимени предговор Сретена Марића, 5-53, Српска књижевна задруга, књ. 362, Београд, 1960.
- Винавер Станислав, *Заноси и њркоси Лазе Косића*, Колекција Библиофилска издања Новинског издавачког предузећа „Форум“ у Новом Саду, Нови Сад, 1963.
- Винавер Станислав, *Нагїрамаїтика*, избор и предговор Раде Константиновић, „Винаверова минђуша“, 7–37, Просвета, Београд, 1963.
- Криїицки радови Сїанислава Винавера*, приредио Павле Зорић, Институт за књижевност и уметност, Српска књижевна критика књ. 15, Матица српска-Нови Сад, Институт за књижевност и уметност-Београд, 1975.
- Књижевно дело Сїанислава Винавера*, Зборник радова, уредник Гојко Тешић, Институт за књижевност и уметност, Посебна издања, XI, Институт за књижевност и уметност, Београд - „Браничево“ Пожаревац, 1990.
- Врчевић Вук, *Срїске народне њриїовијетїке / њонајвише країке и шаљиве*, „Српско учено друштво“, 1868.
- Грицкат И[рена], *У чему је значај и какве су сїецифичностїи славеносрїскої ѡериода у развоју срїскохрвайскоїа језика / Поводом иницијалїиве Маїице срїске да се састїави речник књижевної језика славеносрїскої ѡериода*, Зборник Маїице срїске за филолоїију и линївистїику, Нови Сад, 1966, IX, 61–66.
- Даница*, лист за забаву и књижевност, 1860, Нови Сад (од 1860–1864).
- Деретић Јован, *Истїорија срїске књижевностїи*, Треће, проширено издање, Београд, Просвета, 2002.
- Жижа*, У Панчеву, 1872 (од 1871–1873).
- Змај*, свезке за шалу и сатиру, У Пешти, 1865, 1866, 1867 (од 1864–1871).
- Иванић Душан, „Предговор“, 7–30, у: *Дела Јована Сїтерије Поїовића, Криїицке, ѡолемике, ѡисма*, приредио Душан Иванић, Књижевна општина, Вршац, 2001.
- Ивић Павле, *Вук Карацїић и књижевни језик код Срба, Научни састїанак славистїа у Вукове дане*, Реферати и саопштења, Београд, 1988, XVII, св. 1, 13–21.
- Ивић Павле, *О Вуковом Рјечнику из 1818. ѡдине*, поговор, 19–45, в. Вук Стеф. Карацїић, *Срїски рјечник (1818)*, 1987.
- Одабрана дела Јована Јовановића Змаја, Полиїицке и саїиричне ѡесме*, У редакцији Младена Лесковца, приредио Живан Милицавац, Матица српска, Нови Сад, 1983, I, II.
- Карацїић Вук Стеф., *Срїски рјечник (1818)*, Дела Вука Карацїића, Приредио Павле Ивић, Просвета-Нолит, Београд, 1987, в. поговор: Павле Ивић Карацїић Вук Стеф., *Срїске народне ѡсловице*, Дела Вука Карацїића, приредио Мирослав Пантић, Просвета-Нолит, Београд, 1987, поговор:

- Мирослав Пантић, „Вук Стефановић Караџић и наше народне пословице“, 355–390.
- Караџић Вук Стеф., *Нови завјет*, са „Предговором“ Вука Стеф. Караџића, 9–16, Дела Вука Караџића, приредио Владимир Мошин, Просвета-Нолит, Београд, 1987, поговор: Владимир Мошин, „О Вуковом преводу *Новой Завјета*“, 457–473.
- Вук Караџић, *Расковник, ѝроза из Рјечника*, Бразде, посебна серија, избор и предговор Радомир Константиновић, „Вук расковничар“, 7–20, Просвета, Београд, 1964.
- Кићовић Мираш, *Сѝтерија и Вук Караџић, Књига о Сѝтерији*, Српска књижевна задруга, коло XLIX, књ. 335, Београд, 1956, стр. 297–351.
- Кнежевић Мил. В., *Збирка наших ѝсевдонима, Библиоѝкеар*, 1949, год. I, бр.4, 390–425.
- Костић Мита, *Михаило Максимовић, саѝиричар нашеѝ друѝиѝва XVIII века, Зборник Маѝице срѝске за књижевносѝ и језик*, I, 1953, 65–71.
- Крстић Ненад, *Француска књижевносѝ у срѝским ѝреводима (1775–1843)*, Светови, Нови Сад, 1999.
- Максимовић Михаило, *Малиѝ букварѝ за велику децу*, Вѝ Виенне, 1792.
- Михаиловић Георгије, *Срѝска библиоѝрафија XVIII века*, Народна библиотека С. Р. Србије, Београд, 1964.
- Младеновић Александар, *Досѝѝејеви називи за срѝски језик*, Међународни славистички центар, Београд, Крушевац, Тршић, Нови Сад, 1989, *Научни сасѝанак славистѝа у Вукове дане. Досѝѝеј Обрадовић – човек и дело међу народима*, XIX/2, 45–52.
- Младеновић Александар, *Срѝски ѝреводи француских књижевних дела од 1775. до 1843. ѝодине, Зборник Маѝице срѝске за филолоѝију и линѝвисѝику*, Нови Сад, 1999, XLII, 520–526.
- Младеновић Александар, *Славеносрѝски језик /Сѝугије и чланци*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1989.
- Наѝредак*, 1848, У Карловци, Издаје и уређује Дан. Медаковић са друштвом Србског Напредка, и 1868, Властник, издатељ и одговорни уредник Ђорђе Поповић. *Новине Србске*, 1815 и 1817 (*Новине Србске*), у Виени.
- Никић Љубомир, *Збирка наших ѝсевдонима, Библиоѝкеар*, 1956, год. VIII, бр. 3-4, 199–210.
- Новаковић Стојан, *Јован Сѝтеријин Поѝовић, Глас Срѝске Краљевске академије наука*, књ. LXXIV, 97–108, 1907.
- Rabelais François, *Œuvres complètes*, Edition établie, annotée et préfacée par Guy Demerson, ... Editions du Seuil, Paris, 1995 ; *Œuvres complètes*, éd... Mireille Huchon, et F. Moreau, „La Pléiade“, Gallimard, Paris, 1994.
- Рабле Франсоа, *Гарѝаниѝа и Панѝаѝруел* роман, превео с француског Станислав Винавер, приредила и пропратне текстове написала Изабела Константиновић, I књ., предговор, И. К., „Франсоа Рабле и његово дело“, 7–27, II књ., поговор И. К., „Раблеов ренесансни хумор и његове широке

- могућности тумачења“, 341–348, Библиотека Избор, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
- Скерлић Јован, *Историја нове српске књижевности*, потпуно и илустровано друго издање (са 10 слика у тексту), Издавачка књижарница Геце Кона у Београду, 1921.
- „Славеносербској магазин“, Томъ первый, часть I, Въ Венеци, [...], 1768.
- „Стармали“, 1879, 1887, 1888 (од 1878–1889).
- Јован Стерија Појовић, *Стеријин однос према језику*, Завод за издавање уџбеника, Избор и редакцију извршио Васо Милинчевић, Београд, 1965.
- Јована С. Поповића, *Милобруре*, Панчево, накладом књижаре браће Јовановића, s. d.
- Књија о Стерији*, Уредили Бранислав Миљковић и Милан Ђоковић, Српска књижевна задруга, књ. 335, Београд, 1956.
- Дела Јована Стерије Појовића, Криптике, ђолемике, ђисма*, приредио Душан Иванић, „Предговор“ Душана Иванића, 7–30, Књижевна општина, Вршац, 2001.
- Јован Св. Појовић, *Целокујна дела*, за штампу приредио Урош Џонић, Библиотека српских писаца, 1–5, Народна просвета, Београд, s. d.
- Стијовић Светозар, *Славенизми у Њеишевим ђесничким делима*, Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1992.
- Токин Милан, *Вршац у Стеријином ојлегалу, Лейџоис Мајице српске*, 1955, књ. 376, св. 5, 472–500.
- Толстој Никита, *Сџудије и чланци из српској књижевној језика*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства – Вукова задужбина, Нови Сад, Матица српска, 2004.

Isabelle Konstantinovic

LA PRESENCE DES ELEMENTS DE SLAVON SERBE DANS LA TRADUCTION DE STANISLAV VINAVER DU ROMAN DE RABELAIS

(Resume)

L'analyse du procédé littéraire en question nécessite à l'abord un rapprochement avec la situation historique et le milieu littéraire propice à une survie discrète du slavon serbe dans la langue littéraire moderne.

I. Le développement du slavon serbe (langue littéraire des Serbes du milieu du XVIII^e s. jusqu'aux années 60 du XIX^e) est dû au croisement du slavon russe d'Eglise (et du russe) non seulement avec le vieux serbe mais aussi avec le serbe parlé, langue populaire (et administrative). Après un siècle riche en productions littéraires, sans disparaître tout à fait, le slavon serbe se voit basculer enfin au bénéfice du serbe littéraire et parlé, normalisé par la Réforme de Vuk Karadžić (1787–1864) grâce à qui l'orthographe phonétique l'emporte également. Le slavon serbe, indispensable encore au sein du travail de Vuk Karadžić, mais d'autre part présent déjà dans l'humour comme instrument de sa lutte, devient bientôt archaisant, puis voué à la fragmentation. Ainsi, on suit encore le slavon serbe, surtout son fonds de mots abstraits, dans l'œuvre poétique et dans certaine prose élevée de Jovan Sterija Popović (1806–1856), mais il paraît fragmenté (tel qu'en usage en langue parlée) dans ses comédies,

et déformé par l'emploi abusif des tartufes de la société. On le suivra dans l'oeuvre humoristique en prose d'un poète brillant, Jovan Jovanović Zmaj (1833–1904), mais aussi dans certains de ses poèmes satiriques. L'humour au sens le plus large n'est pas le seul à accueillir le slavons serbe, mais c'est surtout lui qui préserve le fonctionnement nouveau de ses éléments hybrides, mots littéraires, tournures et expressions abstraites, formules d'Eglise. L'humour en enrichit les multiples nuances de signification et entretient la compréhensibilité; tout en ridiculisant ou rendant comique leurs mauvais usagers des temps modernes. Langue de l'éducation et de l'instruction religieuse dans un passé très proche, langue littéraire d'une élite intellectuelle d'hier et de la haute administration, elle jouit toujours d'un prestige, même fragmentée: les slavonismes serbes gardent une expressivité qui, plutôt noble, tinte d'estime et de signes d'affection, est nuancée par l'humour. Ces éléments paraissent çà et là, désormais enracinés dans la tradition littéraire serbe.

II. Stanislav Vinaver (1891–1955), poète formé parmi ceux de l'avant-garde serbe, mathématicien et musicien, fait ses études à Paris et suit activement les cours de Bergson. Ces recherches poétiques vont dans le sens du développement des rythmes nouveaux à partir de la langue parlée actuelle. Son esprit moderniste et sa culture profonde et de large envergure participent à tous ses autres travaux: de critique, de journaliste, de traducteur. Si la place donnée au slavons serbe n'y est pas grande, elle réunit une investigation théorique et historique, aussi bien que l'usage pratique des slavonismes serbes dans la prose critique et poétique et dans les conférences de Vinaver (rarement dans ses vers), et l'usage fait dans ses traductions. Dans sa traduction *Gargantua i Pantagruel* (1950) l'emploi des éléments du slavons serbe (pour les deux premiers livres, ils sont plus d'une centaine sur env. 240 p.; après le "Privilege du Roy", archaïsés ainsi du début à la fin et dans un style administratif solennel de la chancellerie royale, dans les trois derniers livres du roman ces éléments du slavons serbe se font rares), de ces lexèmes, formules et expressions, est un procédé qui, à côté de l'emploi du grec et du latin, colore surtout certains termes abstraits d'ancienneté et de savoir, ou d'un penchant pour l'instruction. Groupés autour du service religieux, de l'éducation, d'un esprit éclairé mais archaïsant, ils favorisent un humour souriant au profit de l'humanisme critique rabelaisien.

Сава Дамјанов
Нови Сад

ЗАШТО СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ НЕМА РАБЛЕА?

Ако основну дихотомију, која је обележавала српску књижевност од њених данас нам знаних почетака па све до наших дана, представља однос између *фикционалној* и *функционалној* (ма како се оно у појединим епохама конкретно испољавало), свакако да корене смеховног треба тражити негде између та два пола, али је питање ближе којем од њих? Ако је смеховна компонента ближа другом поменутом полу, тада имамо у игри сатиру или разне облике хумористичког дискурса, али опет на разне начине усмереног као подручјима која се не простиру само на пољу смеховног већ тендирају ка утилитарном, дидактичком, социјално-критичком, филозофском или идеолошком смислу. Ако је, пак, компонента о којој је реч ближа фикционалном (или се искључиво у њему реализује), онда имамо у игри својеврсни ослобођени хумор, смех ради смеха, дискурс веселе књижевности, травестије, персифлаже, бурлеске, лакрдије или фарсе. Иако је у српској књижевности фикционално егзистирало колико и функционално (а често су, као у житијној књижевности рецимо, били у и специфичном споју), хумор се у њој везивао превасходно за функционално.

Ако у нашој средњовековној писаној књижевности и нема изразитих примера хумористичког дискурса, његове ће прве назнаке у бароку бити изразито одређене религиозно-дидактичким кодом, да би у просветитељству утилитарност хуморног била померена у сферу секуларног, од Орфелиновог сонета у „Магазину“, преко Максимовићевог *Малој буквара за велику децу*, па све до одговарајућих пасажа у Доситејевог *Живоју и њикљученијима*. Наравно, овако секуларизован хумор имао је превасходно друштвено-критичку димензију, па је најчешће улазио у област сатире. Исто се може рећи и за песничку (епиграми и т. д) и кратку прозну сатиру српских класициста, при чему овај књижевни правац на поменутом плану свакако свој врхунац доживљава у Стеријиној комедиографији. Међутим, управо на примеру овог класика српске комедије може се видети функционализација хумора: он, наиме, неће пропустити да истакне како његова дела треба не само да забаве него и да поуче читањељство, односно гледатељство. Романтичари, пре свега Змај, али и Лаза Костић, па и Ђура Јакшић, ући ће у воде политички функ-

ционализованог хумора, односно политичке сатире, док ће реалисти сходно идејама Светозара Марковића, али и руских теоретичара, неговати хумор друштвено-критичког усмерења. У сличном контексту могу се посматрати и комедије Бранислава Нушића, а приповетке вероватно највећег мајстора хумора с почетка 20. века Радоја Домановића изразито су политички функционизоване, биле оне сатиричког или алегоријског карактера.

Међуратна српска књижевност, опет, зачета је у поетичко-револуционарном заносу модернизма и авангарде, да би се пред сам Други светски рат улила у класичније, реалистичке или чак социјално-реалистичке воде. У таквом контексту, исувише мало је било места за дотадашњу (функционализовану) хумористичку традицију, мада се она појавила у другим – опет претежно функционизованим – видовима. Најбољи пример за то је надреализам који је једну од својих кључних опсесија – ону засновану на Фројду и психоанализи, а у књижевности изражену техником аутоматског (тј. несвесног, или *директно из њосвесџи*) писања – када је реч о хуморном, функционизовао управо у наведеном смеру (рецимо, *Хумор засјало* Александра Вуча). Или пак дадаистички експеримент Драгана Алексића чији хуморни пропламсаји исмевају логику језика самог, не ослобађајући простор истинској смеховној машти. О сатиричким и иним друштвено-критичким компонентама у делима писаца реалистичке или социјалнореалистичке оријентације вреди рећи толико, да ни у својим најбољим (а увек мање-више видно тенденциозним) моментима нису превазилазиле домете једног Домановића или класицистичких сатиричара.

Послератна српска књижевност, опет, пошла је у правцу нове модернистичке обнове с једне стране, а с друге стране, све популарнији жанр афоризма, те поетске и кратке прозне сатире селио се на ступце дневне и ревијалне штампе, па се самим тим, логично, више исцрпљивао у дневно-политичким но универзалнијим књижевним интенцијама. Од једног Виба или Васе Поповића, рецимо, и поред њиховог несумњивог мајсторства, тешко да би се могла саставити озбиљнија књига која би – попут већ поменутих деветнаестовековних мајстора – и данас пленила актуелношћу текстова. Песнички и прозни корифеји модернизма, Попа, Павловић, Киш, или Пекић највише су тежили уласку у митопоетску или митопрозну сферу, додиру актуелних европских филозофских токова (егзистенцијализма, филозофије апсурда и т. сл), или иновацијама књижевне форме и књижевног дискурса уопште, тако да ту истинске доминације хуморног и није било, мада су неки његови облици постојали али као секундарне компоненте. Може се рећи да је тек постмодернизам у последње две деценије прошлог века ослободио књижевни говор у толикој мери да је постало могуће готово све, у крајњој линији – српска књижевност је тада по први пут у својој историји доживела да се однос између функционалног и фикционалног радикално (ако не и сасвим) помери ка превласти овог другог пола. Тај процес и његова обележја већ сам детаљно описао у предговору моје *Антилопије српске њосџимодерне фанџасџике* (Београд 1994. и проширено издање, Нови Сад 2004), при чему је најважније то да српски постмодернизам негује уместо (било какве!) традиционалне

илузије веродостојности својеврсну *веродостојност илузије*, да је заснован као ARS COMBINATORIA (дакле, као *уметност комбинајоричке ипре*), те да је у њему *фанијаситичко* суштински *реалистичко* (тј. традиционално *немиметичко* постало је *миметичко*)... Идеална ситуација да се појави једна ослобођена смеховност, *дискурс веселе књижевности* (известан литерарни пандан ничеанској „веселој науци“!), али осим у наговештајима (Велимир Ђургуз Казимир, Светислав Басара и још неколико аутора) то се није испољило до раблезијанског (бес)крајних граница!

Зашто је, дакле, то тако било, зашто српска књижевност нема до данас Раблеа, или барем једног *до краја реализованог* пост-раблеовског потомка? Да бих указао на одговоре, морам указати и на изузетке, на оне који су – као поменути и непоменути постмодерни аутори – додирнули, мање или више, образац о којем је реч. Ово се, свакако, највише односи на Стеријин *Роман без романа* (1838) где имамо једну међужанровски и интертекстуално сложено испреплетану смеховност, која међутим себе ограничава јасним пародијским контекстом (романи Милована Видаковића), полемиком са самим романескним жанром и тадашњом српском књижевном сценом уопште (што је мање експлицитно, али и те како присутно). Даљи низ водио би до Станислава Винавера, тачније до његових *Паниолоија* (1920, 1922, 1938) пре свега, које се можда и највише – без обзира на јасан пародијски контекст – приближавају том раблезијанском дискурсу веселе књижевности, јер је бујна и неспутана духовност и духовитост њиховог аутора ишла даље од наведеног контекста (уосталом, не заборавимо да је управо он маестрално превео на српски управо *Гарјанију* и *Паниајруела*!); међутим, проблем је био у полиграфичности Винаверовој, која готово ништа започето није заокруживала у кохерентнију целину, па су тако и „*Паниолоије*“ остале за мене до данас најбољи кроки (или грађа) једног нашег ненаписаног раблезијанског поетско-прозног дела. У међуратној књижевности овде свакако достојно место заузима и *Бурлеска јосиодина Перуна боја трома* Растка Петровића, чији наслов је јасно сведочио о интенцијама писца, али ни овај аутор приче о распуштености словенских богова и сличних смехотворно-митолошких никада није довршио и оставио нам књигу карневалске игре између смеха и греха, ларпурлартистичког хумора који никако није лишен дубоких значењских потенцијала. Најзад, књижевност након Другог светског рата обрасцу о којем је реч највише се приближила у драмама Александра Поповића и Душана Ковачевића: први од њих заблестао је особеношћу језичког хумора и комике што дотадашња српска комедиографија није као потенцијал битније искористила, раблеовске језичко-смеховне игре неретко су обележавале његова најбоља дела, али он се експлицитно или имплицитно никада није одрекао политичког ангажмана, тј. такве функционализације свог хуморног дискурса. Слично се може рећи и за Душана Ковачевића, мада су извори његовог хумора више у апсурдности, гротесци, парадоксу, хиперболизацији, а функционализације шире од сатирично-политичких, често чак у сфери својеврсног антрополошког или филозофског дискурса поуке (наравно, веома дискретно уведеног али ипак присутног).

Да ли све што сам до сада рекао значи да у природи српске књижевности, па и културе, постоје неке константе које су утицале да се ствари збивају овако, да се појаве какве симболише Рабле у њој не укорене? Свакако је једна од тих константи чињеница да се као главна детерминанта готово сваке епохе код нас појављују књижевни и културни идеолози а не сами ствараоци, креативци? Тако је било од Светог Саве, преко Доситеја и Вука, Светозара Марковића, Јована Скерлића и Богдана Поповића, па све до Марка Ристића, Милана Богдановића или Борислава Михајловића Михиза и Јована Деретића: за такве, несумњиво значајне ауторе увек је у првом плану стварање норми и канона, чак и када оно иде путем ослобађања од старих, претходећих – али, никако није у првом плану безгранично ослобађање самог књижевног говора. Да ли се зато увек од наших писаца и уметника уопште очекивало да пре свега буду савест епохе, они који се потврђују тзв. „великим темама“, епским визијама посебно оним које се баве историјом, судбином национа и сл? Да ли су намргођене обрве утилитарно-дидактичког (са разним предзнацима у разним епохама: од теолошког, преко просветитељског па до политичко-историјског) увек будно мотриле да се ствараоци не опусте, да не пишу весели дискурс јер он погледом испод таквих обрва делује неозбиљно, асемантички, испразно; да ли су те обрве намигујући казивале да наизглед мале теме искључују универзална значења, да игра не доноси катарзу (док је, рецимо, Набоков говорио да уметност управо и јесте божанска игра!), да је неспутани језик који ће смело ући у све постојеће зоне (па и ону телесног, ласцивног, вулгарног) непријатељ академски-стерилно схваћене лепоте? Да ли је у валоризацијском смислу наша култура баш морала давати предност Јасности и Смислу, тј. рационално прихватљивим и схватљивим категоријама, насупрот Ирационалности и Нејасности, тј. језичкој и духовној разузданости, неухватљивости, (пре)обиљу, па чак и неозбиљности? Да ли је у валоризацијском смислу наша култура баш увек морала давати предност јасности и смислу, тј. рационално прихватљивим и схватљивим категоријама, насупрот ирационалности и нејасности, тј. језичкој и духовној разузданости, неухватљивости, (пре)обиљу, па чак и неозбиљности? Да ли због свега тога, и још понечега што ја у овом тренутку не видим, српска култура и књижевност које обилују управо ослобођеним сочним хумором и смеховношћу тако блиској раблеовској карневалско-телесној, почевши од наших вицева, преко народне (али и осамнаестовековне грађданске!) еротске поезије и прозе, па до свакодневних ћаскања, заправо не чекају цара бавећи се вековима разноврсним по-етичким питањима, него чекају свог Раблеа да их на једном новом нивоу интерпретира и – ОВЕКОВЕЧИ?!

Кључне речи: хумор, српска књижевност, функционална и фикционална смеховност.

Савва Дамњанов

ПОЧЕМУ В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ НЕТ РАБЛЕ?

(Резюме)

Юмористические и сатирические компоненты в сербской литературе существуют с самых его начал, следовательно, начиная с средневекового и народного /устного/ литературного творчества, вплоть до наших дней. В ней оказались в течение всей ее истории релевантные примеры т. наз. „освобожденного юмора“, суть которого в своеобразном смехотворном ларпурлартизме, самым крупным представителем которого в европейской литературе является Франсуа Рабле.

Исключая в некоторой степени *Роман без романа* Йована Стерии Поповича, отдельные поэтические сатиры сербских классицистов, а также современную постмодернистскую продукцию /в частности некоторые пьесы Душана Ковачевича/, вся юмористическая и сатирическая традиция сербской литературы проникнута своеобразными утилитарными интенциями двоякого характера – такими, которые элементы юмора и сатиры воспринимают в первую очередь как поучение, или же такими, которые данные компоненты направляют на общественный и политический контекст. Юмор и сатира, являясь весьма свободной литературной игрой или заигрыванием с самой литературой, у нас редкое явление, однако, когда они и были налицо в таком виде, история литературы забывала о них только потому что в культурологическом отношении, никогда не подчеркивались идеи о литературе как пространстве для рассматривания каких то других, нелитературных вопросов /вопросов истории, политики, философии и т. п./. С другой стороны, сербскую литературу во всех периодах описывали, оценивали или интерпретировали литературные и культурные идеологи /начиная с святого Саввы, учитывая затем Досифея Обрадовича и Вука Караджича, и кончая Йованом Скерличем, Богданом Поповичем и в самое последнее время Йованом Деретичем/, концепции которых чуждались разнужданности, недостижимости и изобилия идей; их привлекал значащий детерминизм и ясность.

Мирослав Топић, Петар Буњак
Београд

СРПСКЕ ШАЉИВЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ У ПРЕВОДИМА АНЕ КАМЈЕЊСКЕ

Реферат се бави питањима превођења српског фолклорног хумора на пољски језик, на примеру неких решења песникање Ане Камјењске (Anna Kamińska, 1920–1986).

Пољска песникања друге половине XX века Ана Камјењска (1920–1986) укључила је у свој репрезентативни избор из српскохрватског фолклорног песништва – епског и лирског – *Бисер и камење (Perły i kamienie, 1967)* и један број шаљивих песама. Представљајући, за ову прилику, њене преводе овога слоја наше народне лирике, начинили смо строгу селекцију материјала. Критеријум којим смо се при том руководили подразумевао је да текстови буду, с једне стране, егземпларни са становишта фолклорног хумора, а да, с друге, пружају квалитетан транслатолошки материјал – такав да може осветлити поетику Ане Камјењске као преводиоца српског фолклора, али и демонстрирати нека њена конкретна решења.

У даљем излагању најпре се заустављамо на (1) неким општим питањима литерарног хумора и посебно хумора народних умотворина, (2) песми која у преводу Ане Камјењске носи наслов *Chłopcy na sprzedaż*, занимљивој са становишта фоностилистичке еквиваленције, затим (3) песмама *Złotnik i skoroprządka* и *Łgarstwa*, где ћемо приказати превођење изворног народног адинатона, док ће нам (4) песма *Iwanowe pole* послужити за илустрацију померања границе хуморног у песничкој и преводачкој оптици Ане Камјењске.

Стицајем околности, конститутивни стих изворних песама на којима се овде заустављамо јесте несиметрични десетерац 4+6, који са битним структурним обележјима Камјењска задржава и у својим преводима.¹

¹ О реализацији несиметричног десетерца у преводима, поред осталих, и Ане Камјењске посебно смо говорили пре шест година на овом истом месту. Уп.: М. Топић, П. Буњак, *Српске десетерачке песме у пољским преводима (Прилој проучавању ујоредне словенске мейрике)*, у: *Научни сасијанак славистија у Вукове дане*, 2002, 30/2, стр. 209–225.

1.

Фолклорни хумор не разликује се по својим главним структурним и функционалним обележјима од општег феномена литерарног хумора, па и комике уопште. Разлике могу настати само у питању „софистицираности“ хумора: фолклорни, наиме, неће оперисати реалијама (конвенцијама, делима, цитатима, јунацима) из традиције писане књижевности, односно традиције високе културе.

Идући трагом пољског књижевног историчара и теоретичара Јежија Зјомека (Jerzy Ziomek, 1924–1990),² који своју дефиницију књижевне комике гради узимајући у обзир низ традиционалних теорија, прихватићемо да смешно, уопште узев, почива на неподударности између представе о уобичајеном, „нормалном“ стању предмета и стварног, односно литерарно пројектованог стања тога предмета. Представу о том „нормалном“ стању предмета Зјомек назива *номиналним моделом*, при чему разликује две врсте номиналних модела: *дескриптивни модели* (они су предуслов хумористичке комике) и *нормативни модели* (на којима се гради сатирична комика).³ У своју рефлексiju о комичном Зјомек – поред инсистирања на аристотелијанском ставу да је комично могуће само ако није у сукобу с етиком – као услове за комику уводи још и *довољну сличност*, као и *довољну различитост* између номиналног модела и предмета.⁴ Зјомекова најшира дефиниција комичног гласи:

„Комична је супротност између дескриптивног или нормативног модела и предмета који се спознаје било непосредно, било уз помоћ његовог уметничког одраза, под условом да констатовање те супротности није праћено етичком контраиндикацијом и онда када су модел и предмет истовремено довољно слични и довољно различити“.⁵

Када успоставља типолошку разлику између пародије и травестације, Зјомек обе ове категорије сврстава у тип „лексичко-литерарне комике“ (*komizm słowno-literacki*)⁶ и при том илуструје услове довољне сличности и довољне различитости.

При свему томе, Зјомекова дефиниција комичног као да оставља скучен простор за онај доминантни слој хумористичке комике који срећемо у шаљивим народним умотворинама нашега али и не само нашега поднебља, а који се базира на овоме „лексичко-литерарном“ типу. Наиме, народни хумор, као што смо нагласили, *ex definitione* није *комична парафраза* образаца или појединих дела писане књижевности, већ тежи екстремним средствима у опису

² Jerzy Ziomek, *Komizm – parodia – trawestacja*. [W:] *Prace o literaturze i teatrze ofiarowane Z. Szwejkowskiemu*. Wrocław, 1966, 322–339.

³ Уп.: *исцо*, 327; 330.

⁴ Уп.: *исцо*, 327–329.

⁵ „Komiczna jest sprzeczność między modelem opisowym lub normatywnym a przedmiotem, poznawanym bezpośrednio lub za pomocą artystycznego odbicia, pod warunkiem że stwierdzeniu tej sprzeczności nie towarzyszy przeciwskazanie etyczne i wtedy, gdy model i przedmiot są zarazem dostatecznie podobne i dostatecznie różne.“ – *Исцо*, 330.

⁶ *Исцо*, 335.

ликова или ситуација, где се управо потиру услови *довољне сличности* и *довољне различитости*. Речит пример за то је *адинатон*, који понекад, као што ћемо видети, зна бити и конститутивни принцип фолклорног хумористичког текста.

Уопште узев, народни хумор највећим својим делом, па је тако и са шаљивим песмама, реализује се у равни хиперболично-гротескног и апсурдног приказивања јунака и њихових особина, односно њиховог контекста и „животних“ ситуација. При том, природно, слој *ојсценої* народног хумора по квантитету превазилази онај профињени, „пристојни“.⁷

Ми ћемо се у овом реферату као транслатолошким проблемом позабавити, разумљиво, *неојсценим* слојем српске шаљиве народне поезије, и то оним његовим делом који би, по Зјомековој терминологији, али уз напред изнете ограде, спадао у тип „лексичко-литерарне комике“. Унутар овога типа конститутивни принципи комике могу бити разноврсни, а при том често испреплетани на нивоу једнога текста, нпр.:

- досетка иза које се крије добро запажање;
- фонички спој смисаоно и логички удаљених појмова (нпр. каламбур, „рима ради риме“, поигравање сазвучјем личних и географских имена и сл.)⁸ и
- адинатон, који лежи у основи тзв. *лаїарија*.⁹

Премда побројани принципи, разуме се, не исцрпљују питање класификације извора комичног у српским шаљивим народним песмама, ми ћемо одабране преводе Ане Камјењске представљати према овом кључу, стављајући при том посебан акценат на последња два, јер текстови на њима засновани по правилу су велики изазов за преводиоца.

2.

Chłopcy na sprzedaż

У избору *Perły i kamienie* Ане Камјењске – не рачунајући опширан и на свој начин изузетно занимљив предговор (*Wstęp*) – изостаје било какав критички или информативни апарат. Ова чињеница речито сведочи о интенцијама састављача антологије: Камјењска није тежила некаквој „фолклорис-

⁷ О томе Јаша Продановић: „Народни хумор ретко је добре каквоће, духовит и одмерен. [...] Понекад има у њему духа, али је слика и сувише претерана [...]. Иначе је хумор прост и груб, сведен на преувеличавање, катшто зачињен изразима који се не пишу у књиге. [...] Кад се народ шали, чини то без много финоће и углађености.“ – Јаша Продановић, *О женским народним ђесмама*, у: *Женске народне ђесме. Антологија*. Приредио Јаша М. Продановић. Београд, 1925, LIX.

⁸ Ово – поводом Мицкјевичева *Пана Тагеуша* – Казимјеж Вика назива „лексичком гротеском“ (*groteska słowna*) или „фоничком шалом“ (*żart foniczny*) односно „ономастичком игром“ (*zabawa onomastyczna*). – Kazimierz Wyka, „*Pan Tadeusz*“ – *Studia o poezacie*. Warszawa, 1963, 234 (и нап. 8–9).

⁹ Сврставајући их у „стихована казивања“, Миливоје Кнежевић их дефинише овако: „Лагарије су такве песме које опевају невероватне ствари у којима је главно: дати оно што је немогуће да се у стварности деси.“ – *Антологија народних умотворина*. Избор и предговор Миливоје В. Кнежевић. Нови Сад – Београд, 1957, 23.

тичкој истини“¹⁰, већ ју је састављала у првом реду као песник који то у потпуности остаје и онда када своје читаоцу нуди своје преводе страног народног наслеђа, распоређене непроизвољним редом.

Иста чињеница, међутим, значајно отежава задатак онима који би да оцене кореспондентност њених превода са изворницима. Пошто би се у Камјењске узалуд тражио какав било „рачун од пјесама“, пред оваквим радозналцима отвара се незанемарљив проблем – њених извора.

Трагајући за оригиналним текстом песме *Chłopcy na sprzedaż*,¹⁰ утврдили смо да он, као што ће то бити случај и са већином песама које овде представљамо, потиче из популарне школске антологије Васка Попе *Og zlatia jabuka* (прво изд. 1958). Полазиште јој је песма из Попине „руковети“ под насловом *Продаја момака*.¹¹

Изворник би заслуживао да се на њему закратко зауставимо. Реч је о тексту са занимљивом предисторијом.

Песму *Продаја момака* Попа је преузео из антологије женских народних песама Јаше Продановића,¹² па, како песме у своје избору није пропраћао напоменама,¹³ изостаје информација из важне Продановићеве напомене: „Ова је песма састављена из неколико других, узетих из збирке М. С. Милојевића (II, 68)[,] из Киће (IV, 10) и из рукописних збирака Косаре Цветковића и Јов. Ђ. Зорића.“¹⁴ Тако је пољска песникиња доведена у заблуду да у улози преводиоца приступа изворном фолклорном тексту као целини заснованој на богатој фоничкој игри, а заправо се, Попиним посредништвом, бавила – „коктелом“ који је измешао Јаша Продановић!

Како било, међутим, оригинал се састоји од 34 стиха, док је превод за стих краћи – укупно броји 33. У оба текста од 6. стиха почиње својеврсна литанија имена и њиховог шаљивог ценовног еквивалента, грађена на потпуном граматичком и синтаксичком паралелизму. Први полустих увек заузима име, ређе синтагма (*име + атрибутив*), а други је резервисан за момкову противвредност. Редовно се при том јавља леонинска рима која еуфонијски повезује први и други полустих. Будући да у смисаоном погледу све то нису озбиљни еквиваленти, већ да је реч о игри, јасно је да су они одабрани искључиво према критеријуму фоничке блискости, типа: „Радована за лулу дувана“ (ст. 13). На стихове 6–34, односно 6–33 у преводу Ане Камјењске, вратићемо се нешто касније.

Пре тога да упоредимо стихове 1–5 у оба текста:

¹⁰ Anna Kamińska, *Perty i kamienie. Wybór serbsko-chorwackiej poezji ludowej*. Warszawa, 1967, 239–240. – У даљем тексту наслов антологије наводићемо скраћено: PiK.

¹¹ В. Попа, *Og zlatia jabuka. Ručkoveš narodnih umojvorina*. Београд, 1966, 62–63. – У даљем тексту овај извор обележавамо скраћено: П, с назнаком стране.

¹² Јаша М. Продановић, *Женске народне њесме. Анџологија*. Београд, 1925, 273–274, песма бр. 391.

¹³ Антологија *Og zlatia jabuka* нема критички апарат, али, заузврат, садржи драгоцену библиографију извора.

¹⁴ Ј. Продановић, *нав. дело*, 273. – Продановићеве извори су: М. С. Милојевић, *Песме и обичаји укујној народа српској*, књ. II. Београд, 1870; часопис „Кића“ (Ниш) за 1908; рукописна збирка женских песама Косаре К. Цветковић из околине Чачка (1887) и Јована Ђ. Зорића из Босне (1900). – О томе вид.: Ј. Продановић, *нав. дело*, XXIX–XXXI.

„Лепо ти је у пролеће цвеће,
Још су лепше у јесен девојке,
Што су лепе, то су ђаволасте,
Од ђаволства момке продавале:
Даше Јоса за три оке овса...“

„Pięknie rośnie wszelki kwiat o wiośnie,
Jeszcze piękniej dziewczyny esienią.
Że pięknieją, na pośmiech szaleją,
Na wyśmiewy chłopców przedawają:
Dają Jona [!] za trzy miary owsa...“

Занима нас еуфонија. У првом стиху оригинала, у његовом другом полу-стиху, откривамо унутрашњу риму: пролеће || цвеће. Еквивалентан пољски стих организован је другачије: рима се јавља на полустиховима (леонинска рима): гоśnie || wiośnie. Трећи стих превода, иако за то нема непосредне мотивације у одговарајућем стиху изворника, понавља исти еуфонијски поступак: рієкnieją || szaleją. Сем тога, 2. и 3. стих повезани су „случајном“ асонантном римом: jesienią || szaleją.

Од 5. стиха почиње „ономастичка игра“ која се може протезати у бескрај. Леонинска рима Јоса || овса¹⁵ биће да је требало да остане истоветна и у преводу, а да је, могуће штампарском грешком, изгубљена. За облик имена „Јона“ заправо и не видимо неку логички објашњиву мотивацију.¹⁶

Имајући у виду еуфонијску грађу стихова који следе, чини се да је Камјењска стихове 1 и 3 преуредила у очигледном настојању да их уподоби остатку и тиме додатно ојача еуфонијску структуру песме. Римовног повезивања појединих стихова, попут 2. и 3, биће у преводу на још места, те би, држимо, и то требало тумачити на сличан начин.

Када се, попут „ђаволастих девојака“ из песме, упушта у игру римовања имена, Камјењска то чини на истоветан начин као анонимни састављачи текстова, потом накнадно спојених у целину. Не тежи, наиме, филолошкој прецизности, и то не само кад је реч о произвољности „цене“, већ и кад су у питању сама имена: нити ће се јављати истим редом, нити ће сва бити у сродном или одговарајућем облику. На пример, из пољског текста изостају *Rycina* и *Toша*, али њихово место заузимају *Anatol* и *Antoni*.

Разлог због којег је песма у преводу Камјењске краћа за један стих – видимо у спајању *лейої Ђорђа* (из 25. стиха) и *лейої Ђурђа* (из 28)¹⁷ у једно лице: *Jura miły* (27. стих превода). Опет, *Јовица* (ст. 9) и *Јован* (ст. 17) Камјењској нису разлог за истоветан поступак, тј. укидање стиха: они ће се у преводу оба пута јавити као *Jowan*. Ево како изгледају ова два момка и њихове противвредности: „А Јовицу за златну столицу“ – „А Jowana za ucho od dzbana“; „А Јована за стручак омана“ – „Za Jowana – chusta potargana“. Као што видимо, „златна столица“ може постати „ucho od dzbana“ (дршка од

¹⁵ Према терминологији М. Чаркића, ово би била *ейеніейтска* рима. – Вид. Милосав Чаркић, *Појмовник риме*. Београд – Бањалука, 2001.

¹⁶ Библијско име *Јона* у пољској традицији могло би бити само у облику *Jonasz*. – Слично ће бити и са 19. стихом превода „Za Sretana – niewysoka cena“ што одговара српскоме: „А Сретена за тесте вретена“, биће да је Камјењска намеравала да остави облик *Sretena* који би се римовао са *cena*.

¹⁷ Појава ове двојице актера са истоветним атрибутом, пошто су очигледно у песму доспели из двеју различитих варијаната, може се приписати у грех – Јаши Продановићу.

крчага), односно „стручак омана“ – „chusta potargana“ (поцепана марама), а да се то преводиоцу никако нити може, нити сме замерити!

Карактеристична решења приказаћемо на примеру стихова 11–14:

„Злато Васу за цвијеће сасу,
А Николу за златну икону,
Радована за лулу дувана,
Милована за три пеливана...“

„Waso młody – za kwiecie lebiody.
Mikołaja – za różgę od gaja,
Radowana – za stołek złocisty,
Milowana – za tytoń sążnisty...“

Примећујемо да она Јовичина „златна столица“ у пољском преводу ипак није сасвим заборављена – додељена је Радовану (уместо „луле дувана“), а Радованов дуван – Миловану... Занимљивије је, међутим, то што је недостатак леонинске риме у 13. и 14. стиху еуфонијски *компензован* – повезивањем ових стихова у класичну риму: *złocisty || sążnisty*.¹⁸

Примера инвентивних преводачких решења – занимљивих било по блискости, било по удаљености од оригинала – чији је циљ увек био преносење фонички препознатљиве ономастичке игре у песми *Chłopcy na sprzedaż* има безмало колико и стихова. И сваки пример потврдио би исправно декодирање изворног текста понајпре у сфери његове стилске организације и, разуме се, примену оптималне преводачке стратегије: песма је и у новом знаковном систему – шаљива. Не изазове ли осмех код пољског читаоца, свакако га неће расплакати.

3.

Złotnik i skoroprządka

Песма из Вукове збирке „женских“ песама *Кујунџија и хиџроиреља*¹⁹ образац је фолклорног хуморног надмудривања с јасно разграниченим дијалошким позицијама. Протагонисти се при том утркују који ће смислити убедљивији адинатон.

Задржавајући, поред стиховног формата изворника, и еквиваленцију „стих по стих“, Ана Камјењска у песми *Złotnik i skoroprządka*²⁰ даје једну од својих најблиставијих преводачких партија.

Када је у уводу у антологију излагала своје преводачке принципе, Камјењска је бављење српским фолклором објаснила у првом реду као пажљив рад на језику:

Било ми је важно да пронађем слојеве лексике који би – иако нису до-словце народни, пучки језик, нити су строго везани за одређену епоху – дочаравали језички колорит народних текстова, древних, често веома древних, али записаних претежно у XIX веку, што такође није без значаја.

¹⁸ Истоветан поступак компензације леонинске риме уочавамо у стиховима 20–21 и 24–25.

¹⁹ Вук I, 243.

²⁰ РіК, 236–237.

[...] Превођење књижевног фолклора мора бити нека врста песничке парафразе, стилизације. Управо су тако, уосталом, смисао песничког превођења поимали романтичари. Ваља језику дати колорит народног говора, удаљити текст посезањем за лексиком из дубљих, ређе коришћених језичких слојева.²¹

Како у пракси изгледа овај стваралачки напор пољске песникиње – можемо наслутити већ из наслова песме. Да би пољским реалијама приближила појам *кујунција*, она га преноси као *злаїїар, zlotnik*. Али да би објаснила *хиї-роїрељу*, попут кујунције, искива нову пољску реч – *skoroprządka*: од речи *prządka* (преља) и прилога *skoro* (у архаичном значењу *брзо, хиїро*).²²

Српска песма почиње словенском антитезом, коју наратор-казивач користи као експозициони клише, да би одмах, уз помоћ поступка постепеног сужавања слике, представио ситуацију актера, којима уступа засебне дијаложке позиције.

Камјењска беспрекорно преноси словенску антитезу – и смисаоно, и формално:

„Што се сија крај горе зелене;
Да л’ је сунце, да л’ је мјесечина? –
Нит’ је сунце, нит’ је мјесечина,
Већ два златна рога од јелена...“

„Co jańniejе pod lasem zielonym?
Czy to miesiać, czy słońce jarzące?
Ani miesiać, ni słońce jarzące,
Lecz dwa złote rogi jelonowe...“

Једино примећујемо да су *сунце* и *месец/месечина* заменили места, а да је сунце добило свој стални епитет: „jarzące“ (јарко). Паралелизам конструкција, који по природи ствари прати словенску антитезу, доводи и до епифоре (ст. 2–3). У преводу је сачувана и она. Сазвучје које повезује 1. и 4. стих оригинала (зелене || јелена) задржано је и у преводу, премда у нешто лабавијој реализацији (*zielonym || jelonowe*).

Два града у златним јеленским роговима, како стоји у српском оригиналу, Камјењска лоцира (*їо*)*крај* тих рогова: „У њима су два града грађена“ (ст. 5) према: „Pod nimi dwa grody granitowe“. Ипак, без обзира на то – адинатон из оригинала опстаје и у преводу. Овај стих занимљив је и због типично фолклорне етимолошке фигуре у српском изворнику ([два] „града грађена“) која није могла бити пренета адекватном етимолошком фигуром, али веза између речи у овој синтагми наглашена је алитерацијом: *grody granitowe*.

²¹ „Chodziło mi o znalezienie warstw słownictwa, które nie będąc dosłownie językiem ludowym ani powiązaniem ściśle z określoną epoką – oddawałyby koloryt językowy tekstów ludowych, dawnych, nieraz bardzo dawnych, ale zapisanych przeważnie w wieku XIX, co przecież także nie jest bez znaczenia. [...] Tłumaczenie folkloru literackiego musi być rodzajem parafrazy poetyckiej, stylizacji. Tak zresztą właśnie pojmowali sens tłumaczenia poetyckiego romantycy. Trzeba nadać językowi koloryt mowy ludowej, oddalić tekst poprzez wydobycie słownictwa z głębszych, niepowszednich warstw mowy.“ – PiK, 20–21.

²² Сложеница оваквога типа има у пољском језику, али се може рећи да су веома ретке, тј. да не чине продуктивну групу. Примера ради, електронски *Słownik języka polskiego PWN*, базиран на четворотомном речнику под редакцијом М. Шимчака, региструје само две: *skoroszyt* (патентна мапа, фасцикла) *skorowidz* (регистар, индекс; бележница). Енциклопедијски *Пољско-српски речник* САНУ наводи још једну, архаичну: *skoropis* (брзопис; брзописац).

Јанко и Јања, кујунџија и хитропреља, сваки из свог града, размењују поруке: Јанко зачиња Јању да му од „маленог повјесма“ испреде шатор и кошуљу, те да остатак остави себи за (свадбене) дарове, али Јања га надмудрује нудећи му да јој од „малене парице“ сакује „в’јенце и обоце“, а да од остатка поткује себи коња...

Погледајмо како у пољском преводу изгледа Јањин одговор, који у погледу смисаоне еквиваленције и не морамо поредити с оригиналом (ст. 15–22):

„Była Jania chytrzejsza od Janka,
Liścik pisze do Janka złotnika:
Pan Bóg z tobą, Janko złotniczeńku!
Posyłam ci grosik malusieńki,
Wykujże mi diadem i kolczyki,
Zasię z tego, co więcej ostanie,
Podkuj sobie konika wronego,
Wyś się miał przed braćmi chwalić z czego!“

На плану еуфонијске организације текста истакли бисмо и иначе упадљиво сазвучје *złotniczeńku* || *malusieńki* (ст. 17–18) и, нарочито, риму којом Јања на пољском поентира (ст. 21–22): *wronego* || *czego*. И превод Камјењске се управо по овим обележјима разликује од оригинала.

Једна реч из наведеног одломка, међутим, вредна је нарочите пажње. То је вокатив: *złotniczeńku*. У питању је веома редак хипердеминутивски облик именице *złotnik*. Смемо тврдити да управо та једна једина реч вишеструко везује превод Камјењске *Złotnik i skoroprządka* за пољску поетску традицију, односно да има функцију снажног интертекстуалног сигнала.

Имамо на уму пољску народну коледарску песму из круга божићних обредних песама – *Złoty kubek* (*Złoty kubek*) из збирке Жероте Паулија *Pieśni ludu polskiego w Galicji* (1838). Тема јој је ливење пехара од (чудесно) пронађена злата, а изграђена је на дијалогу девојке која је злато нашла и златара код којег наручује пехар. Намена пехара у овој песми – за разлику од читавог низа сличних – није стриктно сакрална: осим Христа с анђелима и Богородице с девицама, из њега ће пити и сама девојка с момцима. Девојка је скупила у кецељу златне ресе јаворове

„I skoczyła do złotniczeńka:
Hej, leluja!
Złotniczeńku, rzemieślniczeńku,
Hej, leluja!
Ulijże mi złoty kubek!
Hej, leluja!“²³

Разуме се, за сваку је похвалу оваква преводилачка стратегија Камјењске, јер свој превод *Złotnik i skoroprządka* овим карактеристичним лексичким решењем уводи у раван изворног пољског фолклора.

²³ *Polska epika ludowa*. Oprac. Stanisław Czernik. Wrocław–Kraków, 1958 (BN I 167), 19.

Ипак, ова реч у пољској песничкој традицији није везана само за народно песништво. У уметничку поезију речени хипердеминутив улази преко потресне фолклорне стилизације пољског позног романтичара Теофила Ленартовича (Teofil Lenartowicz, 1822–1893) *Златни њехар* (*Złoty kubek*, 1853). У тематско-мотивском и структурном смислу Ленартовичева песма, очигледно, полази управо од истоимене народне из Паулијеве збирке, али и њених других варијаната.

У овој Ленартовичевој песми раздвојене су позиције наратора-казивача, као и двоје лирских јунака, учесника у дијалогу. Малено сироче, на које се Бог смисловао и допустио му да пронађе златне јабуке, златно лишће и златну кору, моли златара:

„Złotniczeńku, zrób mi kubek,
Tylko proszę, zrób mi ładnie.
Zamiast uszka ptasi dzióbek,
Moją matkę zrób mi na dnie,
A po brzegach naokoło
Liść przeróżny niech się świeci,
A po bokach małe sioło,
A na spodku małe dzieci...”

На златарево питање ко ће бити достојан да га држи у рукама, сироче одговара: „Sam Pan Jezus i anieli, / I Maryja, i dziewice“.

Темом ливења/ковања златног пехара, а нарочито овим одговором Ленартович у контекст своје песме призива већ споменути круг пољских народних обредних песама, божићних и свадбених, свакако веома старих, о ковању златног пехара од пронађена злата, који се намењује Христу и Богородици.²⁴

Употребивши у своме преводу *Złotnik i skoroprządka* облик *złotniczeńku*, Камјењска је, свесно, у орбиту новонасталог текста увела, дакле, и Ленартовичеву песму, а са њоме и читаво њено метатекстуално поље. Но ни то није све.

Надозвујући се на Ленартовичев *Złoty kubek*, песникиња прве половине XX века Марија Павликовска-Јасножевска (Maria Pawlikowska-Jasnorzewska, 1893–1945) посветила је песму свом славном претходнику – *Lenartowicz* (1927). За разлику од Ленартовичеве, ова песма је изразито интимна, аутотематска и састоји се само од обраћања лирскога „ја“ златару-кујунцији. Она почиње:

„Złotniczeńku ty na niebie,
chcę pić życie, nie mam z czego.
Zrób mi kubek, proszę ciebie,
z szczerozłota gwiazdzistego!”²⁵

²⁴ Уп.: *Исцо*, 12–18.

²⁵ У преводу М. Топића ови стихови гласе:

„Златоковче, молбу чуј ми:
Да бих живот могла пити,
Ти на небу пехар куј ми
Од звезданих златних нити.“

У песми Јасножевске златар, небески златар, изједначава се тако с Творцем.

Овој рефлексји могло би се можда замерити што повезује хуморан текст са озбиљном лириком, као и са обредним народним песмама, где комике у принципу нема. Па ипак, да за такво повезивање постоје разлози – показује пример шаљивог фолклорног краковјака *Чизмице од волујске руке* (*Buciki z wolowego ryku*). Овај пример речито ће посведочити и колико се по своме садржају *Złotnik i skoroprządka* у преводу Ане Камјењске уклапа и у традицију пољских фолклорних шаљивих песама.

У овоме краковјаку схема је истоветна као и у споменутим пољским народним песмама са темом прављења златног пехара. Фиксиране су такође две дијалогске позиције: занатлија (овде је то обућар/кројач) и наручилац посла (овде је то „она“). Уместо да своју поруџбину описује озбиљно, „лирски“, смерајући ка сакралној (обредној?) поенти, „она“ започиње са занатлијом право надметање у смишљању адинатона. Поруџбина почиње обраћањем:

„Szewczyku, krawczyku,
sławny rzemieślniku,
zróbże mi buciki
z wolowego ryku.“²⁶

А даље се наизменично, у зависности од говорника, нижу захтеви, односно услови: предење дретве од ситне кише, шивење хаљине од макова цвета, намештање постеље усред мора и легање на ту постељу а да се она не дотакне...

У сваком случају, закључићемо да је преводећи српску песму *Кујунџија и хиџројреља* Камјењска начинила много више од превода: *Złotnik i skoroprządka* у пољској читалачкој свести готово без икаквих ограда може функционисати као самосталан, аутохтони текст.

Łgarstwa

Међутим, да са адинатомом може доћи и до комичног неспоразума на релацији оригинал–превод показује песма *Łgarstwa*,²⁷ којој је изворник, по свој прилици, песма из Попине антологије – *Лаж наг лажима* (inc. *Зајегри-ла њо кшуу ѿлија*).²⁸ Реч је о својеврсној парадигми народног хумора – низању адинатона који се склапају у архилаж. И у том смислу Камјењској се доиста ништа не може замерити: и она ниже адинатоне, све један луђи од другога (ст. 1–2):

„Pożegłował okręt po kamieniu,
Pędzi morzem wojak na rumaku...“

²⁶ *Jabloneczka*. Antologia polskiej pieśni ludowej. Ułożył Julian Przyboś. Warszawa 1957, 441. = Kolberg, VI, *Krakowskie*, nr 295.

²⁷ PiK, 244.

²⁸ П, 215. = Вук V (II држ. издање), 642.

Одмах затим следи једна оваква слика (ст. 3–4):

„Dwa pieczone zające mkną polem,
Szczera pyski od ucha do ucha.“

То треба да је еквивалент овакве слике:

„Пољем бјеже два печена зеца,
Ђерају их два рта одрта...“

Стих 4 српског оригинала каже, дакле, да зечеве из претходног стиха гоне „два рта одрта“, тј. два одрана хрта, пса. У пољском преводу еквивалентни стих каже нешто друго: исти ти зечеви *кезе њушке од ува до ува*, тј. цере се – ваљда је и њима смешно. Наравно, не тврдимо да је изневерен принцип адинатона, јер и осмех печеног зеца који трчи преко поља опстаје, и то врло добро, у истој категорији. Па ипак, семантички лом је знатан.

Тешко је рећи шта се иза тога могло крити. Једно је сигурно: 4. стих изворника Камјењска није разумела. Помишљамо да је можда посреди (погрешно) домишљање да синтагма „рта одрта“ има везе са руским *рот*, gen. sg. *рота* (=уста), али то не можемо тврдити.

Једино можемо поуздано да тврдимо да оним зечевима у српском оригиналу није било до смеха „од ува до ува“. Ево и зашто.

Првих седам од укупно осам стихова, колико песма има, грађено је по принципу „један адинатон – један стих“ и „сваки стих – нов субјекат“ (последњи стих је резиме: „Чудне лаже, да је Бог убије!“). У пољском пак преводу печени зечеви су, бесправно, присвојили чак два стиха!

А без шале, семантичко размимоилажење на које смо скренули пажњу, иако понуђено решење остаје на линији општег духа песме, битно нарушава њен конструктивни принцип. Отуд не коримо ми Камјењску што у 4. стих, због неразумевања, није увела некакве *charty o(b)darte*, већ што није смислила каквог новог јунака, па макар то била и – *два филолоџа без љаве*.

4.

Iwanowe pole

На песми *Iwanowe pole*²⁹ не заустављамо се из строго транслатолошких разлога. Не, рецимо, стога што су „смиље и ковиље“ (ст. 3) добили фитонимске еквиваленте који, осим што звуче рогобатно, немају изворне конотације, те се стиче утисак да је реч о обрастању у коров и травуљину: „*piółun siwy i pokrzuwy*“ (седи/сури пелен и коприва) – а све то милозвуча ради: *смиље || ковиље > siwy || pokrzuwy*. Па не ни због превиђања неког типичног елемента фоностилистике изворника, нпр. изостанка риме на крају стиха, где су у ст.

²⁹ PiK, 243.

5–6 српског текста доспеле *ћуприја* и *капија*: авај, *most* и *brama* на пољском се не римују.

Зауостављамо се на овој песми због њеног експлицитног преводачког тумачења – исказа Ане Камјењске о сопственој конкретизацији оригинала, а то се, видећемо, непосредно тиче наше теме.

Као изворник за *Iwanowe pole* послужила је песма *Чудно имање*³⁰ из Попине антологије, коју је овај пак преузео из Продановићеве. Реч је о песми са слојевитим наносима обредне и мито-поетске симболике. У структурно-композицијском смислу врло је промишљена. Уводна тврдња:

„У Ивана мало поља кажу,
Мало поља ал’ је племенито.“

поткрепљује се низањем доказа „племенитости“ Иваново имања, и то распоређених према узлазној градацији – најпре „смиље и ковиље“, потом „ситан бисер и драго камење“, па „злаћена ћуприја“ и „сребрна капија“, да би се поентирало оним што је у свем имању највредније – чудесним крушковим дрветом (ст. 7–11).

Објашњавајући пољском читаоцу да је, за разлику од српско-хрватске епике која је „типично мушка“, феномен лирике „домен у првом реду и претежно доживљаја жене“, Ана Камјењска у уводу својој антологији пише и ово:

„Ту лирику карактерише засигурно већи смисао за хумор него у других словенских народа, често шaljив тон. Тешко је отуд издвојити из лирике сатирично-хумористичне песме, као што се то обично чини. Лирику често надрашта шала, хумор. Тој поезији није стран хумор заснован на нонсенсу и апсурду, дакле, хумор интелектуалног типа, као нпр. опис крушке у песми *Иваново њоље* [sic!]³¹...“

Затим, као речиту потврду овога става, Камјењска наводи стихове 7–11 у своме преводу. Ево тога цитата, а, илустрације ради, упоредо и у српском оригиналу:

„A przed dworem piękna grusza rośnie,
Wystrzelista pod niebo pogodnie,
Rozłożysta aż do Sarajewa.
Liść jej pada około Belgradu,
Wonność niesie po Peszt i po Budę.“

„А у двору лепа крушка расте,
Висока је до неба ведрога,
А широка полак Сарајева,
Лист јој пада око Београда,
Мирис даје Пешти и Будиму.“

Камјењска је, дакле, овај опис крушке протумачила као „хумор интелектуалног типа“, те је отуда и ова песма у антологији *Perły i kamienie* заузела место међу шaljивим – непосредно претходећи песми *Łgarstwa* (*Лаж наг*

³⁰ П, 219.

³¹ „Charakteryzuje tę lirykę z pewnością większe niż u innych narodów słowiańskich poczucie humoru, często ton żartobliwy. Trudno więc oddzielić od liryki pieśni satyryczno-humorystyczne, jak to się zwykle czyni. Liryka jest często przerośnięta żartem, humorem. Nieobcy też jest tej poezji humor oparty na nonsensie i absurdzie, a więc humor typu intelektualnego, jak np. opis gruszy w pieśni *Iwanowe pole*...“ – PiK, 16.

лажима). Биће да јој се учинило да „претераност“ описа крушке овде надраста лирику...

За одбрану оваквога гледишта Ане Камјењске, међутим, нема никаквих аргумената.

Неспорна је чињеница да је крушково дрво хиперболизовано, али хипербола у књижевном фолклору, не само српском, нипошто није обележје искључиво хумора. У студији *О женским народним њесмама* Јаше Продановића, која претходи текстовима у његовој антологији, можемо прочитаи да је „хипербола једна од главних фигура народног песништва“, која је „најчешће претерана, нарочито у шаљивим песмама“, али зато „у озбиљним песмама има необично лепих и сјајних хипербола“,³² при чему, између осам песама које је уврстио у свој избор, наводи као карактеристичан и пример песме *Чудно имање*.

Па ипак, овде није реч само о хиперболи ради хиперболе. У раду *Чудесно дрво у народним њесмама балканских Словена* (1996)³³ Дејан Ајдачић разликује два типа чудесног дрвета – дрво света (вертикала између доњег и горњег света) и дрво живота (хоризонтално гранање). О последњем читамо:

„Други тип чудесног дрвета представља крошњасто дрво које наткриљује свет и има својства дрвета плодности. Могло би да се претпостави да је плодност првобитно представљана биљним плодовима, а да се касније у представу плодног дрвета уносе драгоцености, сребро, злато, новац и бисери“.³⁴

Нешто даље, у прегледу врста дрвећа које може имати функцију дрвета плодности, Ајдачић вели: „У неким песмама ЈАБУКА се јавља као митско дрво живота“, као и то да „плодови дуње, јабуке, наранце поред своје вегетативне симболике плодности, посебно у свадбеном значењу, својом светлом бојом означавају и сунце, његову животодавну топлоту и сјај“.³⁵

Поводом песме *Чудно имање* и о њој самој Ајдачић пише:

„Импровизациона природа усменог стварања и комбинаторне могућности песме могу да доведу до споја митских и немитских слојева, тако да се митска географија може помешати са стварном. Тако се у песми описује мало поље са смиљем и ковиљем, злаћена ћуприја и сребрна капија, до ведра неба дрво, широко пола Сарајева, са листом до Београда и мирисом који даје Будиму и Пешти.“³⁶

Песама са сличним мотивом на српскохрватском говорном подручју има доста. На пример, у једној муслиманској песми о Куни Хасанаги, мотив јабуке разрађен је на сличан начин као и у *Чудном имању*:

³² Ј. Продановић, *О женским народним њесмама*, у: *Женске народне њесме*, ХЛІ.

³³ Кодови словенских култура, 1996, I, 1, 69–84. Исто под насловом *О чудесном дрвећу у народним њесмама балканских Словена*, у: Дејан Ајдачић, *Прилози ѡроучавању фолклора балканских Словена*. Београд, 2004, 226–243.

³⁴ Кодови..., 72.

³⁵ Исто, 73.

³⁶ Исто, 74. – Овде бисмо кориговали извор за који Ајдачић и у раду у „Кодовима“, и у својој књизи наводи као: „ЛМС, 89“. Песма *Чудно имање*, коју је „саопштио“ Ђорђе Којанов Стефановић, објављена је у књизи 71 (а не 89) „Србског летописа“ за 1845, на стр. 122.

„Pred dvorom mu crvena jabuka,
list joj pada oko Beograda,
a jabuke oko Banja Luke.
Miris joj se čak do cara čuje.“

односно, нешто даље:

„Pred dvorom ti crvena jabuka,
list joj pada oko Beograda,
a jabuke oko Banja Luke,
miris joj se do Stambola čuje.“³⁷

Мотив како дрвета живота, крошњастог, разгранатог, тако и дрвета света, четинара, у оба случаја хиперболизованог, често се среће и као клише за експозицију. Ево неколико примера експозиције:

„Расла јабука сред Цариграда,
Врх је пустила до ведро неба...“³⁸

„Расла јела насред Сарајева,
У ширину полу Сарајева,
У висину до ведрога неба...“³⁹

„Расла јела насред Сарајева
У висину до неба ведрога
У ширину до сињег мора,
Лист јој пада баш до Биограда,
Мирис даје баш до Цариграда.“⁴¹

„Rasla jela nasred Sarajeva,
Od nje hlada do pò Sarajeva...“⁴⁰

„Rasla jela nasred Sarajeva
U visinu do vedroga neba,
U širinu do kraj Sarajeva.“⁴²

Но да се вратимо на *Чудно имање*. Несумњива је, чини се, припадност ове песме слоју обредних песама, везаних за свадбени ритуал, и то, сва је прилика, за просидбу, као аргумент у „убеђивању“ изабранице и оних од којих се она проси. Отуд и њена узлазна градација – с разгранатим дрветом живота и плодности као главним адутом.

Чудесноја је у овој песми много, али *шаљивоја*, а поготово „хумора интелектуалног типа“, нема ни за лек.

Па ипак, колико год се ми трудили да докажемо изворно другачији карактер песме *Чудно имање*, остаје чињеница да је у оптици песникиње Ане Камјењске, прескачући језичку баријеру, чудесно доживљено као – хуморно.

³⁷ *U onoga Kune Hasanage. – Sevdalinka, balade i romanse Bosne i Hercegovine*. Prikupio, izbor i redakciju izvršio Sait Orahovac. Sarajevo, 1968, 601; 602.

³⁸ Ерлангенски рукопис, бр. 10.

³⁹ Миодраг Матицки, *Народне њесме у Вили*. Нови Сад – Београд, 1985, бр. 167.

⁴⁰ *Дјевер и снаха*, Вук I, 423.

⁴¹ Nikola Andrić, *Hrvatske narodne pjesme*. Knjiga sedma: *Ženske pjesme*. Odio drugi / sveska treća (*Ljubavne pjesme*). Zagreb, 1929, br. 228.

⁴² Исто, 257.

*

Овим излагањем само смо начели једну врло значајну тему – тему укупног доприноса песникиње Ане Камјењске превођењу српског фолклорног песништва на пољски језик. У питању је превођилац изузетне интуиције, свежих и занимљивих решења, оригиналних премда не увек утемељених погледа на наше народно литерарно наслеђе. Међу превођиоцима који су на том пољу радили током XX века Ана Камјењска – а то се, надамо се, види већ из нашег реферата – заслужује по свему изузетно место.

Кључне речи: фолклорни хумор, адинатон, превод, еквиваленција, Ана Камјењска (Anna Kamińska).

Мирослав Топич, Петр Буњак

СЕРБСКИЕ ЮМОРИСТИЧЕСКИЕ НАРОДНЫЕ ПЕСНИ В ПЕРЕВОДАХ АННЫ
КАМЕНЬСКОЙ

(Резюме)

Польская поэтесса XX века Анна Каменьская (1920–1986) включила в свою антологию сербского и хорватского литературного фольклора *Жемчужины и камни* (*Perły i kamienie*, 1967) некоторые тексты юмористического характера. На материале нескольких ее переводов авторы попытались воссоздать творческий подход польской поэтессы и способы ее прочтения такого рода произведений. Подбор текстов авторы произвели, стараясь совместить в них главные черты сербского фольклорного юмора с характерным транслатологическим материалом. При этом, особое внимание авторы обращали на вопросы перевода так называемой „фонической шутки“, народных небылиц, также как и на вопрос сдвига границы юмора в переводческом истолковании Анны Каменьской.

Предраг Петровић
Београд

ОБЛИЦИ ХУМОРА У НАДРЕАЛИСТИЧКОЈ ПОЕМИ *ХУМОР ЗАСПАЛО* АЛЕКСАНДРА ВУЧА

Полазећи од надреалистичкој одређења хумора као кључној елементија поезије, којим се урушавају конвенционалне представе о стварности, језику и књижевности, у раду се анализира једно од најзначајнијих остварења српске авангардне поезије, поема „Хумор Заспало“ Александра Вуча. Ирама речи, неочекиваним асоцијацијама, бизарним синтагматским слијевима и бољом метафориком Вучо ствара један сасвим особен облик песничкој језика.

„Духовито је: голицати ствари. После тога, никоме ништа. Хуморно је: стварима скинути кожу. После тога, некое кожа, некое све звезде.“

Васко Попа, *Урнебесник*

Нема никакве сумње да је надреализам од свих авангардних покрета, па могло би се рећи и од свих уметничких и поетичких оријентација у двадесетом веку, хумору посветио највећу пажњу на плану теоријског промишљања песничког чина, дајући му једну од суштинских улога у стваралачком процесу. Али јасно је и то су надреалистички књижевни текстови, односно песничка остварења бар корак или два заостајала за амбициозним надреалистичким теоријама, као и програмским и полемичким текстовима. Из различитих, неретко идеолошких разлога, али и у контексту спора реалиста и модерниста педесетих година прошлога века у коме су предратни надреалисти одиграли значајну улогу, једно време књижевна критика била је склона да преувелича значај појединих надреалистичких текстова и аутора, занемарујући, опет неретко из идеолошких разлога, друге авангардне писце, између осталих баш оне у чијем делу је хумор има изузетно место. Тако 1957. године Борислав Михаиловић Михиз пише да је управо Александар Вучо „једини у целој међуратној поезији имао дах хумора.“¹ Оваква оцена свакако се мора релативизовати ако имамо у виду рецимо пародије и стихове Станислава Винавера

¹ Б. Михаиловић, уводна белешка у књизи Александра Вуча *Песме*, Београд, 1957. Сви цитати из Вучове поезије дати су према овом издању.

или поезију, па и роман Растка Петровића *Бурлеска јосифодина Перуна боја ірома*. Међутим, у контексту српског надреализма поеме Александра Вуча, понајпре *Хумор Засјало* из 1932. године, о коме ће овде првенствено бити речи, свакако је најблиставије песничко остварење надреалистичког хумора и једно од најзначајнијих хумористичких дела у авангардној књижевности, с правом названо неком врстом *Краља Ибија* модерне српске поезије.

Ова необична и за тумачење ни мало једноставна поема свакао је разумљивија ако је доведемо у везу са неким од надреалистичких одређења хумора у поезији, али је наравно не треба схватити као просту реализацију надреалистичких теоријских и програмских ставова, поготову не као покушај такозваног аутоматског писања које је заправо било највећа надреалистичка мистификацију у почетном периоду овога покрета.

Бројна су одређења хумора који су дали француски надреалисти, и у у њима се може пратити генеза њихових схватања која иду од истицања субвезрзивног дејства хумора у поретку језика и културе, до наглашавања пресудне улоге коју хумор има у креирању једне поетске, надстварне визије света. Деструктивни карактера хумора, који добија негаторски и нихилистички вид, изразит је у ставовима претече надреалистичког покрета, Жака Вашеа, чијим речима почиње одредница о хумору у Бретоновом и Елијаровом *Скраћеном речнику надерализма* (1938): „Мислим да је то осећање, готово бих рекао осећај, театралне и невеселе узалудности свега.“ Такво схватање хумора као не само уметничког или стваралачког, већ понајпре животног става, Ваше ће потврдити и својим самоубиством, црнохуморно реализујући авангардни покушај да се, како то формулише Петер Биргер, естетско искуство (оно што се у естетицизму супротставља животној пракси) сада претвори у саму животну праксу.² У *Расјави о сјилу* (1928) Луј Арагон износи познати став о хумору као „негативном услову поезије“ који као такав заправо омогућава саму појаву поезије тиме што претходно разара, руши, умара (игра речима хумор / умор) све оно што је сентиментално, свакодневном употребом језика овештало и излизано, једном речју хумор деструише све што спречава успостављање праве поезије. Једно од најобухватнијих одређења, које сажима готово све надреалистичке појмове који се везују за хумор, даје сам Бретон и каже да је хумор „апсурдни тријумф принципа задовољства над најнеповољнијим животним околностима, предодређен да добије одбрамбену вредност у епохи у којој живимо, крцатој претњама.“³ Надреалисти хумор схватају као својеврсну освету обесног и бунтовног духа успостављеним формама и покушај да се демаскирају, демистификују књижевна правила и канони. Хумор као један од кључних надреалистичких попустака у вези је са, у психоанализи наглашеним, принципима задовољства и жеље, одређене као дубоке, несавладиве и најчешће спонтане тежње која подстиче свако људско биће да

² P. Birger, *Teorija avangarde*, prev. Zoran Milutinović, Beograd, 1998.

³ Нав. према: Г. де Торе, *Историја авангардних књижевности*, прев. Н. Мариновић, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 245. О схватању хумора у француском и српском надреализму код нас је најопсежније писала Јелена Новаковић у својим студијама *На рубу халуцинација: њоејика српској и француској надреализма*, Београд, 1996. и *Типологија надреализма*, Београд, 2002.

на различите начине присваја неко друго биће, неку ствар или место. Жеља као један од главних манифестација ирационалног, опозиција је репресивним факторима који делују подједнако у моралу и уметности и зато је хумор једна од могућности да жеља неспутано избије на површину.

Захваљујући надреалистима појам црног хумора добија значење важног књижевног термина, поготову због познате Бретонове *Анџолоџије црног хумора* из 1940. године (у чијем предговору је Бретон и изнео наведено одређење хумора), а коју је квислиншка француска влада у Вишију за време Другог светског рата забранила као „атак на устаљени морални поредак“ и тиме заправо најбоље потврдила основну надреалистичку тезу о субверзивном и револуционарном дејству хумора, не само у књижевности него и у грађанском друштву. Кључна, превратничка улога коју хумор добија у деканонизацији традиционално прихваћених вредности, поретка језика, књижевности и културе, заснована је свакако на психоаналитичком приступу проблему хумора, коме је Фројд посветио нарочиту пажњу у студији *Досејка и њен однос према несвесном* (1905), чији поједини ставови су инспиративни за тумачење Вучове поеме, и огледу *Хумор* из 1928. Фројд инсистира на хумору као одбрани од притисака спољашњег света, што следи и Бретон, и својеврсној маски коју навлачи подсвест да би измакла контроли супер ега. У поменутом *Скраћеном речнику надреализма* аутори наводе и Фројдову тврдњу да хумор „поседује не само нешто ослободоличко, него има и нечега узвишеног.“ Ако је ова веза између психоаналитичког и надреалистичког одређења хумора сасвим очекивана, Бретоново преузимање неких Хегелових ставова из *Естетике* делује на први поглед неочекивано. Реч је о појму објективног хумора који надреалисти преузимају од Хегела. Наиме у својој *Естетички* он пише да „усмерење интересовања на на објективну стварност и на њено субјективно исказивање, води, према романтичарском принципу, продирању душе у објект; с друге стране кад је хумор усмерен на објекат и на форму која му даје његов субјективни одраз, онда се ствара једна врста објективног хумора.“⁴ Подвлачимо ову везу јер видећемо да постоји велика блискост између појединих надреалистичких и романтичарских ставова, поготову оних који се тичу концепције песничке слике, као кључног атрибута надреалистичке поезије, па тиме и хумористичног ефекта који она може произвести, као у Вучовој поеми *Хумор Заспало*.

Надреалистичко одређење хумора као субверзивног домена поетског израза, као критике конвенционалног мисаоног и емотивног устројства, односно свега онога што је, како истиче Вучо, под протекторатом разума, у неку руку блиско и неких другим авагардним поетикама, посебно оним које су истицале могућности пародије у процесу деаутоматизације речи. Међутим, надреализам познаје и хумор као позитивни услов поезије, односно истиче могућности које хумор има у процесу поетизације стварности. Ту улогу хумора подвлачи Марко Ристић у тексту *Хумор и њоезија* (1930). Хумор, сматра Ристић, изнеда обасјава стварност једном неочекиваном, чудноватом и пре-

⁴ Г. В. Ф. Хегел, *Естетика II*, прев. Никола Поповић, Београд, стр. 254.

ображавајућом светлошћу, тако да свакодневни, уобичајени изглед стварности бива измењен, а њени чиниоци доведени у изненадне, неочекиване и изненађујуће односе. Кључну фигуру надреалистичке поезије, метафору, Марко Ристић занима управо на хумору – „свака манифестација хумора у ствари је једна метафора“.⁵ Да би метафора била нова и успела, она мора да буде заснована на неочекиваном хуморном ефекту, чиме се хумор промовише у прворазредни чинилац и услов поезије.

У Вучовој поеми проналазимо оба лица хумора – и оно субверзивно, које до крајности раскида и исмева конвенције традиционалног песничког језика, као и оно кретивно, које поетизује и онеобичава семантичке и синтаксичке спојеве речи. Оно чиме *Хумор Засјало* фасцинира читаоца то су управо неочекивани, шокантни, па и бизарни спојеви речи, који у оквиру истог стиха повезују до тада неповезиве ствари и појмове, кромпир и душу, свече и мерне јединице, богове и буве, делујућу на моменте као бунцање. У основи оваквог песничког поступка је сама надреалистичка концепција песничке слике, коју је најбоље изразио француски песник Пјер Реверди, још један од такозваних претеча надрелизма, у својој књизи есеја *Рукавица од Косјепети* (1927). Песничку слику Реверди је у својим теоријским промишљањима песничког ставарања одредио као чисту творевину духа, која, а то је за разумевање песничког поступка у Вучовој поеми од изузетне важности, не може да се роди из поређења, него из приближавања двеју ствари мање или више удаљених, код Вуча сасвим удаљених, на пример у стиху „силазе уши ружа и жандари“. Реверди, међутим, наглашава да уколико су везе двају приближених реалности удаљеније, утолико ће слика бити снажнија и успешнија. „Управо у тренутку када се ослобођају свог дословног значења“, пише Реверди у једној својој ранијој књизи, *Самоодбрана* из 1919. године, „речи у нашем духу добијају поетску вредност. У том тренутку можемо их слободно ставити у песничку стварност.“ Наравно није тешко препознати блискости, тешко би било говорити о простим утицајима, између Ревердијевих и рецимо, теза Виктора Шкловског из књиге *Ускрснуће речи* из 1917. Ревердијеве ставове надреалисти су прихватили као песнички поступак коме су наденули име „необични леш“, као ознаку за израз од два неспојива члана, од којих први може бити логичан, а други бесмислен. Образложење оваквог поетичког начела у стваралаштву српских надреалиста налазимо ни мало случајно управо код Александра Вуча, у његовој књизи песничких и аутопоетичких текстова *Ако се још једном сетим или начела* из 1929. године. Говорећи о свом покушају да успостави логичку везу између два догађаја из истог дана, аутор пише:

„Хтео сам између ова два случаја да пронађем смисао, одвратну логичну коинциденцију, али је све морало да пропадне, пошто је је било довољно да протекне најмањи временски размак, да би свака веза између ова два случаја постала немогућа. Уосталом, изгледа ми сасвим разумљиво да је велика слабост повезати догађаје и правити историју ма какве врсте. Остају само фантоми појединих стварности...“⁶

⁵ М. Ристић, „Хумор и поезија“, *Ог устоји љуца*, Нови Сад, 1957, стр. 148.

⁶ А. Vučo, *Ако се још једном сетим или начела*, *Pesme*, Београд, 1957, стр. 51–52.

На таквим поетичким размишљањима, начелима, заснована је и поема *Хумор Заспало* у којој се у инат одвратној логици, ствари доводе у везу по принципима песничке асоцијативности или звучног подударана. Међутим, очигледно је да оваква концепција песничке слике и метафоре као споја логички неспојивог, одговара неким старијим одређењима вербалног хумора и досетке. Тако, на пример, још Кант је сматрао да у свему што пробуђује звонки смех треба тражити нешто што је супротно разуму. Таква одређења наводи управо Фројд у студији *Досетка и њен однос према несвесном*. Тако наводи духовито и сликовито одређење досетке познатог песника Жана Паула који каже: „Досетка је прерушени свештеник који венчава сваки пар“.⁷ То одређење ће такође духовито допунити филозоф Фишер констатацијом да досетка „најрадије венчава оне парове чија се родбина противи тој вези“, наглашавајући да се вербални хумор изражен у досетки заснива на вештини да се изненађујуће повежу у јединствену целину појмови и представе које су по свом унутрашњем садржају и подручју коме припадају, заправо туђи, чиме се отвара, а у Вучовој поеми до крајњих граница заостарава, однос између смисла и бесмисла, односно имплицитно се поставља поетички питање може ли се од поезије уопште тражити да има некакав рационално схватљив смисао, да буде, како је то захтевао Богдан Поповић, у потпуности јасна. Може се дакле рећи да хумор у Вучовој поеми проистиче понајпре из овог процеса „венчавања“ удаљених садржаја – француске душе и словенског кромпира. Ту, међутим, можемо разликовати два механизма којима се удаљени појмови и речи доводе у везу. То је најпре поступак игре речима, који се заснива, да цитирамо управо Фројда, на томе да „наш психички став усмеримо на звук речи уместо на њен смисао, да ставимо акустичку представу речи на место њеног значења, које је одређено нашим усвојеним представама које о стварима имамо“.⁸ На таквој игри речи свакако су засновани стихови „ветар и петар, петар и павле, етар и метар, метар и гарм“, као и бројна римовања бесмислених исказа – „кажи тати, ноћ се клати“, „кажи попи снег се топи“, или синтагме као што је на пример „корумпирани кромпир“. Али у Вучовом песничком поступку може се уочити и техника коју поједини проучаваоци вербалног хумора, на пример Зденко Шкроб, именују не као игру речима, него као играње речима, где не постоји звуковна подударност, већ сложени, па и подсвесни, механизам асоцијација, на пример у стиховима:

„Циљ је да прођеш кроз стандард-пекмез старих гробова
 Да прескочиш без воље пекмез-поље густих ровова
 Циљ је да провучеш кроз фобију-песак-пекмез лењих волова
 Твој ситни мрављи ход.“

У основи оваквих повезивања код Вуча се не ретко манифестује инфантилна логика, посматрање света из перспективе детета, које је често блиско позицији лирског субјекта у Давичовој поеми *Дејинство*. Управо на овој

⁷ Нав. према: S. Frojd, *Dosetka i njen odnos prema nesvesnom*, prev. T. Bekić, Novi Sad, 1981, str. 9.

⁸ Исто стр. 25.

дечијој логици Владимир Проп заснива објашњење такозваних алогија као облика хумора. То су изрази дечије језичке креативности, на којам Вучо заснива свој комични бесмисао. Поједине песничке слике у поеми *Хумор Засијало* засноване су и на изокренутој, ишчашеној логици сна. Манифестовани садржаји снова су, како примећује Фројд, поредећи их са неким облицима језичких достки, апсурдни и збркани. Такве су и бројне развијене песничке слике у Вучовој поеми, на пример слика ноћног кошмара:

„Сву ноћ је кроз уста улице
 Цурила спаваћа кафа
 Сву ноћ се у постељи немира
 Под обрвом краве тамнице
 На пантерским рукама бабице
 Порађала трула жирафа.“

У овим стиховима уочава се један специфичан Вучов песнички поступак обртања стварносне логике, оне која постоји на јави, оном која постоји у сну – кафа која традиционалну служи за разбуђивање, у песми постаје спаваћа кафа. Или још бољи пример како се заменом не само реда речи у синтагми, односно фрази, већ и врсте којој реч припада, добија сасвим нова и успела конструкција – уместо да каже живи леш, лирски субјекат у последњој, наконодно додатој песми ове поеме, *Зарни влач*, каже „лешно жив“.

У свом тексту *Технике у надреалистичкој поезији*, Ване Живадиновић Бор издваја један у надрализму омиљени поступак који назива поетска пародија. Он се састоји у узимању добро познатих облика свакодневних израза (пожељно сасвим удаљених из поезије) и њихово испуњавање с „много поетске фантазије“.⁹ Свакодневни изрази, фразе трансформишу се, онеобичавају и постају поетски, на пример у случају „лешно жив“. Овај метод је посебно плодотворан у стварању надреалистичких, често црнохуморних, пословица – најпознатија је свакако она „Мајку треба тући док је млада“, или „Једна ласта не чини облак“, или поређење „живахан је као пандур кад туче радника“. Код Вуча такође имамо извесне облике оваквих пословичних израза, типа „уочи беде, све длаке седе“, или изокренута фраза желим ти лаку ноћ, постаје „желим ти тешку ноћ“. Посебно су занимљиви примери црног хумора у Вучовој поеми, који се постиже тако што се страшни, шокантни, језиви садржаји, захваљујући рими, односно за ове стихове непримерном гласовном подудару речи на крају стиха, дају као нека дечија песмица: „Једно би дете могло, само кад би смело, да закоље читаво село.“

У последњој, наконодно додатој песми, *Зарни Влач*, Вучо се користи једним сасвим другачијим поступком који није својствен надреалистичкој поезији. У овој песми разара се и сама струкура речи и ствара се једна сасвим особена песничка лексика, заснована на премећању слогова и конструисању, односно творби у речницима непостојећих и неразумљивих речи, на пример у строфи:

⁹ В. Живадиновић Бор, *Технике у надреалистичкој поезији*, у: *Авангардни писци као критичари*, Београд, 1994.

„данаћу кад немам куд
 кроз ноћлави тупи влач
 јежаћу кад немам шта
 кроз јатни травни плач.“

Овакав језик свакао је најближи концепцији заумног језика кога су афирмисали руски кубофутуристи, Кручоних и Хлебњиков. Овај језички и песнички експеримент заснивао се на стварању индивидуалног језика лишеног конвенционалних значења а наглашене звуковне димензије. Песник је слободан да мења фонемске низове у речима и да ствара потпуно нове. Овакав поступак у *Зарном Влачу* упућује на чињеницу да хумор у надреализму, па и поемама Александра Вуча, треба посматрати у вези са другим авангардним покретима, а понајпре са дадаизмом који је битно утицао на обликовање неких надреалистичких ставова.¹⁰ У том смислу занимљиво би било посматрати Вучову поему *Хумор Заспало* као наставак једне, до данас још увек недовољно проучене, песничке и хумористичке традиције у српској авангарди која је у знаку понајпре дадаистичких језичких експериментисања од Винаверове поеме *Женидба Врайца Погунавца*, затим зенитистичке поезије засноване на језичкој провокацији, конструктивизму и различитим стратегијама визуелног обликовања текста, какав је поезија Љубомира Мицића, затим песама и теоријских ставова Драгана Алексића и Бранка Ве Пољанског, у којима доминирају начела парадокса, контрадикције и звучног провоцирања, до текстова данас готово заборављеног Монија де Булија. Могућност да се успоставе везе и прати генеза хумора у авангардној поезији, од дадаизма до надреализма, пружа једна изузетна и јединствена књига у српској књижевности – зборник песничког хумора *Урнебесник*, који је саставио Васко Попа 1960. године. Највећи део овог зборника посвећен је управо избору из авангардне поезије, од Станислава Винавера до Оскара Давича. У своју књигу Попа је у целини пренео поему *Хумор Заспало* Александра Вуча. У предговору овом избору Попа даје занимљиво одређење хумора које је, као делом и сама Попина поезија, блиско надреалистичким схватању хумора и поступцима које уочавамо у *Хумору Заспалом*:

„Хумор је озаконио безакоња говора: речи преступнице, недозвољене спрегове, урнебесне слике. Хумор је прекоревало сва зарђала, презрена оруђа говора: бесмисленост и двосмисленост, претераности и противуречности. Стварање хумора се састоји у томе да ништа не остане читаво, тако да ништа не остане на своме месту.“¹¹

Уместо закључка поменућемо један у поезији неуобичајен песнички чин Александра Вуча. Скоро пола века након појаве поеме *Хумор Заспало*, најуспелијег надреалистичког песничког експеримента у домену хумора,

¹⁰ Уп. о томе: А. Беар, М. Карасу, *Дада: историја једне субверзије*, прев. Јелена Стакић, Сремски Карловци, Нови Сад, 1997.

¹¹ Васко Попа, *Урнебесник*, Београд, 1960, стр. 7. О блискости поступака хумористичког поигравања речима у поезији Александра Вуча и Монија де Булија сведочи, на пример, одломак из Де Булијеве песме *Тракайша* посвећене Драгану Алексићу: „Она иде левим крилом / Она виче свако вече / Она љуби боксерске рукавице шампијона шпијона / Она бере с кристбаума свећице / Она једе живу живу“ (нав. према: В. Попа, *Урнебесник*, стр. 175).

Вучо 1978. године објављује збирку *Неповраћ Хумора Заспало* у којој води дијалог са својим имагинарним песничким двојником Заспалом. Сећајући се младалачке необузданости, лирски субјект „А“ који у овој поеми репрезентује самог песника, са болом и носталгијом спознаје немогућност да поврати онај младалачки плодотворни занос и необуздану моћ хумора. Без хумора живот постаје умор:

„Пробуди се, мој голи Заспало,
из витрине варке нехаја,
и шибни крилом хуморним
Двојника твог исходалог,
Негде-свугде-нигде
Преосталог
И без твојих чари
Баснословно суморног.“¹²

Кључне речи: хумор, надреализам, авангарда, песничка слика, језик, метафора, игра речи, досетка, асоцијација, онеобичавање, поема.

Предраг Петровић

ФОРМЫ ЮМОРА В СЮРРЕАЛИСТИЧЕСКОЙ ПОЭМЕ АЛЕКСАНДРА ВУЧО *ХУМОР
ЗАСПАЛО*

(Резюме)

Воспринимая юмор как один из ключевых приемов для ниспровержения установившихся литературных традиций, а также для поэтизации /метафоризации действительности, сюрреалисты уделяют ему привилегированное место, как в своих теоретических, так и в своих литературных текстах. В сюрреалистической поэме Александра Вучо *Хумор Заспало* /1930/ с помощью различных форм вербального юмора нарушено нормальное строение и функционирование традиционного поэтического языка. Игрой слов, неожиданными ассоциациями, замысловатыми, странными соединениями слов и каламбурами, базирующимися на звуковом совпадении и противуречащими всякому традицией установленному смыслу, доведен до абсурда разумный порядок вещей, как в сфере языка, так и в действительности.

¹² Aleksandar Vučo, *Nepovrat humora zaspalog*, Beograd, 1978, str. 11.

Robert Hodel
Hamburg

АНДРИЋЕВ ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА – ИЗМЕЂУ ПОРУГЕ И ТРАГИКЕ

Прилози долази од четири индирективна писма: Ђерзелез као хумореска, као историјска приповека, као самоиронично дистанцирање аутора од предсјава социјалне генерације, и као приказ оштре људске мањкавости. У оквиру последњега писма обрађује се на основу поређења са Ех ронто и Немирима, са Кјеркегардовим Или-Или и Бодлеровим Албатросом моменат идентификације аутора са исмејаним јунаком. Посебну улогу игра прилом мотив проклеши и исмејаној песника. Форма (приповедање у трећем лицу, доживљен говор) као и аутобиографски критички садржаји обележавају ову приповеку као кључни текстови у Андрићевом сиваралашћу, у ком је учињен прелаз од лирске „ја“ у иронско „он“.

Андрићев *Пути Алије Ђерзелеза* прича је о легендарном јунаку који се у својој неспретној тежњи ка женској лепоти претвара у „смешног севдалију“ (Секулић 1923 // 1977, 55). Уместо да на основу епског предлошка приповеда о низу његових јуначких дела, аутор бира станице његове срамоте и излагања подсмеху: овај пут патње води јунака од недодирљиве Венецијанке преко витке Циганке Земке до младе Катинке са њеном „проклињаном лепотом“ (29¹), да би се коначно завршио на својеврсној Голготи – код проститутке Јекатерине. Ђерзелез ту постаје, не без сличности са униженим Исусом на крсту, коначно свестан своје напуштености: „зашто је пут до жене тако вијугав и тајан, и зашто он са својом славом и снагом не може да га пређе, а прелазе га сви гори од њега?“ (33)

Андрић почиње, дакле, да се интересује за Ђерзелеза у тренутку у ком су „наши усмени песници завршили повест великог муслиманског јунака“ (Недић 1962 // 1977, 321). Из народне песме, која се према свему судећи заснива на више историјских личности², аутор преузима само поједине, наравно ка-

¹ Овде и у наставку цитирамо само уз ознаку странице из *Пути Алије Ђерзелеза* (у: Иво Андрић, *Знакови*. Загреб, 1963, 9–33).

² Поред босанског спахије Герз-Иљаса (упр. Бутуровић 1998, 395–402), Кољевић спомиње и отоманског великана али-бега Михал-оглуа. За опширније податке упр. Ризвић (1995, 7–31). Несагласје између Кољевића и Бутуровића у тумачењу историјске фигуре Ђерзелеза проистиче одатле што Кољевић истражује историјске изворе лика, а Бутуровић полази од имена Ђерзелез. Поредиши Ђерзелеза са његовим побратимом Краљевићем Марком, Кољевић истиче (1983, 32)

раактеристичне, детаље (несавладиву снагу и жељу за борбом, славу, јахачко умеће, ниско порекло, неугледну спољашњост; упр. Леовац 1979, 14–15) и преноси радњу из XV у XVIII век, односно у доба кад Османско царство почиње да се распада.

Питање где треба тражити разлоге за овакво одступање од епске традиције а тиме и за сам мотив поруге и исмевања, постављано је у секундарној литератури више пута, а одговори на њега су испадали веома различити, увек тесно повезани са духом времена. Могуће би било груписати их у четири главна усмерења, при чему је централни критеријум разликовања објекат и функција смеха.

1. *Смех је примаран циљ њириповедања; објекат смеха (Ђерзелез) и заједно са њим историјски контекст (стара Босна) су једноставно декор, слично функцији историјској у једном „care and sword novel“ (према Еко 1984, 86).* Хумор овде проистиче из околности што се једна поштована и достојанствена особа спушта на раван људских слабости, и подсећа на blasphemичне вицевице или на смех деце у циркусу, када се клоновни (тј. одрасли) спотичу и падају.

Овакво тумачење карактеристично је у првој линији за критику Андрићевих савременика – па тако рецимо Прохаска (1920) говори о „хисторичкој хуморески у манири Анатола Франса“ (цит. према Караулац 1980, 131) а други савременици о „доброј хумористичкој причи“ (Ризвић 1995, 9), а и у каснијим интерпретацијама хумор остаје битан елемент (упр. нпр. Вучковић 1974 // 1983, 119, који Ђерзелеза означава „хумористичко-бурлескном приповетком“).

2. *Смех се односи на Ђерзелеза као њириадника одређене историјске епохе односно одређеној друштвеној слоји.*

У том смислу говори Леовац (1979, 11) о Ђерзелезу као о „хуморном делу“ у коме браћа Морићи репрезентују „тамну и трагичну позадину“ а Ђерзелез „светлу и комичну страну њио времена“ тј. босанског XVIII века (исто, 18).³

Приказивање Босне Ризвић вреднује другачије: за њега је Ђерзелез представник „исламског Оријента“, према чијем животу, духу и култури Андрић у овој приповести почиње да показује одбојност (Ризвић 1995, 16).⁴ При-

да је и Ђерзелез имао неке перипетије са женама из којих је излазио као заслепљени губитник. Ова неславна страна јунака остаје, наравно, маргинална.

³ Тврђом да Андрић даје „хуморно откривање субстанцијално слабог у човеку“ (Леовац 1979, 13) Леовац превасилази у исти мах позицију историзовања.

⁴ Наравно, ни Ризвић се не бави искључиво овом историјском димензијом приповетке. Ђерзелез отелотворује за њега истовремено и нешто атавистично, општељудско и трагично а аутобиографски утемељено. Па ипак, за њега није случајност што је Андрић за ову атавистичну и смешну страну живота одабрао муслиманског јунака, а не рецимо Краљевића Марка, кога Мештровић и националистичка омладина у исто време глорификују (Ризвић 1995, 15). Овим аргументом служи се и Бутуровић (1998, 534–535). Њена критика није притом директно усмерена на чињеницу да је један муслимански јунак постао предмет смеха, него проистиче из тога што Андрић пројектује своје неоромантичарско интересовање на муслиманску страну и тиме је имплицитно дезавуира. Овај аргумент чини ми се несумњиво вредан дискусије, и поред тога што ће у наставку бити показано да Андрића са Ђерзелезом повезује управо дубока симпатија (у значењу грчког *сим-пασχεjn*, „сапатништво“).

поветка, у којој се одвија „демитизација, вулгаризација и профанација овог бошњачког јунака“ (исто, 21) за Ризвића се налази у истој равни са дисертацијом *Развој духовној живојиа у Босни ѡод ујишцајем ѡурске Владавине*. Из ове перспективе приповетка се указује као хумористичка варијанта Мажура-нићевог епоса *Смрѡ Смаил-аѡе Ченѡића*, у ком је насловни јунак („бијесно Туре“) после пада изложен на Ловћену као безопасна марионета.

3. *Смех је самоиронично ујућен миѡу ѡенерације којој ѡриѡада и сам ауѡор.*

Већ је Мирковић (1939, 22) истакао значај расположења послератне младобосанске генерације за триптих: „Митски јунак, херојски натчовек, у кога се 1914. веровало као у избавитеља, био је 1918. анахронизам.“ Уместо њему пева се „химна Човеку“ као „маломе, вечитом бићу земаљском“. На сличан начин аргументује и Вучковић (1974 // 1983, 119), говорећи о Андрићевој генерацији: „Велики мит за њу пред Први светски рат била је народна песма и народни јунак као оличење најбољих расних и националних особина.“ *Ђерзелес* се тиме поставља у исту раван са Крлежиним романом *Засѡаве*, полемиком Црњанског против „видовданске етике“ (у песмама као што су *Гројеска*, *Згравѡца*, *Химна*, *Наша елеѡија*, *Ода вешалима* и др.) или Хашековим *Швејком*.

4. *Исмејани и смешни Ђерзелес симболизује неѡиѡ оѡиѡѡељудско.*

Богдановић (1920 // 1977, 44 и 46) види то општељудско у тежњи ка идеалу: „Пут Алије Ђерзелеза је пут кроз живот срећи једнога човека који ствари схвата апсолутније него што то могућности допуштају.“ Барац (1925 // 1977, 60) такође не види у Андрићевим првим приповеткама приказе Истока као рецимо Секулић (1923), него „напросто човека са својом страшћу и својим болом“. Вучковић (1975) тумачи патњу у Андрићевом раном делу, са друге стране, као топос експресионистичког човека „који је крволоч и нежан, несрећен и снажан“, а чија је физиономија „извучена са неколико оштрих потеза са границе легенде и карикатуре“ (цит. према Бутуровић 1998, 534).

Окретање епосу имплицира уједно две ствари: са једне стране Андрић се поставља у (авангардистичко) светло неопрIMITИВИСТИЧКОГ трагања за изворним и аутохтоним, а са друге, у апсихолошкој структури јуначке песме аутор препознаје деконтекстуализованог послератног човека.

Као што се види из разнолике рецепције триптиха код савременика, ни једна од ових позиција није апсолутна. Дело се мора читати као вишеслојна творевина, и то поготово зато што ниједан од наведених значењских слојева не чини кохерентну смислену позицију, што можемо укратко предочити помоћу две значењске равни: експресионистичко тумачење тако рецимо не успева да потпуно интегрише историјско-етнографски слој који је у делу несумњиво присутан. То се односи и на миран и детаљан опис хана на почетку приповетке и у оквиру њега на широку употребу провинцијализама, коју је Андрић уочи објављивања приповетке принципијелно бранио, „док пружа непосредност и топлину у казивању садржаја“ (Тартаља 1979, 56). О свесном напору сликања једне постојеће (и већ нестајуће) стварности, коју Ђерзелес репрезентује као „синтетизован тип“ (Богдановић 1920 // 1977, 44), сведочи

и познато писмо Алауповићу од 8.VII 1919: „Жао ми је кад помислим да изумире сваким даном наша стара чулна Босна а нема никог да забиљежи и сачува мрку љепоту некадањег живота...“ (цит. према Караулац 1980, 151).

Наравно, важи и обрнуто: ни историјско-етнографска значењска раван не може да интегрише ситуације у којима до изражаја долази Ћерзелезова комичност нити ауторову опсесију животом преодређеним за патњу. Стога ни у наставку не може бити говора о свеобухватној интерпретацији, кад аспект идентификације аутора са својим протагонистом будемо посебно истакли и проширили појединим компонентама у односу на већ обимну секундарну литературу. *Ћерзелез* ће увек моћи да се чита као приказ једног света који је Андрић непосредно доживео у Вишеграду и који је желео да сачува на папиру за будуће генерације.

Истражујући поменути идентификацију позабавићемо се прво субјектом смеха и употребом доживљеног говора, да би затим усмерили поглед ка Андрићевој лирској прози, повезујући је са Кјеркегором и мотивом уметничког позива.

Ознакама „хумореска“ (Прохаска 1920), „смешни севдалија“ (Секулић 1923) и „хуморно дело“ (Леовац 1979) износи се претпоставка да је субјект смеха у *Пућу Алије Ћерзелеза* сам аутор. Ћерзелезова околина се у том смислу изједначава са аутором. Приповедач близак аутору и заиста на три места карактерише насловног јунака директно као „смијешног“ („Бол му је задала та... љепота... Ћерзелез се занио и, наравно, постао смијешан“, 11; „и прича свима своју љубав, муцаво, нејасно и смијешно“, 12; „Несрећан, славан и смијешан, тако је обишао Ћерзелез по царевине“, 25). Епитет „смијешан“ не мора, међутим, да у овим употребним контекстима означава објективно стање ствари него се може односити искључиво на Ћерзелезову околину: аутор, додуше, зна да је Ћерзелез својој околини смешан, али не заступа безусловно и сам то мишљење. Јер за „гледаоце“ (13), који губе „страх и респект“ (11) према славном ратнику већ због његовог незграпног изгледа („низак и здепаст“, 10), Ћерзелез је предмет подсмеха не само као неспретан љубавник него и као невешт говорник: „У говору је био невјешт, сваки час му је недостајала ријеч, као *шио њо бива код људи од гјела*“ (11). Овај генерички исказ који смо истакли курзивом – предикација карактеристична за Андрићев целокупни опус – сугерише чак и то да приповедач узима свог јунака у заштиту пред произвођачима „беспослењачке комедије“ (14). Присетимо ли се ознака за ове смејаче у првом делу триптиха, још је јачи утисак да Андрић гради извесну опозицију између протагонисте и његове исмевачке околине:

„Грађани и скијнице су одмах стали прилазити с те слабе стране (11); *Алчаци* се ругају с њим већ без имало страха и обзира (11); А онај *лола* Фочак [...] руга му се да се сви криве од смијеха (12); и *момчић* што послужује кревелима изнад главе (12); да се *вас хан* тресе од смијеха (12); *Дебели беј* из Посавине држи се рукама за трбух (14); *сухи, службени Дизгар-аја* [...] се смије крезубим устима (14).“

Ознаке смејача су претежно негативне, а осим тога, кроз различит друштвени статус (посебно у случају *момчића*) наговештен је и мотив злурадости.

Уколико ову публику упоредимо са околином лирског „ја“ из *Ex Ponto*, *Немира* и лирике, антагонизам између Ђерзелеза и „многих“ се вишеструко истиче:

„Био сам присиљен да ходам и говорим с много људи. О, тих „много људи“, што увијек, никад уморно, рује лакоумним прстима у ткању мог живота!

О, колико се пута тако враћао кући, растрешен, раздражен разговорима и погледима, увријеђен, ојађен, оробљена срца и расплакране душе, са сумњом у љубав, у пријатељство [...]“ (*Ex Ponto*, Андрић 1977, XI, 51; остале наводе види доле).

Овај антагонизам не треба, наравно, ни претерано наглашавати. Као и у лирској прози, где је патња лирског „ја“ заснована више у самој личности него у понашању околине, и Ђерзелез пати пре због неспособности да повеже имагинаран и реалан свет него због ругалачке околине. Формални показатељ овог унутрашњег конфликта је широка употреба доживљеног говора:

„Јахао је касом, мекотом и прецацем; *да он види какви су њо ѡроваљени ѡуши и који су њо ошћлавлњени мосћови које он не може шрећи! Да он види!*“ (16)

Надимао се од гњева. *Не моћи до ње влахиње; никад не моћи! И не моћи никој убићи и нишћиа разбићи!* (Нови вал крви заплусну.) – *Или да ово није варка! Да њеџа не мајарче? Каква је ово шала оџеи? И какве су њо жене до којих се не може као ни до боја?*“ (31, курзив – Р. Х.)

За разлику од прозе зрелог Андрића, у којој су доживљени говор и говор приповедача у великој мери истоветни (па тако доживљени говор у *На Дрини ћурџија* остаје консеквентно екавски док ликови говоре јекавски), овде је присутна миметска (персонална) варијанта. Ми чујемо Ђерзелезов глас непосредно (он није одвојен од приповедачког говора *inquit*-формулом), што потенцира сугестивно дејство његових речи. Ако посматрамо притом садржину ових пасажа и упоредимо је са лирском прозом, централна функција доживљеног говора још једном је потврђена: он се појављује увек на местима на којима су критични аутобиографски садржаји свести објективирани, тј. пренесени на ликове.

Вучковић (1983, 118) је већ указао на то да се мотив затворених врата, на која Ђерзелез узалудно удара (15), јавља и у Андрићевој лирској прози. Као што Ђерзелез своје сталне неуспехе објашњава својом „несрећном крви“ (33), тако и ја-приповедач из *Ex Ponto* (1918) долази до закључка да припада проклетом роду („неминовна проклетства расе и крви“, XI, 20), да је жена „страшна визија и отров крви наше“ (XI, 27) и да не може никад достићи срећу: „Кад се мали родио, Усуд је над њим бацио коцке: Бићеш од јаких и смјелих и кад први пут чујеш ријеч: срећа, зажелићеш да је прибавиш цијелом свијету, али ћеш на једног јединог заборавити и нећеш бити срећан никада“ (XI, 77). Гоњен осећајима срама и греха, он се подвргава анамнези која по многим мотивима и ситуацијама подсећа на триптих, на пример када говори о два прстена, поклона од вољених жена, чији губитак види као

нестанак „последње везе с људима“ (XI, 22). Као осамнаестогодишњак је са једним насилним и безбожним пријатељем (XI, 22) ког назива Бараба („јер је тако морао изгледати онај кога су пустили да би Христа разапели“; XI, 22) у пијаном стању провео ноћ са проститутком: „Крваву сузу рубина (понос човјеков, женска љубав, једина срећа и смисао живота): украла ми безимена ноћна жена“ (XI, 22). Након тога он се буди „у једном малом тек насађеном парку – мој смокинг је био мокар, а моје руке кржаве од разбијених чаша [...]. Обијесна дјеца су ми натакла напуко, дрвен обруч на врат и сад се крај мене самилосно збуњено смијешу градски стражар који ме пробудио.“ (XI, 22). Сасвим слично изгледа и Ђерзелез после пробанчене ноћи будећи се у пепелу сагорелога „пласта сијена“ (24), док га ругајућа циганчад „[гађа] из потаје сухим шишаркама“ (22).⁵

И у *Немирима* (1920) се понављају мотиви затворених врата („сва [врата] су редом, као по неком мучком договору, била за мене затворена“; XI, 87) и судбинске усамљености („Суђен сам на самоћу“; XI, 114), као последице неуспеха код жена („Женски је смијех ујутро као бијело платно за којим се мртавца крије“; XI, 133). Лирски субјект препознаје у свом болу, наравно, и одређену основну људску константу: „Пролазим улицама туђег града али ја знам да је људски јад свугдје исти“ (XI, 133).

Из 1921. године потиче *Њејова њесма* у којој се лирско „ја“ присећа жена које су га волеле: „али су се коначно све поудале./ видећи безизгледност мога живота“ (XI, 202).

Стилизовање сексуалне кривце у *Ex Ponto* и *Немирима*, емпатично употребљавање појма „гријех“, убеђеност да је пропуштена прилика за брак, идеја проклетог рода и растуће уверење о предоређености за нешто посебно инспирисани су, као што је неоспорно евидентно, лектиром данског филозофа Кјеркегора. Према наводима Караулца (1980, 111), Андрић се упознао са Кјеркегоровим самоаналитичним *Или – или* већ током студија у Бечу 1913. године, а у мариборском затвору то двотомно дело постаје његова главна лектира.

И сам Кјеркегор, због своје неутледне спољашњости зачикиван од уличних дечака⁶ а касније објект карикатуриста, је својој вереници Регини Олсен вратио прстен, не усуђујући се – по признању самог аутора – да јој саопшти пијанку и посету борделу. Овај сексуални испад, по Кјеркегору грех *par excellence*, он посматра као наследни грех који лежи на целој породици (већ је његов отац одржавао сексуалне односе са собарицом, који су вероватно започели силовањем још пре смрти болесне супруге, упр. Rohde 1959, 26). После смрти петоро од шесторо његових браће и сестара (сви млађи од 33 године), Кјеркегор је био убеђен да ће и он и његов брат умрети пре напуње-

⁵ О везама између *Ђерзелеза* и лирске прозе писао је већ Мирковић (1939, 22–23): „[...] Иво Андрић је уобличио неке од својих немира од вијека најпре у херојској, изнимној личности Ђерзелезовој, али тако, да ју је направио потпуно људском, у скоро свакодневной средини, са обичним људским тежњама.“

⁶ И у народној песми *Ђерзелез Алија и Вук Јајчанин* деца задикују ћелавог Ђерзелеза узвицима „ћело, ћело!“; а он се толико плаши деце „да су га и каменицама тјерали“ (Höftmann 1888, 578; цит. према Ризвић 1996, 12).

не 34. године и пре оца: „Нека кривица сигурно лежи на целој породици, некаква божја казна сигурно виси над њом; она треба да нестане, да буде избрисана [...]“, пише он 1838. године (цит. према Rohde 1959, 42). Пошто је испало другачије и отац умро први, у њему расте свест да је немогућност достизања среће само друга страна божанског преодређења за неку посебну мисију (упр. Rohde 1959, 67). Тиме Кјеркегор почиње да за себе критикује естетску (чулну) егзистенцију у корист етичке и да стилизује Регину Олсен као женско биће у стању повезаности са природом.

Остаје да се спомене да је Андрићева повезаност са Кјеркегором вероватно мотивисана и туберкулозним обољењем у сопственој породици. О том дугом бављењу и раду смрти у његовој лози Андрић се исповедио једном и Војновићу који 3. и 4. децембра 1918. бележи у свој дневник: „Како се она лијепа глава сагибље под теретом удеса! – Његов отац и тројица браће му, сви помријеше од сушице у 32. години! Сад је он сам од цијелога рода!“ (Иво Војновић, *Болнички дневник, година 1918.*; цит. према Караулац 1980, 10).

У овој трострукој паралели *Ђерзелез – Ех Понто/Немири – Или-или* је питање, у којој мери Андрић у својим текстовима уноси аутобиографска искуства, без сумње оправдано. Управо лектира Кјеркегора сугерише да је Андрић, под утицајем данског филозофа, скицирао један високо стилизован аутопортрет. Независно од степена поклапања уметничког текста и стварности ова паралела сведочи о покушају да се у *Ђерзелезу* објективизују сопствене преокупације, односно да се оне пренесу у треће лице и да се тиме изврши одвајање од „издајничког ја“ (упр. Андрић 1977, XI, 246), од кога ће се Андрић касније тако радикално дистанцирати.

Објективизован или пре симболичко-алегоријски преображен је у приповеци и мотив песничког позива. У *Немирима* се овако говори о том позиву:

„Тешко је гледати како се на мени испуња закон и мјера која вриједи за све.
И зашто ми је онда у сјеновитој цркви објављено да сам зван за виша дјела?“ (XI, 125)

У *Ђерзелезу* се не говори експлицитно о песништву, мада је мотив песника могуће пронаћи на најмање три равни: на епско-митолошкој (а), у релацији према Бодлеровом *Албајтросу* (б), као и на текстиманентно-психолошкој равни (в).

а) У народној песми *Ђерзелез и Вук Јајчанин* млади, већ ћелави Ђерзелез, још увек Хусрев-бегов слуга, жали се: „Ова несретна ћела ухватила ме се, која ми је узрок све моје несреће; од дјецe се не смијем на бијели дан помолити, свако је од мене јаче.“ (Hötmann 1888, 579; цит. према Ризвић 1996, 12). Његову жељу „да будем јак и јунак, да ме нико савладати не може, и да ми је добар коњ“ (исто) испуњава вила након што је спасио тек рођено дете од врелог сунца помоћу „гране од јеле“: „Од ждробета шугаве кобиле, које је он купио на пазару, развија се крилати коњ“ (исто, 13). Крилати коњ је у митологији Пегаз, настао из трупа Медузе којој је Персеј одрубио главу, а укротио га је Белерофон. Белерофон на Пегазу убија Химеру, али при покушају да одјаше до Олимпа бива свргнут од богова и отеран у лудило. Из Пегазовог удара копитом настаје извор Хипокрена, који даје песничку инспирацију. (Је-

дан од демистификујућих аспеката приче је део у ком Ђерзелез лечи копита свога „бијелца“ после његовог скока преко набујале реке.)

б) У једном есеју из 1919. године Црњански сврстава Андрића међу „аеристе јер су им главне особине љубав облака, видика, успомена и звезда“, и говори даље: „Они су најпосле имали доброг поглавицу: Baudelaire.“ (Црњански 1919, 22). Значај Бодлера за целокупно Андрићево дело истиче у посебном поглављу и Таргаља, а овде (1979, 297) цитира стихове из Бодлеровог *Цвећа зла* (из песме *Le jeu*) који су преузети и у Андрићевом есеју *Гоја* (1929). Тим стиховима Андрић указује на сродност болесног Гоје, који је у *Caprichos* приказао „менаџерију људских слабости, страсти и порока“ (Андрић 1991, X, 75), са Бодлером а индиректно и на сродност са њим самим: „Voilà le noir tableau qu'en un rêve nocturne / Je vis se dérouler sous mon oeil clairvoyant.“ (Андрић 1991, X, 75).

Кољевић (1983, 35) указује непосредно на *Ђерзелеза* кад његов „пад из легенде у живот“ ставља у исту раван са „митом о Дедалу и Икару“, са Сервантесом и Бодлеровим *Албајросом*, иако притом не узима у обзир метафору песника коју сам Бодлер излаже у песми:

„Souvent, pour s’amuser, les hommes d’équipage
Prennent des albatros, vastes oiseaux des mers,
Qui suivent, indolents compagnons de voyage,
Le navire glissant sur les gouffres amers.

A peine les ont-ils déposés sur les planches,
Que ces rois de l’azur, maladroits et honteux,
Laissent piteusement leurs grandes ailes blanches
Comme des avirons traîner à côté d’eux.

Ce voyageur ailé, comme il est gauche et veule!
Lui, naguère si beau, qu’il est comique et laid!
L’un agace son bec avec un brûle-gueule,
L’autre mime, en boitant, l’infirmе qui volait!

Le Poète est semblable au prince des nuées
Qui hante la tempête et se rit de l’archer;
Exilé sur le sol au milieu des huées,
Ses ailes de géant l’empêchent de marcher.“ (Baudelaire 1936, 14)

„Често, због забаве, људи с брода лове
Албатросе, силне птице с Океана,
Лене сапутнике који небом плове
Над лађом што клизи низ пространства слана.

Кад га на под ставе, ухваћен и свладан,
Цар азура тада рашири крај тела,
У свом батргању неспретан и јадан,
Ко огромна весла, дуга крила бела.

Тај крилати путник како је сад бедан!
Тако леп малочас, сад се смешно ваља;
По кљуну га својом лулом дира један,
Други храма, глупи крилатог богаља!

Песник сличи цару олуја и бура
Што се стрелцу смеје са облачног свода;
На тле прогнан, где га свет с поругом гура,
Од циновских крила не може да хода.⁷

Легендарни Ђерзелез, који силази са коња „као с неког пиједестала“ и постаје предмет подсмеха међу „алчацима“, уистину јесте албатрос, „краљ Азура“, коме огромна крила онемогућују да хода и ког морнари задиркују гурајући му лулу у кљун. Песништву, симболизованом код Бодлера азурним летом, овде одговара Ђерзелезово јачачко умеће и спретност у борби, које Андрић исто тако не показује као ни Бодлер летачко умеће свога албатроса. У оба текста главну тему не чини уметност него конфронтација њеног идеала са профаним светом.

в) Извесна трагика у приповеци потиче и из чињенице да се Ђерзелезова несрећа заснива и у његовој слави, која свуда стиже пре њега самог: „Пјесма је ишла пред њим. [...] Он је носио славу многих мегдана и снагу која је улијевала страх“ (10). Ђерзелез није нигде прихваћен као оно што он заиста јесте, наиме „низак и здепаст“ (10), „невјешт у говору“ (11) а пре свега трапава у опхођењу са женским родом, него је увек мерен према својим јуначким делима. Због тога не чуди ни да ни он сам не може да разуме, „зашто он са својом славом и снагом не може да га [пут до жене] пређе, а прелазе га сви гори од њега?“ (33). На крају његовог пута патње у њему расте уверење: „не може никако да схвати људе ни њихове најједноставније поступке, да ваља да се одрече и повуче, и да остаје сам са својим смијешним гњевом и сувишном снагом“ (31).

У овом случају није релевантно што је Андрић одмах после рата постао „најпознатији и најомиленији ‚послератни‘ у Београду“ – како се Црњански присећа у „Српском књижевном гласнику“ 1929. (Андрић 1991, X, 218), много је битније што он своју неспособност за живљење и вољење, тематизовану у *Ех Ропто* и *Немирима*, упадљиво повезује са својим позивом песника:

„Зора која ће сутра сванути за мене је највиша заповијед, све дотле ја сам човјек који чека и војник на скровиту мјесту. [...] Суђен сам на самоћу [...] У крви и слави нових све лепших зора ишчезавам.“ (*Немири*, XI, 114)

„Искуцавају свијетом сати, а моје вријеме је далеко и моји дани још ни клице пустили нису.“ (XI, 130)

Као што Ђерзелез не може да повеже јунаштво и чежњу за љубављу, и млади Андрић види љубав као потенцијалну опозицију свом песничком позвању.

⁷Превод Николе Бертолина, из: Шарл Бодлер, *Цвеће зла*, Београд, 1979.

Са овим позвањем повезан је и мотив пута, који прожима целокупно стваралаштво младог Андрића. Пут је завичај оних који нигде не пуштају корење, пренесећи наслеђе једне генерације на следећу. Њима припада и Ђерзелез, као човек – како гласи завршни акорд триптиха – „ком је дан само кратак одмор и коме ваља даље путовати“ (33).

Пути Алије Ђерзелеза представља граничну приповетку, која у затегнутом луку повезује раног, лирско-елегичног са зрелијим, епско-објективним Андрићем тако што по први пут преокупацијама аутора даје објективну наративну форму.

Кључне речи: приповедање на граници између поезије и прозе, идентификација Андрић-Ђерзелез, веза са Кјеркегором и Бодлером, Ђерзелез као симбол песника, функција смеха.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Андрић, Иво. *Знакови*. Загреб 1963.
- Андрић, Иво. *Сабрана дела Иве Андрића*. Књ. XI. *Ex ponto, Немири, Лирика*. Београд, 1977.
- Андрић, Иво. *Сабрана дела Иве Андрића*. Књ. X. Београд, 1991.
- Барац, Антун. *Приповејке Иве Андрића*. (1925) // *Кријичари о Иви Андрићу*. Сарајево, 1977, 59–61.
- Vaudelaire, Charles. *Poésies choisies*. Paris, 1936.
- Богдановић, Милан. *Иво Андрић: Пути Алије Ђерзелеза. Српски књижевни гласник*, 1920 // *Кријичари о Иви Андрићу*. Сарајево, 1977, 43–49.
- Бутуровић, Ђенана. *Морићи у њисаној књижевности*. // Енес Дураковић (ур.). *Бошњачка књижевности у књижевној кријичици*. II књига. *Усмена књижевности*. Сарајево, 1998, 531–536.
- Бутуровић, Ђенана. *Ејски Ђерзелез – од личности до лика*. // Енес Дураковић (ур.). *Бошњачка књижевности у књижевној кријичици*. II књига. *Усмена књижевности*. Сарајево, 1998, 395–402.
- Црњански, Милош. *Иво Андрић Ex Pontio*. (1919) // *Кријичари о Иви Андрићу*. Сарајево, 1977, 21–28.
- Eco, Umberto. *Nachschrift zum Namen der Rose*. München, 1984.
- Hörmann, Kosta. *Народне њјесме Мухамедоваца у Босни и Херцеговини*, I. Сарајево, 1888.
- Караулац, Мирослав. *Рани Андрић*. Београд, Сарајево, 1980.
- Кољевић, Светозар. *Приповејке Иве Андрића*. Београд, 1983.
- Леовац, Славко. *Приповедач Иво Андрић*. Нови Сад, 1979.
- Маринковић, Душан. *Рано дјело Иве Андрића*. Загреб, 1984.
- Мирковић, Никола. *Иво Андрић*. Београд, 1939.

- Недић, Владан. *Иво Андрић и народна књижевност*. (1962) // *Кријичари о Иви Андрићу*. Сарајево, 1977, 313–326.
- Прохаска, Драгутин. *Иво Андрић: Пути Алије Ђерзелеза*. Јуџословенска обнова – њива, бр 23, Загреб, 1920.
- Ризвић, Мухсин. *Босански муслимани у Андрићеву свијету*. Сарајево, 1996.
- Rohde, Peter P. *Sören Kierkegaard. In Selbstzeugnissen und Bilddokumenten*. Hamburg, 1959.
- „-с“. „Иво Андрић: Пути Алије Ђерзелеза“. *Пројрес*, Београд, 1920.
- Секулић, Исидора. *Истиок у шриповејкама Ива Андрића*. (1923) // *Кријичари о Иви Андрићу*. Сарајево, 1977, 50–58.
- Таргаља, Иво. *Пријоведачева естетика*. Београд 1979.
- Вучковић, Радован. *Сиваралачка идеологија Пути Алије Ђерзелеза*. // *Кољевић* 1983, 118–120.
- Вучковић, Радован. *Андрићева проза у књижевности експресионизма*. *Радио Сарајево – Трећи програм*, бр 11, 1975., год. IV, 205–233.
- Зорец, Иван. *Иван Андрић: Пути Алије Ђерзелеза*. *Љубљански звон*, 1920.
3. „Иво Андрић. Пути Алије Ђерзелеза“, *Нови живои*, 1920.

Robert Hodel

ANDRIĆS PUT ALLJE ĐERZELEZA: ZWISCHEN HOHN UND TRAGIK

(Zusammenfassung)

In der Erzählung *Put Alije Đerzeleza* führt Andrić den Titelhelden zugleich in zwei Räume ein. In einem epischen Raum bleibt Alija Đerzelez der sagenumwobene Held des Volkslieds, der mit seinem Pferd über reißende Flüsse setzt und dessen Kampfeskraft jedem Furcht und Schrecken einflößt. In einem zweiten, persönlichen Raum jedoch, der dort beginnt, wo Đerzelez vom Pferd steigt, wird er zu einer bedürftigen Figur, die in ihrem Sehnen nach dem weiblichen Geschlecht zum Gegenstand des Spotts und des Hohns wird.

In beiden Räumen steckt auch der Autor Andrić. Er lacht einerseits mit Đerzelez' Umgebung über den entthronten Helden, was auch als Reflex auf das „epische“ Ereignis des Krieges gelesen werden kann, andererseits aber ist er emotional stark an seinen Protagonisten gebunden. Darauf verweist bereits der ausgedehnte Gebrauch erlebter Rede. Đerzelez gleicht Baudelaire's Albatros, den Matrosen ans Schiffgeländer gebunden haben und über dessen schiefen Gang sie nun lachen. Wie der Albatros an seinem majestätischen Flug gemessen wird, angesichts dessen sein Gang zum Hohn wird, so wird auch Đerzelez' menschliche Bedürftigkeit erst angesichts seines unnahbaren Ruhms zum Gegenstand des Gelächters. Đerzelez wird zum Sinnbild des Dichters, der außerhalb seines Schaffens lebensunfähig bleibt. In diesem Dichterbild schwingt nicht nur Andrićs frühe lyrische Phase mit, die sehr eng mit Kierkegaards *Entweder-Oder* verbunden ist, es steht auch repräsentativ für die modernistische Kunst. *Put Alije Đerzeleza* erweist sich als eine Erzählung auf der Grenze, die den frühen, lyrisch-elegischen mit dem reifen, episch-objektiven Andrić in einem gespannten Bogen verbindet, indem sie die Präokkupationen des Autors erstmals in eine objektive narrative Form bringt.

Алла Татаренко
Львів

САТИРИЧНА ПОЕМА КАО АНТИДНЕВНИК: КИШОВ ДИЈАЛОГ СА ЦРЊАНСКИМ

Роман Д. Киша Мансарда разматра се у раду као пример ишичевој дијалога са традицијом и проширења граница прозних жанрова. Компаративно исцртавање поетских особина Кишове Мансарде као „сатиричне поеме“ и Црњанској Дневника о Чарнојевићу посматрано са аспектима романа о „комедијашу Чарнојевићу“, даје бољи материјал за исцртавање улоге сатире и ироније у овим делима, посмодерној дијалога са поешком модернизма, а такође за проучавање развоја жанра романа у српској књижевности XX века.

„Живот се, знам, не може свести на књиге, али се ни књиге не могу свести на живот.“

Данило Киш

„Имао сам двадесет и пет година када сам написао своју прву књигу, *Мансарду*. То је био кратак роман којем сам дао поднаслов „сатирична поема“¹ – сећа се Д. Киш у интервјуу *Између поетике и поешике*. Његов први роман био је објављен 1962, кад је писац имао двадесет седам година.

Двадесетпетогодишњи М. Црњански у писму И. Андрићу (12 I 1919) јавља да за лето спрема роман *Животи комедијаша Чарнојевића*, а у једном другом писму спомиње прозу, насловљену *Млагоси ученој пошодина Чарнојевића*². Славни лирски роман добија свој коначан облик 1920., када Црњански спаљује оно што није могло да уђе у књигу, сведену на пет табака. Аутор *Дневника о Чарнојевићу* има тад двадесет и седам година.

Јесу ли ово тек занимљиве коинциденције или између тих – првих – романа постоје дубље поетске везе? Покушаћемо да сагледамо неке од аспеката књижевног дијалога који води са младим писцем *Дневника о Чарнојевићу* млади писац *Мансарге*.

¹ Д. Киш, *Горки шалој искуства*, БИГЗ, Београд, 1991, 204.

² Цит. према: Новица Петковић, *Појовор* у: Милош Црњански, *Пријоведна проза*, БИГЗ, Београд, 1996, 507.

Ови кратки лирски романи могу да буду посматрани као подстицајни примери „лирске транспозиције проживљеног“³, којој прибегавају оба писца. „Мемоари су увек били најбољи део књижевности, особито када нису дословце верни“⁴, – рекао је за Флоберов *Новембар* М. Црњански. Истичући у предговору тој књизи мемоаре као оно ново „*што ће изменији роман XX века*“, писац сигурно мисли и на своје дело, које те исте 1920. добија статус *Дневника*⁵: прво се зове *Дневник изумирања*, а касније, у *Коментарима* Лирике Итаке, писац га доводи у везу са својим аутентичним записима: „Ја сам за време рата имао дневник који сам вукао са собом, као неку купусару... После сам почео да тражим издавача за Дневник који сам био назвао о Чарнојевићу“⁶ Д. Киш сведочи: „Тај мој кратки роман (*Мансарга*) писан у првом лицу, јесте, на неки начин, и моја властита интелектуална и сентиментална биографија, снимак мојих младалачких „година учења“, мојих немира и побуна“⁷. У *Часу анајџомје* он говори о претварању особе писца у романескни лик, о чудесној трансформацији, „где се између романескног и реалног *ја* ствара процес истовременог подвајања и сједињавања, јер *ја* оног који пише о себи и *ја* оног што га описује *нису* и *јесу* исто лице“⁸. Реч је, дакле, о мемоарима који „нису дословце верни“.

Одређујући *Мансаргу* као роман, Киш даје том делу поднаслов „сатирична поема“, док М. Црњански уноси у наслов одредницу „дневник“, а у I. издању књига се у поднаслову дефинише као роман (мада је у сабраним делима из 1930. увршћена у приповетке). Историчари књижевности, међутим, најчешће сврставају оба дела у лирске романе.

Објашњење помало неочекиваног поднаслова *Мансарге* налазимо у Кишовим изјавама: „Сатира је наравно била уперена против мог сопственог лиризма и идеализма“⁹, „*Мансарга*, та „сатирична поема“, јесте горки талог искуства, но она је пре једна младалачка поема, стилске вежбе на тему сањарења, и као таква, као љубавна тема, могла би бити банална да није било тог контрапункта, тог смењивања стања, стилова, расположења, тог наизменичног смењивања интонација“¹⁰. Тај опис најбитнијих за писца карактеристика његове књиге сасвим одговара природи Црњансковог текста, који је сав од тих промена, титрања, смењивања расположења, сав је у лебдењу између прошлости и садашњости, између сна и јаве

Оба романа писана су у првом лицу, и представљају заправо документе о писању: јунак *Мансарге* ствара роман *Мансарга*, протагонист *Дневника о Чарнојевићу* – дневник. Обојица су свесни своје улоге писца, и Чарнојевић

³ Д. Киш, *Горки њалџи искуства*, БИГЗ, Београд, 1991, 205.

⁴ М. Црњански, *Новембар Гисџава Флобера* у Милош Црњански, *Есеји*, Београд, 1983, 240.

⁵ О произвољности у разграничавању мемоарског и дневничког текста код Црњанског пише Т. Росић (*Дневник о сну: о дневничком предлошку* у *Дневнику о Чарнојевићу* у: *Милош Црњански: теоријско-есетички присјуи књижевном делу*, Београд, 1996, 217–220)

⁶ М. Црњански, *Песме*, Нолит, Београд, 1983, 200.

⁷ Д. Киш, *Час анајџомје*, БИГЗ, Београд, 1998, 140–141.

⁸ Исто, 141.

⁹ Д. Киш, *Горки њалџи искуства*, БИГЗ, Београд, 1991, 204.

¹⁰ Д. Киш, *Ното поетисис*, БИГЗ, Београд, 1995, 295.

пише свој дневник за друге – као књижевни докуменат. И један и други избегавају да се представе: наратор Кишовог романа указује на своју жељу да остане неименован, док јунак Црњанског, Чарнојевић¹¹, који пише дневник о себи, као што се роман пише о другом, оставља ово питање на маргинама текста, и тек неки трагови, подстицајни за радозналост читаоца, указују на ту загометку.

И један, и други приповедач исписују своје књиге (роман и дневник) руководећи се властитим ритмовима приче: ту нема јединства радње, хронологија је у једном случају условна (*Мансарда*) или врло проблематична (*Дневник о Чарнојевићу*). Мада је М. Црњански својевремено оптужио С. Винавера да је наводно помешао распоред појединих поглавља, писац, који је знао да мења у наредним издањима пунктуацију, избацује и враћа фрагменте и слично, никад није дирао „испреметани“ редослед фрагмената.

Међутим, намере, с којима се јунаци упуштају у писање, нису исте природе. Чарнојевић исписује своје успомене за оне „који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани“¹², и пише при томе „многа шта, чега се нерадо сећа“. Лаутан ствара свој фиктивни свет, „свет романа, као једино своје живљење (а то и јесте сижејна грађа те „сатиричне поеме“)“¹³. Киш говори о тој књизи као самокажњавању (и у томе се састоји њена сатиричност), док Чарнојевић пише свој дневник „поносно као Казанова“. Али, радни наслови Црњансковог романа говоре о ироничној дистанци коју писац ствара према свом протагонисту: отуд „учени господин Чарнојевић“ и „комедијаш Чарнојевић“.

Кишов јунак јесте „учени господин Неименовани“. Писац се потрудио да нас упуту у његову лектуру, наведши наслове дела из његове библиотеке; налазимо у роману чак и мимезис читања као његове главне активности. *Ученој тосиодина* Чарнојевића нећемо често затећи с књигом у руци. У „присуству“ читаоца чита Тибула и Дантеа („Кажу, тако треба“¹⁴), и слуша како му Пољакиња чита Бергсона, али књиге прате у стопу његов живот. „Био сам навикао да читам романе, па сам често мислио на Достојевскову Каторгу“¹⁵, – признаје Чарнојевић. У писмима мајци потписује се „сиромас Јорик“, Мацина глава подсећа га на „неки харем у роману једном – а ја често читам романе“¹⁶. Јунак није усамљен у љубави према том жанру: „сви смо ми говорили о романима“¹⁷. Лектира служи као својеврсна визит-карта јунака: Маца спомиње епизоду из *Девајџиса*, упоређује га са Сањином (тај роман читају, изгледа, све девојке у његовим завичају), пољска драгана, која жели да се представи као „висока жена“, чита Ничеа и сонете госпође Броунинг. Покушај уласка жене у све сфере јунаковог живота огледа се и у досадном

¹¹ Образложење избора имена главног јунака Црњансковог романа дајем у есеју *Три зумбула у прозору: у појрази за јунаком* Дневника о Чарнојевићу, Поља, бр. 428, 2004, 112–123.

¹² М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, БИГЗ, Београд, 1984, 7.

¹³ Д. Киш, *Час анајомије*, 136.

¹⁴ М. Црњански, *Дневник...*, 61.

¹⁵ Исто, 9.

¹⁶ Исто, 29.

¹⁷ Исто.

присуству њених власи не само у јелу, око врата, већ – пре свега!- у књигама. Најзагонетнији део романа, где се јавља Далматинац, завршава се сликом буђења из кошмара и приговором сестре: „Ала Ви немирно спавате, плачете и вичете, мора да сте опет дуго читали те ваше луде књиге“¹⁸(59). Дакле, све што смо сазнали о том тајанственом лику, сумтараисти без имена, може да буде тек сан, рођен читањем. Јунакова јавља продужена је несаницом, јер му неко шапуће у ухо Микеланђелову *Ноћ*. Разлози грознице и снова су исти, и резиме звучи: „Комедија, драги мој“¹⁹. Врло карактеристично, јер кад год јунак спомиње књижевност и њен улазак у свој живот, увек је то обојено иронијом. Није нимало случајно што Чарнојевић посећује гробове старих романа, које је читала његова мајка – они су за њега очито мртви.

За Кишовог јунака пак књижевност представља једино уточиште: он живи свет литерарне фикције као стварни. Својој драгој он даје легендарно име Еуридике, и узалуд покушава да је изведе из царства мртвих ликова, дарујући јој живот у свом роману. За разлику од Чарнојевића који је имао „силесију драгана“, аутор *Мансарде* спомиње само једну „реалну“ девојку, Маријану. Лаутан уопште није сигуран у стварност оне што се јавља као његова идеална љубав и коју Јарац-Мудријаш зове Магдаленом. Сценографија љубавних сусрета нових Орфеја и Еуридике подсећа на Црњансков *Дневник*: загрљаји у сувом, жутом лишћу, седење на кревету – само уместо болничког ту је онај једини мансардски. Идеална нараторова драга има променљиво-неодређену боју косе, као што се та боја стално мења у Чарнојевићевој причи о Пољакињи, и њен тамни глас: „А на мансарди, с вечери, када су ти груди голе, глас ти постаје миловање, чудо, љубичасти цвет“²⁰. И мада јунак *Дневника* никад није сагледао груди своје драгане, он понавља њене речи: „Биле су мале и нежне и имале су дубок страшно љубичаст цвет“²¹.

Чарнојевић воли и не воли своју драгану, и у том осећању је сав; руга се њој и себи, и њиховој љубави, зато што она није вечна. Лаутан се не руга својој љубави, он је измишља, да би на крају срушио тај „споменик од злата, од меса, од месечине“, споменик који се темељи на машти и на лектири. Важно место у *Мансарди* заузима разговор који представља цитат из Мановог *Чаробној бреји*. Кишов Орфеј доживљава тај дијалог књижевних јунака као разговор са Еуридиком, и само књига која пада у сламу, враћа га у реалност сна. „Валпургијска ноћ“ опет се јавља у роману (такав наслов носи поглавље о ноћи са Прљавом Мачком и бекству на „дно“) и представља контраст оној Мановој. И тај контраст, пародијски, опет сведочи у корист књижевности као јунаковог избора.

Књижевност је свуд, и у винској карти кафане „Два десперадоса“: ту се пију *Дубровачки магријал* и *Словенска лејенда*, *Слово љубве* и *Очи Симониде*. Постојање те кафанице на обали мора (Далмација?), са њеним сликовитим барба-Умбертом и песнички нестварним гостима лебди на граници јаве и

¹⁸ Исто, 59.

¹⁹ Исто.

²⁰ Д. Киш, *Мансарда*, Стубови културе, Београд, 1999, 52.

²¹ М. Црњански, *Дневник...*, 40.

сна. Странац-наручилац специјалитета куће прво је отишао, не „пробавши“ пиштољ, а у „другој варијанти“ догађаја просвирао себи лобању – да ли је то јасни знак да се ради о *йричи*? О причи исте врсте као она где се у Чарнојевићевом писму-сновиђењу појављује Шаљалин на раги? Један детаљ опет ће подсетити на Црњансков *Дневник*: и у овој причи налик сну јављају се коринтски ступови, опсесивна Чарнојевићева тема: „Никада се није коринтски ступ завршавао отменијом круном²²“ – тако Лаутан описује косу незнанке која свира на харфи. Чаролију музике прекида Умберто, и реч „идиот“, поновљена седам пута на простору једне странице, служи снижавању лирског патоса сцене.

„Ја сам, Игоре, створио Еуридику, ја сам јој облик испевао.... У своју сам је себичност претворио, Игоре друже, у уздах, у дисање...Отела ми је, Игоре брате, моју себичност, моје ремек-дело!²³ Црњансковом јунаку то се не би могло догодити: његов егоизам, његово ремек-дело не може отети ниједна од драгана. Опкољен људима и женама, усамљеник по вокацији, Чарнојевић се најбоље осећа „у прозору“ – кад га гледају, а он, суштински недодирљив, налази се „иза стакла“. Кишов Неименовани наратор пише да би се изборио са својом себичношћу, која га дели од света. Писање романа, превладавање ја-облика, силазак са мансарде – тај излаз из „прозора“ – представља за њега борбу са сопственим лиризмом и идеализмом.

И Чарнојевић, и Лаутан, сваки на свој начин, живе изван реалног света. Црњансков јунак се дистанцирао од историје: рат се јавља у сну као слика кошмара, или као фрагмент сећања, али никад као прича сама. Историјски догађаји израћају пре као контраст душевном стању, постигнутом или жељеном. Стварност постоји, њено присуство тај носилац тешког искуства рата болно осећа, али хоће да јој се отргне. Зид равнодушности и ироније – то је заправо оно стакло прозора, кроз који Чарнојевић посматра свет. Искуство историјског хаоса усмерило је његов поглед унутра, у себе самог, и у небо. Не да би тамо јунак нашао Бога, већ да би му послао суматраистички осмех резигнације.

Кишов јунак изабрао је стварност књига: оних које чита и оне коју пише. О свом времену не жели да каже ништа, бежи од њега у фикцију романа или егзотичних путовања. Али разлог је друкчији: за разлику од непријатељске и исувише богате догађајима стварности Чарнојевића, његова је бледа и сиромашна. „Позиција је измењена: није свет тај који доводи у питање опстајање јунака који је и приповедач, већ је његово духовно постојање то што доводи у сумњу смисленост света који га окружује“²⁴. Писац *Мансарге* не жели стварносну, неореалистичку прозу („прљава, мусава деца, веш прострт између уских зидова кућа у предграђу, пристанишне прчварнице, пијани скретничари,

²² Д. Киш, *Мансарга*, 102.

²³ Исто, 58–59.

²⁴ А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне: йриповедач и йоешика, йрича и смрй*, Јединство, Приштина, Дечје новине, Горњи Милановац, 1991, 94.

камењарке...)²⁵, а заправо не жели такву стварност. Киш опомиња свог јунака-идеалисту, и тај ће уписати у план: „Сићи са звезде“²⁶

Горњи спратови нису право место за *нейрилајођене*, Кишове висине су хладне и не носе утеху као суматраистичко небо. Путеви јунака иду у супротном правцу: Чарнојевићев води из кишовите јесени у висине, Лаутанов – са звезде на земљу.

Јунаци-приповедачи имају у роману свог алтер-ега. У *Дневнику о Чарнојевићу* то је неименовани Далматинац, „морнарски часник“, у Кишовом делу – власник више имена, најчешће звани Јарац-Мудријаш. У роману Црњанског суматраиста је „више него брат“; у *Мансарди* пак Игор (илити Козороги) у једном дијалогу са Еуридиком неочекивано добија статус рођака. Као што је појава Чарнојевићевог алтер ега саткана од неких нејасних, као одсањаних црта, а његов живот – од набацаних на гомилу података и епизода, исто тако несигурно изгледа лик Игора Јурина. Лаутан и Мудријаш имају један кревет, изнад кога висе „Јарчеве црне сомотске панталоне“ и црне кравате протагонисте (којих је тада имао око двеста). Те кравате као знак неслагања са реалношћу могле би да буду пандан Чарнојевићевим белним рукавицама, којима се јунак ограђује од света баналности.

„Очи моје, Игоре брате, биле су чисте, руке моје биле су невине као руке девице... Жао ми је својих руку“²⁷ - уздише Кишов Лаутан, „заражен чистотом као сифилисом“ „Ах, био сам млад и имао сам тако лепа, витка, бела крила и плећа“²⁸ – сећа се Чарнојевић.

Сазнавши за импозантну количину јунакових кравата, не дознајемо за „нужно“ постојање његових панталона: и овде бисмо могли дозволити себи претпоставку да на мансарди станује само један човек – приповедач, студент астрономије и занесењак који се у списку станара води као Игор Јурин. Лаутан-наратор у њега није уведен, јер „не припада стварности“, а заправо зато што у реалном животу не постоји, за разлику од оног другог. А *онај груји*, Јарац, могао би да буде *Ја-Рацио*, Мудријаш – *Мудри-Ја*. *Онај груји* (који такође пише роман!), толико близак, да се не зна ко је од њих двоје рекао ово или оно, и толико различит, колико може да буде друкчији глас разума у срцу једног сањара.

Имамо, дакле, обрнуту (него у случају *Дневника*), комбинацију идеалисте и његовог здраворазумског двојника. Питање истоветности јунака *Дневника о Чарнојевићу* такође се јавило већ у првим чланцима о тој књизи²⁹. Савременици Црњанског видели су у далматинском официру сенку протагонисте или други лик истог.

Ако Далматинац одводи Чарнојевића у висине, у космичке сфере, усмерује његов поглед ка небу, Мудријаш покушава да врати наратора на земљу. Док су егзотична путовања на далека острва, негде на граници сна и јаве, ре-

²⁵ Д. Киш, *Мансарда*, 117.

²⁶ Исто, 129.

²⁷ Д. Киш, *Мансарда*, 80

²⁸ М. Црњански, *Дневник*, 16.

²⁹ Види: Н. Јешић, *Млади Црњански*, Народна књига-Алфа, Београд, 2004, 236–237.

зевисана за „јединог младића у свету“, код Киша су она – прерогатива писца романа *Мансарга* (који се представља Еуридици као Глобтротер) и спадају у онај фиктивни свет који он ствара у својој књизи.

Једна од првих слика у *Дневнику о Чарнојевићу* – то је слика путовања возом. Јунак често путује, од детињства, али не креће на пут вођен потрагом за просторима среће: воде га за собом живот и смрт, рат и мир. Возови стално пролазе романом *Мансарга* (јунак чак станује близу станице, у једној кући са службеницима железнице), али нигде не путује њима. Његова путешествија су друкчија, тамо не иду возови, али путује читалачка машта, заражена суматраизмом.

Има у романима Киша и Црњанског више сличних мотива. На почетку оба дела јавља се слика јесени – повлашћеног годишњег доба тих књига. Сва годишња доба у Кишовом роману стапају се у јесен (цео *Дневник* је смештен између две слике јесени). На првој страници *Мансарге* падају модре јесење шљиве, на крају Црњансковог романа „по негде пада по један цреп, по негде паде по један плот“³⁰. Медаљон, нађен на псу, носи чудноват натпис „Лопу-жа“, који може да се односи на кера, а може да значи нешто сасвим друго, као што натпис изнад болничког кревета Чарнојевића, на основу којег често се сматра да се протагонист зове Петар Рајић, може да буде подметнуто, варљиво „сведочанство“. Медаљон краси и груди Пољакиње, Чарнојевићеве драгане, а има она и један прстен, који је носио краљ Поњатовски. И док Лаутан жели да направи од нађеног медаљона прстен, јунака *Дневника* тај украс-симбол асоцира на живот који није његов (прстен султаније у рукама еунуха).

Женски ликови *Мансарге* понекад подсећају на Чарнојевићеве жене. Кишова Марија појављује се као носилац телесног начела (проститутка из приземља, Јарчева девојка-стриптизета која може направити од Мудријаша „јунака“). Еуридика је за Јарца – Магдалена, док је Марија за Лаутана – Уранија (што се чита не само као иронична алузија на астрономску посвећеност Игора, већ као путоказ ка Афродити Уранији – симболу споја чисте љубави и телесних уживања). Оне би могле да буду једно, Марија-Магдалена, духовно-чулна, отеловљење амбивалентног женског принципа. Осим асоцијације на библијске Марије, јавља се и књижевна паралела: Црњансков јунак доживљава своју Марију, Изабелину сестру, као недостижну кад она у зору пере рубље под прозором и пева, и „из њеног лика и голих рамена бљешташе зора“³¹. На крају *Мансарге*, једног сунчаног јутра, док се на жици клати бело рубље, нека млада жена пева“, и „голе јој мишице блеснуше на сунцу“. Роман се завршава њеном песмом као сликом немогућег:

„Никад нећеш моћи са мном
ледати уранке...“³²

³⁰ М. Црњански, *Дневник*, 82.

³¹ М. Црњански, *Дневник*, 66.

³² Д. Киш, *Мансарга*, 133.

Личном говору дневника Д. Киш супротставља говор романа, у истом ја-облику, са елементима песме у прози³³, али са најављеном намером да се ослободи диктата првог лица и себичности монолога. Зато се писац опредељује за „сатиричну поему“, где спаја два гласа: песнички (Лаутанов) и рационални („сатирични“) глас Јарца (Сатира?). Користећи исти облик лирског романа Киш покушава дати друкчији одговор на питање „Где је живот?“ и на ништа мање важно за њега питање „Где је литература?“. Док је Чарнојевић дошао у реалност из простора романа, наратор *Мансарде* се скривао у књижевним пределима од живота. Шта носи таква промена, не само на плану фабуле, наративне стратегије већ на плану поетике дела? Шта нуди избор жанра „сатиричне поеме“?

„Та синтагма нам говори и много и мало: она мистификује текст који настаје на демистификацији традиционалног схватања књижевности и истовремено упућује на два текстуална плана- сатирично пародијски и поетски“³⁴ (М. Панџић). „Одбацујући грађански свет и помирљивост са којом се у њему прихватају противречности човековог друштвеног живота, Кишов приповедач одбацује традиционално приповедање које би једну такву визију света подразумевало у наслеђеном фонду израза, устаљених описа и уврежених симбола који се аутоматски преносе“³⁵. (А. Јерков). „Подривајући своје *ja* – као рефлекс подривености модернистичког субјекта – Лаутан ће успоставити аналитички поглед (перспективе истраге, дефабулације и реконструкције) којим ће превладати реалистичко и модернистичко поетичко поверење у субјективно искуство и саморазумљивост текста или приповедних техника“³⁶ (Д. Бошковић). Успостављање дијалога са књижевном традицијом ствара за аутора *Мансарде* поље за утемељивање нове поетике, која носи постмодернистичке карактеристике. Супротстављајући Црњанском претварању романа у дневник (лирски докуменат) претварање лирских записа у роман, Киш поставља поетички проблем, чију суштину чини потрага за новим путевима објективности. Посматрана из те перспективе, „сатирична поема“ *Мансарда* представља не само занимљиви извор паралела између два лирска романа, већ вредан пажљиве анализе пример књижевног дијалога са модернизмом.

Кључне речи: Д. Киш, М. Црњански, *Мансарда*, *Дневник о Чарнојевићу*, роман, жанр, сатирична поема, дневник.

³³ Види: М. Панџић, *Киш*, „Филип Вишњић“, Београд, 2000.

³⁴ М. Панџић, *Киш*, 17.

³⁵ А. Јерков, *Од модернизма до постмодерне...*, 95.

³⁶ Д. Бошковић, *Иследник, сведок, прича: истражни постојници у Пешчанику и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, Плато, Београд, 2004, 50.

ЛИТЕРАТУРА

- Драган Бошковић, *Иследник, сведок, ирича: исцрпљени постојинци у Пешчану и Гробници за Бориса Давидовича Данила Киша*, Плато, Београд, 2004.
- Милош Црњански, *Есеји*, Нолит, Београд, 1983.
- Милош Црњански, *Песме*, Нолит, Београд, 1983.
- Милош Црњански, *Приповедна проза*, БИГЗ, Београд, 1996.
- Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, БИГЗ, Београд, 1984.
- Јован Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995.
- Јован Делић, *Кроз прозу Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995.
- Александар Јерков, *Од модернизма до постмодерне: приповедачи поетика, ирича и смрти*, Јединство, Приштина; Дечје новине, Горњи Милановац, 1991.
- Недељко Јешић, *Млади Црњански*, Народна књига-Алфа, Београд, 2004.
- Данило Киш, *Горки шалоо искусства*, БИГЗ, Београд, 1991.
- Данило Киш, *Ното роетисус*, БИГЗ, Београд, 1995.
- Данило Киш, *Живош, литерашура*, БИГЗ, Београд, 1995.
- Данило Киш, *Мансарда: сатирична поема*, Београд, Стубови културе, 1999.
- Данило Киш, *Час анајомије*, БИГЗ, Београд, 1998.
- Михајло Пантић, *Киш*, Филип Вишњић, Београд, 2000.
- Татјана Росић, *Дневник о сну. О дневничком иредлошку у Дневнику о Чарнојевићу у Милош Црњански: теоријско-естетички присјуи књижевном делу*, Београд, 1996.

Алла Татаренко

САТИРИЧЕСКАЯ ПОЭМА КАК АНТИДНЕВНИК: ДИАЛОГ Д. КИША С М. ЦРНЯНСКИМ

(Резюме)

Роман Д. Киша „Мансарда“ рассматривается в статье как пример диалога писателя с традицией и расширения границ прозаических жанров. Компаративное изучение художественных особенностей „Мансарды“ Д. Киша как „сатирической поэмы“ и „Дневника о Чарноевиче“ М. Црњанского, рассматриваемого в аспекте романа о „комедианте Чарноевиче“, дает богатый материал для исследования роли сатиры и иронии в этих произведениях, постмодерного диалога с поэтикой модернизма, а также для изучения путей развития жанра романа в сербской литературе XX века.

Ана Ћосић-Вукић
Београд

САТИРИЧНА ПРИЧА БРАНКА ЋОПИЋА И КРИТИКА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ СОЦИЈАЛИЗМА

Еволутивни карактер слике света у приповедачком делу Бранка Ћопића условила је и његова биографија коју је преломио Други светски рат и одређење за народно-ослободилачку борбу и револуцију. Тематика послератних збирки приповедака и извесни успији идеолошким шаблонима социјалистичког реализма, као и одређење за „реализам“ у књижевном сукобу између „реалиста“ и „модерниста“ у шестој деценији XX века, нејашовно се одражавају на тумачење смисла критике социјалистичког друштва у Ћопићевом делу. Полазећи од јривидног парадокса да је најпопуларнији „партизански“ писац био родоначелник сатире у југословенском социјализму, у раду ће се разматрати историјски контекст Ћопићевих сатира објављених у књижевној периодици прве половине шесте деценије с циљем ишчистије одређења њиховог места у критичком постојењу српске књижевности XX века.

Када се говори о критичком аспекту књижевног дела Бранка Ћопића најчешће се има на уму његова *Јеретичка прича* са којом је освојио место родоначелника сатире у српској књижевности после Другог светског рата и револуције. На самом почетку свог рада желим да истакнем да је сатира само један од књижевних облика у којима је Бранко Ћопић изражавао свој критички однос према друштву. Значајну критичку димензију имали су и његови романи *Глуви баруци*, *Осма офанзива* и *Не шутију бронзана слиража*, као и последње збирке његових приповедака *Башића сљезове боје* и *Скићи јуре зеца*. Слика света у Ћопићевом књижевном делу је еволутивног је карактера, па је и критика југословенског социјализма у њој мењала своје изражајне видове: на почетку је био хумор, а на крају меланхолија и сета.

Ћопић спада међу писце којима је биографија одредила и књижевни развој. За његову књижевну биографију и генезу друштвене критике у сатиричним причама и прози од значаја је чињеница да до Другог светског рата није био члан Комунистичке партије ни књижевни следбеник радикалне струје у покрету социјалне литературе коју су заступали „писци на левици“.¹

¹ О томе је писао др Станиша Тутњевић у студији *Борба за младој Ћопића (Ошворене пранице, Веселин Маслеша, Сарајево, 1977, стр. 111–131.)* као и у предговору *Изабраним дјелима Бранка Ћопића* (приредили Ана Ћосић-Вукић и Станиша Тутњевић, Бесједа-Бина/Argis libris, Бањалука-Београд, 2003, стр.24–44.)

За време рата определио се за народнослободилачки покрет и постао члан Комунистичке партије Југославије. После ослобођења дошао је из Босне у Београд као прослављени партизански писац; та победничка слава засенила је углед који је стекао у предратној српској књижевности збиркама приповедака награђеним највишим књижевним наградама свога доба.

У првој послератној деценији идеологија комунистичке власти одразила се у Ћопићевом делу највише у његовој тематској равни као и у примени извесних идеолошких шаблона карактеристичних за социјалистички реализам. Ћопићеве приповетке са ратном партизанском тематиком својим литерарним квалитетима видно су се издвајале од текућег стваралаштва младих писаца који су настојали да своје ратно искуство преточе у литерарни облик. Као и у другим „новим“ друштвима после револуционарних преврата и у српској прози друге половине пете деценије прошлог века доминирале су цртица и репортажа; Ћопићеве „партизанске приче“ биле су проза писца са искуством, а посебну новину у односу на његово претходно стваралаштво и прозу у са ратном тематиком у српској књижевности тога доба представљао је хумор.² Ћопић је више пута у интервјуима говорио о жељи да насмеје своју многобројну читалачку публику трауматизовану ратним страдањима, те је и хумор као и социјални ангажман у његовој прози имао етичку мотивацију. Смех у Ћопићевим приповеткама имао је својства социјалног хумора који се рађао у околностима које су крајишком сељаку и борцу наметала правила рата, а касније мира и грађанске цивилизације. Иако се најрађе шалио са менталитетом крајишког човека, Ћопић је свој хумор бојио и идеолошком тенденцијом, нарочито у годинама непосредно после рата, када је исмејавао друштвене појаве које нису биле усаглашене са нормама социјалне групе на власти, што је, иначе, универзална карактеристика хумора у књижевностима после револуција. Међутим, много раније него неки његови савременици, који су брже од њега стекли славу критичара социјалистичког друштва и његових дисидената, Бранко Ћопић је у својим хумористичким приповеткама почео да исмејава и појаве које су по свом садржају представљале критику новог социјалистичког друштва и његовог поретка. На мети Ћопићеве критике били су, пре свега, бирократизам, привилегије руководилаца, недостатак слободе, једном речју – оне појаве у југословенском социјализму које су се разилазиле и сукобљавале са идејама у чије име је вођена народнослободилачка борба и рушен стари државни поредак.

Пажњу политичке јавности прва је привукла Ћопићева *Јеретичка прича*³ објављена у „Књижевним новинама“ у лето 1950. године. Жестока идеолошка критика обрушила се на најславнијег партизанског писца у времену када је после објаве раскида са Совјетским Савезом и бучне антистаљинистичке пропаганде у друштву и јавном животу овладао привид већих слобода.

² О елементима хумора може се говорити и у Ћопићевим предратним приповеткама, посебно у циклусима о Делији Мартину и Насрадин Хоци у збирци *Бојовници и бјежунци*, али је он имао другачији карактер и функцију, па се о тим приповеткама не може говорити као о хумористичким у жанровском одређењу.

³ Бранко Ћопић, *Јеретичка прича*, *Књижевне новине јод. III*, бр. 34., 22. август 1950.

Ћопићева *Јеретѝчка ѝрича* о летовању партијских руководиоца и њихове родбине у луксузној вили на обали Јадранског мора била је по тематици нова, али не и неприпремљена декларативно измењеном партијском идеологијом у којој је, између осталог, и истина проглашена за релевантан уметнички критеријум. Иако нам се Ћопићева сатира са данашње тачке гледишта чини политички безазленом и свакако не „рушилачком“, њен писац је оптужен за малограђанштину, критизерство, отпадништво од партијске линије, реакционарство итд.⁴ У „случају *Јеретѝчке ѝриче*“ „дестаљинизована“ партија поново је применила „ждановљевски метод“⁵, који је у идеолошком режиму југословенског социјализма истрајавао у разним видовима, чувајући своју суштину и мењајући терминологију у складу са потребама актуелног партијног интереса и „курса“. У изразито идеолошком времену прве деценије југословенског социјализма само је привидно парадоксално најпопуларнији партизански писац био и најпогоднији да репресивни режим одреди свој однос према слободи стваралаштва. На примеру Ћопићеве *Јеретѝчке ѝриче* која је упрла прст у најосетљивију тачку нове комунистичке власти – њене привилегије, партија је одредила меру уметникових слобода за истину, тј. одузела му право на критику комунистичке власти.

После *Јеретѝчке ѝриче* Бранко Ћопић је у јесен 1950. године објавио у „Језу“ три сатиричне приче: *Судија са ѝуђом ѝлавом*, *Пѝишчје цвркуѝање*, *Ко с ѝаволом ѝриче ѝише*,⁶ чији су мотиви били инспирисани нападима на *Јеретѝчку ѝричу*. На њих се надовезивала сатира *Прича о Теофилу бојажљивом*, објављена у „Књижевним новинама“.⁷ За разумевање критичког садржаја ових Ћопићевих прича од изузетне важности је њихов хронолошки редослед, као и контекст идеолошких напада са којима је Бранко Ћопић водио полемику. Сатира *Ко с ѝаволом ѝриче ѝише*, последња у временском низу, веома је занимљива с аспекта жанровске особености. Наиме, њен садржај је хроника збивања у „случају *Јеретѝчке ѝриче*“ и у њој је Ћопић озбиљност ситуације у којој се нашао покушао да преокрене на шалу, али није одустао од тврдње да је у својој сатири приказао истину. Шта више, изоштрио је сатиричну поенту *Јеретѝчке ѝриче*:

⁴ Бранка Ћопића први је напао његов колега и пријатељ Скендер Куленовић у чланку *Исѝина и слобода* у наредном броју „Књижевних новина“ 29. августа 1950, бр.35, потом Душан Поповић – *Клеветѝничка сатира*, такође у „Књижевним новинама“ 24. октобра 1950, бр.43, док је у „Борби“ 28. и 29. октобра у два дела излазио чланак „Јунаштво Бранка Ћопића“ за који је савременик Живорад Стојковић аутору текста рекао да је аутор Милован Ћилас; међутим, Душан Костић, такође Ћопићев савременик, у књизи Велизара Бошковића, *Свједок епохе (Казивања Душана Костића)*, ДИК, „Књижевне новине“, Београд, 1966. стр. 143, фуснота) тврди да је аутор чланка био Моша Пијаде што се чини логичнијим.

⁵ По Андреју Александровичу Жданову, совјетском публицисти и партијском идеологу, прослављеном по идеолошком приступу књижевности и њеној употреби у идеолошким обрачунама са неистомисљеницима у Совјетском Савезу после Другог светског рата и објављивања Резолуције Информбироа 1948. године.

⁶ Бранко Ћопић, *Судија с ѝуђом ѝлавом*, *Јез*, год. XVI, 9. септембар 1950, бр. 584; *Пѝишчје цвркуѝање*, 23. септембар 1950, бр. 586; *Ко с ѝаволом ѝриче ѝише*, 21. октобар 1950, бр. 590.

⁷ Бранко Ћопић, *Прича о Теофилу бојажљивом*, *Књижевне новине*, год. III, 17. октобар 1950. бр. 42.

„Гледај ти, молим те, написах толике сатиричне приче, а баш се не јави с протестом ниједан од оних на које сам у причама мислио и према њима градио ликове. Или их успут нисам сусрео или су тако рђаво насликани да се у дјелу не могу препознати. А види ти ове работе: буне се сви на које нит сам помислио нит знам за њихове пропусте и слабости. Шта му сад ово значи? Промаших са својом сатиром и погодих сасвим друге људе?

Најзад ријеших, пошто су ми ови други, и нехотице, дали довољно материјала о себи, да њих обрадим у следећим причама. Онда ће се, вјероватно, наћи погођени они први.“⁸

Овакво ауторово тумачење преусмерило је сатиричну критику са околине партијске олигархије – жена, свастика, и полтрона у њиховом окружењу – на њу саму, дакле, на највише руководиоце као уживаоце привилегија које су се сукобљавале са прокламованим начелом о једнакости.

После напада на *Јеретичку причу* Бранка Ћопића његови савременици нису бранили изјавама и чланцима. Али, чињеница да је објављивао сатире у којима је одговарао на нападе говори да је имао подршку тадашњих редакција и главних уредника „Језа“ и „Књижевних новина“. Већ у следећем броју, после чланка Скендера Куленовића *Истина и слобода*, „Књижевне новине“ су објавиле Ћопићеву изјаву *Ријеч двије о сатири*.⁹ У њој је Ћопић одговорио на питање које су му тобоже често постављали: „откуда писцима храброст, па и дрскост да пишу сатиричне приче“. Као да нема хајке на *Јеретичку причу*, Ћопић је изјавио да за сатиричну причу у нашем друштву уопште није потребна храброст, да је она „природна ствар“ у слободној земљи у којој живе слободни људи. Међутим, додао је да насупротив „очигледно повољним условима за развој сатире“ постоје људи који на сваку сатиру „нарочито на ону која је на рачун какве ’власти’ гледају као на антидржавну и ’јеретичку работу““. Ти људи нису из партијског врха, казао је Ћопић, већ су остаци „служинског менталитета“ из ранијих режима, те савремени књижевник не треба да зазире што ће „многима ’изићи из воље’, бити клеветан, сумњичен итд“. Ћопић је ипак истакао да је храброст нужно својство писца сатиричара и као последњи аргумент за своју одбрану навео је речи Јосипа Броза Тита: „Сумњичењу код нас нема мјеста, јер сумњичење морално убија човјека, те он нема вољу за живот, а камоли за рад.“¹⁰ Занимљиво је да се Бранко Ћопић позвао на Тита у чланку објављеном 14. септембра, а Тито га је напао на Трећем конгресу Антифашистичког фронта жена 30. октобра 1950. године.¹¹

Писац *Јеретичке приче* 1950. године није био ухапшен не само зато што је Јосип Броз изјавио да га „неће хапсити“. Грађанску судбину Бранка Ћопића као критичара комунистичке власти у педесетим годинама XX века одредио је његов углед – велика популарност и бројна читалачка публика. Свакој власти, па и комунистичкој у том добу није ишло у прилог хапшење и судски процес писцу са милионима читалаца. Међутим, после ове сатире

⁸ Бранко Ћопић, *Ко с ђаволом приче пише*, нав. дело

⁹ Бранко Ћопић, *Ријеч, двије о сатири*, *Књижевне новине*, год. III, бр. 41. 14. септембар 1950.

¹⁰ Исто.

¹¹ *Говор маршала Јосипа Броза Тита на Трећем конгресу Антифашистичког фронта жена*, „Борба“, 30. октобар 1950.

Бранко Ћопић није био сасвим слободан човек. По налогу партије пратила га је Служба државне безбедности о чему је сачуван полицијски досије за период 1950–1967. чије је делове објавио Ратко Пековић у својој књизи *Суданије Бранку Ћопићу*.¹²

У полицијском досијеу Бранка Ћопића сматрамо посебно занимљивим чињеницу да је најактивније и најбудније био праћен после пленума ЦК СК Југославије јануара 1954. године на коме су оштро критиковани либералистички ставови Милована Ћиласа и редакције часописа „Нова мисао“. Из досијеа се види да је Ћопићева *Јеретичка ѝрича* добила своју праву политичку актуелност после *Ћиласовој случаја* иако њен писац није био међу писцима-сарадницима часописа „Нова мисао“, нити се у јавним изјашњавањима сврставао међу заступнике Ћиласових погледа. Ћопићева критика привилегија партијских функционера само посредно могла је бити доведена у везу са Ћиласовом критиком у *Анаџиомији једној морала*. Међутим, очигледно уздрмана одјеком Ћиласове критике на западу, власт у Југославији стрепела је од политичког утицаја који је могао да изврши њихово међусобно повезивање. Са историјске тачке гледишта Ћопићева критика комунистичке власти претходила је Ћиласовој, а таква хронологија значајна је за одређивање тачног места дела Бранка Ћопића у критичком току српске књижевности после Другог светског рата. Ова чињеница посебно значење добија у посткомунистичком добу када се, између осталог, врши и идеолошко превредновање минуле епохе и критички однос према друштву у њој сагледава у новој вредносној равни.

У полицијском извештају Бранка Ћопића анонимни достављач је посебну пажњу посветио његовом предавању на Грађевинском факултету одржаном 19. новембра 1954. Између осталог каже да је у току предавања Ћопић наводио примере из којих се види да је као писац имао намеру да прикаже неправилности и зачетак бирократизма већ на самом почетку стварања нове власти. На пример, испричао је, како је на ослобођеној територији још 1942. године на једној конференцији један „наш друг“ ухватио певца, подигао га у вис и рекао: „Ако би хтели и њега би изабрали.“¹³ Белешке у досијеу показују да је сам Бранко Ћопић био свестан везе између његове *Јеретичке ѝриче* и Ћиласове *Анаџиомије једној морала*, као и да је 1954. године био још забринутији за судбину слободе стваралаштва него после напада на његову сагиру 1950. године.

Иако Ћопић није био у непосредној вези са „случајем Ћилас“ и није у тадашњем јавном животу важио за „Ћиласовца“, будном полицијском оку, претпостављамо, није промакло оно што су превидели његови будући проучаваоци, а и савременицима које су заокупљали много крупнији догађаји везани за пленум ЦК СКЈ јануара 1954. на коме је политички ликвидан

¹² Историјски архив Београда, Фонд Савеза комуниста Србије, Организација Савеза комуниста Београда, Градски комитет Београда, инв. бр. 466, према: Ратко Пековић, нав. дело, фус. нота, стр. 34.

¹³ „Извештај о Бранку Ћопићу“, Историјски архив града Београда, наведени фонд, према: Ратко Пековић, нав. дело, стр. 115.

Милован Ћилас. Наиме, Ћопићева сатира *Избор група Сокрајиа* објављена је у новогодишњем броју „Недељних информативних новина“ (НИН) 1954, дакле непосредно пре пленума, у истом броју у коме су била објављена још два веома храбра текста: критика Борислава Михајловића о поеми *Човеков човек* Оскара Давича¹⁴ и приказ 8. и 9. броја „Нове мисли“ из пера Живорада Стојковића¹⁵.

У сатири *Избор група Сокрајиа* Бранко Ћопић је испричао како се догодило да у ловачком друштву за члана управе изаберу пса који се звао Сократ. У том ловачком друштву најистакнутије функције имали су најгори ловци; хијерархијска организација ловачког друштва нескривено је алудира на постојање олигархијске структуре врха власти. Сатирична аналогија била је недвосмислена: држава функционише као и ловачко друштво преко два паралелна и комплементарна вида понашања: осиноности руководиоца и полтронства потчињених. У *Избору група Сокрајиа* Ћопић је беспштедно разобличио хипокризију власти која је прокламовала хуманистичка начела за идеје водиле, а сама се руководила према најсебичнијим потребама и најситнијим пороцима. Пароле „Живео нам социјалистички лов“ и „Такмичимо се у лову за бољи и срећнији живот“ иронично су разоткривале баналну суштину крупних речи које су засипале човека у ондашњој социјалистичкој свакодневици. У својој најрадикалнијој сатири Бранко Ћопић је отишао даље и од најсмелијих политичких алузија и аналогија: *Избор група Сокрајиа*, убојита је осуда бирократизма и алегорична осуда друштва које се отуђило од истинских моралних вредности.

У истом броју „НИН“-а Живорад Стојковић, пак, приказујући двоброј „Нове мисли“ писао је о уводном чланку Милована Ћиласа (*Почеци краја почетака*) рекавши да је то „најреволуционарнија критика бирократизма коју је дала савремена напредна мисао“¹⁶. У приказу је Стојковић највећим делом цитирао самог Милована Ћиласа:

„Властољубље тачније, незаслужено присвајање функција или 'измишљање' функција мимо друштвених потреба јесте црта објективно морално нижа од расипништва, па и разбојништва, јер од свих ових страдају само појединци, а од оне друштво у целини [...] Нико не потцењује људску слободу као бирократија [...] Она никад није кадра да схвати да и слобода може бити и јесте најмоћнија производна снага, најјача материјална сила, јер претвара људе у творце новог, јер ствара нове и буди успаване снаге...“¹⁷

Једнака политичкој храбрости Милована Ћиласа у том историјском тренутку била је и храброст књижевног критичара Живорада Стојковића који је похвалио његов чланак у „Новој мисли“ и јавно подржао његове политичке ставове.¹⁸

¹⁴ Борислав Михајловић Михиз, „Оскар Давичо: *Човеков човек*“, *Недељне информативне новине*, год. IV, 1. јануар 1954.

¹⁵ Живорад Стојковић, *Нова мисао* 8. и 9. „у рубрици: Нови бројеви наших часописа, Исто.

¹⁶ Исто

¹⁷ Исто

¹⁸ Између осталог, Живорад Стојковић је написао: „Милован Ћилас је изрекао оно што је било у савестима и на савестима многих наших комуниста, многи ће у његовом тексту видети прочитаност себе и осетити колики значај за наш револуционарни развој може имати и то што

Смисао подршке Ћиласу имала је и Михизова похвална критика Давичове поеме *Човеков човек* која је нападана и довођена у непосредну везу са његовим схватањима. Може се претпоставити да је постојала сагласност и договор између тадашњег директора „НИН“-а Антонија Исаковића, Живорада Стојковића и Борислава Михајловића Михиза који су били блиски пријатељи. Што се, пак, сатире *Избор група Сократија* тиче, према нашим сазнањима, она није била „договорена“, али је својим садржајем адекватно одражавала уређивачку политику „НИН“-а у том политичком тренутку. Међутим, треба имати у виду да у тим „пленумским“ данима *Избор група Сократија* није била једина политички актуелна Ћопићева сатира. Пре ње, новембра 1953, Бранко Ћопић је у „Језу“ објавио *Басну о вуку и вучићима*.¹⁹

Главни јунак Ћопићеве сатиричне басне био је храбри вук познат међу животињама као слободар. Плативши своју слободу бројним ранама и ожилцима, вук је одлучио да се у старости повуче и у миру васпитава вучиће. Својим младунцима није дозвољавао да искусе неограничену слободу; о њој им је само причао, а границе поља за играње тј. слободе сам је одређивао. Вучићи су од оца захтевали да им помера границе дозвољеног простора, а он их је упозоравао на опасности које доноси слобода и њено злоупотребавање. На крају, стекавши уверење да су му младунци довољно одрасли за потпуно слободан живот, стари вук руши последњу оgradu коју је саградио. Вучићи су на ту очеву одлуку различито реаговали, чиме је Бранко Ћопић приказао могуће односе према слободи у југословенском социјализму: Режало је рекао да је слобода опасна и одмах је се одрекао; Сивко и Радозналко су слично поступили, али са образложењем да је лакши и сигурнији живот под очевом заштитом. Стари вук слободар био је веома разочаран: послушност је од њих начинила кукавице. Тада се јавио четврти вучић Сивко и рекао да се не боји слободе јер ју је он већ упознао тајно кршећи очеве забране. У први мах вук слободар је био љут на њега, а онда је схватио да је он његов прави наследник и да је права „вучја“ особина бунтовништво, а не послушност.

Била је то директна Ћопићева алузија на контролисани карактер слободе мишљења и стваралаштва у југословенском социјализму, а његов лични став према слободи у овој сатиричној басни је недвосмислен: не постоји слобода чије границе одређују други тј. партијски идеолози и њихови гласноговорници; слобода је по дефиницији неограничена и у оној мери коју одређује сам човек и стваралац.

Ћопићева *Басна о вуку и вучићима*, као ни *Избор група Сократија* нису званично биле нападнути ни изазвали политичку буру какву је изазвала *Јеретишничка ѝрича*. Званична идеолошка критика је ћутала, али је полиција, како се види у извештајима из Ћопићевог досијеа вредно радила свој посао.

један руководиоца југословенске револуције – који је један од најодговорнијих функционера државне управе, – сматра да су социјализам и држава само привремени пријатељи и савезници и што о држави и властодрштву пише тако како ни у једној земљи, ниједан политички вођ није говорио док је био на власти.“

¹⁹ Бранко Ћопић, *Басна о вуку и вучићима*, *Јез*, год. XIX, 28. новембар 1953, бр. 752.

Ћопићев досије затворен је 1967. године. У том времену он је дао неколико интервјуа у којима је, између осталог, одговарао на питања о слободи стваралаштва и *Јеретичкој џричи*. Разговоре са новинарима Ћопић је увек водио „у свом стилу“, лежерно, без патетике, шалећи се на свој рачун. Причао је анегдоте о свом страху да не буде ухапшен, а савременици су поверовали вицевама о његовом „кукавичлуку“ губећи из вида да је после *Јеретичке џриче* написао друге сатире много радикалније у критици актуелних друштвених аномалија свога доба. У књижевној критици друге половине XX века и историји српске књижевности остало је непримећено или недовољно истакнуто да је Бранко Ћопић био не само храбри критичар југословенског социјализма у његовој првој деценији, већ и да је у својим сатирама водио борбу за слободу стваралаштва. Та чињеница захтева тумачење у једном другачијем контексту који ћемо само назначити у нашем раду.

После одбацивања Резолуције Информбироа и почетка дестаљинизације КП Југославије у првим годинама пете деценије прошлог века питање слободе стваралаштва било је једно од основних питања на коме се одмеравао ступањ демократије у југословенском социјалистичком друштву. Било је то време борбе између две књижевне групе окупљене око редакција часописа „Савременик“ и „Дело“, а који је према поетичко-идеолошкој оријентацији писаца назван сукобом између „реалиста“ и „модерниста“. У њему Бранко Ћопић није био неутралан и припадао је тзв. „реалистима“. Ћопићев ангажман одразио се и у сатирама *Судија са њуђом љавом* (1950),²⁰ *Разговори сџапри* (1955), а био је запамћен највише по сатиричној пародији у стиху *Збор дервиша модерниша* објављеној у „Језу“ 1952.²¹ Из књижевног сукоба као победници су изашли модернисти, а са њима је у критици добила превласт модернистичка струја која је наставила да се обрачунава са писцима неистомисљеницима и у времену када је сукоб изгубио почетни идеолошки смисао. Једна од највећих жртава тог вештачки продуженог сукоба био је Бранко Ћопић о коме је створено неколико критичких стереотипа, међу којима и стереотип о „партизанском“ карактеру његовог дела. Бити „партизански писац“ после победе социјалистичког модернизма у српској књижевности значило је да је писац анахрон и да је одан званичној партијској догми. Колико је нетачна оцена да је Бранко Ћопић био партијски писац доказују његове сатире расуте по листовима и часописима, још увек несакупљене у адекватном критичком издању његових целокупних дела. Само је привидан парадокс да је најпопуларнији партизански писац био први критичар југословенског социјализма.

Кључне речи: Ћопић, сатира, критика, модернизам, социјалистички реализам, Ћилас, критичка књижевност.

²⁰ Бранко Ћопић, *Судија са њуђом љавом*, *Јез*, год. XVI, 9. септембар 1950, бр. 584.

²¹ Бранко Ћопић, *Збор дервиша модерниша*, *Јез*, год. XVII, 7. јул 1952, бр. 675.

Анна Чосич-Вукич

САТИРИЧЕСКИЕ РАССКАЗЫ БРАНКО ЧОПИЧА И КРИТИКА ЮГОСЛАВСКОГО
СОЦИАЛИЗМА

(Резюме)

В настоящей работе показано, что после идеологических нападков на „Еретический рассказ“ / „Еретичка прича“ / Бранко Чопича, опубликованный в газете *Књижевне новине* в августе 1950 года, автор, вопреки ожиданиям, не замолчал как сатирик. В том же году в сатирах „Судья с чужой головой“ / „Судија с туђом главом“ / „Птичий щебет“ / „Птичје цвркутање“ / „Кто с дьяволом пишет рассказы?“ / „Ко с ђаволом приче пише“ / – газета *Јез* / и „Рассказ о Феофиле боязливым“ / „Прича о Теофилу бојажљивом“ / – *Књижевне новине* / Чопич вел явную и храбрую полемику с критиками своих произведений, борясь за право писателя говорить истину, а под зтим правом он подразумевал также право на критику послевоенного социалистического общества. „Еретический рассказ“ указал пальцем на самые слабые точки новой коммунистической власти – на ее привилегии. Благодаря этому рассказу Чопич заслуженно объявлен родоначальником сатирического жанра в югославском социалистическом обществе после Второй мировой войны. „Еретический рассказ“ был политически актуализирован благодаря критике бюрократии и новой коммунистической власти из пера Милована Джиласа, однако Бранко Чопич официально не подвергался критике как „джиласовец“. В посткоммунистический период, когда идеологически переоценивается минувшая эпоха и формируется критическое отношение к обществу, особое значение имеет факт, что чопичевская критика предшествовала критике Милована Джиласа, а также факт, что как раз во время политической расправы с автором „Анатомии одной морали“ / Третий пленум Центрального комитета СКЮ, январь 1955 г. / Чопич опубликовал свои острые и беспощадные критики бюрократизированной коммунистической власти и контролируемого характера свободы в социалистическом обществе / „Басня о Волчке и волчатах“ – „Басна о Вуку и вучићима“, ноябрь 1954 г. ; „Выбор товарища Сократа“ – „Избор друга Сократа“, январь 1955 г./.

Александар Бошковић
Београд

ХУМОР И АПСУРД У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ

Проучавање песничког хумора Васка Поје. Дефиниција хумора. Пишање природе дефиниције. Дефиниција као метафора. Хумор и комично. Хумор и метафора. Песнички хумор као снага вербализоване слике. Биердслијева теорија метафоре или теорија „лоичког ајсурда“. Метафорички обрћ и секундарно значење. Деметафоризација метафоре и метафоризација хумора. Обрћање здравог разума и комична бесмислица. Рејорика као значајан извор хумора. Хумор персонификације. Хумор контрадикције. Аналитичка и синтетичка контрадикција. Методолошки оквир за изучавање Појиног песничког хумора.

Опште место у проучавањима поезије Васка Попе сигурно представља подвлачење очигледних и значајних паралелизама између оних песничких поступака које срећемо у његовој поезији и оних из текстова који су ушли у три зборника-антологије чији је Попа приређивач. Реч је, као што је познато, о зборницима народних умотворина, песничког сновиђења и песничког хумора. Мора се признати да је акценат у досадашњим изучавањима Попиног стваралаштва углавном био на аналогјама између песничких слика и поступака који се срећу у његовој поезији и оних у усменим врстама песништва, нарочито паремјским, односно, кратким усменим жанровима, као и на откривању дубљих, митолошких слојева који су своју ревалоризацију и ремитологизацију доживели захваљујући богатим слојевима значења активираним специфичном Попином поетизацијом граматике и лексике народног усменог стваралаштва. Интересантно је да се о хумору у Попиној поезији веома мало писало. Изузетак чине рад Јелене Новаковић, која је указала на паралелизам песничких склоности приређивачког рада између Попе и „папе“ француског надреализма¹ и рад Тихомира Брајовића о Попиним урнебесним сликама, тј. метафорама које остварују хуморни ефекат.² Циљ овога рада јесте да, на позадини наведених истраживања, понуди одговарајућу „апаратуру“ за дефинисање, тумачење и класификацију песничког хумора Васка Попе. Наравно,

¹ Тако Гиљермо дел Торе назива Бретона.

² Видети: Јелена Новаковић, *Елементи надреализма у њојиници Васка Поје* и Тихомир Брајовић, *Урнебесне слике Васка Поје*, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, ур. Н. Петковић, Институт за књижевност и уметност, Друштво „Вршац лепа варош“, Београд, Вршац, 1997, стр. 59–80; 99–116.

треба имати у виду да овај рад нема претензију извођења свеобухватне и целовите анализе врста и облика хумора у Попиној поезији, већ да представља покушај утврђивања једног од могућих праваца истраживања.

Прво питање које се намеће сваком ко се лати рада на откривању специфичности и одлика Попиног песничког хумора јесте питање методологије. Дакле, на који начин приступити проучавању једне типично естетске категорије као што је хумор у једној високо естетској вербалној творевини као што је песма? Имајући у виду како методологију изучавања детерминише сам предмет, проблем се усложњава тиме што је тај предмет хумор – категорија за коју се каже да има „јанусовско лице“, мноштво лица и наличја, односно, небројено дефиниција, или како неки тврде, категорија коју је немогуће дефинисати. Међутим, у једном обрту који се и сам може испоставити као хуморан, ова „неухватљивост“ одређења и дефинисања хумора постаје, вероватно, једно од најбољих полазишта за одговор на првобитно питање о методологији.

Наиме, да би се разумео и дефинисао хумор, прво се мора разумети сама природа дефиниције. Погрешно је рећи да постоје појмови који се не могу дефинисати. Сви појмови се могу дефинисати, па тако и хумор, само је питање природе својстава одређене дефиниције. Као што је још Платон указао, нарочито у својим раним дијалозима, не постоји само једна описна дефиниција неког појма. Постоје стипулиране, уговорене или договорене дефиниције, али такве дефиниције нису ни опште ни апсолутне. Питање попут „Шта је дефиниција хумора?“ погрешно је јер претпоставља да постоји једна дефиниција хумора применљива за сва времена, на сваком месту и у сваком контексту. Таква дефиниција, наравно, не постоји, нарочито не када је реч о хумору који своју релативност дугује како историјском тренутку, тако и месту на коме или у коме се среће, односно, контексту.³

Управо стога што не може бити дословне или јединствене дефиниције хумора, виртуелно све дефиниције се могу посматрати као метафоре, модели, обрасци, или перспективе. Дефинисати значи претпоставити модел или метафору! Уколико се о дефиницији размишља на овај начин, не може се упасти у грешку да постоји само једна дефиниција или начин размишљања о неком појму. Не постоји виртуално учвршћена или апсолутна дефиниција

³ Платон је, у својој филозофији, претпоставио чврсту, трајну стварност чистих форми, природе или есенција – свет идеја. Научници и истраживачи трагају за сличном врстом дефиниција када говоре о чињеницама, истини или законима. Али чињенице представљају само добро утврђене или потврђене хипотезе које одговарају одређеним ситуацијама и контекстима; довољно је навести пример Њутнових закона који не важе у бестежинском простору. Ништа није суштински истинито или апсолутно истинито. Да би се то показало довољно је запитати се шта би могло стајати уместо Х у реченици „Хумор је Х“ да би она била истинита. Једно од решења јесте реч „хумор“: „Хумор је хумор“. Овај исказ је истинит, али ништа не говори јер је циркуларан, кружан. У том смислу апсурдно је рећи како је циркуларни исказ истинит. То је само понављање појма. (Истоветан закључак изводи и Проп када пише: „Међутим, тврдња да се ’човек смеје јер му је смешно’ представља таутологију која ништа не објашњава.“ Уп: Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1984, стр. 38.) Но, ако уместо Х ставимо нешто што није циркуларно, исказ ће нешто говорити, али неће нужно бити истинит. То је случај са, на пример, Фројдовом дефиницијом „хумор је уштеђена енергија“, схватањем које се може критиковати.

било чега. Све што можемо понудити јесу перспективе, корисне или трајаве метафоре и модели. Узети нешто за озбиљно понекад је исто што и видети то у само једној перспективи. А управо нам хумор дозвољава да боље прихватимо или поричемо стварност, да видимо себе у различитим, разноврсним, другачијим, необичним и занимљивим перспективама.

Један од разлога за схватање дефиниције као метафоре јесте да ни дефиниција ни метафора не говоре ништа све док се не прошире и не примене. Метафора се може тумачити на много начина, а не на један или јединствен начин. Она треба експанзију, захтева проширење. Зато је нетачно рећи да хумор нема дефиницију. Он има онолико дефиниција колико смо ми у стању да их успоставимо. А ево како сам Попа дефинише хумор у предговору антологије *Урнебесник*:

„Тај дивни, тај неуловљиви хумор! Иде земљом, а сенка му небом. Глас му говори бело, а одјек му одговара црно. Стопало му је окренуто унапред, а траг уназад. Ко ће знати, ко описати: у каквом то бескрају, у каквој јези се хумор са својом сенком поново сусреће? У којој глухоти му се глас са одјеком поново спаја и мири? Над којим безданом му се стопало с трагом поново састаје и изједначује? Ко ће хумору набројати сва лица и наличја? Хумор може да буде: камен који уједа кад га неко згази. Ватра која воли да се купа гола. Река која тече узводно. Воћка која сама поједе воће са својих грана. Кућа која је изгубила своје зидове, али се и даље понаша као кућа. Нож који се посече кад год нешто сече. Човек који је сам себе скинуо са врата и усправио се. Ко ће с хумором изаћи на крај? Осим самог хумора.“⁴

Сва Попина објашњења хумора дата су кроз песничке слике, перспективе, моделе, метафоре. И све те песничке слике су, у најмању руку, хуморне. Отуда Попа и каже да са хумором на крај може изаћи само хумор. То значи да хумор увек позива на себе, на слику којом је изражен, на ситуацију у којој га срећемо, на контекст у коме функционише, он је увек метасемиотичан и метатекстуалан. Управо то обележје хумора је дистинктивно у односу на комично.

Наиме, комична дела предвиђају правило као нешто унапред дато и не труде се да га потврде. Та правила су општи контексти или прагматична правила симболичког узајамног деловања, која друштво мора прихватити као већ дата. Будући да та правила подразумева, комично је игра њиховог нарушавања. Насупрот комичном, хуморизам није жртва правила које претпоставља, већ њихова критика, свесна и експлицитна. Комично је ствар предмета, његов квалитет; хумор је, међутим, ствар посматрача или ствараоца (песника, глумца). Јер хумор се тиче начина на који човек посматра комично, како га схвата, како уме да га репродукује или песнички искористи. Тако су, на пример, досетка и каламбур близу хумора – они не проузрокују сажаљење јер су хумани, већ подозривост која се јавља због крхкости говора. Док је комично перцепција супротности, хумор је њено осећање.⁵ И то, углавном, изразито естетско осећање.

⁴ Васко Попа, *Урнебесник*, Нолит, Београд, 1979, стр. 7–8.

⁵ Више о дистинкцији између хумора и комике видети: Умберто Еко, *Комично и његово правило*, у: *Књижевна кријшкa*, бр. 3–4, Београд, 1984, стр. 45–51; Николај Хартман, *Естетика*, Дерета, Београд, 2004, стр. 396–432.

Будући да је хумор естетско осећање, оно ће у вербалној уметности као што је поезија бити засновано на језичкој употреби. Хумор ће у поезији Васка Попе бити снага вербализоване слике а песничка слика ће имати улогу преносиоца хумора. Када је реч о песничкој слици која је преносилац хумора реч је, заправо, о тропима, најчешће о метафори. Још је Квинтилијан писао: „Све форме тропа пружају подједнаку могућност за шале.“ Обоје, и хумор и метафора, представљају девијације, неправилности, грешке или комбинације несличних, различитих ствари. Стога је Попин песнички хумор можда најбоље анализирати у појмовима метафоре и тропа.

Монро Биердсли⁶ је у добро познатом есеју *Метифорични обрт* (1958, 1962) представио своју теорију метафоре. Према овој теорији „логичког апсурда“, ако се узимају дословно два појма у метафори изражавају апсурдност. Стога, постоји „обрт“ конотативног значења у коме прирок (или додаток речи која је фокус метафоре) добија ново значење. А то значи да се мора успоставити секундарно значење, други ниво значења, да би метафора имала смисла, јер је оригинално, уобичајено, дословно или буквално значење апсурдно, неделотворно. Метафора схваћена буквално или дословно јесте погрешка, дословна погрешка. Стихови „Очију твојих да није, не би било неба у слепом нашем стану“ подразумевају метафору: „твоје очи су небо“. Рећи „твоје очи су небо“ представља у буквалном смислу погрешку, тј. дословно схваћен овакав исказ јесте погрешан. Али на другом нивоу тумачења, као естетски опис плаве боје, он може бити тачан. Метафоре су интересантне, забавне и хуморне јер на први поглед изгледају као погрешне или контрадикторне. Нама су смешне контрадикције или девијације. Значење метафоре сачувано је јер је створена нова поетска асоцијација или веза која остварује њен смисао, која јој обезбеђује смисао. Метафора је попут изневереног очекивања проникнуте шале јер из очигледне нетачности, бесмислице или контрадикције, произлази нека истина или смисао.

Пример који сам навео заправо је пример метафоре коју наводи сам Биердсли. Погодило се да је та метафора у основи Попиних стихова из песме која је у школској лектури. Међутим, сами ови стихови и нису најбољи пример за оно што се овде жели показати. Нису, из разлога што је то једна окоштала, очекивана, стереотипна метафора на коју смо сви већ навикли. Неке од нас више би изненадило и насмејало да чујемо: „Очију твојих да није, ти би била слепа.“ Ту се црнохуморни ефекат заснива опет на погрешци, али не стога што је овај израз, као у случају дословно схваћене метафоре, дословно погрешан, напротив, он је дословно тачан. Ипак, погрешка је присутна, али на нивоу контекста и припада изневереном очекивању: уместо очекиваног наставка стихова „не би било неба у слепом нашем стану“ развија се дословни или буквални смисао „*ти би*“, логично, „*била слепа*“. Додуше, овоме се сигурно не би смејали они који не знају Попине стихове, јер не би препознали грешку, односно, тзв. 'стихове' који, заправо, и не припадају Попиној

⁶ Видети: М. Биердсли, *Метифорични обрт*, у: *Метифора, фигура, значење*, ур. Леон Којен, Просвета, Београд, 1986, стр. 79–99.

истоименој песни. Међутим, овај наведени пример, који је, признајем, насилије над Попиним стиховима, открива нам хуморни механизам који је Попа употребио у једној другој песни, *Између шара*.

У тој песни свака строфа почиње поједином говорном фразом, идиомом, тј. окошталом метафором: „Овај стално премешта очи...; А овај се сав у уво претворио...; А онај је открио сва своја лица..., итд“. А у стиховима који следе песник развија дословно значење тих окошталих метафора, а не њихово фигуративно, метафоричко значење и тиме нарушава већ постојећи и очекивани логичко-појмовни однос чији је носилац идиом.

„Овај стално премешта своје очи
Стави их на леђа
И хтео не хтео пође натрашке
Стави их на табане
И опет хтео не хтео врати се наглавце

А овај се сав у уво претворио
И чуо све што се не да чути
Али му дојадило
И жуди да се поново претвори у себе
Али без очију не види како

А онај је открио сва своја лица
И једно за другим витла преко крова
Последње баци под ноге
И загнури главу у шаке

А овај је затеглао свој појас
Затеглао га од палца до палца
Па хода по њему хода
Прво полако после брже
Па све брже и брже

А онај се игра са својом главом
Хитне је у ваздух
И дочека је на кажипрст
Или је уопште не дочека.“

На тај начин, на пример, нарушавањем окоштале метафоре „играти се главом“ и враћањем језичке фигуре у њено првобитно стање буквалног, дословног значења, омогућено је да се изврнута слика преокрене у други смер, и упуту у нову, сада неочекивану метафоризацију: онај ко се игра главом, ко је скида са рамена, ко је баца у ваздух и ко је хвата дочекујући је на кажипрст, често ризикује да ту исту своју главу уопште не дочека и да је „изгуби“. ⁷ За крајњи резултат добило се нешто што се може окарактерисати као метафоризација хумора: специфично затварање семантичког круга – од идио-

⁷ Ово је парафраза закључака које је изнела Тања Поповић у свом тексту *Поејтика хијазма*, у: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, ур. Н. Петковић, Институт за књижевност и уметност, Друштво „Вршац лепа варош“, Београд, Вршац, 1997, стр. 83–84.

ма „играти се главом“ дошло се, путем метафоризације његовог дословног значења, до идиома „изгубити главу“. Та метафоризација, како песник каже, јесте онај „бескрај и језа у којој се хумор са својом сенком поново сусреће, она глухота у којој му се глас са одјеком поново спаја и мири, онај бездан над којим му се стопало с трагом поново састаје и изједначује.“ Јасно је, дакле, да код Попе долази до метафоризације хуморних слика, до трансформације хумора у метафорама које откривају свет апсурда или које су блиске нонсенсу, мискроструктури бесмиленог, из чијег угла свет на свој начин постаје чудан, чудесан или изазива чуђење. Овакве метафоре крију логику унутарње алогичности, те разголићавање њихове апсурдне логике доноси идентично уживање као и у хумору. Отуда Попин хумор, будући метафоризован, поприма обележје реверзибилности⁸, јер метафора захтева нови ниво разумевања, захтева конотацију.

Један од начина да се анализира хумор јесте примена Биердслијеве теорије метафоре, односно примена теорије „логичне апсурдности“ на хумор. Хумор се онда може схватити као логичка апсурдност или контрадикција која нема смисла. Уместо да је приморан да трага за другим слојем значења, прималац хумора је само принуђен да реагује уз смех и пријатна телесна осећања. Но, у Попиној поезији долази до метафоризације хумора, до метафоризације бесмислене контрадикције и логичке апсурдности и, на тај начин, хуморне песничке слике наново добијају смисао.

Они који не желе да потраже други ниво значења метафоре често исмевају поезију и метафору као бизарни језик. То је био случај и са првом рецепцијом Попине поезије – Милан Богдановић је окарактерисао као бесмислену и апсурдну.⁹

Метафора по себи може бити хуморна јер је на првом нивоу значење заклоњено, а потом се поново јавља на другом нивоу. Један тип контрадикције која ствара хумор јесте да се нешто понуди и одузме истовремено. Видело се да хумор код Попе укључује неке опште процене контрадикција или девијација као што су: смисао у бесмислу и бесмисао у смислу, истина која изгледа као грешка и грешка која изгледа као истина, јукстапозирање несличних ствари, могућа немогућност и слично.

⁸ Ово обележје Попиног песничког хумора истиче и Тихомир Брајовић: „Двосмисленост, несводива двогубост је, отуда, естетски најделотворније својство Попиних *урнебесних слика* које су грађене на принципу *реверзибилне ѝрансиозиције*, покретљивог и повратног, динамичног 'премјештања' што не дозвољава очекивану семантичку стабилизацију читања и тумачења. Измицање једносмјерном хуморном обрту досјетке, која се исцрпљује у комичном превођењу на неочекивану али тачно одредљиву и 'читљиву' раван разумијевања – то је, по свему судећи, тајна вазда присутне смисаоне 'отворености' Попине поезије.“ Сви курзивни су ауторови; цит. пр: наведеном делу, стр. 109. Тихомир Брајовић у свом раду говори о Попином поступку *де-мешафоризације* метафора, поступку који ствара хуморни ефекат, док је у мом тексту акценат стављен на поступак *мешафоризације* хумора, као дистинктивног својства Попиног песничког хумора које га разликује од „једносмјерног хуморног обрта досјетке“, односно, на поступак који хуморној апсурдности и контрадикцији без смисла обезбеђује смисао.

⁹ Видети: *Кора Васка Поје: кршишке и ѝолемике (1951–1955)*, ур. Гојко Тешић, Књижевна општина Вршац, Вршац, 1997.

Видимо да је метафора попут изневереног очекивања проникнуте шале јер из очигледне нетачности, бесмислице или контрадикције, произлази нека истина или смисао. Хумор, такође, захтева дослован ниво да би га нарушио или искривио. Са хумором девијација се обично завршава немогућом, нерешивом контрадикцијом, тоталном блокадом разумног и разумљивог. Отуда су у наведеној песми хуморне слике урнебесне слике које нарушавају нашу логику, наш већ постојећи и очекивани логичко-појмовни однос. О овој комичној бесмислици врло корисно запажање оставио је Бергсон. Питајући се какве врсте је комична бесмислица, он закључује да је та врста „обртања здравог разума“ по природи логике коју негује слична логици фиксне идеје, односно, како наводи: „Комична бесмислица је исте природе као и бесмислица сна.“¹⁰ Попин песнички хумор углавном подразумева поетско-феноменолошки опис света апсурда у коме се откривају критеријуми упоређења (корелације) и критеријуми логике, односно алогичног, бесмисленог.

Ова констатација је за истраживање хумора врло битна јер је свођење на апсурдност темељна одлика скоро свих типова хумора, односно, може се тврдити како је „апсурд“, заправо, синоним „хуморног“. Може се показати како је извесна апсурдност у скоро свакој од техника којима се постиже хуморни ефекат: јукстапозиционирање не-сличних или дијаметрално различитих ствари, супституција, очигледне контрадикторности, девијације, инверзије и обртања, логичке погрешке, неправилности, нарушавање истине, преувеличавање и претеривање, и слично.

Такође, имајући у виду природу и значај ове комичне бесмислице за хумор, мора се поставити питање где се јавља та очигледна грешка у логици или грешка над логиком, када је реч о језику, односно, о поезији чији је најважнији и пресудни медијум сам језик. Одговор на ово питање наговештен је, у мањој или већој мери, раније изложеном расправом о метафори. Но, метафором сигурно није исцрпљен сав репертоар тзв. језичких погрешака и неправилности у којима се, у извесном смислу, крије апсурд, бесмислица, нарушавање постојећих логичко-појмовних односа. Метафора је само једна од бројних реторичких фигура и зауставити се на њој значило би ограничити опсег могућности даљих истраживања различитих манифестација или врста и типова хумора. Из тог разлога, требало би пажњу усмерити на реторику која би могла обезбедити одговарајућу корисну „апаратуру“ за потребе истраживања и успостављања типологије песничког хумора Васка Поје.

Реторика је, наиме, значајан извор хумора. То се дало видети на примеру фигуре метафоре. Поред тога, логичке погрешке или грешке над логиком као да су правило које срећемо у свим типовима реторичких фигура. Фигура је општи појам за сваку необичну комбинацију речи или фразу, која мења уобичајену и логички-појмовно прихватљиву форму, односно, норму. Према Аристотелу, реторика је вештина убеђивања путем откривања и употребљавања свих расположивих значења и смислова језика. Хумор је, такође, једно од тих значења. Реторика нам пружа поступке који се користе у језику, нуди

¹⁰ Уп: А. Бергсон, *Смех – есеј о значењу комичног*, Лапис, Београд, 1993, стр. 93–99.

нам њене језичке игре, њену логику, њене погрешке, њене позитивне или негативне утицаје на публику, њену делотворност, њену прагматичну употребу кроз различите дискурсе, итд. Многе реторичке фигуре садрже аграматичке, алогичке или погрешне употребе језика (нпр. метафора, катахреза), друге представљају технике расправе (нпр. дилема и недоумица, аналогија), неке се односе на понављање речи, неке, пак, на понављање звукова (нпр. алитерација, асонанца), друге представљају супституције (алегорија, парабола, метонимија, иронија, поређење), пороке језика (варваризам), мане глагољивости (таутологија, плеоназам), врсте досетки или игре речима (нпр. параномазија, силепса, зеугма), синтаксички неред (хипербатон), ритам језика, изостављање, грешке, граматичка одступања, фигуре расправљања (нпр. апопланезис: изврдавање уз помоћ дигресије), фигуре слике (нпр. парабола, алегорија), узроке и последице, патос (фигуре жестине), етос (фигуре захвалности, похвала), итд. На тај начин, реторика са њеним бројним фигурама може послужити за класификацију Попиног песничког хумора.

Тако, на пример, антропоморфизација и персонификација, које су нека врста метафоре, могу да послуже при детерминисању једног посебног типа хумора, који би се именовало као *хумор антиројоморфизације и персонификације*. За пример те врсте хумора код Попе могу послужити раније наведени песникови покушаји дефинисања самог хумора, из предговора антологије *Урнебесник*. Ту је хумор представљен сликама камена који уједа кад га неко згази, ватре која воли да се купа гола, воћке која сама поједе воће са својих грана или ножа који се посече кад год нешто сече. Реч је о томе да се свим предметима, неживим или органским (камен, ватра, воћка, нож), овде приписују људске особине, тј. они се антропоморфизују и персонификују. Познато је да антропоморфизација и персонификација представљају неку врсту категоријске погрешке, неправилности. Истовремено, приписивање људских особина неживим стварима и појавама, биљкама и животињама, увећава нашу емпатију са њима. Када се говори о врсти хумора који почива на поменутих фигурама, сигурно је да се треба сетити цртаних филмова Волта Дизнија. Неке од важних карактеристика хумора како код Попе, тако и код једног од сигурно најпознатијих аутора цртаних филмова на свету, заснивају се управо на антропоморфизацији и персонификацији које су погодне за карикатурално представљање ствари, појава или особина, и хуморног сликања различитих сегмената света стварности. Такође, треба имати у виду и супротан поступак, односно, поступак „дехуманизације“ или „механизације“ онога што је живо или људско. О томе је писао и из тог схватања, као почетне премисе, извео своју теорију комичног Анри Бергсон. Данас се његова теорија комичног карактерише као теорија стереотипног хумора који је заснован управо на персонификацији или дехуманизацији, а сматра се да је изведена проширењем његових филозофских појмова, или метафора витализма и интуиције супротстављених разуму.

Реторика са својим фигурама, као што је речено, може представљати реалан модел за типологију Попиног песничког хумора. Али се, верујем, у тим покушајима класификације не сме ослањати само и једино на реторику. Из

једноставног разлога што је хумор „превртљиве“ природе. Зато је потребно некада искорачити из реторике у неке друге области, рецимо логику, филозофију, психологију. А ево и зашто: узме ли се наведени Попин пример да је хумор „река која тече узводно“, запазиће се већ поменути комична бесмислица. Али уз помоћ реторичких фигура тешко да ће се прецизно одредити овакав тип хумора. Рећи да је то *хумор конијрасџа* не би било најправилније. Пример за тип хумора као хумора контраста можда би могла бити Попина слика да хумор „иде небом, а сенка му земљом“ или да му „глас говори бело, а одјек црно“, јер је ту контраст (небо-земља, бело-црно) приметан. Док у слици „реке која тече узводно“ имамо случај прикривеног, латентног контраста. Међутим, у сва три случаја реч је о контрадикцији, о врсти *хумора конијрадикције*. Заправо, да би се прецизније дефинисала ова врста Попиног хумора, потребно је закорачити у поље логике, односно, филозофије и метафизике.

Значења термина „контраст“ и „контрадикција“ нису подударна и морају се прецизирати. Појам „контраст“ има метафоричко значење „супротстављено једно другом“, или значење „супротног“, „другачијег“, „неједнаког“. Термин „контрадикција“ има додатно значење да су дати појмови супротни и неједнаки у тој мери да узети заједно обично не могу истовремено и у истом смислу бити истинити. У случају „контрадикције“, реч је, заправо, о кршењу једног од три фундаментална закона силогистичке аристотеловске логике.¹¹ У другом принципу логике изричито се помиње време, јер се каже да закон непротивречности налаже да једна иста ствар у исто време не може бити и своја супротност. Ово „у исто време“ је јако важно, јер иначе једна иста ствар, једна иста појава, може постати и своја супротност кроз време. Ја могу бити у овом часу јако весео, али могу постати своја супротност кроз два сата и бити јако тужан. Дакле, могу постати супротност, али не у исто време. Не могу у исто време (а то је закон логике) бити весео и невесео. Логика, логичко мишљење, на неки начин суспендује време, јер је логичко разумевање оно које рачуна на истину метафизичког типа, на истину која је трајна или потенцијално вечна. Дакле, у случају логике, па самим тим и хумора који је нарушава, не сме се мимоићи подручје метафизике, проблеми и постулати области људског мишљења која, на неки начин, утврђује вечност. „Квадратура круга“ је, на пример, контрадикторност. Таква тврдња разум оставља немоћним и ствара грешку, неправилност или девијацију, а то је, заправо, оно што је потребно за хумор. Девијација води ка облицима постојања који су укључени у бесмислицу, парадокс, безнадежност, немогућност, апсурд. То оно што је смешно: оно што је представљено као разумно за које се испостави да је неразумно и бесмислено; оно што је дато као истинито а открива се као лажно.

Истина је да велики број вербалних контрадикција запажа и реторика. То су углавном аналитичке контрадикције, релативно објективне контрадикције по дефиницији – антитеза и оксиморон – комбинације антонима у ис-

¹¹ Постоје три темељна закона логичког мишљења: 1. принцип идентитета, а то је да је $A=A$; 2. принцип непротивречности и 3. принцип искључења трећег.

тој тврдњи, синтагми или речи. Међутим, филозофија нам пружа и други пример, пример тзв. синтетичке контрадикције која је заснована на искуству међу исказима, радњама, перцепцијама. Таквој синтетичкој контрадикцији, дакле, припада Попина слика „реке која тече узводно“ – у овој слици је реч о хуморном релативизовању једне неоспорне логичке истине која се налази у људском искуству, истине да река може само и једино тећи низводно, од извора ка увиру.

На самом крају, могло би се закључити да је за проучавање Попиног песничког хумора неопходно истраживати богати репертоар језичких игара, фигура, стилистичких тананости, учинити њихов попис, њихово архивирање, разврставање, имајући увек на уму богати арсенал реторичких фигура, лексичка и граматичка правила и норме, запажајући нарушавања, одступања, неправилности и грешке које су извор хуморних ефеката и зачудних песничких слика. Истовремено, увек када је то потребно, треба се позивати на друге дисциплине попут логике, филозофије и психологије, које могу бити од помоћи при решавању проблема са којима ће се у истраживању сусрести. Коначно, при класификацији и експликацији типологије не треба заборавити да постоји онолико врста хумора колико има грешака и погрешака које смо у стању да направимо, као и то да се, врло често, неки исти хуморни механизми јављају у више различитих типова хумора.

Кључне речи: хумор, комика, Попа, реторика, реторичке фигуре, метафора, антропоморфизација, персонификација, Биердслијева теорија метафоре, апсурд, комична бесмислица, контрадикција, логика.

ЛИТЕРАТУРА

- БЕРГСОН, Анри, 1993: *Смех – есеј о значењу комичној*, Лапис, Београд.
- ЕКО, Умберто, 1984: *Комично и његово правило*, у: *Књижевна критика*, бр. 3–4, Београд.
- КОЈЕН, Леон, (ур.), 1986: *Метафора, фигуре, значење*, Просвета, Београд.
- ПЕТКОВИЋ, Новица, (ур.), 1997: *Поезија Васка Поје*, зборник радова, Институт за књижевност и уметност, Друштво „Вршац лепа варош“, Београд, Вршац.
- ПОПА, Васко, 1979: *Урнебесник*, Нолит, Београд. 1997: *Сабране њесме*, прир. Борислав Радовић, Друштво „Вршац лепа варош“, Вршац.
- ПРОП, Владимир, 1984: *Проблеми комике и смеха*, Књижевна Заједница Новог Сада, Нови Сад.
- ТЕШИЋ, Гојко, (ур.), 1997: *Кора Васка Поје: критике и његове (1951–1955)*, Књижевна општина Вршац, Вршац.
- ХАРТМАН, Николај, 2004: *Естетика*, Дерета, Београд.

Aleksandar Boskovic

HUMOR AND ABSURD IN VASKO POPA'S POETRY

(Summary)

Циљ овога рада јесте да, на позадини досадашњих истраживања, понуди одговарајућу „апаратуру“ за дефинисање, тумачење и класификацију песничког хумора Васка Попе. У раду се не изводи свеобухватна и целовита анализа врста и облика хумора у Попиној поезији, већ се утврђује један од могућих праваца проучавања у том смеру.

Аутор полази од проблема дефинисања хумора, закључујући да је свака дефиниција једна врста модела или метафоре. На позадини таквих ставова о природи дефиниције, текст доноси једно од могућих одређења хумора које успоставља разлику између категорија хумора и комичног.

Попин песнички хумор заснован је на језичкој употреби, и функционише као снага вербализоване слике. На тај начин, анализирају се неке од Попиних песничких слика и метафора на фону теорије метафоре Монроа Биердслија, тзв. теорије „логичког апсурда“, како би се открио идентичан механизам на коме своје деловање остварују како метафора, тако и хумор. У раду се, потом, успостављају сличности и разлике између ове две категорије, где се посебан нагласак истраживања ставља на приметне логичке погрешке, неправилности и девијације које учествују у нарушавању логичко-појмовног односа и стварања контрадикција, бесмислености, апсурдних немогућности и парадокса, тако честих у Попиним поетским сликама.

У раду се скреће пажња на реторику која је значајан извор хумора. Аутор наглашава да логичке погрешке или грешке над логиком као да су правило које се среће у свим типовима реторичких фигура, имајући у виду да је фигура општи појам за сваку необичну комбинацију речи или фразу, која мења уобичајену и логички-појмовно прихватљиву форму, односно, норму. Коначно, у раду се излаже тврдња да се уз реторичке фигуре, као инструмент при проучавању, може начинити једна свеобухватна типологија врста хумора у Попиној поезији.

Коначно, имајући у виду неопходност других дисциплина поред реторике, аутор у закључку рада оцртава могући методолошки оквир који би био погодан за назначено истраживање.

Юлія Білоног
Київ

РОМАНИ МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ИРОНИЈЕ/САМОИРОНИЈЕ

У раду се истражује иронични модус романа Милорада Павића. Трикстерски постоујак нарајивне организације његових дела и самоиронични начин конструисања ауторства се сагледавају у корелацији са поставкама постмодернистичке културне парадигме.

У постмодернистичкој уметности је динамичност развоја типова комике врло уочљива: када се поетика смеха претвара у поетику подсмеха, свеобухватног и финог, онда се највише ангажује иронични потенцијал. У постмодернизму иронија доживљава свој тријумф, а у исто време и инфлацију значења. Крајем XX века иронија као троп и реторичка фигура (тј. као средство за прикривено подсмевање и духовито откривање истините ситуације у казивању, по садржају супротном тој истини¹) добија нови онтолошки статус: она постаје „филозофско-естетичка категорија“, „универзални принцип уметничког мишљења“.² Зато је ова уметност, углавном, фарсична или трагикомична.

За уметничко обликовање феномена постмодернистичке ироније у српској књижевности значајну улогу има стваралаштво Милорада Павића. У овом раду је представљен покушај испитивања ироничног модуса Павићевих романа. Такво посматрање одмах намеће потребу за теоријским одређењем ироније као естетичке категорије постмодернизма и за сагледавањем њене улоге у конструисању књижевне фикције постмодернистичког формата. Теоријски оквири и естетичко полазиште нашег истраживања се темељи на приступу категорији ироније, понуђеном адептима постмодернизма, а наиме Р. Рортијем, Ж. Бодријаром, И. Хасаном, укључујући и радове неких стручњака (М. А. Можејка, Р. Семкива итд.) који дају визију феномена ироније с обзиром на његово континуирано присуство у књижевности.

¹ Види: *Rečnik književnih termina*, Romanov, Banja Luka, 2001, str. 294–295; *Литературознавчий словник-довідник*, Київ, 1997, стр. 321; *Эстетика. Теория литературы: Энциклопедический словарь Шерминов* / Ю.Б. Борев, Москва, 2003, стр. 170–171.

² *Новейший философский словарь*, Минск, 1999, стр. 280–281.

„Ироничност као карактеристика везана за филозофску категорију „погледа на свет“, постоји у свим уметничким епохама, али се у свакој од њих реализује у различитим пропорцијама“.³ Иронија постмодернистичке етике и уметности води порекло од Сократовог и Шлегеловог схватања овог феномена пре свега као филозофске слободе сумње и, дакле, дотиче појма истинитости. У својој монографији „Случајност, иронија и солидарност“ амерички филозоф Р. Рорти запажа да је постмодернизам такво стање када човечанство постаје свесно да његов рацио више не може да понуди једину истину или барем дефинитиван скуп универзалија које би имале једнаки ауторитет за све његове представнике. Зато се истина јавља тек као комуникативна творевина, нешто „што се претвара у убеђење током слободног и отвореног сукобљавања речи“.⁴ Иронија у овом случају јесте једини начин постојања: иронични поглед на свет омогућује да се, уз сталне сумње у доказност истине, помири с њеном случајношћу и прагматично оправда било који резултат, проглашен као истинити.⁵

Други теоретичар постмодернизма Ж. Бодријар развија своју тезу о ироничности садашњице, анализирајући сфере „реалности“ и „симулације“ (њихова корелација, у принципу, и чини интригу уметности), које се у постмодерном стању коначно фузионирају. Уметност више не тежи да емитује стварност и продукује симулакре, односно копије без оригинала, „реалног“ референта; зато је за њу карактеристична ентропија – неодређеност, релативност, одрицање могућности априорне истине. Ж. Бодријар констатује „успостављање конвенције несигурности“⁶ у XX веку. Као што се изразио Х. Ортега-и-Гасет, „Савремено надахнуће је дефинитивно иронично“.⁷ Стварно, у савременој књижевности иронија као стваралачки принцип неизбежна, јер епистемолошка несигурност постмодернизма једноставно искључује постојање неироничног текста. У контексту више наведених теза Р. Рортија и Ж. Бодријара постмодернистичка поетика се развија у игру случајног присвајања такозване истинитости. Текст постаје неодређен, амбивалентан, ироничан.

У покушајима екстраполације постмодернистичког тумачења филозофско-естетске категорије ироније на књижевну уметност наилазимо на њено обележје у науци о књижевности као нереторичког феномена који се темељи на игри и, за разлику од реторичке ироније (тропа или фигуре), „не треба да убеђује својом реториком, већ тежи да остане у сфери чисте поетике, да се оствари пре свега као естетички објекат“⁸ – управо тако, двоаспектно, третира овај феномен украјински истаживач Р. Семкив. Разлика између два типа ироније се може поједностављено изложити у следећој шеми. Говорећи о реторичкој иронији, имамо у виду одређени израз са значењем А, иза којег се

³ Р. Семкив, *Иронична структура: шийи иронії в художній літературі*, Київ, 2004, стр. 89.

⁴ Р. Рорти, *Случайности, ирония и солидарности*, Москва, 1996, стр. 101.

⁵ Исто, стр. 136.

⁶ J. Baudrillard, *Fatal Strategies: crystal revenge*, New York, 1990, p. 81.

⁷ Х. Ортега-и-Гасет, *Дејуманізація мистецтва* – у: Х. Ортега-и-Гасет, *Вибрані твори*, Київ, 1994, стр. 267.

⁸ Р. Семкив, *Иронична структура: шийи иронії в художній літературі*, Київ, 2004, стр. 44.

испољава неко значење Б или чак још В, Г итд., једно од којих претендује на статус истинитог, негирајући значење А. Међутим, нереторичка иронија се састоји у слободној игри са неколико значења – А, Б, В, Г итд. – у којој она постају равноправна да се сматрају као истинита и тако указују на амбивалентност света књижевне фикције.

Постмодернистичка иронија као синтеза комичног и апсурдног је доследно нереторичка. Њено функционисање у књижевном тексту у оном ракурсу о којем је било речи више дозвољава водити разговор о присутности у њему неког трикстерског поступка. По мишљењу М. А. Можејка, први културни прецедент ироније су управо трикстерски митови. „Карактеристична за иронију конгруентност озбиљности и подсмеха се јавља у миту као истовремено сакрална и профана природа трикстера који може да буде у исто време и демоничан, и комичан... као враголан са склоностима за подвалу“.⁹

У контексту књижевне праксе постмодернизма маркантан пример реализације феномена ироније чине романи Милорада Павића у којима субекти трикстерског поступка нису само јунаци, већ и аутор као лик (наравно, не као емпирички Павић). Узимајући у обзир да је анализа ироничног моду-са Павићевих дела компликован и обиман посао, неминовно пристајемо на неопходност сужавања ракурса истраживања. Уз то скрећемо пажњу на тврдње Р. Семкива да су мутације уобичајеног (реторичког) схватања ироније у великој мери везане за измену традиционалног тумачења фигуре аутора.¹⁰ Пошто је постмодернистичка иронија многовекторна, и сам субјекат стваралаштва се нађе на њеном нишану. Међутим, његово самоиронично пробање „ауторских маски“ (које су, према К. Мамгрелу, експлицитно јављање ауторске активности, односно лик аутора, у постмодернистичком делу¹¹) не смањује могућности читаоца да се осети као објекат ироније са стране онога ко се крије иза маске, тј. имплицитног Аутора. Дакле, у овом раду ће бити представљен покушај обележавања ироничног моду-са Павићевих романа у систему координата проблема ауторства.

Велика проза М. Павића привлачи пажњу миксним маркирањем жанра, тежњом ка екстрароманој форми. Прво је био роман-лексикон, онда роман-укршеница, роман-клепсидра, приручник за гатање, астролошки водич, роман-делта итд. Такве дефиниције (које се фиксирају већ на корицама) иако имају релативни карактер, ипак неоспориво сведоче о постмодернистичком формату дела овог писца. За наше истраживање је релевантно то да се у таквим екстрароманим жанровима компликује схема функционисања ауторске активности у тексту.

Павићев романи, уз своју хетерогеност, полицентричност, испресецаност интертекстуалним везама, представљају још и разноврсност начина конструисања ауторства. Тако, у сваком посебном делу овог писца на експлицитном нивоу унутрашњотекстуалне комуникације се јавља одређена „ауторска маска“ која, у принципу, и обезбеђује наративну и рецептивну це-

⁹ М. А. Можејко, *Ирония – у: Постмодернизм: Энциклопедия*, Минск, 2001, стр. 336.

¹⁰ Р. Семків, *Иронічна структура: шийи іронії в художній літературі*, Київ, 2004, стр. 40.

¹¹ Види: И. П. Ильин, *Постмодернизм: Словарь терминов*, Москва, 2000, стр. 6–7.

ловитост фрагмената, смештених међу корице једне књиге. Излаз из оквира романескне форме истовремено значи излаз иза границе традиционалног схватања ауторства као стваралачке снаге писца-демијурга којему се приписивало поседовање апсолутне истине. С обзиром на то важну улогу у обликовању структуре дела М. Павића имају „ауторске маске“: обично су то „уредник“, „састављач“ или „издавач“ који у већој или мањој мери обрађују материјал представљене књижевне продукције, спроводећи извесну анализу из коментаторске перспективе и дајући читаоцима нека упутства у вези с могућностима рецепције, или одстрањено приказују уметничку информацију (као што је, на пример, у случају с романом *Унутрашња стирана ветра*). Дакле, активност маски је различита, у великој мери она зависи од приповедачке функције којом је награђен „уредник“ („издавач“ итд.) као јунак, односно експлицитни, фиктивни аутор у роману.

Активном делатношћу архивара се бави наратор-„издавач“ *Кућије за њисање*: књига коју је издао постала је резултат инвентаризације случајно купљене кутије. *Предео сликан чајем*, а наиме његов други део, обликује се као „Споменица“ архитекти Атанасију Разину/Свилару. Она се састоји од фрагмената које Уредништво препоручује читати као укрштене речи. Из мноштва приповедних гласова Уредништва се издваја један – да га назовемо „одговорни уредник“, – који фигурира у тексту као јунак-„састављач“ укрштених речи. Великом приповедном активношћу се одликује ауторска маска „лексикографа“ првог Павићевог романа. Као врло ерудиран истраживач културе Хазара, састављач *Хазарског речника* је у ствари састављач симулакра, јер реконструише текст већ одавно непостојећег Даубманусовог речника с краја XVII века. Нараторске способности других ауторских маски се свде на понеке коментаторске примембе или упутства (*Звездани њлашиј*, *Уникај*) који, без обзира на њихову спољашњу безначајност у стварању уметничке фикције, имају важну улогу у спровођењу одговарајуће текстуалне стратегије.

Ствар је у томе да свака таква маска „издавача“, „уредника“ или „састављача“ доприноси постмодернистичкој дискредитацији ауторског става, када се учвршћује мисао да књижевни текст није резултат рада аутора-демијурга, већ аутора-скриптора који је приморан на преписивање и компилацију постојећих достигнућа лепе књижевности. Општепозната метафора Р. Барта „смрт аутора“ је већ постала кључ за обележавање суштине стваралачког поступка уметника у доба постмодернизма. Ипак „смрт“ овде значи само истрошеност традиционалног ауторства у новим условима развоја књижевног процеса друге половине XX века које претендује на „свезнање“ и „поседовање апсолутне истине“.¹² Управо у поступку таквог маскирања се указује самоиронија која јесте подсмевање уметности самој себи. Према И. Хасану, права дубина постмодернистичке ироније се открива на нивоу самоироније,

¹² В. Марчок, *Конциури автјорствја в њосјмодернизме* – у: Вестник МГУ, Серия 9, Филология, Москва, 1998, № 2, стр. 48.

кад писац „пародира самог себе у акту пародије“¹³, односно поиграва се таквим појмовима као што су уметничка машта, ауторство, текстуалност итд.

Павићеви романи, несумњиво, приказују своју припадност постмодернистичкој уметности као самоироничној. Тако, у *Пределу сликаном чајем* „уредник“ констатује да је Уредништво, припремајући „Споменицу“ арх. Атанасију Разину, „имало на уму да пуну истину о његовом животу и раду нећемо сазнати никада“.¹⁴ Ауторска маска није свезнајућа. Потрага за истином се предлаже реципијенту током читања. Уз то се кроз организовану илузију децентрализације и расејавања смисла обезбеђује амбивалентност текста, а стога и мноштво интерпретационих решења. Павић је више пута (у огледима, интервјуима, а пре свега у самим романима) понављао да савремени читалац треба да буде коаутор писца, бирајући начин како ће склопити све речено и прећутано у књизи, и да је будућност књижевности у томе „да се нађе нов начин читања, а не нов начин писања“.¹⁵ Међутим, Павићева „поетика читања“, по нашем мишљењу, обележена је иронијом, оном нереторичком, постмодернистичком иронијом скицу које смо дали на почетку овог чланка.

Стварно, најглавнија функција коју врши Павићев „издавач“, „уредник“ или „састављач“ састоји се у стварању неопходне књижевне комуникативне ситуације, где се читаоцу нуди стваралачка активност у поступку рецепције дела. Комуникација на експлицитном нивоу (тј. нивоу на којем је читалац фиксиран у тексту као књижевни јунак) реализује се као апелација према реципијенту са циљем да се ангажује за стварање. Таква апелација обично има карактер изазова, провокације. Тако, нпр. на полеђини насловне странице романа-речника наилазимо на назнаку: „На овом месту лежи онај читалац који неће никада отворити ову књигу. Он је овде заувек мртав“.¹⁶ На такав начин се читаоцу намеће читање ради „васкрсавања“.

Уз то експлицитни аутор – односно само „издавач-лексикограф“ – нуди слободу у избору начина читања као залог слободног читалачког стварања, провоцирајући покушаје реципијента да се снађе у односима истинитог и симулираног смисла у речнику, јер свака од трију књига на које је он подељен садржи противречне податке у односу на остале две. Дакле, схематски речник има три текстуална конструкта с извесним значењима А, Б и В. Читаоцу се предлаже да у току рецептивног укрштања ових верзија определи која од њих је истинита, или да пронађе неку другу верзију Г мера истинитости које ће бити већа. До тога се може стићи путем сопствене креативности, „јер се од истине и не може добити више но што у њу ставите“.¹⁷ У „Завршној напомени о користи овог речника“ (која није лексикографска јединица и зато, без обзира на изабрану трајекторију читања, треба да буде стварно завршена) „лексикограф“ предлаже бутафорију љубави пару експлицитних чита-

¹³ I. Hassan, *Paracrifismus*. Urbana, 1975, P. 55.

¹⁴ M. Pavić, *Predeo slikan čajem*, Beograd, 2002, str. 158.

¹⁵ Исто, стр. 250.

¹⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, Београд, 2003, стр. 6.

¹⁷ Исто, стр. 38.

лаца – момку и девојци – који су се латили да читају „мушки“ и „женски“ примерак *Хазарској речника*. Дакле, процес читалачког стварања, усмерен на успостављање мноштва унутрашњих веза лексикона „по свом нахођењу“, прекида се – или боље је рећи завршава се – негацијом чињенице његове целисходности. Ствара се ефекат измицања истине, нека верзија Д, заснована на ефемерности пребивања у књижевном свету која, такође претендујући на истинитост, приказује иронични модус Павићевог речника. Рад „лексикографа“ се чини узалудним у ситуацији недокучивости истине – самоиронија је овде исто очигледна.

Размотримо још неколико интересантних такозованих „аутоироничних“ пасажа у романима овог писца. *Звездани њлашић* служи као полазиште за размишљања о „хорској биографији“ протагониста. „Издавач“ овог „астролошког водича за неупућене“, који претендује на улогу „бога приче“, предлаже читаоцу улогу спасиоца љубави јунака, за шта је потребно ишчитати из записа Минотајевог сна и обзнанити име јунакиње. Оно је исписано црвеним словима на почетку неких пасуса у белешкама сна које чине својеврстан прозни акростих. Понуђена игра изненађује својом лакоћом. Пажљив читалац ће имати право да се насмеје неинформираности – или расејаности – „бога приче“, јер су сва имена, укључујући и оно које треба обзнанити (Дионисија), указана већ у предговору, и зато његово ишчитавање из акростиха губи своју целисходност, као што и у случају с укрштањем књига *Хазарској речника*. Међутим, можда је игра у састављање-ишчитавање имена била само провера читалачке пажљивости или наивности.

Претпоследњи (тренутно) роман Павића *Седам смртних грехова* такође је врста слагалице фрагмената. Ауторска маска је овде „писац“ који се може идентификовати као Милорад Павић: у тексту има фрагмента у којем се описује сусрет с његовим јунацима из некад написаних романа – *Хазарској речника*, *Предела сликаног чајем* и *Последње љубави у Цариграду*. „Писац“ дела *Седам смртних грехова* бележи да „иде путем Бошове слике“. Указујући извор надахнућа, он се одриче свесног стварања. Субјекат писања је само писаљка из које „потече нешто“.¹⁸ У игри, где и читаоци, претворени у јунаке, постају таоци књижевног простора уметничке фикције, „писац“ као носилац ауторске активности, ма како хтео да изгледа само као посматрач, постаје жртва својих јунака. „Писац мисли да је изван игре и безбедан у својој скамији, тамо сакривен иза свога пера. Али није.“ – тврди Марија, јунакиња романа. – Кад опазите да се реченица коју читате зауставила пре краја, знајте да се писцу прекинуо дах, да је и он добио што је заслужио, знајте да је и њему неко смрсио конце, да га је стигао судњи час“.¹⁹ Роман се завршава речима: „Ја, који пишем ове редове, забележих тада да је душа најглупљег клипана мудрија од...“²⁰ – дакле, читалац мора да изведе закључак „да се писцу прекинуо дах“. Такав финале није ништа друго до иронично поигравање са смрћу стваралачког начела, буквална књижевна реализација бартовске мета-

¹⁸ М. Павић, *Седам смртних грехова*, Београд, 2005, стр. 8.

¹⁹ Исто, стр. 145–146.

²⁰ Исто, стр. 146.

форе „смрт аутора“. И искусан читалац, упућен у ову поставку постмодернистичке културне парадигме, достојно ће проценити самоиронични некрофилски гест Павића.

Сатворачка улога читаоца у процесу растварања и реинтеграције света уметничког текста, односно условљеност судбине прочитаног квалитетом рецептивне свести онога ко чита, и нису довођене у питање, нарочито у савремено књижевно доба. Постмодернизам у својој теоријској суштини се труди да активира цео потенцијал читалачке креативности у игри успостављања мноштва веза међу фрагментима нелинеарног текста, која се проглашава за гарант права читаоца на слободу кретања у тексту и слободу интерпретације. Међутим, постмодернистичка пракса, ако и не чини ову поставку много сумњивом, ипак приказује њено претеривање. Од субјекта читања се стварно очекује – и тражи се, провоцира – забавни поступак игре. Али игра постмодернистичког текста ипак има свог креатора, креативност којег је првобитна у односу на могућности читаоца.

Код Павића је та игра подстицајна и изазовна – и постаје изазовнија, уколико се чешће у њој акцентује произвољност алгоритма читања, – али реципијент се у неком тренутку свог кретања страницама Павићеве уметничке фикције пита: ко стоји иза коментаторских маски „издавача“, „уредника“ итд. ко манипулира истином и на такав начин ствара ефекат њене недокучивости? Читалачка машта је приморана да потражи неко ауторско начело да би нашла оправдање оним керефекама на које она стално наилази током стваралачке комуникације. Ово трагање се спроводи на другом (у односу на експлицитне „маске“ и јунаке књижевног дела) нивоу наратолошке парадигме – имплицитном. Таквог имплицитног Аутора наратолози тумаче као „хипотетично Ја писца унутар текста које се не тиче његовог емпиричког Ја“, као „апстрактни конструкт реципијента“ који потиче из неопходности постојања адресанта уметничке информације током вршења књижевне комуникације.²¹ Открити некога иза маске значи замислити га на основу реализованог у тексту стваралачког поступка. Према У. Еку, имплицитни Аутор који се јавља у машти читаоца није ништа друго до текстуална стратегија, такозвани „антропоморфни“ принцип који организује сва средства приповедања, укључујући и приповедача.²² Дакле, појам имплицитног Аутора је корелативан с таквим категоријама, као што су стил писца и поетика књижевног дела.

Ако будемо разматрали читаво романескно стваралаштво М. Павића као целовиту макрокомуникативну интеракцију, онда бисмо могли да обележимо неки интегрални лик аутора стваралачки поступак којег се може третирати као трикстерски. Анализа средстава текстуалне организације и наративне структуре романа овог писца, укључујући и већ постојећа многобројна истраживања павиће-зналаца (а наиме општепознатих, као што су Ј. Делић, П. Пијановић, А. Јерков итд.) дозвољава да се говори да рецепција Павићевих дела – и нарочито критичка рецепција – актуализира архетип трикстера у

²¹ И. П. Ильин, *Постмодернизм: Словарь терминов*, Москва, 2000, стр. 98–99.

²² У. Еко, *Роль читача. Доследження з семіотики текстів*, Львів, 2004, стр. 32–34.

својству имагинарног Аутора ових дела. Идући путем размишљања истраживача феномена трикстера и трикстеријаде, треба поменути, да се функционално и семантичко обележје овог архетипа реализује у игри мешања противречних акција: творити и рушити, утврђивати и порицати, варати и бити жртва преваре (чак и сопствене). Трикстерство јесте специфичан стил понашања, заснован на провокацији, маскирању, епатажи, мистификацији, поигравању, преокретању уобичајених хијерархија устаљених односа, веза, појава и појмова. Али све ове акције нису обележене агресивношћу, чак обрнуто, њих прате уравнотеженост и лукави осмех. Баш зато је иронија главно оруђе трикстера.²³ Вишезначност – и у одређеној мери неозначеност – става и циља трикстера у сопственој игри и одсуство јединствених одређених правила ове игре потпуно одговарају захтевима културне парадигме постмодернизма. Зато, као што је већ било речи на почетку овог чланка, постмодернистичка иронија као нереторичка има управо трикстерско порекло. Такво тумачење намеће неопходност да признамо да имплицитни Аутор којег разоткривамо иза ауторских маски у романима М. Павића, уопште није једини трикстер у постмодернистичкој књижевности. Јесте, али овде није толико важно називање таквог имагинарног Аутора, коликом његова „текстуална“ суштина, односно зашто га зовемо трикстером.

Ствар је у томе да „архетипска“ природа трикстера дозвољава не само да се он нађе у митовима и лепој књижевности као јунак „са много лица“, већ се може говорити и о феномену трикстеријаде као комплексу функција за стилско обликовање који се примењује у конструисању уметничког текста. Овај феномен се, према И. И. Гончар, врло уочљиво актуализира у књижевним праксама авангардистичког и постмодернистичког писма.²⁴ Основу трикстерске „забавне акције“ чини поступак преокрета који обезбеђује „приказивање вишезначности свих ствари у свету, релативности људских вредности, исеченост појава на супротности“.²⁵

Управо преокрет је, по нашем мишљењу, најчешће примењени код Павића књижевни трик уз који иронија у тексту добија нереторичко звучање, тј. функционише као филозофско-естетички принцип могућности слободнослучајног присвајања истинитости. Интересантно је да се код Павића овај поступак реализује пре свега у свом буквалном значењу механичког покрета. Подсетимо да је у један од примерака Даубманусовог лексикона била уграђена клепсидра и као што вели Аутор: „Кад песак престане да цури требало је књигу окренути и наставити са читањем обрнутим редом, одакле ка почетку и ту се тајни смисао књиге откривао“.²⁶ Техничко обликовање романа *Унуїраиња сїрана веїра* управо подсећа на клепсидру: читалац стварно треба да учини овај механички покрет, односно преокрене књигу-диптих ба-

²³ Види: П. Радин, Трикстер. *Исследование мифов североамериканских индейцев с комментариями К. Г.Юниа и К. К.Кереньи*, Санкт-Петербург, 1999, стр. 95.

²⁴ И. И. Гончар, *Трикстерське сївїднїшення "я" ша "їнишо" в конїтекстїї авангардизму – у: Літературознавчї студїї*, Київ, 2004, Вип. 10, стр. 67.

²⁵ Исто, стр. 68.

²⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, Београд, 2003, стр. 28.

рем једном да открије тајну укрштања у Павићевом неомиту двеју судбина – Херонеје-Хере и Радаче-Леандра. Судбина самог читаоца зависи од таквог покрета, ако се буде усудио да је потражи у понуђеном Павићем приручнику за гатање *Последња љубав у Цариграду*, користећи додаток са картама тарота и тумачење из садржаја на крају романа. Тако, на пример, „Опсенар“ је први кључ велике аркане у тароту. Ако падне правилно, карта значи спасоносно значење, творачку снагу, оригиналност, добар тренутак да се почне посао, личност онога коме се гата. Ако падне обрнуто: опадање, шарлатанство, лош почетак.²⁷ Дакле, све опредељује механички преокрет који чини основу игре случајног одређивања релевантног смисла. Уосталом, већ на почетку романа у одломку „из једне енциклопедије“ је назначено да је „тарот... данас општепозната игра“²⁸, шта се може посматрати као ауторска интенција да се обележи забавни дискурс овог „приручника за гатање“.

Следећи начин примењивања у романима поступка преокрета је обраћање хронологије поставке и закључка, разлога и последице. Време не мора увек тећи од узрока ка последици. У *Хазарском речнику*, на пример, родитељи умиру смрћу (односно смртима) своје деце: „Смрт је једино што се наслеђује унатраг, уз матицу времена, прелази с млађих на старије, са сина на оца – смрт преци наслеђују од потомака као неко племство“.²⁹ Управо то се десило Авраму Бранковићу. У „астролошки водич за неупућене“ укључен је „Пистик“: „Уместо да као сановник на основу снова прорекне јаву, пистик вам на основу јаве прориче шта ћете сањати“.³⁰ Дакле, за разлику од традиционалног сановника, овде се предлаже да сан следи као последица збивања на јави.

Преокрет улога које играју јунаци романа значи трансформацију функционалног обележја ликова која се врши на ризик претварања у супротност. На таквом преокрету позиција се темељи поента приче-параболе о Плакиди из *Романа за љубишље укришених речи*: аветињска звер – у ствари комбинација звери, птице, рибе и ђавола – коју гони ловац Плакида, преображава се у свог гониоца, односно у Плакиду; а сам Плакида постаје ловина сопствене ловине, необичне гротескно-демонске звери.³¹ Гонилац и гоњени размењују улоге. Слична размена се дешава између Атанасија Разина и ђавола Азерада, када се у сижејном комбинирању фрагментарног приповедања романа испоставља да ђаво врши мисију спасиоца, стаје на пут Разину, делатност којег тобоже прети човечанству уништавањем, а зато и демонима, јер само кроз човека још могу да долазе „у додир са својом безгрешном младошћу, са собом од пре пада у грех и тако и у додир с Богом“.³² Такав преокрет је један од начина распрострањеног у књижевности порицања апстрактне границе између добра и зла.

²⁷ М. Павић, *Последња љубав у Цариграду*, Београд, 2002, стр. 224.

²⁸ Исто, стр. 5.

²⁹ М. Павић, *Хазарски речник*, Београд, 2003, стр. 255.

³⁰ М. Павић, *Звездани плашт*, Београд, 2001, стр. 79–80.

³¹ М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд, 2002, стр. 393–396.

³² Исто, стр. 365.

Интересантан начин испољавања трикстеријаде јесте преокрет поларних сфера битисања јунака које обично функционишу као огледало. Пре свега се ради о корелацији сна и јаве. У свету Павићеве књижевне фикције се та корелација састоји у истовременом бивствовању истог лица у стварности и у нечијем сну, али у сну који за некога другог има координате реалног света. Тако Аврам Бранковић и Самуел Коен се јављају у *Хазарском речнику* као реципрочни двојници: сан једнога одговара јави другог, тако да је у сваком тренутку сан јав, а јав је сан. Преокрет ових двеју сфера битисања чини велике могућности за развој сижеа у правцу који се не подудара с очекивањима читаоца, због чега се ствара ефекат измицања истине. Јунакиња једног од фрагмената *Седам смртних грехова*, монахиња која марљиво бележи житије парохијанке Даласене, неочекивано – не само за себе, већ и за читаоца – открива да је њен живот само производ сањања парохијанке. Дакле, приповедање се врши из перспективе туђег сна. „Жено, па ја тебе сањам сваке вечери. Ево, сад, док ово говоримо и док ти пишеш. То је у сну“ – вели Даласена и износи поуздане доказе.³³ Треба да запазимо да је у Павићевом свету доказно све (нарвно све што је у пишчеве сврхе). Аналогичан преокрет се посматра у *Уникајџу*, само што се овде овај поступак већ реализује у синхроничном спајању прошлости и будућности путем изазивања духова. Јунаци који су успели да изазову Виктора, једног од представника „неземаљског света“, сазнају да је његов свет реалнији од њиховог који испоставља се да је свет умрлих. „Нисте ви призвали мене, него ја вас. Ви сте духови, а не ја“ – каже Виктор. И такође износи своје доказе.³⁴

Преокрет као трик добија функцију ефектне поенте и чини причу несводивом на прецизан и јасан одговор о приписивању истинитости. То, наравно, дира интересе читаоца који је расположен да током читања пронађе неки једини и поуздани тајни смисао, утемељен Аутором у књигу. Међутим читалац у неком тренутку свог рецептивног састваралаштва почиње да схвата да у пишчеве интенције не спада постизање једине истине.

Иронија у Павићевим делима је разновекторна: у случају када је нанишањена на схватање стваралаштва и свезнајућег ауторства, она се трансформише у самоиронију, али у исто време се тиче и читаоца који се ангажује за креацију. Основу ироничног модуса Павићевих романа чини трикстерски поступак имплицитног Аутора који покушава да преокрене – изврне, преиначе, модифицира – неко значење А на такав начин да изневери читаочева очекивања, односно укаже још значење Б које је супротно према А, али потенцијално може да се сматра као истинитије. Циљ таквог преокрета није у томе да се утврди једно од значења, већ да се покаже амбивалентност постојања ових значења, мада су и супротне. Свако од њих је истинито, док их тако прихвата реципијент. „Нема те ствари на белом свету која једнога дана неће постати истина, као што заустављени сат увек прође кроз тренутак тачности“ – тврди приповедач-уредник из *Прегела сликаног чајем*.³⁵ Већ у лексикону је

³³ М. Павић, *Седам смртних грехова*, Београд, 2005, стр. 62.

³⁴ М. Павић, *Уникајџу*, Београд, 2004, стр. 133.

³⁵ М. Равић, *Предео сликаног чајем*, Београд, 2002, стр. 222.

један јунак запазио да је „истина само један трик“.³⁶ И то би требало да буде квинтесенција за било који рецептивни приступ Павићевом стваралаштву.

Кључне речи: Милорад Павић, постмодернистичка иронија, самоиронија, експлицитни/имплицитни аутор, трикстерски поступак.

Јулија Билоног

РОМАНЫ МИЛОРАДА ПАВИЧА В КОНТЕКСТЕ ПОСТМОДЕРНИСТСКОЙ ИРОНИИ/
САМОИРОНИИ

(Резюме)

В контексте литературных практик постмодернизма ярким примером художественной реализации феномена иронии являются романы Милорада Павича. В данной статье представлена попытка исследования иронического модуса его произведений в системе координат проблемы авторства, которая в нарцологической перспективе рассматривается на двух уровнях: эксплицитном и имплицитном. Авторская активность в постмодернистском произведении, согласно К. Мамгрёну, эксплицитно функционирует как „авторская маска“, которая, собственно, и обеспечивает целостность нелинейных фрагментов, помещенных в переплет одной книги. В романах М. Павича обнаруживаются маски „издателя“, „редактора“ или „составителя“, каждая из которых содействует постмодернистской дискредитации авторской позиции, то есть выступает иллюстрацией того, что литературный текст является результатом работы не автора-демиурга, а автора-скриптора, которому суждено только переписывать и компилировать уже существующие достижения литературы. Впрочем, самоироническая примерка субъектом творчества авторских масок не уменьшает возможностей читателя почувствовать и себя объектом иронии со стороны того, кто стоит за масками, – имплицитного Автора, представляемого адресанта художественной информации. Трикстерское поведение имплицитно Автора, реализованное в текстуальной стратегии романов М. Павича, обеспечивает репрезентацию неоднозначности всех вещей и понятий в мире, многоплановости и относительности человеческих ценностей, деления явлений на противоположности, что в сумме порождает комически-абсурдную иронию „по-постмодернистски“.

³⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, Београд, 2003, стр. 221.

Jolanta Dziuba
Gdańsk

ИРОНИЈСКИ АСПЕКТИ СМРТИ КОД МИЛОРАДА ПАВИЋА

После 1945. године српска проза у својим основним тенденцијама (традиционална реалистичка проза, проза социјалног антајзмана, неоавангардна проза, проза новог стила, стварносна проза) појприма привидно „озбиљан“ смер (Деретић, 2002). Слично томе и вал политичкој „оштројења“ почетком 60. доноси обрачун с идеологијом и стилском књижевном традицијом, поддржава тон „озбиљно“. У том оквиру „провокативно“ и „скандалозно“ Булајковићево стваралаштво уводи „окружни свеи“ и „фантастични реализам“ антиципира културно релевантну прозну формацију борхесовског штиа. Ускоро ће се српски фантастичари укључити у „дискусију на тему“ новог „имаинарног“ реализма која одређује ситуацију промене културне парадигме у Европи почетком 70. доносиће посимодерно одобрење лудичких књижевних стваратељстава.

*Ово излагање презентује неке аспекте прозног стваралаштва Милорада Павића везане за културну улогу смрти која се овде повезује са иронијом. Пошто је иронија тениски у вези за филозофским питањима, што књижевности различитих раздобља поддржава, поставља се питање је ли борхесовска проза филозофска проза или ова привидно „неозбиљна“ појка означава овде једино одобрење радосног стваралаштва и *esprit de finesse* српског аутора?*

„Има истина којима човек помаже да умру – рече она – и сам човек је истина која умире“¹

Примитивном друштву својствено је „првобитно“, „магијско“ мишљење о смрти, ритуализација њеног феномена и смештање га у табу-зону (Nowicka, 2000). Рефлексија савременог света обухвата њезину срж постмодерном свешћу тј. постмодерним стратегијама (Дамјанов, 2002), а најновија проза сматра да је та тема постала „текст културе“ и зове је „имагинативном концептуализацијом емпиријских чињеница у језику“ (Tokarz, 1998). У преузимању традиције класичне филозофије смрт се прихвата као „одељење душе од тела“ које се прима као принцип постојања (живота). Према том схватању „људска душа бесмртна је и после човекове смрти почиње вантелесну егзистенцију“.² Филозофија књижевности (Ingarden), као и филозофија културе и културна антропологија (Casiret) сматрају да је проблематика смрти тајна

¹ М. Павић, *Последња љубав у Цариграду. Приручник за читање*, Београд 1995, стр. 173.

² *Słownik terminów filozoficznych*, (red.) A. Podsiad, Warszawa, 2000, s. 861. Исто тако и традиција хришћанске религије наглашава изузетан осећај који човеку доноси смрт: „У *Новом Завету* смрт

коју стално прати покушај одгонетања што значи и актуализовања културних смислова. У постмодерно доба када је књижевност постала простор у којем влада принцип очујења представљене збиље и свакодневних о њој представа – књижевно дело се ригоризује у складу с поимањем да „један исти текст не може да једновремено поседује књижевне вредности и филозофску важност“ (Markowski). Ипак постмодерни прагматизам (Rorty) допушта да се граница између књижевности и филозофије брише ако је реч о проблематици и формама дискурса.

Прозно дело Милорада Павића презентује интересантне одлике постмодерног књижевног кода и носилац је нових филозофских средстава комуникације, оно је између осталог „лишено изразитог реторичког узора“, својствена му је „интензивна фигуративност“, „ексцентричан стил“, а исто тако како кажу постмодернисти, одано је „феноменолошкој концепцији писаног језичног знака“ (Markowski). Са сигурношћу проблематика смрти припада основном значењском плану његовог стваралаштва.

С правом је запажено да се у темељима ироније налази чинилац рефлексije (Głowiński), дакле став који инспирише филозофско мишљење. Дефиниција ироније садржава контраст између дословне и стварне упутнице, у семантичној концепцији тог феномена присутна је претпоставка да је посреди антитеза, а ово експлицитно показује на контекст. Ако је правилна констатација да прави свет одговара објективној истини и свет реалан реалности представљеног у тексту света долазимо до закључка који је уписан у дефиницију ироније као књижевног поступка *expressis verbis*, јер посматрамо присуство ироније путем конфронтације принципа постојања светова што може да значи контраст или драстичну неадекватност. Да се код Павића ствар одиграва у складу са овом логиком, налазимо бројне примере у његовом делу.

Милорад Павић с вештином користи многе поступке који воде до ироније и којима је иронијски смисао – кулминација. Примењује иронијски концепт као појединачни фабуларни смисао и као крајњи смисао³; шаље иронијске сигнале, представља вербалну и ситуацијску иронију (Houtchon); ствара иронијску дистанцу, није му стран иронијски ефекат и што је сигурно – иронијски стил је његова нарацијска одлика. Ево интересантних експлицитних примера – већ у формулацији „будити се у смрт“ (*Хазарски речник*), налазимо иронију оксиморонски исказаних смислова. Јунак у роману *Унуј-рашња сџирана вејра* – Леандер, је „отхрањен на мртвом хлебу“ (66) – иронија се овде односи на оксиморонски исказ „мртви хлеб“. Символика хлеба који је храна живих људи, дакле он је храна живота (*panis cotidianus*), долази у сукоб са атрибутом „мртви“ који се овде примењује. Леандер је примао храну смрти (што је парадокс), али смрт убија живот, док хлеб – храни до

је моћ која доноси крај живота и уводи стање потпуне немоћи и ништавила ...“ *Praktyczny Słownik Biblijny*, (red.) A. Grabner-Heider, Warszawa 1994, стр. 1281 (прев. са пољскога J.D.)

³ Упор. између осталог *Речник књижевних штермина*, (ред.) З. Шкроб, М. Флашар, Д. Живковић, Београд 1985, стр. 275-276; Љ. Мићуновић, *Речник књижевних термина. Стилске фигури и групи изрази*, Београд 2000, стр. 110.

смрти. Мисаона скраћеница која се овде јавља показује блискост смрти каже да је смрт перманентно присутна у животу; уједно други парадокс показује ситуацију јунака који је био „отхрањен смрћу“, али још увек живи. Следећи пример – „чувај се најобичнијих ствари и збивања, јер оне иза те обичне обрине крију ужас, пропаст и смрт...“ (*Унутрашња стирана вејра*) конотира смисао – чувај се баналног живота пошто је у њему присутна смрт, зато спасење доноси фабуларно „онеобичење“ јунакових живота.

Као примери ситуацијске ироније долазе релевантне „фантастичне“ потке – потка „општења мртвих“ (*Последња љубав у Царираду*) – иронична је алузија на хришћанску догму „општења светих“, такође на реинкарнацију. У овај ниво спадају потке које доносе фабуларни „преображај“ – па тако „ловац на снове“ – Масуди (*Хазарски речник*) постаје „ловац на истину о смрти“, а наратија говори о њему као о јунаку посебне врсте – он је дакле „ловац на снове који је отишао најдаље у сазнању смрти“; исти редослед доноси случај Леандра, неимара који гради кулу са „унутрашње стране“, што подсећа на библијску потку о Јони који је боравио у желуцу рибе.⁴ Ипак, овде имамо драстичну смисаону разлику која повезује излаз из ситуације са смрћу, пошто из куле „се могло изаћи само право у смрт“ (*Унутрашња стирана вејра*). Фраза „изаћи у смрт“ означава исто што и „умрети“, док је исказ „само у смрт“ синоним ситуације без излаза; у случају Леандра ово је, ипак, „једини излаз“.

Иронијски ефекат долази као „одступање од норме“ – пример: „нешто што траје и после смрти“ (*Унутрашња стирана вејра*) – дакле и потка „прелажења границе светова“. Пошто је боравак на оном свету доступан искључиво демонима (*Хазарски речник, Последња љубав у Царираду*) многобојна демонизација ликова јавља се у тексту као одступање од религијско-културног схватања света (пример: трострука смрт Опујића у *Последњој љубави у Царираду*).

Иронијски концепт доноси потка „провоцирања мртвих“ (*Повести о Пејкујину и Калини, Хазарски речник, Последња љубав у Царираду*). Други пример за овај поступак је ауторска стратегија у којој укинућем натуралног линеарног поретка збивања (смрти такође) аутор тобоже „спасава од смрти“ савременог човека (примаоца), наравно само унутар књижевног света. Иронијски концепт је присутан као поигравање са поимањем културно-религијског поретка света, пример: у одломку: „(...) узалуд је Леандер мислио да ђаво не може да убије, да живот узима само Бог...“ (*Унутрашња стирана вејра*, стр. 16) уз који као комплементарна смисаона целина долази параболоа о Богу: „Убијајући нас тај непознат нас обавештава о себи. И ми кроз наше смрти (...) као кроз одшкринута врата сагледавамо у последњем тренутку

⁴Истраживач запажа културно релевантну перспективу промене, преображај: „Прича о Јони позната у многим варијантама у различитим културама говори о (...) иницијацијском искуству. Јунак који се нашао у трбуху кита, тамном и препуњеном водом – симболички умире. Изнутра кита као из нутрине земље, из подземног краја изашао је већ другачији човек, зрео и способан да преузме нове обавезе.“ P. Kowalski, *Leksykon znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Wrocław, 1998, стр. 550, (прев. са пољскога J.D.)

нека нова поља и неке друге међе.“ (*Хазарски речник*, стр.116). Питамо се је ли открочење у смрти истовремено препознање Божје истине? У Павићевом делу наилазимо на *quasi*-одговор:

„Један од најчувенијих читача снова звао се, према предању, Mokadasa al. Safert. Он је успео да се домогне најдубљих продора у тајну, успео је да кроги рибе у туђим сновима, да отвара у туђим сновиђењима врата, да рони по сањама дубље но ико пре њега, све до Бога, јер на дну сваког сна лежи Бог.“⁵

Поставља се питање да ли је образложење овом приступу постмодерни релативизам нашег доба? Долази образложење:

„Иако постмодерна имагинација показује да институција имагинације није заједница стабилних карактеристика, иако мапа постмодернистичких онтолошких пејзажа фаворизује вишедимензионални свет, већина људи верује да живи у онтолошки кохерентном свету. Једна од идеја која је драга свим постмодернистима јесте и тврдња да су онтолошка разликовања постала далеко компликованија. Механизми вредносног сналажења одавно су нападнути јер се у лавиринту модернистичких онтологија корисник стално креће између несагласних и често непријатељских онтолошких зона. Осим тога он је приморан да се сналази и прилагођава брзо и у кратком временском интервалу што код њега ствара или стање носталгије или стање тоталног негирања. Негатор тумачи промену као комплетно одсуство реда за њега је истовремено присуство различитих матрица знак одсуства убедљивости и уверљивости а носталгичар жали за завршеним парадигмама у којима је онтолошка стабилност имала смисла. Без обзира да ли заговорници или противници постмодерног стања хтели то признати или не, централни онтолошки модели или модели на снази, у директној су зависности од модела из предходних периода без обзира да ли су производи постмодерне имагинације стабилни или нестабилни њихов функционални поредак почива на принципу *дисјанце* односно на принципу *усклађености*.“⁶

Истраживачи су описали карактер постмодерне књижевности:

„(...) књижевност постмодерног стања је пре дескриптивна него нормативна визија света. Језик није привидно једно кроз које се може гледати реалност, језик је солидаран са одређеном тачком гледишта са заузимањем одређене позиције.“⁷

Постмодерној уметности својствено је омаловажавање драматичности људског постојања (Szahaj, 2002) јер она брише осећај трагичности живота, смрт је за њу обичан свакодневни догађај, зато нестаје осећајност за тајанственост људске егзистенције (способност метафизичког схватања света). У Павићевим прозама смрт долази у фабуларни дискурс када се рађа потреба за проналажењем смисла, освајањем истине, открочењем (од *Хазарског речника* почевши). Живот ретко доноси јунаку осећај открочења а пошто се искуство што осмишљава живот не стиче у животу – ову улогу омогућава иницијацијски ритуал – смрт. Ово је интересантни парадокс. Цео јунаков живот је лутање, путовање, стремљење – ово је дакле *vita con mortem* а понекад и *vita post mortem*, међутим тек смрт појединог јунака на фабуларном плану има значај као претекст проналажења смисла. Управо у смрти, што показује искуство културне историје испољава се животни смисао (смисао судбине),

⁵ М. Павић, *Хазарски речник. Роман лексикон у 100.000 речи*, Београд, 1988, стр. 80.

⁶ М. Јоковић, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд, 2002, стр. 29.

⁷ М. Јоковић, *op. cit.*, стр. 25-26.

животни циљ; „најважнија ствар у животу је смрт“, каже јунак у роману *Звездани њлашић*.

Поједини топоси повезани код Павића са смрћу јављају се као резултат афилијације његове прозе са струјом фантастике.⁸ На онтолошком нивоу најважнији од њих имају везу са хришћанском митологијом, пример: мит о дрвећу знања за добро и зло или мит изгнања из раја (*Хазарски речник*); мит о хаду (*Хазарски речник*); мит о апокалипси (*Хазарски речник*); мит о ускрснућу (*Хазарски речник*); представа судњег дана (*Хазарски речник*); мит о стварању човека (*Хазарски речник*); мит о палим анђелима (*Хазарски речник*, *Предео сликан чајем*). У склопу важних потки које се иронијски оnose на ову тему налази се и фаустовска потка.

Релација Павићевог стваралаштва према реалистичној прози – иронична је, „иреална реалност“ постала је коначно постмодерна формула савремене игре доживљавања и разумевања света. Наратор уводи поступке „очуђења смрти“; „наслеђивања смрти“; старења и смрти које се догађају „протунаравно“ (пример. Александар Пфистер у *Пределу сликаном чајем*); „секундарне смрти“ (*Звездани њлашић*); „периодичне смрти“ демона (*Хазарски речник*) и многи други. Као што се види – Павић је пре заступник књижевне *nemesis* него *mimesis*. Иновативност Павићеве прозе циља на модел реалистичне методе и начин је креације демонстративно нереалистичне прозе, њен смисао аутор афирмише путем дијалога са симболичном и надреалистичном књижевном традицијом и интертекстуалних веза са домаћом и страном фантастичном прозом. Што је и те како видљиво – тема смрти сама по себи је мотивација за увођење у представљени свет многих фантастичних поступака и образложење филозофских размишљања:

„А што се смрти тиче то је једина ствар под капом небеском која се може као змија везати и уз и низ стабло нашег порекла. Смрт може да те чека у заседи вековима пре но што си рођен а може и да се врати по тебе да ти крене у сусрет из најдаље будућности. Неко кога не познајеш и нећеш никада видети може да напуђа своју смрт на тебе као ловачког пса на јаребицу и да је пошаље да те улови са несагледивог одстојања...“⁹

Слика света која је код Павића посве аутономна конструкција конотира истину о смрти на фабуларном (што је образложено композицијски) и на филозофском нивоу (што је пак образложено семантички). Увек код овог аутора она има везу са гносеолошким и онтолошким категоријама, тј. тајном и њеним карактеристичним аспектима – откровењем (које долази путем смрти или сна, што је синоним за смрт), сазнањем, учењем, игром. Композицијски принцип дела који конотује смисао, дакле фабуларну истину света, ситуација и ликова функционише као паралелизам, пример. митска прича, „рашчитавање туђег живота“, откривање сопствене и туђе тајне – ситуацијски подређен је поступцима препознавања, откривања, учења. Смисао сна предан индиректно, тј. путем приче шаље посматрача приче да пронађе онирична

⁸ На фантастичну мотиваију у Павићевом стваралаштву указивао је, између осталог, Делић, упор. Ј. Делић, *Хазарска џизма. Тумачење прозе Милорага Павића*, Београд, 1990.

⁹ М. Павић, *Унујрашња сџрана вејџра или рман о Хери и Леанџру*, Београд, 2000, стр. 18.

значења у процесу разазнања сна – буквално у тексту – „читајући снове“ (што има фигуративно значење). Атрибут необичног спознања који поседују „ловци снова“, омогућује им добитак свести о смрти заједно са осећајем смрти. Трагање за смислом у животу, у свету и у смрти тражи преображај у причи, дакле ситуацију уписану у стање Павићевих јунака, свест неопходне промене је код њега животворан поклон од живота. Простор фабуле одражава „народни“ што значи древни поредак патријархалног света (мушки и женски принцип), који се уводи да нестане хаос, да завлада смисао. Ово је дакле концепција према којој јунаци „верују да живе у онтолошки кохерентном свету“. Међутим фантастична логика приче захтева промену тог поретка, један од ликова изражава убеђење да је актуелна слика света – бесмисао, да је сваки светски поредак – апсурд:

„(...) добро срећен, савршено организован и унапред усклађен свет води право у бла-то и пропаст...“¹⁰

Дакле, јунак мора да се перманентно „сналази“ и „прилагођава“ логици приче која се зове живот:

„Фикционални свет је приступачан реалном свету, али не и обрнуто, другачије казано, ми можемо замишљати фикционалне карактере, али не и фикционални карактери нас. Тако је било у модернистичкој књижевности, међутим, у постмодернистичкој књижевности дешава се нешто сасвим другачије: карактери се крећу између различитих фикционалних светова, као што се дешава да суде о реалном свету и, оно што је најинтересантније, мењајући онтолошки статус и нивое. Ако би се могло говорити о постмодерном стању, а може, онда се оно најбоље може окарактерисати као анархични пејзаж светова у множини.“¹¹

Функцији саопштавања истине о свету ставља се на располагање фантастична мотивација. Као обично, истина се испољава индиректно у процесу расплетања симболичног језика, ово је дакле резултат искуства упознатих с тајном (проверених). Догађа се да је реч о забрањеном знању, које чува тајна коју угрожава смрт или се пак смрћу кажњава онај који сазнаје истину (*Хазарски речник*); забрану, која се омаловажава, прати праведна казна. Понекад се истина испољава „кроз сан“, који има – што је општепознато – древну културну везу са смрћу. Нотабене, у Павићевом роману *Сотона* експлицитно указује на ту везу кад каже да је „смрт презимењак сну“ и да је сан „мала вежба смрти“ (*Предео сликан чајем*), а Ефросинија Лукаревић (*Хазарски речник*) сама испољава своје демонско наличје: „Ја сам ђаво, име ми је сан“¹², „Ђаволук“ врши функцију посредовања у деловању различитих ликова, улази у фабуларне смислове и без њега се не може замислити свет („Обрни човека наопачке и ето Сатане!“¹³, каже ђаво у роману *Предео сликан*

¹⁰ М. Павић, *Предео сликан чајем*, Београд, 2002, стр. 252.

¹¹ М. Јоковић, *op. cit.*, стр. 17.

¹² М. Павић, *Хазарски речник*, *op. cit.*, стр. 216.

¹³ М. Павић, *Предео...*, *op. cit.*, стр. 365. Ђаво „објашњава“ нераскидиву везу човечанства са демонским светом: „И баш преко те тамне крвожедне половине човечје природе мој предак Сатана и ја долазимо још увек у додир и са оном светлом анђеоском природом човека.“ *Op. cit.*

чајем); овде је поступак неопходан у процесу познавања – што је најважније искуство лика.

Поступак демонизације у Павићевим делима један је од популарнијих у грађењу фантастике и њему је подређена примерице фаустовска потка замишљена као релативизација реалне стварности која је једини постојећи и могући свет унутар књижевности. „Ђавољи предлог“ пружа јунаку могућност познавања и уједно присуства у другачијој – фантастичној збиљи. Алузије које се односе на фаустовску потку најчешће су грађене по принципу парафраза познатог књижевно-културног мита о људској жељи за бесконачном моћи коју треба да донесе знање. У културном наслеђу различитих епоха са овим основним значењем контаминују се и друга важна убеђења која проистичу из стремљења к познавању, то је, дакле – уверење да испуњена жеља не доноси срећу, а исто тако и да се жеља која се остварује на безбожан начин – кажњава вечитом осудом. Ова убеђења су изведенице из упутства Светог Павла који „прихвата човека не као биће мисаоно-контемплативне нарави већ као биће које постоји у складу са концепцијом жеље и стремљења. Циљ према којем човек стреми је доброта – живот; зато како стреми према свом циљу, наиме „желећи“, доноси му зло – смрт.“¹⁴ Ово је дакле реминисценција на хришћанску традицију која садржава аспект афирмације људског живота као путовања у смеру смрти. Али исто тако и алузија на књижевну митологију. Смисао познате Маркесовске формулације да „има опсесија моћнијих него смрт“ (*Сво тодина самоће*) јавља се у Павићевом делу као контрадикција што је, међутим, привидно, јер фабуларна истина (јунаков животни циљ) указује пре на комплементарност ових значења. Фаустовски аспект јунакове жеље јавља се у његовој судбини када се он опредељује као тражитељ – „ловац на лепоту“, која врши у представљеном свету улогу спасавајуће вредности. Егзистенција јунака постаје егземплификација „моћније него смрт“ фаустовске идеје, сећање на сентенцију „Остани трајан тренутку! Толико си леп!“¹⁵ Фаустовска идеја је метонимијска успомена смрти, речима које потичу из традиције европске културе исказује древно људско маштање о бесмртности. Друга овде релевантна истина изражава се познатом фаустовском сентенцијом, сећањем на моћ која „вековима желећи зло увек доноси добро“.

Рефлекс фаустовске легенде јавља се и у *Хазарском речнику* и тиче се судбине претпостављеног пољског штампара књиге Daubmanusa (млађег), о којему наратор говори да „за оздрављење (...) је морао жртвовати више но што се исплати...“¹⁶ „Тренутак среће“ убија Daubmanusa, односно догађа се да библијски версет „Реч постаде месо...“¹⁷, унаточ свом библијском смислу оживљавања доноси смрт онима за које се исказује, веровали они у то или не;

¹⁴ *Praktyczny Słownik Biblijny*, op. cit., s. 1281-1282. (прев. са пољскога J.D.)

¹⁵ Према издању J. W. Goethe, *Faust. Tragedia*, Прев. А. Pomorski, Warszawa, 1999, стр. 56. (прев. са пољскога J.D.)

¹⁶ М. Павић, *Хазарски речник*, op. cit., стр. 189.

¹⁷ По Светом Јовану: „И Реч постаде пуг...“, упор. *Јеванђеље њо Јовану*, стих 1, стих 14, према издању *Библија или Свето Писмо*, Нови Сад, 1997. Прев. Л. Бакотић.

у фабуларном пак свету покреће радњу као што магијска формула омогућује механизам збивања.

Фаустовских реминисценција има и у другим Павићевим причама. Наратор у роману *Звездани њлашић*, иронијски вођен ђаволом шалом, открива топографске сличности између Фаустовог Хејделберга и српског провинцијског Шапца.¹⁸ *Spiritus movens* надлазећих *qui pro quo* ситуација и те како располаже ђавољим атрибутима моћи док у другој Павићевој згоди „дечји ђаво“, Дон Азередо,¹⁹ предлаже фаустовски уговор²⁰ – доводи у искушење и прети:

„То је твоја жена Витача. Ти знаш да она има слабост према дечачићима (...) Даћемо тој њеној наклоности најшире могућности. Испунићемо јој жеље до краја. Пренећемо је у један свет где ће увек моћи волети много млађе од себе и где ће то бити природно, чак неизбежно. Заљубљиваће се у момчиће стотинама година млађе од себе, у оне који долазе свемоћни и могу да је убију једним трептајем ока. И волеће их смртно и заборавиће те због таквих. (...) Ако нам се успротивиш, куцаћеш на сопствена врата и нећеш ући, начинићу од тебе тројицу истих, убићеш онога кога највише волиш, и прекинућемо те када ти буде најслађе и у највећем замаху ...“²¹

Зар није у њему довољно јасно исказано да је ђаволско „обећање“ у ствари „целов смрти“? Фаустовска одлука Атанаса Свилара који се с временом сатанизује (упор. палиндромско значење имена Атанас/Сатана) и кад је психички зрео за животни „преображај“ – поново подражава конвенционални смисао ђаволске особености – крајњи нихилизам:

„Да се ти Разине трудиш око уништења и патње стотина милиона људи Сатана и ја радо бисмо то подржали. (...) Али ти са својим пословима идеш на то да уништиш свеколики људски род. А у томе ће ти Сатана стати на пут.“²²

Сан јунака, подједнако као и симболично откровење које често прати друго стање свести, што се композицијски потпомаже симболиком прозора, огледала, лавиринта, књиге, шуме²³; означава достигнуће – смисао превазиђеног пута. Овај смисао је конципован у бројним варијацијама иницијацијске улоге сна – на дело ступају ловци снова (*Хазарски речник*, *Звездани њлашић*), двојници, ликови вампирских инкарнација (*Предео сликан чајем*),

¹⁸ Како говори прича: „(...) од Шапца у Србији где је некада (као што се зна) боравио Фауст“. М. Павић, *Предео...*, оп. cit., стр. 254.

¹⁹ Ђаво представља се својим конвенционалним ликом: „Утом зачух пригушен кикот и спазих да испод дугог столњака вири мајушна потковичицом окована пета дечије ципеле“. М. Павић, *Предео...*, оп. cit., стр. 346. Има овде и одјека популарних народних веровања „(...) рекох и штучних а она се закашља и истога трена сетих се да ђаволи опште међу собом кроз људски кашаљ, штучање, кијање и звиждук.“ Оп. cit., стр. 361.

²⁰ Упор. народна веровања да „ђаволи помажу несрећне и сиромашне људе али им зато односе душу у пакао“. П. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Београд, 1998, стр. 167.

²¹ М. Павић, *Предео...*, оп. cit., стр. 266-267

²² М. Павић, *Предео...*, оп. cit., стр. 266.

²³ Како каже истраживач: „Сваки социокод се издаје преко неколико кључних речи које припадају централном семантичком коду. У радовима скоро свих постмодерниста појављују се појмови лавиринт, огледало, путовање, путовање без циља, библиотека, енциклопедија, фотографија, филм, масмедија.“ М. Јоковић, оп. cit., стр. 15.

жртве убиства у сну (Харалампије у *Последњој љубави у Царирагу*), јављају се „заразни снови“, на трагу којих се налазе „читачи снова“, „ловци речи“, „ловци приче“. Саопштавање истине конотира принцип кодирања значења, њихове реконструкције и показује да постоји код смрти. Један од многих показатеља сакривеног „уради сам“ кода, налазимо у роману *Звездани њлашић*, функцију речника симболичних значења има небо, његова сазвежђа и астролошке појаве, за које наратор пружа универзалну „мушку и женску мапу читања звезда“. Сан има овде видљиво медијумски карактер – у њему се одражава другачији поредак света (поредак другог, оног света), да ли је он првобитан, дакле, истинит и прикладан, на који сан тек подсећа? Пошто може да постане средство за повратак хармоније у свету, он је зато сећање на смрт, дакле, својеврстан *memento mori*.

У потрази за Павићевим рефлексима културног поимања смрти, наилазимо на бројне библијске реминисценције. Библијско разумевање живота и смрти није засновано на антиномији између та два феномена, ипак, и у контексту библијске космогонije постоје ситуације које конотирају амбивалентну позицију човека – смртног бића према принципу живота (преурађена, нагла, смрт без наследника). Павић нарушава уверење да је сама смрт и све што се може догодити после ње – незамисливо – како људи обично сматрају. Смрт као и додир са мртвима код Павића не доприноси деструкцији представљене збиље у шта су веровала традиционална друштва. Штавише – уверење да људска смрт означава једино „другачију модалност постојања“ (Kowalski, 1998) која је присутна у културној перспективи многих цивилизација, дозвољава Павићу смеле темпоралне експерименте.

Библијски смисао кажњавања за грех сазнања после којег следи истеривање из раја, познат је Павићевим јунацима, проналазе његов митолошки траг обично иронијски конципован, изобличаван амбиваленцијом последица. Истина је увек сакривена и увек се испољава на симболичан начин, перипетије се ређају митолошком шифром; јунак креће на пут јер је његова психологија подређена компетенцији *homo viator* и *homo irrequietus* – иницијација му је неопходна. Перспектива наратије намерно је постављена иреално, према томе, адекватан јој је план – принцип сна („јава и сан се потпуно заборављају“), у сну чак и ђаво верује у Бога, што је довољно веродостојан доказ обрнуте перспективе смислова (карневализација).

Библијске алузије у Павићевом прозном делу јављају се као иронична полемика. Фантастични описи у представљеној збиљи подсећају на фантастику библијског преноса, међутим, недостају им језа и визија смака света што је карактеристично за апокалиптичну библијску потку. Фабуларни пренос поседује гротескну поруку, примерице смрт Јоакимије Бранковића (*Хазарски речник*), нема, међутим, катастрофичан смисао. У аксиолошком плану јавља се релевантна разлика – Павићев језик је богохулан – исказује отпор против Бога, његове владавине и његовог земаљског плана (упор. хазарска полемика у *Хазарском речнику*). Павићев јунак говори „ђавољим“ језиком, размишља као антихрист, а његова аргументација је укорењена у српској народној демонологији:

„Ђаво је (...), „Бог овога света“; он је Бог на земљи, док је онај „Бог истинити“ – владалац Неба.“²⁴

Зар већ изговорене богохулне речи: „Убијајући нас тај непознат нас обавештава о себи“, нису одјек ове филозофије? Керигматични пренос²⁵ постаје видљив у тексту када се рашчитају бројни парафразијски поступци. Слично томе и референцијски поступци, што се јављају као стилизација књижевних библијских жанрова, помажу евоцирању есхатолошког преноса. У контексту смрти, најважнија значења се односе на предсказање, легенду, причу, апокриф, сентенију, пословицу, којима је циљ – подражавати профетичну реинтерпретацију *Библије*. Сваки пут када се животна тајна повезује са универзалном поруком у тексту – води *Библији*. Откровење у тексту долази изненада. Имамо чудан осећај, искушавамо знање речи – ипак – иако нам се пружа могућност да општимо са оваплоћеном речју (*Библија*) – ми јој приступамо као коду чија су значења затворена. Исто тако Павићев јунак (а и његов читалац), стиче увид у распознање тајанствене *artis combinatorie*, а да сласт буде већа – тек слагањем појединих смислова добија целину која је уједно и истина.

У савременом прозном писму постмодерне струје у семантичној и стилској перспективи смрт се универзализује и видљиво осваја путем дијалога са културним смисловима. У Павићевом поступку за који је важан интензиван дијалог са примаоцем који располаже културном компетенцијом, користе се одређене културне алузије, реминисценције и цитати. Ове композицијске стратегије скривене су иза многих парафраза, травестија и пастиша. Примењене на ироничан начин бришу културни табу и ослобађају смрт трагичног патоса који јој дарује традиција.

Кључне речи: смрт, иронија, постмодернизам, културна традиција, библијске реминисценције.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Чајкановић В., (1994), *Сабрана дела из српске религије и митологије*, Београд.
 Дамјанов С., (2002), *Ново читање традиције. Изазови историје српске књижевности*, Нови Сад.

²⁴ С. Петровић, *Систем српске митологије*, (у): idem, *Српска митологија*, Ниш, 2000, књ. 1, стр. 124.

²⁵ Значење појма према *Praktyczny Słownik Biblijny*, op. cit., стр. 551: „Керигмат означава са једне стране објављивање речи, са друге ово што је већ речено и проглашено дакле садржину предсказивања.“ (прев. са пољскога J.D.). Упор. *Słownik terminów literackich*, (red.) M. Głowiński, T. Kostkiewiczowa, A. Okopień-Sławińska, J. Sławiński, Wrocław-Warszawa-Kraków, 1998, стр. 240.

- Делић, Ј., (1990), *Хазарска ѓризма. Тумачење ѓрозе Милорада Павића*, Београд.
- Деретић Ј., (1997), *Поеѓика срѓске књижевносѓи*, Београд.
- Деретић Ј., (2002), *Исѓорија срѓске књижевносѓи*, Београд.
- Ironia*, (2002), (red.) M. Głowiński, Gdańsk.
- Јоковић М., (2002), *Онѓолошки ѓејзаж ѓосѓмодерноѓ романа*, Београд.
- Кулишић С., Петровић П., Пантелић Н., (1998), *Срѓски миѓолошки речник*, Београд.
- Мићуновић Љ., (2000), *Речник књижевних термина. Сѓилске фиѓуре и груѓи изрази*, Београд.
- Nowicka E., (2000), *Świat człowieka – świat kultury. Systematyczny wykład problemów antropologii kulturowej*, Warszawa.
- Nycz R., (2000), *Tekstowy świat. Poststrukturalizm a wiedza o literaturze*, Kraków.
- Павић М., (1988), *Хазарски речник. Роман лексикон у 100.000 речи*, Београд.
- Павић М., (1995), *Последња ѓубав у Цариѓраѓу. Приручник за ѓаѓање*, Београд.
- Павић М., (2000), *Унуѓрашња сѓѓрана веѓѓра или роман о Хери и Леанѓру*, Београд.
- Павић М., (2000), *Сѓѓаклени ѓуж. Приче са инѓернеѓа*, Београд.
- Павић М., (2001), *Звездани ѓлашѓи. Асѓѓолошки водич за неуѓућене*, Београд.
- Павић М., (2002), *Преѓео сликан чаѓем*, Београд.
- Петровић С., (2000), *Срѓска миѓолоѓија*, Ниш.
- Речник књижевних ѓермина*, (1985), (ред.) З. Шкреб, М. Флашар, Д. Живковић, Београд.
- Szahaj A., (2002), *Ironia i miłość. Neopragmatyzm Richarda Rorty'ego w kontekście sporu o postmodernizm*, Wrocław.

Ѓоланта Дзюба

ИРОНИЧЕСКИЕ АСПЕКТЫ СМЕРТИ В ПРОЗЕ МИЛОРАДА ПАВИЧА

(Резюме)

В период после 1945 года основные направления современной сербской прозы / традиционална реалистичка проза, проза социјалног ангаѓмана, неоавангардна проза, проза новог стила, стварносна проза/ приобретают „серьезный“ характер. Вместе с тем „оттепель“ с ее тенденциями расчета с прошлым поддерживает „серьезный“ тон. И лишь скандальное провокационное творчество Миодрага Булатовича, отображающее „окрутни свет“ и „фантастични реализам“, является антиципацией серьезного течения, которое критика справедливо связывает с магическим реализмом Дж. Л. Боргеса. „Боргесовцы“, т. е. писатели – фантасты, создают формацию, со временем не только занявшую резкую позицию в дискуссии на тему реализма в сербской литературе, но и связанную с изменением парадигмы культуры, так как она одобрит развитие постмодернисткой игры с использованием универсальных значений культуры.

В настоящем выступлении представлены некоторые аспекты поэтики Милорада Павича в контексте функции смерти в культуре в ее связях с иронией. Возникает вопрос: ассоциируются ли элементы „несерьезного“ в боргесовском течении с одобрением фантастики или же с иными релевантными категориями в этом течении? Может ли „философская“ проблематика /ведь феномен иронии имплицитно с ней связан/, особенно вопрос смерти, быть представлена в литературе иронически, „несерьезно“, и каким образом она воплощается в романах Милорада Павича?

Светлана Шеатовић-Димитријевић
Београд

ГРОТЕСКНО У ПЕСНИШТВУ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА

У раду ће бити анализирани постојећи гротескни или гротескнои, који спајају ирационалне и комичне елементе формирајући фантасичне и застрашујуће есничке слике у поезији Љубомира Симовића. Теоријско ујорашење за овај ирсисју налазимо у књизи Волфганга Кајзера Гротескно у сликарству и песништву и сјудји Г. Р. Тамарина Теорија гротеске. Анализа гротескнои и поезији Љубомира Симовића обухваћа одабране иримере из њејовој целокујној ојуса до последњих иесама. Мејод гротеске се диференцира на два ииша: гротескно фантасичнои и сатиричнои каракјера.

„Је ли ово планина или риба?
Прислони уз ту рибу мердевине,
Попни јој се горе на гребен, и кажи:
Види ли се с те рибе други свет?“

„Грађани Земуна дочекују на обали рибара који се с Дунава враћа с великом рибом“, Тачка, Стубови културе, 2004, стр.24.

Током 20. века модерна поезија је разарана, преосмишљавана и подривана тематски, мотивски, језички, а можда највише на семантичком плану. Модерност поезије у протеклом веку заснивали су Бодлер, Рембо, Верлен на дисонантности, фрагментарности песничког израза разарајући хармонију и целовитост новог стиха. На тим поетичким особинама обновљена је и иронија, до тада позната као античка реторска вештина, а од тада троп или фигура, сходно теоријским приступима или као двојака појава. Последица иронијског подривања књижевног текста добиће свој први озбиљнији доказ у предговору *Кромвела* Виктора Игоа, да би афирмишући ружно и наказно открили поново гротеску. Спајајући комично, трагично, лепо и ружно гротеска нигде није пронашла бољег одјека него у поезији 20. века. Наказно и ружно су постали главни елементи естетике новог века. *Цвеће зла* је кодификовало смрт, ружно и карикатурално као главне особености поезије која ће се развити тек у 20. веку. На тим особинама је гротеска развила своје праве особености. Хуго Фридрих је гротеску и фрагментарност сврстао међу најзначајније особине поезије 20. века закључивши: „Гротескно треба да нас растерети лепоте и да „реским гласом“ уклони њену монотонију. Она одржава дисонан-

цу између анималних и виших својстава у човеку. Тиме што појаве разбија на фрагменте, она нам каже да се „велика целина“ само може још спознати као фрагмент, јер „целина“ више није примерена човеку.¹ Гротескно нужно води у карикатуралност, наказност, језу и сфере „застрашујуће“ лепоте. Поред семантичких условљености гротеске један од њених најважнијих аспеката је и увођење ликовног аспекта у песнички текст. У гротески су као ретко где поезија и ликовна уметност блиске, међусобно подстицајне, јер гротеска тражи лик, ружан и смешан, трагичан и комичан. Волфганг Кајзер у књизи *Гројескно у сликарству и њесништву* даје поуздане податке о пореклу овог израза: „Гротеска, односно гротескно и одговарајуће речи у другим језицима заправо су посуђенице из италијанског језика. *La grottesca* и *grottesco* су изведенице од речи *grotta*; оне су коришћене као ознаке за одређену врсту орнаментике на коју се наишло крајем 15. века приликом ископавања, и то најпре у Риму, а потом и на другим местима у Италији. Била је то до тада непозната врста античког орнаменталног сликарства. Убрзо је установљено да то сликарство уопште није аутохтоно римског порекла, него да се ради о новој моди која је релативно касно, на размеђу између две епохе, доспела у Рим.“² Тиме је и порекло термина гротеска, према Кајзеровом тумачењу, потврђено као превасходно ликовни појам који је нашао плодно тло у италијанској ренесанси. Кајзер наводи да је најбољи пример Рафаеловог украшавања папских стубова 1515. године орнаментима који потпуно одговарају Витрувијевом опису варварских налаза потврђује колико је гротескно нашло одјека у у Италији. Гротеска, према Кајзеровом тумачењу подразумева разиграност, ведрину, наивно – фантастичне, тескобне и нелагодне призоре. Мешавина животињског, биљног и људског света, нарушен ред природних односа величина и симетрије чини гротеску особеном појавом у сликарству и песништву. Није случајно да је у 16. веку ознака за гротескно гласила *sogni dei pittori* (снови сликара) тј. формирање једног другог света другачијих обичаја, реда и устројства. Тако је гротеска уздрмала свет устаљених облика и норми. То је уносило стрепњу и страх. За истраживање гротеске у поезији Љубомира Симовића од пресудног значаја је дело Хијеронимуса Боша (1450–1516) једног од најпознатијих холандских ренесансних сликара који је постао готово образац гротескног у сликарству. Отуђен и изопачен свет авети и утвара необичних облика, боја и величина нарушавају слику стварног света формирајући један нови измаштани, иреални систем. Није вероватно случајно на

¹ Хуго Фридрих, *Сиркуијур модерне лирике*, Светови, Нови Сад, 2003, стр. 33.

² В. Кајзер *Гројескно у сликарству и њесништву*, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 20.

Кајзер у опису порекла појма гротескно и гротеска наводи и цитат из знаменитог Витрувијевог дела *De architectura* у коме се износи суд о пронађеним елементима, остацима орнаменталног сликарства: „... ова нова безвредна мода одбацује све мотиве који своје исходиште имају у стварности. Сада се, наиме, по зидовима сликају нека чудовишта која више немају никакве везе са материјалним светом. Уместо стубова сликају се неке ребрасте влати с необичним листовима, уместо утврђених украса приказују се канделабри са едикулама. Из темеља буја корење које је делом склупчано а делом се разбокурује у цветове на које су бесмислено насађене неке фигурице. А на стабљичицама су неке полуфигурице од којих се једне завршавају људским, а друге животињским главама. Такве ствари не постоје, никада неће постојати и никада нису постојале.“, исто, стр. 21.

корицама издања Симовићевих *Сабраних њесама*³ из 1999. године детаљ са слике *Поклоњење мудраца Хијеронимуса Боша*, а последња збирка *Тачка*⁴, која је објављена 2004. године, такође има детаљ са слике „Свештеник – демон и чудовишта“ истог аутора. Симовић тежи религијским аспектима гротеске, па су његови стихови веома често пример фантастичних појава које су, у ствари, гротескни приказ ликова и сцена хришћанског порекла.

Поезија Љубомира Симовића од првих песама објављених педесетих година до последње песничке књиге *Тачка* (2004) прожета је дубоко и вишеструко умноженим гласом ироније, а њена последица је гротеска. Подједнако успешна у старим и новим песмама, гротеска је једно и од основних поетичких обележја Симовићевог дела. Његова поезија доноси обрасце гротеског израза; карикатуралност, наказност, ружно, фантастично, застрашујуће, језиве сцене јаког драмског набоја. Непрестано се поигравајући са алогичним и парадоксалним одразом реалности у својој поезији, Симовић нам даје једну нову слику света. Та слика разбијеног и застрашујуће фантастичног света у коме искрсавају але, змије, губавци и разна друга чудовишта формирају на личје модерне цивилизације у праисконским, митским и архаичним сликама. Смешна или страшна, гротеска окреће стварни свет и приказује његово на личје. У песми *Мийска слика над Дунавом* из збирке *Тачка* налазимо стих:

„Шта је оно што прелеће Дунав?
Шаран, који има вранина крила,
ил врана, која има шаранов реп?“

У следећој строфи разрешава се гротескна слика наказне летеће рибе у стиховима:

„Та слика ће се разрешити на земљи,
на познат начин: на јесењем имању,
испод неке жуте букве, шаран
завршиће у вранином тигању!“

Дунав као митска река у многим Симовићевим песмама постаје извор вечних река, вододелница, међа на којима се укрштају стварни и имагинарни светови, с ове стране и оне стране људског бивствовања. Гротескна слика се завршава на сатиричан начин где ће фатастичан лик онеобиченог шарана завршити банално у вранином тигању у атмосфери огољеног, испражњеног света испод неке усамљене жуте букве. Баш као на сликама Хијеронимуса Боша, стваран свет сведен је на фрагменте, обезбожен и демонизован, са наказним појавама у којима се преламају различита антропоморфизована бића. Парадокс у последњем стиху ове песме изазива ефекат изненађења, али и горког смеха. После атмосфере која прети чудовишним бићем абнормалног шарана, све се разрешава у баналности враниног тигања, али и у смеху који

³ Љ. Симовић *Сабране њесме*, књига прва и друга, Стубови културе, 1999. Сви цитати песама се наводе према наведеном издању.

⁴ Љ. Симовић, *Тачка*, Стубови културе, 2004. Сви цитати из књиге песама *Тачка* наводе се према цитираном издању.

доноси олакшање. Спуштање драмског набоја који је већ био на врхунцу раствара се у смеху изазваним баналношћу последњег стиха. Ту се јављају амбивалентна осећања, страха, стрепње и смеха. Тамарин у књизи *Теорија гројшеске* наводи порекло амбивалентних осећања у гротески: „Гротеска у односу на бизарне и фантастичне објекте има највише динамике, комике и дисхармоничности у себи и у највећој мјери запањује посматрача изазивајући стагнацију и „мјешовита чувства“.⁵ Зато гротескна структура налаже прецизну и свеобухватну анализу која полази од поетичких, али и последично естетских доживљаја једног дела. Гротеска уједињује у себи ликовно, литерарно, али и претендује на ефекат изненађујућих појава које изазивају истовремено различита осећања.

У песми *Облачно јесење вече са чудовиштем* из збирке *Тачка* откривамо атмосферу страха и стрепње пред непојмљивим чудовиштем које је непознатог порекла, гротескно тј. наказно, неуобичајених размера, форме и облика неодређеног животињског порекла:

„Зна ли ико да каже шта је ово?
Ако није певац зашто кукуриче?
Ако није овца, зашто блеји?
Ако је ово риба, зашто лаје?
Ни са једне стране не видим шта је!“

У општој слици опустошеног света, само још седе неке „птичурине“ као авети које прете попут птица грабљивица на гробљима и згариштима. Овај визуелно врло успешан двостих се два пута понавља у песми наглашавајући гротескност у фантастичном облику: „А шта чекају оне птичурине, које окол по дрвећу седе?“ Напокон, та наказност бића која искрсавају пред песничко ја прете абнормалном величином, поремећеним размерама које урушавају реалан свет:

„Одакле је ово преда ме бануло?
И зашто отвара оволика уста?
Да ме пита или да ме једе?“

Последњи стихови остају у оквирима фантастичне гротеске која изобличава „природне“ пропорције, укида категорије предмета, уводећи осећања језе и страве пред преображајем света. Ту се сусрећемо са структуром гротескног. Како Кајзер тврди: „Гротескно је структура... У структуру гротескног спада да нам наше уобичајене категорије више не помажу да се оријентишемо у свету.“⁶ Тиме ми гротескно откривамо и као естетски појам јер он зависи од његовог прихватања у нашој свести. Све док нешто у нашој свести не прихватимо као нормално и познато оно може имати облик гротеске. Историчари уметности сматрају ако бисмо ускоро открили аутентични ликовни израз Хијеронимуса Боша да би његова дела истог тренутка престала да се указују

⁵ Г. Р. Тамарин, *Теорија гројшеске*, Свјетлост, Сарајево, 1962, стр. 52.

⁶ В. Кајзер, *Гротескно у сликарству и песничству*, Светови, 2004, стр. 258–259.

као образац гротеског. С друге стране, Тамарин сматра да се гротеско дефинише као: „...Форма с потенцијалом одређеног садржаја“⁷.

У *Балади о Стојковићима* из збирке *Уочи шрећних њејлова* (1972), која је организована као низ слика мучења којима је подвргнуто колективно песничко ја, потпуно парадоксално пате и страдају мучитељи уместо мучених жртава. Док у првом лицу множине песнички глас говори да:

„пуца нам кожа, лете мрвице меса;
бије сат, бије два, бије три,
откуд му толико штапова и беса?“

да би потом закључили:

„Дође и веже. Уморили се стрелци.
Одвезују нас, псују нам Бога и мајку.
Са стрељања се враћамо кући
ко с посла,
и док се у кујни подгрева вечера
жене нам крпе рупе у оделу.“

Парадоксалним обртима, потпуно неприхватљивим за свест човека уобичајених норми и правила, формира се сатиричка гротеска. Потпуном заменом места мучитеља и жртава врше се обрти који фигуративним фразама „прска цеваница, растржу нас коњма на репове, распињу нас на точкове, секу нам главе, руке, ноге, стрељане нас вешају, поклане нас гуше“ уносе стрепњу, немир и нелагоду пред несигурношћу положаја у коме се налазе једна и друга страна. Стојковићи попут демона остају вечити, бесмртни, мада у последњој строфи кажу:

„А и нас каткада хвата зебња пред сан:
нисмо бесмртни, неће то дуго овако,“

и ипак на крају:

„умрећемо од смеха“.

Свет, држава у којој су се нашли Стојковићи где целати бивају кажњени, краљ и краљица потучени отпорношћу кажњеника, судије без упорности и вере у правду представљају слику једног изобличеног парадоксалног света, сатирично саркастичног у коме су места замењена, а улоге сасвим помешане. Ко је мученик, а ко мучитељ? Тако ускомешан свет, неких чудесних бића је свет сатиричке гротеске, која настаје на нашим представама о уређености људских заједница, сталежа и напokon на смртности свих чланова колектива. Горак укус болног смеха трагично – комичних Стојковића је прави пример сатиричке гротеске. Смех и бол у истом тренутку, помешана, амбивалентна осећања су одраз друштвених кретања која се појављују као налиције *Баладе о Стојковићима*. Свет који је окренут наглавачке са слутњама, језом, иреал-

⁷ Г. Р. Тамарин, *Теорија гројеске*, Свјетлост, Сарајево, 1962, стр. 33.

ном лепотом, карикатуралним, гротескиним и комичним елементима ствара облике сатиричке гротеске. Тамарин примећује да се сатиричка гротеска јавља увек у време распадања (изобличења) друштвених система и да је увек повезана са „...критиком и окрутном негацијом“.⁸ Нарушавање друштвеног система Стојковића или неког другог песнички именованог света тежи декомпоновању, дисхармонији која нужно уноси осећања страха. Зebња и страх се уништавају само грохотним смехом. У *Балади о Стојковићима* је претеривањима, хиперболама, низањем епитета и набрајањем постигнут ефекат гротеске. Најбољи ефекат гротеске је постигнут набрајањима „Па опет на нас: те топузином, те топом,/те вешај, те сеци, те кољи!/А ми живи.“ или у првој строфи: „пуца нам кожа, лете мрвице меса;/бије сат, бије два, бије три,/откуд му толико штапова и беса?“

Један од изврских примера фантастично-сатиричке гротеске је *Молићва Светом Нестору који је убио алу, а из ње постојали мишеви, гуштери змије и груја тамга*. Гласом колективног ја Симовић уздрмава темеље колективитета, али овога пута у форми молитве. Молитвеним тоном, библијско-реторског надахнућа Симовићев песнички субјект у трећем лицу множине проговара: „Убио си, свети Несторе, алу, хвала ти!/ Али да смо после одахнули – нисмо!“ Од тог тренутка песма је преплављена бујицом најстрашнијих животињских облика који су се размилели из стоголаве але: „гуштери, мишеви, даждевњаци, змије, слепићи, шкорпиони и остала гамад“. Набрајањем бројних животињских врста у овом стиху и у самом наслову песме Симовић изазива осећања страха, али и ефекте комичног. Јунаштво светог Нестора је детронизовано, омаловажено искреним молитвеним гласом вапијућих којима је уместо спасења стигла пошаст. Тај разбијени и потпуно алогичан, парадоксални поступак је модел сатиричке гротеске која је у овом случају проткана фантастиком животињског и митског света, зооморфних појава. Парадоксалност јуначког убиства аждаје, толико укореењеног у нашем културолошком бићу иронијом, парадоксом, оксиморонима, је преосмишљена у злу и наопаку појаву где се вапи за повратком демонске але: „Свети Несторе,/врати нам ону алу,/спаси нас!“ Симовић је поступком метафоризације у гротескној структури семантички превредновао, реконструисао хришћански мит о убиству але доводећи је до потпуног парадокса када зло није више сметња, већ се моли за његов повратак. Гротеска тиме мења устаљени ред друштвених и религијских норми растачући их на фрагменте који тако разбијени постају нешто сасвим друго, *sogni dei pittori*.

Једна од најлепших и најпоетичнијих песама гротескне структуре засноване на хиперболама, парадоксима и оксиморонима је песма *Грађани Земунa дочекују на обали рибара који се с Дунава враћа с великом рибом*. На почетку овога рада, који покушава да прикаже неколико веома успешних примера гротеске, фантастичне и сатиричне, налази се и цитат наведене песме као индикативног примера гротеске у Симовићевој поезији. Песма *Грађани Земунa дочекују на обали рибара који се с Дунава враћа с великом рибом* при-

⁸ Г. Р. Тамарин, *Теорија иројеске*, Свјетлост, Сарајево, 1962, стр. 129.

пада збирци *Тачка*, која је објављена 2004. године. У прва два стиха песник хиперболом „Оволико чудо се не памти:/глава под Бечом, у Ћердапу реп!“ постиже вишеструке ефекте. С једне стране, страх и чуђење, а истовремено и подсмех, неверицу, сумњу. Карикатуралност и дисхармоничност се откривају на почетку песме. Та чудесна риба је „зинула као топ!/У уста би јој стао магацин!“ а потом у другој сторфи у наредна четири стиха набрајањима и понављањима у облику анафоре Симовић довршава слику ове рибе – немани:

„Стали би сточни сајам и Магистрат!
 Стала би јој Николајевска црква!
 Стала би коњица, стала би регимента!
 Стала би Железничка станица Београд!“

Сатирично гротескна сцена рибе, која прети да прерасте у чудовиште развија се и у четвртој строфи питањем:

„Је ли ово планина или риба?
 Прислони уз ту рибу мердевине,
 Попни јој се горе на гребен и кажи:
 Види ли се с те рибе други свет?“

Претеривањима и хиперболама Симовић у овој строфи питањем најављује другу димензију рибе-чудовишта. Преко њеног гребена можда можемо наслутити или чак угледати други свет. На граници фантастичне и сатиричке гротеске немани и онеобичена бића имају моћ да нам открију ону страну људског бивствовања. Тако је смешно, гротескно и фантастично пут ка оностраном, метафизичком. Међутим, обрт се јавља, већ у следеће две строфе, где се расправља о могућим начинима да се та риба рационално расподели осиромашеним деловима друштва, избеглицама, сиротињи, војсци. Контрапунктима реалног и имагинарног Симовић читаоца држи у сталној напетости, драмском набоју, који нам не дозвољава да откријемо да ли је реч о фатазији или реалистичком приказу неког доживљаја са дунавских обала у Земуну. Напокон, гротескна ситуација ће се разрешити у последње две строфе парадоксом:

„Ту грдосију стави на један тас,
 седи крај ваге, и крај ваге чекај,
 доћи ће зима да каже истину:

 да на други тас, уместо глиненог,
 уместо печеног или непеченог,
 уместо каменог, уместо гвозденог,
 асирског, римског или турског тега,

 спусти једну пахуљицу снега!“

Чудо са Земунских обала Дунава претворило се у једну пахуљицу снега, фантазију песничког гласа који подсећа на ону првобиту формулацију гротеске као снова сликара, како их је навео и Кајзер према Витрујеовом опису.

Парадоксалним обртом појава рибе-демона се распала на обрисима једног измаштаног, трагикомичног света у коме су демони, свет без емоција, карикатуре, бизарно и дисхармонично обрасци гротеске као књижевне структуре. Пахуљица снега је донела олакшање и осмех као део сазнања да је све то била само лепа илузија, варка или сан.

Депатетизиран свет Симовићеве поезије указује нам на бесмисленост реалног, лажне и притворне појаве које у својој основи носе демонско као темељно начело једног лажног или можда песнички кодираног света.

Кључне речи: поезија, Симовић, гротеска, фантастична гротеска, сатирична гротеска, депатетизација, сарказам, карикатура, комично, трагично, сатира, набрајање, игре речима, кованице.

Светлана Шеатовић-Димитријевић

ЭЛЕМЕНТЫ ГРОТЕСКА В ПОЭЗИИ ЛЮБОМИРА СИМОВИЧА

(Резюме)

Настоящая работа представляет попытку определения элементов гротеска как фактора структуры в поэзии Любомира Симовича, начиная с ранних стихотворений и кончая последними, опубликованными в 2004 г. Анализируются приемы гротеска или гротескного, соединяющие и ужасающие поэтические картины в поэзии Симовича. Теоретическое обоснование такого подхода находится в книге Вольфганга Кайзера *Гротескное в живописи и поэтическом творчестве* и в работе Г. Р. Камарина *Теория гротеска*. Метод гротеска разделяется на две части: гротескное фантастического и сатирического характера. За обоими типами гротеска скрывается семантический слой, содержащий карикатурные изображения действительного мира. Алогичным и парадоксальным способом, при помощи иронии, гротеск в поэзии Симовича предлагает весьма удачные художественные приемы. Гротеск, будучи первично визуальным приемом, в поэзии Симовича приводит к депатетизации, саркастическому изображению реального мира – разложенного на мельчайшие детали, фрагментарного, извращенного, ирреального и метафоризированного.

Лидија Томић
Никшић

КОМИЧНИ ОБРТИ И ХУМОР У ДЈЕЛУ МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА

Рад разматра два важна аспекти Бећковићеве визије свијета – комично и хумор. Комичним се фокусира на траични феномен егзистенције, а хумором анигилира слику јунака и ровачког универзума. Комично тематизује људске слабости, а хумор айсурдну реалност људског пораза. Контрасти узвишеног и ниског хуморно приближава архетипичној свјетској и комичној парадокси људских слабости.

Мисао Николаја Хартмана да комично „стварно доминира само у једној уметности, у песничкој“¹, више него у другим умјетностима, сликарству или музици, упућује на феномен комичног у књижевном дјелу. Хуморна визија предмета приповиједања и очекује, у најкраћем, дејство смјеховног принципа у обликовању слике свијета. Иако супротна од трагичног, комика се односи на метафизичку нецјеловитост егзистенције, и она се, најопштије речено, тиче људских недовољности и трагичне позиције „преварености у погледу одговорности и урачунљивости, у погледу људског достојанства и етоса“². Трагично егзистенције се, комичном инверзијом, преиначава у хуморној визији страдања. Комично изневјерава и сурвава зло у тривијалну реалност, с намјером да се његова снага иронично оспори и разгради.

Техника комичног приповиједања подразумијева ефекат изненађења у дијахронији комичних збивања. Комичне ситуације и стања јунака показују негативну раван постојања, а сазнање комичног, пад из вишег у нижи свијет људских слабости. Мотиви зла не остају у сфери изнад човјека, већ у хуморној десакарлизацији ликова и институционалног поретка. Комично релативизује зло, релаксира људску патњу, страх, тјескобу и напетост, смањује дејство „објективних чињеница“³ на судбину пораза.

Тематска и значењска раван комике и хумора условљава двоструку перспективу у структури слике свијета: комично је у вези с предметом приповиједања, а хумор са субјектом који се смеје и начином „на који човек посмат-

¹ Николај Хартман, *Естетика*, Београд, 1979, стр. 487.

² Ибид, стр. 511.

³ Владимир Пропп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, 1984, стр. 30.

ра комично“, било да је ријеч о приповједачу који „схвата“, „репродукује“, „пјеснички користи“⁴ феномен комичног или читаоцу који комично *разумије* на свој начин.

Комично у дјелу Матије Бећковића видимо у контрасту епске традиције и етичке слике свијета. Парадокси трагичног и смијешног у његовом поетском опусу нијесу порекли величину митских времена, већ су их, снагом језика, снажно превредновали.

Трагикомична слика историјске прошлости и Роваца, произашла из особина злу подложног човјека, усмјерена је на семантичку поливалентност људске кривице и моралног пада. Демитологизација епа о величини јунака не тиче се само нарушеног архетипа, већ „метафизичке комике“⁵, усмјерене на стања и ситуације ликова „без достојног и значајног места у свету“⁶. Између узвишеног прототипа и помјереног, изневјереног статуса јунака, комични обрти фокусирају гротескну игру зла и добра која, сасвим апсурдно, спаја смијешно и тужно у егзистенцији ровачког свијета.

Топоси и симболи епских времена, предања и легенди, пулсирају у Бећковићевом дјелу и хуморно потенцирају улогу прошлости у „игри с апсурдом“: оно што је *важно* замијењено је ниским, „будаластим и ситно људским“⁷ у теми етичких вриједности. Трагику бића појачава паралелизам „лаког“ и „философског“ хумора, функционалан у амплитудама хуморног снижавања врлине. Бећковићев „етос смеха“⁸ слиједи приповједачев „етос схватања“, а дух ровачких слабости каламбури етичког и социјалног „немања“ и духовног избављења.

Од затвореног простора, ограничене егзистенције и идеализма ровачког човјека настаје горштакча реалност епске величине и људског пораза. Комично гротескне стварности фокусира несразмјер мита и моћи ровачког *човјечансџива*. Утолико више што се негативне особине ликова, у хуморној визији моралног пада, визуализују иронијом пада.

Смијешно људских нарави и карактера релаксира и интензивира Бећковићев сатирични поглед на свијет. Комично озбиљног и ниског утиче на „контрастни пад, с којим комика оперише“ и на преплетеност „важног и ништавног, ... дубоког и плитког, значајног и безначајног“⁹ у теми егзистенције.

Пјесме и поеме Матије Бећковића, сабране у пјесничким књигама *Мешак лушалица* (1963), *Рече ми један чоек* (1970), *Међа Вука Манишџија* (1976), *Леле и куку* (1980), *Кажа* (1988), *Чији си ти, мали?* (1989), *Ђераћемо се још* (1996), уносе у српску поезију антимијску знаковност епских времена. Комика се њима и остварује – мит се декомпоује „етичком иронијом“ која „извлачи на видело невидљиве саблазни“¹⁰. Диспропорција узвишених вриједности патријархалног и новог доба тиче се критичког „просветљења“

⁴ Николај Хартман, Наведено дјело, стр. 490.

⁵ Ибид, стр. 512.

⁶ Ибид, стр. 512.

⁷ Ибид, стр. 497.

⁸ Ибид, стр. 494.

⁹ Ибид, стр. 522.

¹⁰ Владимир Јанкељевич, *Иронија*, Сремски Карловци, 1989, стр. 102.

мита и историјске прошлости Црне Горе („Били смо Олимп и камени Престо, / Извииска праха Душанова, / Црна мајка отаца Србије, / Монтенегро – гора ловорова, / Чим нијесмо то – не знамо шта смо, Ни што чоек да рече нако да лелекне“), изгубљене врлине и хуморног крика над судбином страдања. Трагично и *сипрашно* изгубљене врлине, комичном инверзијом епског постојања, постаје лијепо и ново Бећковићевог језичког универзума.

Комично порока мијења перспективу епског говора. Иако говор приповједача припада ровачком свијету, он се, у архаичности језика и дијалекта, поетски круни особеношћу Бећковићевог језика, нових ријечи и конструкција („никовићи – ничеговићи – ниоткудићи“; „ништа дома – ништа рода – ништа чељади“; „трбољуби, подложници, нагањачи, букалице / надварачи, потајници, крширепи, прекрвници“¹¹). Језик поетског субјекта конституише фантастичну реалност ровачке посебности, слојевиту у паралелизму хуморне инвенције и поетске мудрости.

Комично почиње досјетком („судом који се поиграва“¹²) и наставља се поетском игром ријечи у којој „слобода даје досетку, а досетка даје слободу“¹³. Виталност комичног демистификује зло, а енигматичност и алузивност казивања га потврђује.

Комичне ситуације откривају немоћ ровачког човјека да спозна пораз. Умјесто њега чини то епски гласник људских слабости, стваралачки окренут болној исказивости зла.

Изворност лексичких јединица варира различитост мотива и „комично самог поређења“¹⁴. Избор ријечи подразумијева и садржи однос „мисли“¹⁵, било да је ријеч о симболизацији топонима (Бишће, Небишће, Свебишће, Побишће, Убишће, Предбишће...) или особина „чемерног“ и „јадовног“ живота... Језичко вредновање прошлости, традиције и историје ровачког свијета служи „за управљање комичним“¹⁶, за конкретизацију оног што се не налази у сфери егзистенцијалног „блаженства“, већ у речитости порока. Комично догађаја не подразумијева причу по себи, већ феномене недовољности због којих, и захваљујући њима, „трпимо себе саме, не затварајући очи пред својим грешним слабостима“¹⁷.

Све се у Бећковићевој поезији догађа у језику. Комично оживљава повјерљиви говор о „нечему“ и „ничему“, о „овом“ и „оном“, „оваквом“ и „онаквом“ јунаку и свијету... Дијаболично се преплиће с безазленим и обичним, говор у алегоријама с епским „формулама“ и ријечима које су код Бећковића извор и увир постојања, средство за игру и пародију историјског поретка, традиције, обичаја...

Статус изгубљене врлине обједињавају идиоми – ознаке људских недовољности:

¹¹ Матија Бећковић, *Међа Вука Манишћога*, Београд, 1976, стр. 26.

¹² Сигмунд Фројд, *Досейка и њен однос према несвесном*, Нови Сад, 1969, стр. 9.

¹³ Ибид.

¹⁴ Сигмунд Фројд, *Досейка и њен однос према несвесном*, Нови Сад, 1969, стр.214.

¹⁵ Сигмунд Фројд, Ибид, стр. 34.

¹⁶ Ибид, стр. 214.

¹⁷ Сретен Марић, *Зайис о смеху, у: Гласници ајокалијсе*, Београд, 1968, стр.20.

„Не дај се јуначки сине,
не дај се пасјим поганима,
Не дај се ништароби, ништаљудима, свакој трањи,
Не дај се фукари, кастизима, имбретима, пексимету,
Не дај се тањевини, покарама, вегама, немрчипушкама,
Не дај се фуњарама, пошушњарама, постриварама,
Не дај се мизеријама, застиђима...“

(*Не дај се јуначки сине*, стр. 15.)

Згуснутост семантички концентрованих ријечи изазива језу и смијех. Комично изабраних ријечи тиче се особина јунака, а интензитет појмова, гротескне напоредности ружног. Поетском кристаллизацијом значења, Бећковић „разара лажни ауторитет и лажну величину људи који су подвргнути исмевању“¹⁸. Велики број ријечи носи „хуморну диференцијацију“ мотива зла, значајну у комичној диспропорцији „страног и сопственог, уобичајеног и измењеног, оног што се очекивало и оног што се збило“¹⁹ у језику и стиху.

У Бећковићевој поезији језик није „комичан сам по себи, већ само уколико одражава човекове недостатке у говору и мишљењу“²⁰. А они су бројни у комуникацији саговорника (*Моја ли / икад, икад, икад, / иишо, иишо, иишо, / икако, икако, / иодкоја / дознаји, / да се црно чељаде, / ичему, ичему, ичему, / ичему, / шобожнада?*²¹), у приповједачевом „ометању“ и „завођењу“ приче, у гротескном постваривању ликова и појава (*надкокош, Чминшиа, чминшићи, ћеранија, ћеролоија* и тд.), у карактеризацији промашености и изгубљеног добра.

Комично Бећковићевог свијета реализују спрегови ријечи и апсурдних ситуација. Иронична дехијерархизација ровачког свијета открива приповједачеву посвећеност оном што је у епском свијету било велико и чега више нема. Разлика статуса карактерише судбине јунака и својства негативног поређења („нијеси ти више мали“). Комично ситуација има наглашену диспропорцију епских тема и њених вриједности. Поређење „потписа“ и „крви љуцке“ (*Поишис*) преноси се на комично трагичног апсурда („Ваља два дана у ономе гробу / цијелога мога дуговетнога вијека“ (*Косијићи*), а комична иронија епског прослављања на комичну „тужбалицу“ изгубљеног свијета. Комично епских вриједности има хуморни израз у поетској иновативности „палибрка, палинога, пржибаба, / Голоскока, трбољуба, дрхтирепа, / Лутора, гуркала, распопица, / Ништокапа и расрбица“ (*Кажа*, стр. 115.). Пороци се опредмећују у дејству ријечи, у семантичким варијантима једне ријечи (нпр. име Вук, митске снаге, добија другачији смисао у сложеницама Вукобрат, Вукољуб, Мрковук, Вукодав, Вукојед... и изведеницама Вукајлија, Вуколај, Вукоје, Вучењак...) и полиморфној структури синонима. Комично ровачких

¹⁸ Владимир Проп, Наведено дјело, стр.43.

¹⁹ Сигмунд Фројд, Наведено дјело, стр. 242.

²⁰ Владимир Проп, Наведено дјело, стр.14.

²¹ Матија Бећковић, *Судбина Крстиа Машанова*, у: *Рече ми један чоек*, стр. 63.

бојојављења рефлектују *смијешно* патријархалне егзистенцује, а разорна слика порока, тужно мотива издаје, лелека, неиспуњења...

Морал патријархалне традиције („Мјесто Богу – боку угађају“; стр. 88) одредив је комичном сугестијом „губаве душе“ и нечастивог духа, а визија пада особинама фигура без „лица и наличја“. Сатиру и сарказам порока појачавају алузивна значења ријечи („тамоон“), при чему је семантичка одредивост ријечи, нпр. „танкодушић“, и када је значењски прецизна, хуморно отворена у асоцијативности вишег смисла, логици „лудог говора („само аветни збор паметно“, стр.132.) и луцидној инверзији људских слабости.

Хуморна различитост „горње“ и „доње“ егзистенције („Лијепо је бити из горњега, а лакше из доњега“, стр.162.) садржи *речитоси* висине и низине у простору, а традиција патријархалног живота („свак мој је јечо, а ја да престанем, / ко ће јечати, ако ми нећемо, / ми смо једини народ који јечи!“; стр.170.) комично патријархалног етоса и традиције. Комику страдања наглашавају синкопе „крилатих говора“, подсмјех приповједача, хуморне реакције и поступци јунака („гурну прс у уво“, стр. 80), инверзије кукања и пјевања („Није свака гора за кукање, /а која је, ако није црна?“; стр.198.), нарушена патетика епских времена, без које нема ни јунаштва, ни славе, ни очекивања да се појави Бог и „представи“ се („Ја сам тај и тај, / коме је мило знати!“) и тд.

Комични обрти тичу се супротности митског и свакодневног живота – у ровачкој земљи је „испод части – потрчати, / Недостојно чојека – сагнути се, / Није љуцки – радоват се чему, / Мож се само јаду насмијати“. У стиху („мож се само јаду насмијати“) огледа се ауторов доживљај пада. Он је „увек у непосредној или посредној вези са човеком“²², због чега се Бећковићев поетски свијет чита у и изван ровачког оквира („Нијесу нам катуни градови, / Ни шанчеви – куле и дворови, / Ни мишаре и мегаре – куће!“ (*Лелек мене*, стр.15.), у и изван епске изабраности народа – (недирнути и неопозиви /, неоспорни, неупоредиви, / На свијету од другог свијета“, стр. 23.).

Комично „некадашњих људи“, „несталих свјетова“ и ликова, утонулих „...у своје свјетове“ („Нит што чују нити разумију, /Што постоји за њих не постоји“, стр. 23.), пародира комично *сѝрашној* у слици апсурда – „Судбо ниска духа високога, / Шта ли мисле да су а шта раде!“; с.42.). Из реторског питања настаје пјеснички *изум* новог свијета, створеног говором трагике („Ова земља није била лажна, / За цара је доста Црна Гора! / Вас је Свијет она привлачила, / Јер је Нешто шћела без ичега.“; стр. 49.). То „нешто“ је више од ровачког страдања. То је Бећковићево умијеће да трагику, садржану у судбини патријархалног свијета, уздигне на пиједестал поезије.

Владимир Проп луцидно запажа да „комика није скривена у физичкој нити духовној природи човековој, већ у оном њиховом међусобном односу у којем физичка појава показује недостатке духовне природе“²³. Бећковић управо полази од невидљиве, у језику видљиве, слике пада. Стих „не знаш

²² Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, ..., стр. 35.

²³ Ибид, стр. 42.

ти што су љуђи“ (*Рече ми један чоек*, стр.23.) конституише антрополошки проблем и својство комичног апсурда: „Да сам знао како је тешко чоек бити, / Не биг се тога подувато“ (*Рече ми један чоек*, стр. 30.).

Семантичка противурјечност ровачког *бића* и *небића* садржи визију свијета која се, „у строго естетском смислу ... и не остварује без хумора субјекта“²⁴. Комично ровачких збивања израста из фантастичних преображаја новог свијета („Ово је дошло неко превртаније, / Никад ово није било“ (поема *Оно*) и гротескно неизмјенљиве позиције угрожености („Свако дркти ко овца кад је стригу“, стр. 93.).

Комично ровачке *йриче* и хуморно поетског сказа пародира тему утамничења („А затворени смо овијем гредама, / Да ниће нема вишијег сужњева“, стр. 94.), слободе („И буцамо се ево цио вијек! / Ко би не затворио и одовле извео, / Та би не ослободио, / Ко што су не и ослободили, / од свега доброга и љуцкога“, стр. 94.) и етичке славе. Комично психолошки утиче на разумијевање трагичног, а хумор на рецепцију порока. Комика надилази зло изневјерене традиције, а откривена *йајна* о људима и свијету („и ће ти бијаг почео причат“) епску извјесност храбрости, части...

Комична дисперзија мотива и начина пјевања разликује елементе лирике, карактеристичне у говорном летопису племенске, религиозне, митолошке и субјективне инвокације ровачког свијета. Комично саме хронике односи се на хуморну уједначеност патријархалних тема и хумористичког духа у карактеризацији сукоба, мржње и издаје, власти, прекора и покорне, подсмјеха и ироније, духовности и поетске распетости обичаја и традиције, једном ријечју, нарушеног етоса једне историје и културе. Бећковићева ријеч ослобађа гротескно видљиву стварност порока. Комично је у феномену пада, а хуморно у непромјенљивој слабости бића.

Комично *зависти*, *йошказивања*, *йохлеја*, *користи* љубља, *огрицања од себе* и тд., ни једног тренутка није лишено језичке игре с особинама ликова. Одсуство чистоте и невиности у визији људског пораза рефлектује гротескно сликовитост порока, а она, трагикокомично егзистенције у језику овог пјесника.

Стваралачко умијеће Матије Бећковића спаја визију „голе земље“ и језичко изобиље ровачких „вуколома“, рефлексију људског пада и комику зла којом аутор надилази егзистенцијалну збиљу.

Кључне речи: комика, хумор, поема, демитологизација, иронија, пародија, десакрализација, архетип, језик.

²⁴ Николај Хартман, *Естетика*, ..., стр. 492.

ЛИТЕРАТУРА

- Николај Хартман, *Естетика*, Београд, 1979.
Владимир Проп, *Проблеми комике и смеха*, Нови Сад, 1984.
Владимир Јанкелевич, *Иронија*, Сремски Карловци, 1989.
Сигмунд Фројд, *Досејка и њен однос према несвесном*, Нови Сад, 1969.
Сретен Марић, *Завис о смеху*, у: Гласници апокалипсе, Београд, 1968.

Lidija Tomic

COMIC TURNOVERS AND HUMOUR IN THE POETRY OF MATIJA BECKOVIC

(Summary)

The theme 'Comic Turnovers and Humour in the Poetry of Matija Beckovic' offers the possibility to distinguish the humorous parable of Beckovic's picture of the world.

Categories of tragic comic in the poetry of matija Beckovic are intermingled because they vary the mythic archetype of existence and the tragic experience of being. Beckovic's verse that says, "Just misery is yet what one can laugh at", initiates into the author's attitude about comic inversion which envisages the theme of evil and its hidden meaning.

Humour present in Beckovic's work dialogises the epic tradicion and non-epic situations of the characters, their sublimity and desacralised virtue of existence. Comical capering of the language allows the serene tone in narrating human weaknesses, while the humorous inversion of human defeat denotes the antropologic essence of that condition by which evil is being provoked, neutralised and refuted within the comic turnovers.

Olga Ellermeyer-Životić
Hamburg

КАЖА МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА КАО УМЕТНИЧКА САГА

*Aetas parentum, peior avis, tulit Nos ne-
quiores, mox daturos Progeniem vitiosiore.*
(Време очева, горе од времена гедова, изроди
нас нишијавне, који ћемо сиборити јос изо-
иаченији род.) Хорације. Цит. према Е. Кан-
ту: *Über das radikale Böse in der menschlichen
Natur*

(О радикалном злу у људској природи.)

*Темајска условљеност идеолошке пресјекишве у Кажу; ишиање жанровских одлика
Каже; сиже и сируктура темајско-мојивској комплекса Каже као нарашћивне књижевне
врсте; Кажа као уметничка сага у односу на нарашћивни модел усменој предања; сирук-
турне одлике Каже као уметничке саге у функцији афирмације сиарих и (иошеницијалној)
тенирсања нових националних мишова.*

До појаве *Каже* 1988. у Бећковићевим поетским текстовима као основни етичко-филозофски однос према свету доминира хумор изражен кроз иронију, сатиру и карикатуру. Међутим у *Кажу*, причу о злој жени Чминти и њеном још горем потомству, једном од језички, тематско-структурних и идеолошки најизазовнијих текстова, страх и резигнација су потиснули категорију сувереног хумора, иронија је уступила место сарказму, а карикатура прерасла у гротеску. Наочиглед таквог, новог ауторовог односа према свету педагошки усмереној сатири овде више није било места. Промену идеолошке перспективе захтевала је централна тема овога дела: зло у историји јужнословенских националних колектива, и то „радикално зло“ у Кантовом смислу, дефинисано у расправи *Das radikale Böse in der menschlichen Natur* (*Ради-
кално зло у људској природи*) као „неспособност људске воље да у своје максиме (тј. лична начела практичног живота – О. Е.-Ж.) прихвати „закон морала“ тј. „категорички императив“, према коме човек треба да поступа тако „да максима његовог деловања увек може истовремено да важи као принцип општег законодавства“ (Кант, 667) – зло, дакле, како је оно реално постојало као водећи принцип политичких акција разних власти и заведених југословенских народа у време заостравања међунационалних односа предпоследњи грађански рат у бившој Југославији, када је дело настало. То зло је у *Кажу*

антропоморфизовано у гротескној алегоријској фигури Чминте, њене деце Чминтића и других актера у сизијеу дела.

Тежиште у овде приложеном рада стављено је на питање жанра у коме Бећковић остварује свој песимистички поглед на свет у *Кажу* и до које мере је жанр адекватан носилац ауторове нове идеолошке перспективе, или „нове етике“, како је Миодраг Павловић у уводном есеју уз прво издање дела назвао Бећковићево ново виђење и рецепцију југословенске стварности крајем 80-тих година 20. века. Питање жанра Бећковићевих поетских текстова и до сада је већ више пута постављано без децидираних одговора. Сам Бећковић их је чешће називао „поемама“ или „поемама у циклусима“. Термин „поема“ прихватио је и највећи број његових критичара и интерпретатора. Поемом се, као што је познато, хиперонимски означава свака дужа версификована поетска творевина рефлексивног или фабулативног садржаја, па тај термин дакле не означава неки специфичан жанр, већ дела хибридних структурних одлика, али се адекватно односи на филозофску и наративну компоненту Бећковићевих радова. Термин „кажа“ је такође неспецифичан апелатив стандардног говорног језика, а за разлику од „поеме“ у науци није етаблиран као метајезичка ознака појма одређеног жанра, док му у области проучавања усмене књижевности одговара научни термин „предање“.

Питање одређивање жанра *Каже* истакао је већ М. Павловић у наведеном уводу наглашавајући да на нека „важна питања у вези са Бећковићевом поемом није одмах могуће дати сасвим одређен одговор,“ па се између осталог пита: „Којој песничкој врсти ова поема, од самог писца названа *Кажа*, заиста припада? Шта би била *Кажа* у данашњем смислу речи?“ (Павловић, XIX) Павловић дакле такође полази од глобалног значења термина ‚поема‘, а термин *кажа* сматра архаичним, „модерном песничком делу какво је Бећковићево“ неадекватним.

У овде приложеном покушају одговора на горе постављено питање жанровске припадности *Каже* и компатибилности констатованог жанра са идеолошким перспективом из које је конципиран његов сизијејно-мотивски комплекс, пошли смо од утврђених значења наведених термина. Тако је у великом Академијином *Речнику српскохрватској књижевној језика* значење лексеме *кажа* одређено као „предање, прича која је повезана са стварним чињеницама (историјским личностима, догађајима итд. или географским објектима), али има и премиса маште ...“. Ако се пође од ове експликације лексеме *кажа*, наслов *Кажа* свесно наговештава димензију фантастично-хиперболичног приказа тематско-мотивског комплекса, коме су функционално подређени многобројни елементи из емпиријске стварности и препознатљиве реалије најновије историје југословенских народа.

У *Речнику књижевних термина* пак под натукницом *Кажа* упућује се на сродне термине „предање“, „скаска“ и „легенда“, а „предање“ је у истом *Речнику* дефинисано као „категорија усмене прозе“, коју су браћа Грим издајући 1816. и 1818. *Немачке народне саје* назвали *Саје*. *Саја* је дериват глагола *sagen*, чему на српском дословно одговара глагол *казати*, *казивати* са својим популарним апелативом *кажа*. Даље излагање у чланку под термином *Пре-*

дање резимира научно одређење тога термина на основу интернационалних и домаћих фолклористичких истраживања. Нада Милошевић-Ђорђевић, најистакнутији истраживач морфолошких одлика, стила, друштвене функције, типологије и места предања у контексту модела српске културе, већ у раду *Прејлед њрозних облика наше усмене књижевности* (1981) дефинише „предање„ као „поетску категорију“ чијем се „казивању мора веровати“, које се мора „прихватити као истинито казивање или доживљаји“ и које „има тенденцију разјашњавања (и то) увек помоћу усвојених мотивских тема у народном веровању и традицији“, што условљава „да се у предању у релативно лако уочљивим слојевима чувају читави комплекси веровања, склопови извесних наводно стварних историјских догађаја, али увек у оквирима одређених историјских концепција“ (с. 34/35). Снежана Самарџија је, полазећи од резултата претходних истраживања, у *Поетници усмених њрозних облика* (1997) анализирала и утврдила структурне одлике жанрова усмене прозе, између осталог и оквир текста (уводне и финалне формуле), композицијске поступке приповедања (у првом и трећем лицу) и место хронотопа у предању као фолклорном прозном облику. Пошто се, као што ћемо видети, највећи број тих структурних одредница може с разлогом сматрати реализованим и у Бећковићевом поетском тексту *Кажа*, то ћемо ми ово дело покушати да посматрамо као *уметничку сају*, која користи и трансформише фолклорну приповедну традицију, још увек сачувану и живу у свакидашњем говорном језику – (не само језику дијалекатских варијетета!) – као одразу колективне свести изражене у још увек важећим митовима, као што је, нпр. библијски мит о злом карактеру сазнања, донетом човеку преко заведене жене и змије заводнице, која је, да узгред поменемо пре *Сипарој завешта* у сумерској култури била инкарнација бога Ен Ки-ја, пријатеља људи, инспиратора, чувара и заштитника њиховог напретка кроз сазнање.

Бећковићева *Кажа* је версификовано казивање од 198 појединачних текстова кроз инстанцу експлицитног казивача у првом лицу. Текстови су груписани под 6 подналова у којима се понавља централни наслов „кажа“ и тиме сигнализује настојање на основном модусу казивања, тј. на међусобној интеграцији историје и фикције, емпиријске стварности и веровања, и интерференције језика фолклорних умотворина и колоквијалног језика говорног субјекта *Каже*. Интерференција се налази не само на нивоу оба варијетета језика већ уз њу иду и „морфолошка својства фолклорног поријекла (стих, сиж, основне јединице радње)“, како је то утврдио Иванић (1996, с. 45) проучавајући епоху реализма, и доприносила стварању новог наративног сижера и мита у *Кажи*.

Прва два поглавља дела, *Кажа о Чминџи* и *Кажа о Чминџићима*, тематизују социјалне узроке појаве најпре по карактеру амбивалентне, потом искључиво негативне јунакиње Чминте, женске алгорije зла, и њеног глађу егзистенцијално угроженог и тиме битно кондиционираног потомства Чминтића, док следећа четири поглавља, – *Кажа у кажи*, *Кажина кажа*, *Кажа мимо каже* и *Кажине каже кажа*, – остварују централну тему кроз подтеме: трансформације амбивалентних потенцијала у појавама зла, пораст зла

и његово дејство, појавни облици радикалног зла, моћ његове заводљивости и надмоћ у људском друштву, безнађе у односу на победу добра. Полипто-тонско понављање лексеме „кажа“ у поднасловима најављује интензивирање теме, и то почев од зла као фолклорне гротеске отелотворене у фигури злог женског чудовишта Чминте до његових скоро космичких димензија, изнад којих остаје још само такође проблематична инстанца божјег провиђења.

Прва и задња скупина текстова су најобимније и обухватају 47 односно 54 текста. Први циклус најпотпуније развија наративни сиже на основи темпорално-каузалног везивања компонената „радње“: полазном ситуацијом, у којој казивач у једно актуелно време (сада и овде) слика опште услове појаве Чминте и њене деце: „Кад се распучи велико сметиколо, / Под пећином је с кошаром сирочади / Остала удовица, а именов Чминта“; затим следи прва фаза развоја Чминтине биографије под застрашујућим условима: „Мучили су се као црви у угарку / И на голој плочи јаукали од глади,“ (...), али: „Кад пригрца и придушка да поумиру / С грчилом у грлу и суве ресице, / Чминта одмиле старом Учитељу / Да тражи какав посао или помоћ,“ – чиме се уводи средишни и преломни догађај у том развоју: сусрет са Учитељем и последице прихватања његове „поуке“: „Гледај у длан, у кости, у облаке, / Читај из очију и прасеће слезине, / Погађај по мешини у води / И по реси на лесци, / Укрштај палице и намотавај конце / (...) / Зловићај – кад хоћеш да погодиш / И благолажи – кад треба да верују.“ Са том поуком Чминта се успешно пробија и развија до свемоћне митске појаве женског лика, која демагошки заводи и потчињава себи читав народ. Казивач коментарише догађаје из сопственог искуства, али и оне по Чминтином приповедању. И одмах на почетку казивања одређује свој став према меморисаним догађајима: „Страх ме да ово причам“. У таквој комуникативној ситуацији његово казивање је аутентично и, као и сва усмена предања, развија у оквиру сижеа *Каже* „својеврсну сликовницу историје“ (Милошевић-Ђ., 1992, с. 31) међусобних односа власти и народа. Због високог степена кохерентности наративног сижеа први део *Каже* понајпре би се могао означити термином поема.

Други део *Каже* по својој тематској структури организован је такође циклички; овде доминира тема страховладе Чминтихних наследника Чминтића: „Није било ничега што неће, / Све је могло / Што им се свиђало / (...) А Што је њима на ум падало, / Ни ђаво у сну није помислио. (...) Медили су о чојству, / (...) А сваки је лагао за осморицу.“ Централна тема грана се кроз 26 текста, у којима се слика маштовит терор заснован на стварању и злоупотреби мита о „светој Чминти“: „Изнитише Житије Свете Чминте / Из кога се није знало ко је / Него ко би имала да буде“ (...) Чминта сада постаје застрашујућа појава зле магије, док архаично сујеверан и лаковеран народ, прихвата понуђену манипулативну визију своје *Сјасишељице*: „Дању (им) се привиђала, / До паса дрмава баба, / Од паса горска вила, / Лева нога рутава, / А десна – као свила.“ Казивач је информатор о времену страховладе, али и тужитељ за свеопште активно и пасивно учешће у њој: „Кад су они (тј. Чминтићи) постали ми / Нисмо ни приметили.“ Страх од њене надмоћи претвара Чминту у опшој уобразиљи у вештицу са потребним атрибутима („Мачком

здухаћем – који је зу њу растао, / Прстеном – са којим се родила, / тојагом – која јој се сама враћала,“ итд)

Кроз 20 текстова трећег дела *Каже* тематизована су нова зла Чминтића, која својом тежином надмашују стара, јер треба да их потисну у заборав, како би им се приметно траг. Са тим циљем чине се злочини обесвећења природе, земља се рањава злоупотребом старих и копањем нових јама за недужне жртве и уништавају могући сведоци нових, „чминтићким“ законима легализованих злочина: „Одвек су јаме постојале, / Ниједну они нису начињели, / Али се нико није досетио / Да би се могле напунити главама.“ *Кажа у кажи* делује на читаоца као конкретизација Андрићевог пророчанског *Писма из 1920*, на које Бећковић свакако алудира, наводећи имена многобројних јама: „То нису имена него предсказања / Која су нас у јаме увлачила / И све је било да се обистини / Оно што су унапред означила.“ Овде казивач већ истиче своју независност немоћног критичара злих прилика и трансформише се у неумољивог судију злочинаца, позивајући се и на информације других оцевидаца безбројних недела: „Ово је својим очима гледао / Онај који је мени испричао.“

Четврти део са својих 28 текстова тематизује успех терористичких метода етаблирања идеологије смрти у Чминтино име, и то захваљујући не више историјски условљеној заосталости народа, већ његовим антрополошким претпоставкама, тј. постојању зла као интегралног дела људске природе, као одлике људске врсте, њене *conditio sine qua non*, чиме аутор дозвољава свом казивачу да радикалном оптужбом напусти ниво посматрања зла као последице социјалне неправде, због чега се тематизује осамостаљивање, апсолутизовање и доминација те демонске стране људске природе као владавина идологије једноумља, терора с циљем њеног одржања ради аналогне деформације човека под њеном влашћу и даљег усавршавања метода зла, тј. деформације деформатора у смислу њиховог доживљаја „нормалног људског“ чуђења наочиглед сопственог застрашујућег дејства: „Чминтићи су се међу собом чудили / Колико је све блекнуло за њима, / Колико су аветнули и запленили народ, / Докле човек може сагнути врат, / Подвити главу и рескирати душу, / Посегнути се на солила и лизала, / Пресамитити се да једе из руке.“ Окрећући се „вактовима кад није било бруке ни срамоте“, казивач се резигнирано пита „Како гром не гађа у толика лудила?“

У петом циклусу од 23 текста централна тема је страх као почетни корелат зла и инхерентна одлика жртава, као основа сломљене колективне воље, која прелази у спремност на његово прихватање и подвргавање његовој моћи, што води разарању колектива и омогућује да у митској народној свести од Чминтића постаје једна велика несагледива и непобедива, свемоћна и митски аморфна Чминта, „О коју се отимало свако село: Мрзели су се међу собом / И јагмили о чминту, / Прегонили се чија је већа / И ко је жешћи Чминтић.“ Тај опсег и дубина зла превазилазе казивачеву моћ поимања, па почиње да сумња и у оправданост поуздања у божју егзистенцију („Није га било лако оправдати!“), у његову милост и у веродостојност свога казивања

Шести, велики циклус обједињује 54 текста централном темом крајње апокалипсе у појавном облику терора треће генерације Чминтића, под чијим теретом жртве почињу да идеализују Чминту и сањају о повратку на њене „старе лажи“, очекујући резурекцију старог Учитеља, тј. очекујући новог. Приповедач ту задњу фазу материјалне, моралне и духовни пропасти заведеног народа, – „Неразмишљеног и раздуховљеног, / У најму и расејању, / Неверног својој муци, / Недостојног својих патњи, (...) / Одметнутог од себе и свога језика,“ – под влашћу Чминтића посматра већ резигнативно као степен заумности који превазилази могућност исказа кроз кажу („Што је било даље и није за кажу“), и сам се одаје чежњивом сањарењу о доласку новог Адама, препуштајући неком будућем казивачу да једном адекватно проговори о апокалиптичном крају симбиозе Чминтића и народа, над чијем се самоодрицању издиже његова тужбалица: „Јер да смо били, / Не бисмо се изгубили / У свашто упустили / И толико испод себе силазили / Не би ли се спасили и откупили.“

Сем казивача, места и времена збивања, и централне теме несамеривог зла кохерентности дела доприносе и ликови Чминте и Учитеља и колективни ликови Чминтића и заведеног народа. Чминта је изграђена стилским средствима гротеске, нестабилна је као фигура, јер пролази кроз многобројне метаморфозе својих конститутивних одлика и функција у сижеу *Каже*, што важи и за лик Учитеља и за појавне облике зла чији су носиоци Чминтићи. У времену о коме казивач извештава о појави Чминте и Чминтића могу се разазнати три развојне фазе: то је најпре доба дубоке социјалне беде, која је и први и прави узрок зла, време материјалне пропасти „кад ни ђаво није имао гаћа / нит је имао чиме покрити срамоту, / кад су се Чминтићи толико занејели / да су се чудили шта је хлеб.“ Потом долази време баснословног богађења Чминте и Чминтица на основу лажи по Учитељевом савету, време истодобног распада свих моралних вредности једне иоле нормалне људске заједнице, време чудесног „великог сметикола“. Трећа фаза је време распојасаног терора, нечувеног зла и почетак апокалиптичног раскола. Казивач казује у страху од предмета своје приче. Зло о коме извештава толико је да се не може савладати било каквом дистанцом савременика, па на крају *Каже* концидира своју обхрваност и недовољну снагу да прикаже зло: „Али боље да сам причао нешто друго, / А ову кажу ће најбоље испричати / Онај ко не буде ни знао шта прича“, тј. ко је временски довољно далеко од историје Чминте и Чминтића, да би са више поетске снаге и убедљивости могао да испреда и даље традира „кажу“ о злом времену. Као у народном предању уопште, казивач „овдје изриче свој доживљај свијета у његовој потресној нерешивости и трагичности, он исказује (...) своју резигнацију у борби с подземним, тајанственим, туђим силама“ (Бошковић-Stulli, с. 126). Крајњим захтевом за компетентнијим казивачем аутор Бећковић релативира способност свог казивача да као саучесник објективно сведочи о времену зла, али не и његову субјективну веродостојност, јер су многобројне „реалне“ компоненте казивања без тешкоћа препознатљиве за ауторове савременике и читаоце.

Релативирање објективности казивања кореспондира са исказима трију цитата које је аутор изабрао као мота *Каже*. То је најпре цитат из *Књије йосшања* о змији заводници као прастаром симболу женског зла: „А Господ Бог рече жени: зашто си то учинила? А жена одговори: змија ме превари, те једох“, који се у причању казивача на крају првог дела казивања контеркарира споредним митом о змији покајници, која напушта рај са Евом и Адамом. Други цитат је из *Горској вијенца* из сцене саслушавања Бабе-вештице, која под притиском сујевејних главара испреда причу о својим наводним магијским способностима, док ту илустрацију сујевејра не прекине просвећени ауторитет кнеза Данила и баба не призна „рашта је лагала“ и како је под уцењивачким претњама „једнога каваза“ интригама „помутила три мучна племена“. Наводно натприродно, магијско зло декуврира се као бабина интрига из нужде. Трећи цитат су познате загонетне речи игумана Стефана такође из *Горској вијенца* (стихови 2294/95): „Је ли ово причина управа / којој тајну постић не можемо“ – којима се изражава сумња у људску способност да препозна суштину ствари, а у контексту *Каже* овим стиховима аутор ставља знак питања иза веродостојности и компетенције свог казивача да као савременик догађаја у причи о Чминти и сам сагледа суштину и дубљи (митски) смисао своје *Каже*. Другим речима: аутор се на наведеним местима текста дисоцира од медијума казивача.

Наведени структурни елементи *Каже* – казивач, његова комуникативна ситуација, полазне и финалне формалности његовог казивања, индивидуални и колективни ликови, време и простор збивања и каузална повезаност догађаја – образују њен наративни сиже *Каже* који је историчан, а та историчност је остварена перманентним рекурсивима на препознатљиве геополитичке реалије у оквирима бивше југословенске заједнице, или њиховим директним именовањем. Реалије у *Кажи* препознатљиве су нарочито у алузијама на збивања из историје српског народа после II светског рата, на историјске личности као прототипове *Кажиних* актера, на места планираних злочина, и време када су почињени. Топоними, имена протагониста и догађаји у *Кажи* могу се интерпретативно доводити и под разне денотате, али њихови реални прототипови увек остају препознатљиви, па читалац савременик казивање реципира као веродостојно. Рекурси на историјске елементе и географске топониме, и њихова интеграција у тексту функционишу као докази веродостојности и реализују једну од специфичних константних особина саге, тј. усменог предања, наиме „да је повезана са нечим познатим и извесним, са неким местом или са неким у историји потврђеним именом,“ како су то утврдили већ браћа Грим. Нарочито је „(...) ово географско одређење непосредно везано за веома важну особеност предања да она представљају причу у коју се верује, а чија се веродостојност потврђује и лоцирањем, и увођењем очевидаца и видљивих трагова и сведочења претходних генерација“ (Н. Милошевић-Ђорђевић 1992, с. 31). Наведене компоненте предања као фолклорног жанра вишеструко су дакле реализоване у *Кажи* као уметничком делу.

Као што је речено, у српској науци о народној књижевности методе интернационалног истраживања усменог предања адекватно је применила и на

материјалу српских предања даље развила Нада Милошевић-Ђорђевић. Инспирирана њеним радовима и ослањајући се на излагања о предању и саги у радовима Маје Бошковић-Stulli, Снежане Самарције и Франка Рајнера Макса (Frank Rainer Max), полазим од тога да анализирани компоненте *Каже* потврђују моју тезу да се у случају Бећковићеве *Каже* ради о уметничкој саги са оствареним одликама наративног модела народног предања, пре свега са односом према стварности заснованом на уверењу у начин настанка и стварно постојање онога што се казује; у те одлике спада и инспирација *Каже* баш тим рационално необјашњивим моментом постојања радикалног људског зла и тематизовање сећања на историјска збивања која су га у сапреди са нуминозним митским силама и омогућила.

Према наведеним истраживањима даље глобалне црте фолклорног предања, које сусрећемо и у *Кажу* као уметничкој саги, биле би следеће:

1. Повезаност садржаја за одређени простор и време, рекурс на историјска имена и места, повезаност са нечим познатим, начелно дају предању реалистички карактер и искључују га из фантастичног простора бајке. У њему се читалац сусреће са компонентом чудесног у оквирима људске заједнице. Ако погледамо *Кажу*, реалије у њој (топоними, догађаји, препознатљиве историјске личности) делују као доказ за прихватање чудесно-гротескних трансформација зла. Видели смо да стварност Бећковићеве саге о Чминти није апстрактна, већ субјективно истинита, убедљиво схватљива и „реално стравична“ како за њеног приповедача тако и за читаоца, што потврђују све досадашње интерпретацијске рецепције *Каже*, у којима се интерпретатори, почев од М. Павловића, изричито идентификују са казивачем и прихватају његово виђење и доживљај приказаног зла.

2. Поред интеграције у познату стварност, даља црта предања је доминација материјалног богатства садржајне компоненте, са којом кореспондира релативно отворена форма. Ако се сетимо само застрашујућег броја реалних топонима у *Кажу* која означавају места злочина као што су јаме и друга страгишта, затим многобројних имена носилаца зла и његових жртава, и многострукости појавних облика кроз које пролазе Чминта, Чминтићи и њихов Учитељ, и погледамо релативно лабаву повезаност појединих групација текстова у поглављима *Каже*, – чији се број увек може повећати или смањити текстовима у којима се варира иста тематска јединица, што омогућује и надређена, глобална тема несамеривости и баснословно стравичних појавних облика зла, – можемо констатовати да Бећковићева *Кажа* остварује и доминацију материјалног богатства садржајне компоненте и релативно отворену форму као жанровске одлике фолклорног предања. Изабрани облик казивања компатибилан је, дакле, са изабраном грађом као носиоцем теме.

3. Баш то Бећковићево настојање на богатству материјално-мотивске грађе са циљем постизања убедљивог дејства централне теме радикалног зла условљава и идеолошку једносмерност и монохроност у *Кажу*, па и релативну једноставност њеног наративног сижера у односу на број јединица текста кроз које се он реализује. Добро у њој није етаблирано као супротност свемоћном злу, већ је само наговештено као могућа негација његових ма-

нифестације, па је зато питање одбране Бога или принципа добра, посебан проблем овога дела, у коме је зло помало и неуспех недовољно моћне божије промисли, јер се све „збило још у оно доба / Кад се (...), / Бог запустио и уна-карадио, (...) / Анђели постарели / И мало попустили, / А ђаволи подмладили и опоштенили,“ што има за последицу да народ као жртва изгуби идентитет сопствене културе, „Кад се људи нису молили / Већ куцкали у дрво, / Палили конце и нокте, / А претулили свећу, / Баксузирали црнорисце, / А благосиљали потковице (...)“

4. Једносмерност приказа и у Бећковићевој *Кажи* произилази из екстензивног сликања чудесно-заstraшујуће појаве људског изопачења под влашћу свемоћног зла. Енигматске догађаје апокалиптичке пропасти једног света у власти Сотоне казивач именује дубином свог архаично-сликовитог језика који је једино адекватан да изрази несхватљиву „дубину човековог моралног пада“. Конфронтација са злом изазива и у читаоцу страх, изражен у апотропејској употреби драстичнијих слика и тропа из народне књижевности и примени језичких грубости у непоштедном дуктусу казивача. Сустрет са нуминозним, које њега истовремено заstraшује, збуњује и фасцинира, води читаоца сагледавању сопственог реалног или увек могућег саучесништва у злу и егзистенцијално га потреса, што такође потврђује досадашња рецепција *Каже*, а та психолошка функција је и у фолклорном предању и стратешки циљ и његова важна жанровска одлика.

По питању настанка фолклорних сага истраживачи претпостављају три могућности: Најпре то је субјективни доживљај сустрета са нечим што је наводно натприродно и у оквиру нормалног искуства са стварношћу необјашњиво. С друге стране, сагу може изазвати објективан емпиријски догађај, какве су потресне природне катастрофе или историјски догађаји, најчешће ратови. У Бећковићевој *Кажи* та два узрока су асимилирана: појаву реалног друштвено-политичког, дакле, свесно и усмереном одлуком воље почињеног зла, отелотвореног у препознатљивим аутентичним историјским ликовима, догађајима и географским местима, казивач лично доживљава и као чудесну натприродну појаву. Садржај његовог казивања базира дакле на личном односу према ономе о чему извештава. Његово казивање је рефлекс лично доживљеног страха и егзистенцијалне потресености, оно је аутентично у оквиру фиктивног света *Каже*. Сидо (Sydow), један од истраживача саге, назвао је садржај таквог једног доживљаја „меморатом“ (с. 78).

Трећа могућност генезе народног предања може бити неки значајан објекат предметне стварности, углавном људски артефакт, који даје повода настанку тзв. етиолошких сага. Баузингер (Bausinger), један даљи истраживач саге, такав тип генезе назива „објективацијом“ (с. 172). Објективације, места тријумфа зла, која у Бећковићевом казивачу изазивају ужас и страху, такође су људски артефакти, тј. концентрациони логори и природне геолошке творевине, вртаче и јаме, у функцији масовних гробова као накнадно насталих артефаката људског зла. Таква географски аутентична „одређења“ непосредно су везана „за веома важну особеност предања, – да она представљају причу у коју се верује, а чија се веродостојност потврђује и лоци-

рањем и увођењем очевидаца и видљивих трагова и сведочења претходних генерација“ (Милошевић-Ђ, 1992, 31). Такве локације и артефакти, заједно са другим реалијама, накнадно потврђују и веродостојност фиктивно-фантастичних елемената извештаја Бећковићевог казивача.

Сва три типа генезе објашњавају настанак саге из сујеверних представа приповедача који углавном потиче из примитивне архаичне заједнице, какав је и Бећковићев казивач. И његова *Кажа* као уметничка сага настаје према моделима народних религиозних и сујеверних представа, садржаних у лексички синтагматским структурама, стилским формулацијама и тропима Бећковићевог богатог језика као чувара традираних модела народне свести, и само у контексту таквих представа и дикцијом тог језика *Кажа* је и могућа као уметничка сага, која естетски функционише аналогно моделу фолклорног предања.

Као што смо већ истакли, моменту нуминозности онога што казивачу даје повода да испреда свој „меморат“ обавезно се придружују и његови покушаји тумачења и вредновања, чиме аутор Бећковић покушава да преко казивача објасни почињено зло и интегрише га у општије осмишљено стање ствари пре свега у ток српске националне историје, тј. да га доведе у релацију са глобалним положајем сопственог националног колектива, додуше, како га интерпретирају актуелни, у српској историографији, културном дискурсу и јавном мњењу, па и од самог аутора, чешће заступани идеологеми угрожености егзистенције српског народа као историјског субјекта, опстанка његове културе, на првом месту његовог језика. На тој основи већ је кроз велику популарност и рецепцију *Каже* створена могућност даљег усменог и писменог традирања њеног тематско-мотивског комплекса не само као потврде и проширења већ постојећих већ и као богатог и сугестивног иницијалног поетског извора за стварање нових идеологема или социјално-историјских представа, па и операционалних стратешких концепција. Тиме је „меморат“ Бећковићевог казивача саге о Чминти и Чминтићима већ испунио услове да прерасте у „фабулат“ српске националне културе (Sydow, 79), тј. да сећање на веродостојно приказано, индивидуално искуство казивача у облику поетски и наративно формиране и од стране аутора свесно усмерене фикције, – која као таква, а то се мора посебно истаћи, има за циљ превазилажење емпиријске аутентичности узрока и опсега зла на јужнословенским просторима, – да то поетски оформљено, веродостојно сећање на стечено искуство прерасте у нови, васпитни национални мит или да буде интегрисано у контекст постојећих националних митова као њихова нова афирмација, што и јесте друштвена функција предања, било фолклорног, било уметничке саге каква је Бећковићева *Кажа*.

Кључне речи: радикално зло; антропоморфизована алегоријска фигура; жанровска одређеност; идеолошка перспектива; поема; кажа; предање, уметничка сага; фолклорна гротеска; казивач предања.

ЛИТЕРАТУРА

- Бећковић, Матија: *Кажа*. Београд, (СКЗ) 1988.
- Исти: *Поеме (Рече ми један чоек; Међа Вука Манићоја; Леле и куку)*. Београд, 2/1986. (Са предговором *Личне заменице Мајије Бећковића* од Борислава Михајловића, с. VII-XXVI).
- Vausinger, Herman: *Formen der Volkspoesie*. Berlin, 1968.
- Бошковић-Stulli, Маја: *Усмена књижевност као уметност рјечи*. (Посебно поглавље: *Народна прегаја – Volkssage: Камен сјошцања у јојели врста усмене прозе*, с. 121–136). Загреб, 1975.
- Делић, Јован: *Бећковићева пројеска (скица)*. у: Марковић Ж. Слободан (ред.): *Поезија Мајије Бећковића. Зборник радова*. Београд (Задужбина Десанке Максимовић) 2002 (едиција: Десанкини мајски разговори, књ. 9), с. 53–63.
- Иванић, Душан: *Ка моделу фолклорној приповиједана у српској уметничкој прози*. У: *Књижевност и језик*, Београд, XLIV (1996), бр. 1–2, с. 43–54.
- Jolles, André: *Einfache Formen*. Tübingen, 5/1974, с. 62–75.
- Kant, Immanuel: *Von der Einwohnung des bösen Prinzips neben dem guten. Oder: Über das radikale Böse in der menschlichen Natur. Der Religionslehre erstes Stück*. У: *Schriften zur Ethik und Religionsphilosophie*. Darmstadt, 1983, с. 665–705.
- Ковачевић, Милош: *Антијетичка фигурација у поезији Мајије Бећковића*. У: Вукићевић, Милош/Вуковић, Ново/Ковачевић, Милош (ред.): *Поетика Мајије Бећковића*. Никшић/Подгорица, 1995, с. 103–118.
- Lüthi, Max: *Gehalt und Erzählweise der Volkssage*. U: Peuckert, Will-Erich (red.): *Sagen und ihre Deutung*. Göttingen, 1965, с. 11–27.
- Max, Frank Rainer: *Die Sage*. у: Knörrich, Otto (red.): *Formen der Literatur*. Stuttgart, 2/1991, с. 313–325.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада: *Преглед прозних облика наше усмене књижевности*. У: *Књижевна историја*, Београд, год. 53 (1981), бр. XIV, с. 25–42.
- Иста: *Историјска прегана на међи историје и књижевности*. У: *Зборник у часи Војислава Ђурића*. Београд, 1992, с. 29–41.
- Иста: *Етиолошка прегана као уметност речи у контексту културе*. У: *Зборник Мајице српске за славистику*, Нови Сад, год. 53 (1997), с. 7–13.
- Иста: *Од бајке до изреке (Обликовање и облици српске усмене прозе)*. Београд, 2000 (овде између других студија и сва три напред наведена чланка!)
- Иста: *Типови јунака у српским историјским преганма и њихове стварне биографије*. у: *Глас СССРСVIII САНУ, Одељење језика и књижевности*, књ. 20 (2004), с. 63–85.
- Павловић, Миодраг: *О новој поеми Мајије Бећковића*. у: М. Бећковић: *Кажа*. Београд (СКЗ) 1988, с. VII-XIX.
- Самарџија, Снежана: *Поетика усмених прозних облика*. (Београд) Народна књига, 1997 (Библиотека „Појмовник“, књ. 9).

Sydow, Carl Wilhelm von: *Kategorien der Prosa-Volksdichtung*. U: Petzoldt, L. (red.): *Vergleichende Sagenforschung*. Darmstadt, 1969, с. 66–89.

Зорић, Павле: *Песник њламена у ајонији; Поема о нашој несрећи; Свејосић живојџа, свејосић речи; Превазилажење модернизма*. Сви наведени чланци у: П. З.: *Врхови*. Београд, (СКЗ) 1991, с. 117–150).

Olga Ellermeyer-Životić

M. BEČKOVIĆ'S „KAŽA“ ALS KÜNSTLERISCHE SAGE

(Zusammenfassung)

Die vorliegende Arbeit hat zum Ziel, das komplexe poetische Werk von Matija Bečković mit dem volkstümlichen Wort „Kaža“ (dt.: *Volksage*) als Titel auf seine Genremerkmale hin zu untersuchen. Autorin geht von bisherigen Beiträgen zu dieser Problematik aus, die das Werk hyperonymisch als „Poem“ definieren, wodurch die Frage seiner Spezifik nicht beantwortet wird. Da der Titel des Werkes ein umgangssprachliches Wort ist, das in seiner Bedeutung mit dem in der wissenschaftlichen Folkloristik etablierten Terminus „Volkssage“ (serbisch: *predanje*) synonym ist und die Möglichkeit einer strukturellen Analogie zu dem Genre der Volkssage direkt suggeriert, untersucht Autorin vor allem die Komponenten des Werkes „Kaža“ – (den sowohl in der Empirie als auch in der tradierten folkloristischen Fantastik verankerten thematisch-motivischen Komplex, Sujetstruktur, kommunikative Situation des Erzählers, Autor und Erzähler und ihre jeweilige Haltung zur dargestellten Welt) –, die in Relation der Äquivalenz zu den in der Folkloristik bereits herausgearbeiteten Merkmalen des Genres „Volkssage“ stehen. Sie kommt zum Schluß, dass „Kaža“ besonders mit seiner inhaltlich-motivischen Komponente der grotesk gestalteten, phantastischen Figurenwelt – die als Allegorien des Bösen anthropomorphisiert sind – als Affirmation und Erweiterung des Mythos vom historischen Versagen und der dadurch verursachten existenziellen Bedrohung des serbischen Volkes und seiner Kultur funktioniert und dies vor allem mit sprachlichen, der Folklore nachempfundenen Mitteln erfüllt, womit es als künstlerische Sage nach dem Erzählmodell der Volkssage fungiert.

Octavia Nedelcu
Букурешт

ПАРАДИГМЕ СМЕХА КОД ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА

*„Кад кажеш Балкан, онда је најбоље
ледати из авиона како то изгледа“*

Душан Ковачевић, 1983

Расан комедиограф чији се комади обрађују најширем аудијоријуму, законити наследник Бранислава Нушића, у извесној мери изданак чувеној Самјуела Бекета и Ежена Јонескоа, Душан Ковачевић се појавио у правом тренутку. Разлоје шоме ваља изражити у чињеници што је данашњи човек, преварен великим надама, склон више да се свему подсмехне, свестан или не, да се смеје себи. У нашем аналиничким скромним присићу покушавамо да дешифрујемо, бар делимично, тајну хумора његових комедија. Природа Ковачевићеве комике почива на неколико смехотворних оситијака: инверзија драмској у комичко, преображаваће ликова у комично оситијом елиминације, преображаваће ситуације, појава алоичној у логичном следу околности, метод увећавања, хиперболизације или умањивања једној елементи до ајсурда, метод неочекивано преознаћивој или непреознаћивој и вербална комика.

Смех као категорија и компонента књижевног дела има своју ненаписану историју, свој дијахронични и еволутивни ход од смеха олимпијских богова у Хомеровим еповима, преко оног у делима класика 19. века, па све до оног гротескног церења Бекетових и Јонескових антијунака. У својој *Белешци о смеху*, Марсел Пањол нам скреће пажњу да је смех песма тријумфа и да он изражава смејачево изненадно откриће осећања надмоћности над особом којој се смеје. Каква је природа смеха у књижевности античког доба, због чега у делима ренесансе има толико мало смеха поред све раскалашности тог периода, или одакле тако снажан продор смеха у књижевности романтизма и реализма, затим како и на који начин функционише смех у различитим жанровима, шта смех значи за теорију књижевности итд., то је само неколико питања на која тек треба дати одговор. Недостатак тих одговора осећа се и у овом раду у којем се ограничавамо на испитиваће доминантних смеховних парадигми својствених стваралаштву Душана Ковачевића.

У драматуршкој традицији Срба од Козачинскове *Траедокомедије* из 1734. па до Нушића, били су цењени аутори позоришних комада с мотивима из митова и историје нације. Покушаји хуморног описивања властитог народа и сопствених заблуда, детронизовање националне митоманије нерадо

су прихватани у српским позориштима деветнаестог века.¹ Данас се овај однос знатно изменио, а данашњи се драматурзи лакше опредељују за комични жанр.

У овом се контексту културе смеха појављује и Душан Ковачевић, писац који беспопштедно излаже смеку све недостатке и заблуде народа из којег је поникао, а чије врлине подразумева и цени. Расан комедиограф, чији се комади обраћају најширем аудиторијуму, законити наследник Бранислава Нушића, по оцени многих критичара, а у извесној мери изданак чувеног Ежена Јонескоа, Душан Ковачевић се појавио у правом тренутку. Разлоге томе ваља тражити у чињеници што је данашњи човек, преварен великим надама, склон више да се свему подсмехне, свестан или не да се смеје себи. За данашњег гледаоца не постоје више велике истине трагедије, већ само мале лажи комедије.

Зато је и природно можда што се Ковачевић приклања споју трагичног и комичног, оног што јесте и није драматично. Ковачевићеве комедије су огледање регионалног у универзалном и обратно, с намером да се прикаже иронија људске судбине. Оне су у првом реду намењене људској типологији *homo balcanicus, homo heroicus*.

Сигурно није случајно што је после Бранислава Нушића Душан Ковачевић први српски драматург коме се посвећује таква пажња у румунским позориштима. На румунским сценама већ годинама се играју *Сабирни центар, Балкански шпацијун, Професионалац, Лари Томисон, Трагедија једне младости и Рагован Трећи*.

Да ли су Ковачевићеви комади комедије или трагедије, којој врсти они припадају, имајући у виду да се у насловима неких дела појављују ове одреднице (*Урнебесна трагедија, Лари Томисон, Трагедија једне младости, Клаустрофобична комедија*) иако нису убедљиве, како успева драматург да преведе у комику приче са таквом мрачном и трагичном садржином? Љубомир Симовић² их с правом назива у предговору Ковачевићевих *Драма „трагедије као комедије“* за разлику од театролога Петра Марјановића који се не двоуми називајући их *комедијама*.

У *Речнику књижевних термина* појмови комедија и трагедија се дефинишу као основне драмске врсте опозиционих садржаја: комедија обрађује *решиве сукобе* друштвеног или психолошког порекла, а не *нерешива противречја људске судбине* као што је то случај у трагедији; за појам комедије се најчешће веже *идеја срећног расцепа* за разлику од *несрећног пада* из среће у несрећи у трагедији; критика људског понашања у комедији изазива *смех*, за разлику од *саосећања* са трагичним протагонистом; тема, ликови, радња и језик у комедији увек су непосредније условљени навикама, схватањем и појавама једног *одређеног друштва и времена*, него што је то слу-

¹ Комедија *Рогољци* Јована Стерије Поповића у којој је српски народ приказан у нимало привлачној слици, чекала је на премијеру неколико деценија и приказана тек 1904. у Народном позоришту у Београду

² Види Љубомира Симовића у предговору издању *Драме* Душана Ковачевића, СКЗ, Београд, 2002.

чај у трагедији која тежи *песничком уопшћавању и универзалности мита*; основна сатирична функција комедије је *иронично релативизовање вредности* које трагедија увек *аисолутизује*, изражавајући основна уверења своје цивилизације. Шта је карактеристично за Ковачевићеве драме по овим дефиницијама? Јасно је да су сукоби нерешиви, да нема хепи-енда као што је то случај у трагедији: На крају *Професионалца* Теја стоји „укопан, држећи магнетофон који је снимао, са белом шубаром на глави, у белој кошуљи, црним рукавицама и двогледом на грудима“, и каже: „Ја нисам луд“; Невен, у *Урнебесној трагедији*, окружен живим и мртвим лудацима, очајнички пита: „Ко сам ја?“, без наде да ће наћи одговор који ће га спасити.

У *Балканском штијуну* протагониста завршава срчаним ударом. Можда једина оптимистичка порука генерације која долази јесте плач Георгиновог детета у *Радовану Трећем* који се чује „све гласније и све одлучније“. Јасно је такође да Ковачевићеве драме описују релативно одређено друштво и време србијанског менталитета али кроз који се огледа много шири балкански менталитет у најдубљем смислу универзалне метафоре, све то изазивајући грехотан смех.

Метафоре и суптилна алудирања произилазе већ у самим насловима: *Маратонци тиче почасни круи*, *Контијер са пет звездица*, *Радован Трећи* или *Свети Георгије убија аждаху*. Ковачевић изјављује међутим да га никад нису занимале комедије у којима је акценат стављен на комичне гегове, на језичке досетке, на говорне каламбуре и да је стално пазио да се комедија не изроди у пуку забаву, да из ње не испаре озбиљнији садржаји, значајна питања о животу. И потпуно је у праву, јер су то *озбиљне комедије*, ослоњене на драмске приче, грађене класично на јединству радње које имају почетак, средину и крај и у којима је уткан хумор. Кад би се из његових комада уклонио хумор, биле би то вероватно апсурдне фабуле, „енглеског, црног хумора“.

Прихваћан како од публике тако и од критике као законити Нушићев наследник, сматрамо да се ово поређивање заснива у принципу на великој популарности Ковачевићих драма, јер је неопходно повући линију разграничења између Нушићеве канонске комедије медитеранског, хомеровског, ведрога смеха и Ковачевићевог ироничног комичног жанра балканског карактера.

Нушићев смех је стапање словенског са медитеранским духом³, преобраћен у виталну, снажну снагу, у осећање супериорности, у победу. Нушићева комика се не руга људима већ туробној подсвести у њима, он не тумачи ништа, не објашњава, не жигосе већ једноставно именује оно што види око себе и показује га у комичном руху. Он посвећује мало пажње фабули, живот његових јунака је ограничен комичном сценом која их дефинише и зато су они симпатични.

Код Ковачевића је све друкчије оном што је карактеристично за Нушића. Његови комади нису филмска платна у две димензије, већ у три, што их приближује много више вероватноћи и веродостојности ситуација. Он обраћа

³ Бора Глишић у: *Нушићево дело и савремена југословенска комедиографија*, Нови Сад, 1989, стр. 3–8 приказује овде особености Нушићеве комике.

велику пажњу причи, фабули, низу споредних епизода које се узајамно подупиру. У њима се комичка радња развија из драмског нуклеуса, из приче која се лако може свести на једну или две сажете реченице у којима се излаже један од проблема с којима се суочавају многи људи у модерном друштву где се драматично сударају традиционално и модерно, колективно и индивидуално, идеолошко и етичко, патолошко и природно.

Марайонци су прича о најмлађем изданку једне мафијашке породице који, пошто не може побећи из породичног круга, постаје још гори представник њеног морала. Порука: премоћ наследног фактора у људском животу и узалудност индивидуалне побуне.

У *Радованом Трећем* један кућни властодржац тиранише ћерку која очекује дете из ванбрачне везе, сукобљава се с породицом њеног заводника, али када увиди да је она јача, прелази на њену страну, издаје своја патријархална уверења и окреће се с бесом против оног што је недавно заступао. Порука: кад је човек исконски примитиван, непостојан, неприлагођен, он прво уништи себе, а онда разори и туђе животе.

У *Сабирном центру* један професор археологије доспева на „онај свет“ где сазнаје непријатне истине о својим пријатељима. Када оживи, то им и саопштава, али они га прогласе лудим, после чега он стварно умире, дубоко згађен и разочаран у људе. Порука: тек кад умре, човек сазна с ким је провео живот.

И садржај *Балканској шпијуна* је изразито драмски. У кућу неумољивог борца за светску револуцију са непоколебљивим политичким убеђењима усељава се повратник из Париза, кројач у коме он препознаје агента ЦИА с којим се треба немилосрдно обрачунати. Порука: човек чија је свест сужена идеологијом чини зло у сразмери с влашћу коју има и коју успе да наметне другима.

У *Урнебесној историји* је прича о лудилу живих и мртвих. Једини нормални лик излуђује своје луде родитеље својом нормалношћу. Порука: када би све жене биле Клеопатра ниједна не би била лепа.

На другачији начин је лудило у комаду *Доктор Шустер*. Реч је о деменцији и инфантилности једне докторове породице, за разлику од друге у којој студент филозофије и „шездесетосмаш“ постаје полицајац како би био у већој мери успешан мафијаш. Докторова кћи, новинарка „дрних хроника“ не бори се против криминала, јер од њега живи. Порука: профит је темељ свих људских подухвата.

Професионалац је драма са најизразитијом фабулом. Реч је о суочавању између бившег полицајца и директора издавачког предузећа, гонитеља и гоњеника који инверзијом улога професионалца и аматера постају ближи. Порука: трновит је пут од манипуланта до манипулисаног.

Јунаци Ковачевићевих комедија су у неку руку стварни карактери, градска фауна са сложеним психичким устројством, понекад индивидуализирани.

Ти карактери својим делањем формирају фабулу, а главна радња је поистовећена с приказом живота у коме тријумфује Зло над Добрим.

У складу с тим, Ковачевићи јунаци су мрачни, опсесивни људи, опседнути манијом коју условљава посебност њиховог положаја у друштву. Они су комични у својој трагичности и трагични када су највише комични. Такве сумануте, опсесивне и идеологизирани личности пре би изазвале морално згражавање и идеолошку осуду него раздраганост својствену комедији. Па ипак ови јунаци припадају комедији, функционишу као лица из комедија, а њихово понашање изазива смех.

Није тешко приметити (као што су, уосталом, већ приметили Петар Марјановић и Љубомир Симовић) да се скоро све Ковачевићеве комедије, као и Нушићеве, одигравају у оквиру породице, као друштвени микрокосмос, као свет у малом. Пред нама дефилирају чланови породица Топаловић, Вилотић, Чворовић, Крај, Кос, Павловић, Радована Трећег и др. Сама по себи, породица на сцени у светској драматургији није ништа ново. Али код Ковачевића породице су битно другачије, несвакидашње, чудне, сенилне, лудачке, кримогене, сличне породици Адамс, локално обојене. Док их гледамо на сцени, диже нам се коса на глави као у неком хорор филму. Све се ове породице суочавају са друштвеним системом коме припадају и који их меље као нека машина за млевање живота. Круг породице не означава јединство и солидарност, већ обруч који се не може лако пробити. Неки увиђају да је бекство немогуће и слобода фикција, други схватају да је узалудан отпор силама које владају у патријархално породичном кругу, трећи умиру лишени последњих илузија о људима, а последњи тону коначно у лудило: Мирко, најмлађи Топаловић, на почетку побуњеник против своје породице, одлучно преузима у своје руке породично предузеће: зграбивши волан породичних кола, даје гас до даске и јурећи по улицама и мостовима гази све пред собом, на радост своје луде породице коју превазилази у апсурду и лудилу. У *Доктору шусијеру* новинарка Ана, докторова кћи, показује спремност да без двоумљења и милости гази све пред собом. Једино Соња Чворовић излази из овог лудила, просто и радикално узимајући ташну и излазећи из собе, одлучна да живи својим животом. Чему се смеје Ковачевић у својим комедијама? Слободи и тиранији, правди и неправди, мржњи и љубави, срећи и несрећи, тузи и радости, знању и незнању, животу и смрти. Али лајтмотив–тема је лудило у разним облицима које се претвара у бесмисленост: идеолошко, патолошко, сенилно, деменцијално, манијакално, инфантилно. Код Ковачевића лудило је неисцрпан извор комичних ситуација, схваћен и као вид самоодбране према хаосу у животу и као облик бекства из суморне стварности у неки давни свет детињства, заорава и полулудила. Али може бити схваћено и као резултат околности које људе претвара у чудовишта или имбециле. Његове јунаке не делимо на позитивне и негативне, већ на луде, који сачињавају већину, и нормалне, који својом индивидуалношћу стављају под знак питања њихов статус нормалности. Заstraшујуће делује и породица у *Урнебесној шрајегџији* у којој су сви луди. Луди су разговори, луде свађе, луде вожње лудим колима, луде су и свадбе и вечере, луди људи, како мртви тако и живи. У том лудом свету једини нормалан јесте дванаестогодишњи дечак Невен,

који излуђује својом нормалношћу своје родитеље: „Он дефинитивно није нормалан“, каже за њега рођени отац.

Ковачевићи комади су у исто време и сатире србијанског и балканског менталитета и политичке комедије. Очигледно је да се ради о аутору особеног дара, о мисаоном драмском писцу чији се комади подједнако допадају како „једноставнијим“ гледаоцима, тако и публици с великим интелектуалним захтевима.

Како дакле писцу полази за руком и како успева да претвори озбиљне, па чак мрачне приче у жанр комедије, којим се поступцима он служи да оствари комичне ликове од манијака, примитиваца, лудака, апсурдних и гротескних људи? У потрази за кључем који отвара двери његове комике, наш аналитички скроман приступ покушава да дешифрује, бар делимично, тајну хумора његових комедија. Природа Ковачевићеве комике почива на неколико поступака:

1. Инверзија драмског у комичко, тиме што се прича гротескно изобличује и у детаљима и у целини, не излазећи међутим из граница животно могућег. Овај је метод видљив у самим насловима драма, по обрнутим асоцијацијама: *Доктор/шустер*, *Урнебесна/трагедија*, *Клаустрофобична/комедија*, *Професионалац* (у којем је не писац већ полицајац прави професионалац). Апсурдно се појављује у уверљивом контексту свакидашњег. Јунаци преко којих се остварује та инверзија, мада имају и гротескне црте, не смеју превише да противурече гледаоцима стварном искуству са породицом, друштвом, светом. Пошто је патријархалан човек, који се противи промени, тежи да живи у једној фиксираној стварности, протагониста *Рагована Треће* доживљава свет као замршену, збуњујућу појаву. Он се суочава с противницима које никако не успева да преброји, час му се чини да их је једва десетак, час му изгледа да их има више од стотине, јер се људи око њега мењају, пуштају и брију браде, облаче се по хировима чудновате моде, сазревају и старе. Од тога поступка се не одступа ни у *Балканском шипијуну*, у причи о рађању тоталитаризма. Главни јунак је човек с месијанским претензијама, обузет идеолошком грозницом, који полазећи од погрешне, али вероватне премисе да све може изгледати друкчије него што јесте, логично изводи невероватне закључке о понашању других, што доводи до многих гротескних, комичних ситуација. Ковачевић успева да се овим проседеом смејемо јунацима који су смешни управо зато што су уплетени у хаос живота.

2. Преображавање ликова у комично поступком елиминације. Из психолошких профила појединих ликова, какви би били могући у стварности, он је изостављао све њихове психолошко-драмске или људско-трагичне црте, задржавајући само смешну страну њиховог присуства. А познато је из психологије личности да се у егзистенцији сваког човека може открити та смешна страна. Овај је метод познат у француској класичној комедиографији, а Ковачевић га примењује на свој специфичан начин.

3. Следећи метод је преображавање ситуације. Стављајући животно реалне ликове у одређене сценске околности, Ковачевић организује реалистичне податке из живота да постиже комичне ситуације, које сам по линији

смешног даље развија, преображава. Он доводи своје реалне ликове у такве смешне околности да су они принуђени да и неадекватно реагују. Илија Чворовић је, у почетку, мали, неприметан лик, опседнут проблемима свакидашњице. Након „информативног разговора“ у полицији, која се интересује за његовог подстанара, париског кројача који жели да се врати у домовину и отвори кројачки салон, он себе преображава у браниоца државе, режима и идеологије, предузима најлуђе и најневероватније акције, он се увећава као грудва снега испуњавајући цео хоризонт.

4. Једна од врло суптилних техника је и појава алогичног у логичном следу околности. Све је логично и реално у психолошким профилима ликовна, у односима, у ситуацијама, у току сценске радње, али се токови те логичности међусобно тако укрштају да настаје једна алогична ситуација. Зато што јој отац не дозвољава да роди ванбрачно дете, Георгина трудна траје пет година.

5. Близак методу стварања алогичне ситуације јесте и метод укрштања два логична следа. У тачки где се таква два логична следа укрсте, где негирају један другог, јавља се феномен парадокса и уједно смешног. На пример у *Маратонцима*: „Смрт је једини сигуран и вечити посао! Све може да изумре и да нестане, једино ће смрт вечито бити жива и бесмртна! Из године у годину будућност је све перспективнија!“

6. Познати комедиографски метод увећавања, хиперболизације или умањивања једног елемента до апсурда. Пантелија Топаловић умире у 155. години, његов син Максимилијан има 126 година, унук 102, праунук 79, па све до најмлађег члана са 24 године. Радован, његов таст Станислав и Јеленче Вилотић, Радованов заробљеник, скачу кроз прозор с дванаестог спрата и остају живи, комарци су велики као роде, келнер шиканира и малтретира госте на невиђен начин итд. По својој претераности као да гледамо неке цртане филмове.

7. Један од познатих метода у комедијској драматургији јесте метод неочекивано препознатљивог или непрепознатљиво. Ковачевић зна оно златно правило да гледаоца увек мора изненадити, пружити му нешто што не очекује. Уосталом сам живот пружа му неограничене могућности. У драми *Контијер са њеј звездом* на сцени је изложен нови контејнер, знатно већи од уобичајеног, са аутомобилским точковима и фаровима око којег се гега Ученица као да рекламира „јагуар“ или „порше“.

8. Вербална комика је често заступљена. По својој учесталости поређење заузима најбројније место: „Бол је стегао наша срца, као сибирски лед далеке плаве цветове“. Игре речима, понављања, неочекивани спојеви вулгарности и узвишених речи, сочни изрази, духовити каламбури, комична имена (Ђенка Ђаво, Реци Војо, Ђорђе Џандар) итд., али увек увек у функцији приче која је истинита и веродостојна. Антологијски је апсурдни дијалог између Лакија и Милутина у драми *Маратонци* трче почасни круг:

„ЛАКИ: Је л` оно у реду?/ МИЛУТИН: Које оно?/ ЛАКИ: У вези са оним?/ МИЛУТИН: Јесте, само да пристане и онај. ЛАКИ: Који онај?/ МИЛУТИН: Па онај!/ ЛАКИ: А, онај! Па он мора да пристане због оног./ МИЛУТИН: Ког сад оног?/ ЛАКИ: У вези са

оним./ МИЛУТИН: А, ти на онога мислиш?/ ЛАКИ: Да, а на кога си ти мислио?/ МИЛУТИН: Ја сам мислио на овог./ ЛАКИ: Ма, тај је пристао!/ МИЛУТИН: Кад? Кад је пристао?/ ЛАКИ: Па, онда. После разговора са оним./ МИЛУТИН: Ниси ми ништа говорио./ ЛАКИ: Како нисам, рек'о сам ти онда./ МИЛУТИН: А, то си ми за њега говорио?/ ЛАКИ: За њега, побогу! Не могу прескочити човека кад се о његовој кожи ради.“

И ауторски говор је средство вербалне комике, реализован најчешће у форми поднаслови драма или чинова „Улице Београда или Гази га!!!“, *Коншејнер са пет звездица или Нека остане међу нама* итд.

Упркос неограниченој слободи поступака, Ковачевићево драмско дело јесте целовито, јединствено и прецизно изведено. Његове комедије повезују не само општа тематика, атмосфера, балкански дух и језик, већ и централна метафора.

Преписујући живот и окружење, дограђујући архитектуру једне фабуле из живота, цинизам историје која ће раније или касније прождерати своје творце, Ковачевићеве комедије су дубоке трагедије међу Ковачевићевим комедијама у којима се главни лик, СТРАХ, не појављује на списку лица комада. Од прве драме *Маршоници*, која се појавила 1973, па све до данас нижу се приче које се одигравају на специјалном јединственом балканском простору, тешко разумљивом и прихватљивом у другим географским координатама, бесмислено истините фабуле у којима је конфузија облик спознаје, лудило, облик саопштавања, а комичност и трагичност у урнебесном коктел-преплитању.

Тоталитарним режимима су потребни непријатељи да би стварали страх и да би остали на власти. Када су понестали страни непријатељи, неопходно је било стварати унутрашње. Тоталитарних режима више нема на Балкану, али страх је још присутан. Пре него што на Балкану комедија поново постане чиста комедија и трагедија античка трагедија, потребна је катарза, ослобађање од страха и прочишћење душе и осећања које се постиже управо смехом, јер, као што је то рекла Исидора Секулић, „хумор успоставља ред и мир у хаосу“. Ковачевићеве комедије су за то права алтернатива.

Кључне речи: смех, поетика, комедија, гротеска, апсурд, смехотворни поступци.

ЛИТЕРАТУРА

- Marsel Pagnol, *Notes sur le rire*, Nagel, Paris, 1947.
 Зоран Суботички, *Ужас и лејоша смеха*, Матица Српска, Нови Сад, 1988.
 Петар Марјановић, *Српки драмски њисци XX столећа*, Београд, 1997.
 Радослав Лазић, *Нушићев џеајар комике*, КОНРАС, Београд, 2002.

Душан Ковачевић, *Одабране граме*, I-IV, Стубови културе, Београд, 1999–2003.

Речник књижевних штермина, Друго издање, Нолит, Београд, 1992.

Octavia Nedelcu

LA POÉTIQUE DU RIRE CHEZ DUSAN KOVACEVIC

(Résumé)

Auteur comique d'une grande qualité dont les comédies s'adressent à un large public de type *homo balcanicus* – *homo heroicus*, héritier légitime de Branislav Nušić, successeur de quelque manière d'Eugène Ionesco, Dušan Kovačević est apparu sur la scène dramatique au moment opportun. Les motifs doivent être cherchés dans le fait que l'homme contemporain, trompé par ses grands espoirs est inclin plutôt à ironiser, conscient ou pas qu'il s'agit de soi-même. Pour le spectateur contemporain n'existent plus les grandes vérités de la tragédie, mais les petites mensonges de la comédie. La langue, comme fondement de l'humour de Kovačević est structurée par le langage succulent populaire, le jargon politique, l'idiome de "la langue de bois" dans la fonction de la narration et de la mentalité de "l'homme balcanique". Cet ouvrage analitique est plutôt une tentative, espérons-nous, réussie, de déchiffrer la poétique d'un rire qui s'approche avec chaque représentation du grotesque et de l'absurde.

Љиљана Пешикан-Љуштановић
Нови Сад

СМЕХ У ТАМИ – ХУМОР У ПРОЗИ ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА

Раг би требало да покаже на који начин се у прози Зорана Живковића преишлићу елементи фантасијске са хумором, преваходно проистеклим из особене трајикомичне позиције његових јунака, који и у ираничним ситуацијама остају непроменљиво преокућени власитиом свакодневицом и њеним баналним ришталима.

Најопштије узев, могло би се рећи да је приповедачко дело Зорана Живковића заокупљено темељним нескладом између људске егзистенције и непојмљиве, ужасавајуће ентропије света. Усамљеничке, учаурене егзистенције његових јунака обликују се као „мајушно острво постојања омеђено непрозирним, црним морем ништавила“,¹ и испуњене су или опсесивном, безнадном тежњом да се избегне суочавање и с властитом мајушношћу и с ишчекујућим ништавилом, или једнако безнадним напором да се појми смисао тог „црног мора“, да се сагледа природа света и изнађе „константа fine структуре универзума“. Овако гледано, Живковићеви романи и приповетке² садрже темељни антрополошки песимизам, који се на различите начине артикулише и од кога се само изузетно одступа.

Умирући професор, додирнут звуком виолине, сагледава суштину, открива да „свет није ни требало да буде правилно уређен“. ³Потирањем граница стварног и нестварног, његова егзистенција постаје начас космички целовита и свеобухватна, али ово открочење он нема коме и нема кад да пренесе. Суочен с апстрактним математичким савршенством музике, аутистични дечак властитом крвљу исписује број који изражава „константу fine структуре универзума“, продужавајући га новим цифрама, али спознаја, ако је уопште има, остаје затворена у његовом свету лишеном могућности комуницирања,

¹ Зоран Живковић, *1. Прозор*, у књизи: *Немоћући сусрећи*, Издавачки атеље Поларис, Београд, 2000, стр. 8.

² С изузетком *Књије и Писца* као дела у којима предмет хумористичко-сатиричне опсервације постаје шаролика медијска булумента која прати књигу и одређује њену судбину, заједно са писцима, уредницима, лекторима, коректорима, издавачима, купцима, читаоцима и различитим медијима, од штампе до компјутера и CD-гота, или истовремено комично и болно искуство писца „у нас“.

³ Зоран Живковић, *Виолиниста*, у: *Седам додира музике*, Издавачки атеље Поларис, Београд, 2001, стр. 129.

и његов професор на крају уништава папир.⁴ Истински прираштај значења, истинска промена, чија је еманација светлост и идеално женско биће Марија/ Рама, збива се у филозофско-утопијском финалу романа *Четири круи*, успостављањем везе различитих бића и ентитета, обликовањем круга који поништава границе времена и простора, материјалног и духовног, стварног и нестварног, али и овде је више реч о недељивом индивидуалном доживљају,⁵ о појединачном откровењу, него о увиду људске врсте уопште.

Границе реалности у овим причама непрестано се доводе у питање, постају нестабилне. И у домену простора, и у домену времена, и у односу постојећег и непостојећег, материјалног и духовног, стварности и сна – оне функционишу више као привид него као чврст ослонац. Ипак, у свим доменима, то померање граница врши се превасходно по мери ликова. Као окидач за (не)суочавање с овом суштинском ентропичношћу света служи или један број граничних егзистенцијалних ситуација – смрт, сан, пут, сусрет – или додир уметности, или нова спознаја која мења природу ствари, или нека свеобузимајућа често тривијална лична страст или опсесија која тера Живковићеве јунаке да сагледају стварност новим очима.

Управо у нескладу између тежње за непроменљивим, устаљеним трајањем у чаури навика и конвенција, која се гради опсесивним понављањем,⁶ и сусрета, догађаја, спознаја, који ту чауру суштински угрожавају и обесмишљавају – гради се иронично-хуморни аспект овог приповедања. Суштински, неотклоњиви несклад човека и космоса сагледава се овде као трагикомичан, а људска потреба да тривијалностима и „празним надама“ замагле свест о смртности, даје овим причама доминантно иронијски призив, „te se osjećamo kao da gledamo prizor zarobljenosti, frustracije ili apsurd“.⁷

И прилике за откровење, спознају, суштински увид у природу властите егзистенције, које се указују Живковићевим јунацима, окончавају се смехом, као афектом који, по Кантовој дефиницији, „настаје из наглог преобраћања напетог очекивања у ништа“.⁸ Тако се у приповеци *Воз*⁹ виши банкарски саветник среће с Богом. Комични аспект овог сусрета гради се на самозадовољном слепилу јунака, који Бога види и гради у складу с властитим мерилима, и, пре свега, на иронијски пренаглашеном прихватању ових мерила од стране приповедача, који се у том поистовећивању са вредносном перспективом јунака помера од *казивања* према *приказивању*.¹⁰

⁴ Зоран Живковић, *Шатаи*, у књизи: *Седам година музике*, стр. 5–21.

⁵ „Сад сам гледао једним другим измењеним видом, погледом што је сезао са оне стране светлости, прозирући дубоко, све до саме баријере, па и иза ње“ (Зоран Живковић, *Четири круи*, Издавачки атеље Поларис, Београд 2002, стр. 339).

⁶ По тој учаурености Живковићеве јунаци подсећају на Чеховљевог човека у футроли.

⁷ Northrop Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, Prevela s engleskog Giga Gračan, redaktor Ivo Vidan, Naprijed, Zagreb, 1979, стр. 46.

⁸ Емануел Кант, *Кришка моћи суђења*, превод др Никоа Поповић, БИГЗ, Београд, 1975, стр. 215.

⁹ Зоран Живковић, *4. Воз, у: Немојући сусрећи*, стр. 73–87. Ова прича је, иначе, изабрана за радијско емитовање на лондонском ВВС-у.

¹⁰ Однос приповедача према оном о чему се прича може се сагледавати као супротност између *мимезе* и *дијезе*, при чему мимеза не означава подражавање, већ „maksimum информације

Ово особено поистовећење приповедачеве перспективе с перспективом јунака изводи се дискретним, али јасно маркираним вредносним коментари-ма и укупним осликавањем збивања. Прецизном и дистанцирано сведеном извештају, садржаном у првој реченици приповетке: „Господин Похотни,¹¹ виши саветник угледне престоничке банке, срео се с Богом у возу“, следи аподиктични елиптични исказ: „У првом разреду, *разуме се*“ (истакла Љ. П.Љ.).¹² Та непоколебљива свест да се Бог, као и господин Похотни, може срести само у првом разреду, „зато што је ту било најмање вероватно да ће се наћи у нежељеном друштву“¹³, током приповедања нараста у имплицитну, али довољно јасну представу да је Бог пожељни и достојни саговорник за вишег саветника угледне банке, те да је господин виши саветник по својој позицији и угледу сасвим близу, ако не и једнак Господу. Ту свест деле и лик и приповедач који о његовом необичном сусрету извештава. Приповедач с крајњом озбиљношћу указује на неугодну позицију господина Похотног. Он је добио нежељеног сапутника, који га, уз то, загледа смешкајући се,¹⁴ а „када је помишљао на то да купи карте за цео купе, имао је у виду понајпре непријатности ове врсте“.¹⁵ Ипак, реакција господина саветника унеколико је неубичајена: „Сада га, међутим, из неких разлога, зурење овог незнанца није разгневило. (...) Протумачио га је као сасвим прихватљив позив на разговор... Шта, уосталом, може бити рђаво у ћаскању *два углађена јосијодина сличних јодина...*“¹⁶ (подвукла Љ. П.Љ.). Тако чудо сусрета с Богом, постаје прилично баналан сусрет у купеу првог разреда, а Бог, у визури господина Похотног, бива „углађени господин“, „неки пензионисани официр, по свој прилици пуковник“. И кад сазна ко је његов саговорник, господин Похотни се не чуди. У том одсуству чуђења и покушају да се и с Богом одржи конвенционална, комично-банална конверзација, отпочета с тобожњим пуковником, кулминира други комички ток приповетке: „С Богом је још мање знао о чему би разговарао него с пензионисаним пуковником.“¹⁷

Најзад, у финалу приповетке, господин Похотни добија прилику да, без икаквог узврата и без обзира на властите моралне квалитете, добије одговор на било које питање. Он то питање бира по својој мери, уместо да постави „општије, крајње, чак онострано питање“, он тражи од Бога савет за будућу банкарску трансакцију. Комично претварање велике прилике „у ништа“

и minimum informatora“, док је дијерега „obrnut odnos“ (Mieke Bal, *Naracija i fokalizacija, Reč, god II, br. 8, Beograd 1995, 72*). Код нас се за ову појаву усталила термилошка дистинкција *казивање* и *приказивање* (Ана Радин, *Умјетносћ приповедања Сивана Сремца, Градина, Ниш, 1986, стр. 75–78*).

¹¹ Само именовање лика комично је интонирано: не само због значења имена већ, пре свега, због супротности између тог значења и крутости, закопчаности, сувоће, свесне неживотности носиоца имена, коју сугерише и сама синтагма „јосијодин Похотни“.

¹² *Воз*, стр. 73.

¹³ *Исјо*.

¹⁴ „Уистину, на шта то личи упилити се у некога кога уопште не познајете, па се још и тако кезити“ (*Нав. дело*, стр. 75).

¹⁵ *Исјо*.

¹⁶ *Исјо*.

¹⁷ *Исјо*.

има, при том, и свој трагични аспект. Бог открива да ће, охрабрен успешним пословним подухватом, господин Похотни у наредних годину и по, постати непромишљен, упропастити банку и убити се. Тиме божја милост показује своју другу страну. Бог објашњава: „Избор је био између остајања у крајњем незнању и знања које се плаћа брзим забором. Између ничега и нечега. Ја сам се определио за нешто. Изгледало ми је праведније.“¹⁸ Тако, најзад, и позиција самог Бога постаје потенцијални извор смеха. Песимистично помирен с тим да „није лако удовољити људима“¹⁹ и да „побожност уме да буде веома непостојана“, он узалуд нуди одговоре на крајња питања и даје нешто уместо ничега, јер: „Бог треба да буде праведан, зар не?“²⁰

Док су у приповеци *Воз*, предмет смеха сви: њени јунаци – господин Похотни и Бог, али и њен приповедач, у приповеткама, односно сегментима романа исказаним у првом лицу, предмет смеха постаје, пре свега, приповедач,²¹ и то као онај чији су поступци, говор, мишљења, поглед на свет – смешни. Он открива своје слабости мислећи да доказује властиту надмоћ и тако постаје „нехотично засмејавало“.²²

То се види на примеру приповедача – ликова у *Библиошеци*. Власник *Кућне библиотеке* пресељава апстрактно савршенство вавилонске библиотеке у своју минијатурну гарсоњеру. Износећи намештај, он на његово место смешта идентичне жуте томове *Светске књижевности*,²³ које је, при том, само прелистао, а неће их ни касније прочитати, пошто начин на који их слаже – од пода до таванице – искључује сваку могућност читања: „Моћи ћу до миле воље да уживам када се вратим поподне. Сешћу у предсобље, пред отворена врата собе, и само ћу да гледам тамножуту ризницу пред собом. Шта би човек могао више да пожели? Можда столицу?“²⁴ У спремности да властити животни простор уступи „светској књижевности“ само зато што су књиге, незнано како, стигле у његово поштанско сандуче,²⁵ испољава се хиперболизована нефлексибилност мишљења и поступања, особени аутоматизам у понашању јунака. Приповедач је одлучан да у свој живот не пусти ништа што ремети његово осећање приличности и реда.²⁶ А пошто, више од свега, могући рематилац реда бивају необјашњиви догађаји и чуда – он потпуно пориче чуђење, стрепњу, осећање неизвесности, а тиме и све оно што би могло побудити ова осећања. С неодољиво комичном мирноћом, он, на

¹⁸ *Нав. дело*, стр. 85.

¹⁹ *Нав. дело*, стр. 77.

²⁰ *Нав. дело*, стр. 80.

²¹ „...Као предмет смеха најчешће и најпотпуније се објављују исказни субјекти самих учесника приче, тако да је ова врста хумористичког приповедања углавном резервисана за приповедање у првом лицу и исказне позиције ликова у приповедању у трећем лицу“ (Јован Љуштановић, *Дечји смех Бранислава Нушића. Уметности Нушићевој хумористичкој приповедања за децу*, Виша школа за образовање васпитача, Нови Сад, 2004, стр. 22.

²² *Нав. дело*, стр. 23.

²³ Књига је управо тако насловљена, а не зна се је ли реч о истој књизи или о едицији која садржи различита дела.

²⁴ Зоран Живковић, *Кућна библиотека*, у књизи *Библиошека*, Издавачки атеље Поларис, Београд, 2002, стр. 42. (Ова књига је 2004. добила Светску награду за фантастику.)

²⁵ Он претходно нема ниједну књигу у својој гарсоњери.

²⁶ А ред је, рецимо, да се пристигла пошта уредно прими и однесе у стан.

пример, описује како се суочио са чињеницом да се број степеника који воде до његовог стана мења у зависности од тога иде ли се нагоре или надоле. Прво је спровео низ експеримената да би ово неопозиво потврдио:

„Пробаво сам најпре да доскочим степеницама тако што сам их бројао у себи (...) потом сам их бројао идући унатрашке, што не само да није било лако и безопасно, иако сам обазриво ступао, него је, ко зна због чега, изазвало збуњене и сумњичаве погледе суседа које сам ту и тамо сретао успут. Увек сам их, наравно, учтиво поздрављао у пролазу, скинувши шешир и наклонивши се, али би они само нешто промрмљали, погнуте главе и склањали се у страну, пропуштајући ме да прођем. Људи уистину умеју да се чудновато понашају.“²⁷

Низање чудачких поступака који се доживљавају као апсолутно разложни и разумни, кулминира бројањем степеника „у мрклом мраку“. Овде приповедачаева логика – „понекад је знатно упутније и корисније прихватити чуда“²⁸ – коначно тријумфује:

„Степениште може и те како да буде погибелно. Чак и при добром виду, а камо ли овако у мркој ноћи – да сам се држао онога што ми је налагао здрав разум: да број степеника мора бити истоветан нагоре и надоле“.²⁹

Дигресија о чудесном степеништу омогућава васпостављање темељног хумористичког несклада приче: са становишта приповедача једини је проблем како изнети уз степенице, и како сместити у скучени простор стана 8305 примерака *Свејске књижевности*, пошто он мирно прихвата то што су се књиге нашле у поштанском сандучету у које не могу да уђу, у време када пошта не стиже.³⁰ Најзад, свој однос према чуду приповедач исказује у несвесном пародијском преобликовању уобичајених теоријских одређења фантастике.³¹

„Неко несвикао на чуда тада би се, по свој прилици, запрепастио. Можда би устукнуо, док би му срце брже закуцало, а трнци му се размилели дуж кичме. Када би се мало прибрао, почео би грозничаво да трага за неким објашњењем, али тешко да би смислио било шта сувисло.“³²

Приповедач – јунак *Кућне библиотеке* смешан је због свог опсесивног нечуђења и способности да прихвати чудо као део свакодневице. Хуморни аутоматизам јунака и приповедача *Ошмене библиотеке* заснован је на његовој заокупљености отменошћу по сваку цену, и неспособности да прихвати било шта „неотмено“. И овде се комично гради на укрштају два плана: на обликовању лика приповедача – „нехотичног засмејавала“ и на подухватима које он предузима да би досегао идеал којим је заокупљен. Заплет почива на устаље-

²⁷ *Нав. дело*, стр. 26.

²⁸ *Нав. дело*, стр. 27.

²⁹ Исто.

³⁰ Приповедач, ипак, и тада проверава садржину сандучета – „за сваки случај“. *Нав. дело*, стр. 24.

³¹ „U svetu koji je odista naš, u svetu koji poznajemo (...) dogada se nešto što se zakonima tog istog, nama bliskog sveta, ne može objasniti. (...) Fantastično zauzima vreme te neizvesnosti...“ (Cvetan Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, prevela Aleksandra Mančić-Milić, Rad, Beograd, 1987, стр. 29).

³² *Кућна библиотека*, стр. 29.

ном хумористичком обрасцу типа „невоље с Харијем“:³³ јунак по сваку цену жели, али не успева, да се реши нежељеног предмета. Тај нежељени предмет овде је сама књига *Библиоџека*, у којој се приповетка *Ошмена библиоџека* налази као шеста по реду. Неугледна и *sub specie* неотмена цепна књига – појављује се у отменој библиотеци изазивајући буквално физичко гађење њеног власника као „крајња профанизација нечега што по сваку цену мора да остане узвишено и племенито“.³⁴ Начини на које власник отмене библиотеке покушава да се реши мале књиге крећу од бацања у корпу за смеће, преко цепања, до понављања низа „литерарних“ самоубистава (утапање, бацање с највише зграде, бацање под воз). Најзад, комично нагомилавање покушаја да се уништи цепна књига окончава се кулминацијом приповедачевог опсесивног труда: гладан, а суочен с неуништивошћу цепне књиге, он је (сасвим отмено) једе, придајући свакој од прича садржаних у њој одређени укус – све до неодређеног, али надасве пријатног укуса приче коју управо приповеда.

Кружење, понављање, огледање, које се у последњој, шестој причи Живковићеве *Библиоџеке* остварује – може се посматрати и као специфична, на моменте хуморна конкретизација једног од хексагона Борхесове *Вавилонске библиоџеке*,³⁵ те као духовита транспозиција њене космичке обухватности. *Вирџуелна библиоџека* „има све“, чак и књиге које аутор због преране смрти можда неће написати; *Кућна библиоџека* садржи целу светску књижевност; *Ноћна библиоџека* је сачињена од целовитих досијеа свих који у њу могу ући; *Паклена библиоџека* је унеколико једнострана – садржи само морално лековите идиле – али зато нема границе у времену, њени читаоци су претплаћени на вечност. У *Најмањој библиоџеци* налази се неограничен број дела која могу бити написана; док *Ошмена библиоџека* све њих најнепосредније обједињује у утроби свог власника...

У Живковићевим приповеткама није комична само позиција библиофила. Као што се Бог у *Возу* сучава са парадоксалношћу властите позиције и непојмљивошћу људске природе, која је његово дело, тако и стваралац (сликар, писац, вајар, редитељ, музичар) може бити у потпуности обузет властитим делом. Ово се у првој од *Четири приче до краја*³⁶ најбуквалније дешава, па тако фраза о животу узиданом у властито дело доживљава своју црнохуморну потврду.

На донекле сличан начин и писац *Немојућих сусрећа*, налази у свом писању „узмак од крајњег ништавила“, али само у оној мери у којој чини себе јунаком властитих прича. Тајну тог узмака открива му, у завршној, обједињујућој приповеци збирке, јунак још недовршене књиге. Оваква, условна бесмртност сасвим је особена, писац, сада као јунак властите приче, на-

³³ Мисли се на роман, по коме је Алфред Хичкок снимео истоимени филм о узалудним покушајима групе људи да се реше мртваца (Харија).

³⁴ *Ошмена библиоџека*, стр. 117.

³⁵ На ово указује Андреа Азеведо Соареш (Andrea Azevedo Soares), у приказу португалског превода *Библиоџеке*, објављеном 30. јула 2005, у лисабонском недељнику „Público“, под насловом *Српска верзија „Вавилонске библиоџеке“*.

³⁶ Зоран Живковић, *1. Телија*, у књизи: *Четири приче до краја*, Издавачки атеље Поларис, Београд, 2004, стр. 5–52.

ставља да траје у бизарном *back stage*-у књиге. Сурогат бесмртности смешта се у „велики салон“ у коме у отменој доколици јунаци чекају свој наступ „у својству лика“ када год неко узме да чита дело. Овај простор је дат као својеврсна пародија рајског насеља:

„Сеновито, тихо, свеже. Мноштво удобних фотеља, сточићи са зделама пуним зрелог воћа, клавиру у углу, огромна библиотека. Ту је и пространа тераса са две палме. С ње се пружа раскошан видик према мору. Веома је пријатно седети тамо. Сунце стално стоји на затону тако да није претопло. *Једино што не можеће да изађеће најоле*“ (подвукла Љ. П. Љ.).³⁷

На крају *Временских дарова*, писац бива распет на казаљкама оног истог сата којим је својим јунацима даривао увид у будућност и прошлост и могућност да промене токове времена. Мефистофелска моћ, наглашена црно-белом елеганцијом, штапом и засењеним лицем, овде открива своје трагикомично наличје. Закони приче су такви да писац може изменити прошла збивања, може својим јунацима даровати увид у будућност или прошлост, али не може им дати ни заборав, ни нов почетак.

Најзад, врхунац пишчеве распетости, а тиме и његове трагикомичне позиције јесте у избору који му у *Немојућим причама*³⁸ нуди ђаво: или остварити трајно вредно дело, које за живота остаје непризнато, или обезбедити књижевну славу и успех, али на основу безвредног дела које ће после ауторове смрти потонути у заборав. Овако сагледан, писац се у Живковићевој прози придружује низу трагикомичних усамљеника који се на различите начине суочавају, или не суочавају, с неумитношћу смрти и пролазности и релативношћу свих људских избора.

Јунаци *Дванаест збирки*³⁹ или успоравају време, сакупљајући оно што је по својој природи сасвим ефемерно, попут властитих одсечених ноктију, или истоветних фотографских аутопортрета у којима се варира „достојанствена и срдачна озбиљност“⁴⁰ и „достојанствена и озбиљна срдачност“⁴¹ или сами постају експонат необичних збирки које садрже дане туђих живота, аутограме и приче умирућих, снове „с љубичастим детаљима“⁴² наде и, најзад, саме збирке.

Господин Прохаска, сакупља, рецимо, своје нокте, и проводи живот разврставајући своју бизарну колекцију у посребрене табакере од којих је свака „имала...угравирани датум на поклопцу, а унутра је обложена љубичаст-

³⁷ *Ашеље*, стр. 118–119.

³⁸ Зоран Живковић, *Немојуће приче*, Лагуна, Београд, 2004. Књига *Немојуће приче* настала је тако што су, под једним насловом и унутар једних корица, обједињене пет претходно објављених књига Зорана Живковића: *Временски дарови*, *Немојући сусрећи*, *Седам годира музике*, *Библиотека* и *Кораћи кроз мају*. Да се при том рачунало на више од механичког обједињавања, сведочи континуирана пагинација појединих прича у свих пет делова књиге, који су, иначе, задржали своје наслове, и заједнички *Ејило*, који на нивоу целине функционише онако како у оквиру појединих делова/ књига функционише завршно поглавље.

³⁹ Зоран Живковић, *Дванаест збирки и чајиница*, Издавачки атеље Поларис, Београд, 2005.

⁴⁰ 4. *Фотиграфије*, стр. 39

⁴¹ *Нав. дело*, стр. 41.

⁴² *Нав. дело*, стр. 50.

тим плишом са два лучна реда од пет српастих удубљења⁴³. Као и остали сакупљачи, он је смешан, не само зато што с крајњом озбиљношћу улаже огромну енергију у бригу о ништавним предметима већ, пре свега, због хипертрофије потпуне трагикомичне самозакупљености коју тиме испољава.

Да би уштедео новац потребан за фото апарат, албуме и оловке нужне за уређење збирке аутопортрета – господин Паливец подмеће сам себи безвредне ројенданске поклоне и успева да сам себе превари:

„Када је напунио тридесет прву годину, морао је да се задовољи половном књигом, коју је, свеједно, са задовољством прочитао, док је годину дана касније поклатио себи урамљени акварел на коме се, пошто га је мало средио, ни по чему није видело да је набаљен на распродаји“.⁴⁴

Успоривши субјективно време до апсурда, Живковићеви колекционари престају да умиру, односно, престају да прелазе границу живота и смрти у јасно фиксираном временском тренутку, већ се растачу попут космоса, бледе попут фотографија, постају део компјутерског програма, или, чак, као господин Прохаска, сакупљач властитих ноктију, просто одлуче да никад не умру.⁴⁵

У *Дванаесет збирки* чита је и особена композициона улога хумора у Живковићевој прози. Његове жанровски тешко одредиве књиге, које се могу посматрати као збирке приповедака обједињене различитим лајтмотивима и завршном причом/поглављем, или као особени мозаички романи – целовитима чини и специфична употреба хумора. Смењивање приповедања у првом и трећем лицу у *Дванаесет збирки* функционише као смењивање прича у којима доминира елемент стрепње, језе и nelaгоде с онима које су доминантно хумористички интониране. Као да *Ја*, суочено са ужасом губитка дана, снова, нада, са изненадном смрћу, налази олакшање у судбинама комичне господе колекционара.⁴⁶

Особену композициону функцију има хумор и у роману *Скривена камера*. Главни јунак романа – погребник с неоствареним књижевним амбицијама – добрим делом је обликован као комични лик. Ово превасходно произлази из наглашеног аутоматизма његових поступака. Његови дневни ритуали, начин облачења и понашање – сами по себи су комично укалупљени. Суочавање с иреалним збивањима, која воде рађању лепоте отеловљене у лику тајанствене жене, у потпуности ремети рутину јунаковог живота и доводи га у бурлескне ситуације, које директно асоцирају на сцене филмске комедије, на шта, уосталом, указује и наслов романа. Покушаји приповедача да провуче сендвич кроз рукав мантила, или да га касније кришом поједе у таксију који јури вртоглавом брзином, комични су, пре свега, зато што он при

⁴³ 2. *Ноктии*, стр. 22

⁴⁴ 4. *Фотографије*, стр. 37

⁴⁵ „Ако је смрт главна препрека која се испречила пред њим, онда је постојао само један начин да јој се трајно и делотворно супротстави. Господин Прохаска чврсто је одлучио да никад не умре“ (2. *Ноктии*, стр. 26).

⁴⁶ У њиховим ликовима, по именовану и сакупљачкој острашћености, можемо тражити рефлекс Чапекових колекционара.

том упорно покушава да се понаша као да се не дешава ништа необично. Техником филмске монтаже смењују се сновидне сцене које побуђују неверицу и стрепњу са својим комичним контрапунктовима. Врхунски естетски доживљај, изазван концертом којем јунак присуствује у апсурдном амбијенту замраченог зоолошког врта, смењује сцена покислог јунака којег мајмуни гађају отпацама из свог кавеза. У увиду у онострано, када се на белом екрану покаже фигура тајанствене жене у мору љубичастог цвећа, следи гротескни пад јунака, изазван његовим истрајавањем у конвенционалном понашању. Он устаје са столице, која се окреће вртоглавом брзином, да би се наклонио дами и скинуо шешир, пошто „један господин никада не седи док пред њим стоји дама“,⁴⁷ и, наравно, пада и снажно удара главом у зид.

Ово смењивање чудесног и комичног доноси особено олакшање и „уштеду психичке енергије“⁴⁸ читаоцу, али, истовремено, наговештава и нека могућа значења романа. Рађање отеловљене лепоте, која попут феникса не умире већ се непрестано обнавља – могло би управо по смени стрепње и смећа бити и сан у коме се јунак романа – погребник – преображава у писца.

У свим видовима у којима се јавља – од комичног у речима до најопштијег иронијског модуса у коме се сагледава људска позиција у космосу и људска смртност – хумор је незаобилазан и суштински важан елемент у приповедачком опусу Зорана Живковића и један од битних кључева за разумевање његовог дела. Хумор се у овој прози јавља као други пол трагичне релативности људског постојања и човекове „дубоке некомпетентности да суди о другима“,⁴⁹ али и о себи. Закупљено граничним аспектима постојања, Живковићево приповедачко дело, захваљујући хумору лакше успоставља комуникацију са читаоцем, али, истовремено, управо у хуморним нескладима који се у њему граде откривају се нека од темељних значења овога дела.

Кључне речи: хумор, приповедач, нехотично засмејавало, несклад, парадокс, аутоматизам, контрапункт, монтажа.

⁴⁷ Зоран Живковић, *Скривена камера*, Издавачки атеље Поларис, Београд, 2003, стр. 196

⁴⁸ Сигмунд Фројд, *Досејка и њен однос према несвесном*, превео с немачког Томислав Беккић, Матица Српска, Нови Сад, 1969, стр. 165–185.

⁴⁹ Милан Кундера, *Изневјерени шестиаменити. Есеј*, превела с француског Нада Бојић, Просвета, Београд, 1995, стр. 43.

Ljiljana Pesikan-Ljustanovic

LAUGHTER IN THE DARKNESS – HUMOUR IN THE PROSE OF ZORAN ŽIVKOVIĆ

(Summary)

The paper deals with the manners in the prose of the contemporary Serbian writer Zoran Živković utilized to merge the elements of fantasy with humour principally derived from the personal tragicomic position of his characters, who even in the liminal situations remain unchangeably preoccupied with their own everyday events and their trivial rituals.

Tragicomic characters' position often encircles the very storyteller or the writer, who appears as a character in his own work. This is a personal and individual seal to Živković's opus, and therefore, without understanding the nature and function of the humour in his prose it is rather difficult to apprehend its structure and meaning.

Миодраг Матицки
Београд

АФОРИЗМИ И ГРАФИТИ ПРЕМА НАРОДНИМ ПОСЛОВИЦАМА

Настајак и развој афоризма у српској књижевности осветљен је из угла крајњих хумористичких жанрова усменој порекла (шаљиве пословице, изреке, зајонешке), као и оних који су настајали у периодици (ејџирами, најџиси, шале, дијалогски вици) или исписивањем на фасадама (графији).

Периодика је заслужна за настајање и развој писаних кратких форми. Чак и књига Михаила Максимовића *Мали буквар за велику децу* (1792), која се сматра почецима српског афоризма, према првобитној намери аутора требало је да излази периодично, у свескама. *Ејџифи* прелазе са споменика у часописе, листове, алманахе; кратки *ејџирами*, *најџиси*, *стирофе* са хумористичком поентом негују се у периодици са функцијом „колумне“ и, потом, налазе место у књигама песама, равноправно са осталим лирским врстама. У овоме је Јован Стерија Поповић био мајстор. Писао је ове кратке духовите и сатиричне лирске форме све до смрти. Некада су оне биле развијеније, устрофљене (имале су више ставова), али су, ипак, најуспешније оне које се заокружују једном поруком. Овом линијом наставили су Јован Јовановић Змај и Илија Огњановић Абуказем.¹)

Реч *афоризам* јавља се средином 19. века у „Седмици“ и употребљава је Ђорђе Натошевић. Потом се афоризми јављају по хумористичким листовима у руковетима. У почетку су у питању игре речима, замене појединих слова као да је реч о штампарским погрешкама (*Штампарске погрешке*, „Шаљивац“, 1850). То су зачеци српског афоризма. Пут у периодичку афоризму су отвориле народне пословице, које се објављују почетком 19. века у српским листовима. Потом су народне пословице, изреке, у обичај узете речи, ушле у периодичку на велика врата, што је посебно евидентно када је реч о омладинској периодици.

Управо су Вукове пословице и изреке, посебно оне најпознатије у народу, послужиле као структурна основа за грађење афоризама. Тај процес текао је постепено. Најпре се сасвим озбиљне пословице („С коња на магарца“, „Мачка има девет живота“), чак и утврђене епским десетерцом („Ни по бабу

ни по стричевима“), често коришћени као мото шаљиве периодике 19. века, афористичким инструментима преиначују у хумористичке пословице које се готово не разликују од афоризама: „С врага на ђавола.“, „У жене има девет душа.“, „Ни по Богу, ни по ђаволу.“ Неке од шаљивих пословица, иако настале у 19. веку, начињене су тако да већ првобитним обликом, захваљујући сатиричном набоју и парадоксалној поенти подсећају на модеран афоризам: „Добро је и у паклу имати пријатеља.“, „Неће мртав у рај.“, „Крст на се, а прасе преда се.“, „Волим једно фала ти Боже, нег` десет дај Боже.“, „Бог је много чуда починио, али још ниједну будалу није опаметио.“, „Бог високо, а цар далеко.“, „Коме је Бог отац, лако му је бити светац.“, „Бог га заборавио, а ђаво одусто.“, „Пре ћеш се ђавола опростити, нег` лепе жене.“, „Два без душе, трећи без главе.“

Са урбанизацијом и разгранавањем периодике, број кратких прозних врста у периодици се увећава, уводе се *мисли* великих и мудрих људи, *библијске њословице*. То је био пут преузимања, понародњавања, који изванредно функционише када је реч о хумористичким порукама, о мудростима произашлим из духовитости. Афоризми, у том смислу, замењују шаљиве пословице и то је значајан период у развоју кратких хумористичких форми које су настале у периодици. Афоризми преобликују и осавремењавају кратке и духовите пословице о злој жени, ђаволу, пићу, људској глупости. Тако се преобликују и у афоризме згушњавају шаљиве народне приче о изношењу мрака врећама из куће без прозора, о хватању ветра капом. Тако преобликоване оне могу да опстоје и без приче-предлошка.

Традиција дијалогских афоризама, истргнутих из разглаголствија каква се објављују у српским листовима већ крајем 18. века, наставиће се и током читавог 19. века. Дамјана и Ранисава из „Сербскија повседневнија новини“ (1791–1792) као и каснији пар који се јавља у листовима прве половине 19. века, Муту и Туту, у листу Љубомира Ненадовића „Шумадинка“ замениће Ерак и Петак. У питању је згушњавање *шале*, *скеча* и *дијалогској вица* у афоризам. Афоризам итекако зна да употреби форму *њословице у сџиху*, *зајонейке*, *брзалице*, *разбрајалице*. Он се готово паразитски храни многим кратким прозним врстама, служећи се поступком контаминације или пародије. Ево примера истовремене контаминације и пародије Његошевих афоризама: „Гуд је женска смијешна работа, не сломи је а зубе поломи.“ Свака кратка прозна врста (некада се повезују две исте или две различите) најпре бива деконструисана толико да од ње преостане тек препознатљива форма или неки делић исказа.

Пословице су се у прошлости утврђивале у контексту епске песме. У десетерцу су биле прихватљивије и лакше су се преносиле у колективу. Из тог традиционалног искуства произишле су Његошеве десетерачке пословице које се памте и преносе као самосталне. Матија Бећковић, данас, у функцији орације или у сатиричним песмама, користи пословице са хумористичким набојем. У таквим пословицама он полази од пародије епског стиха, у основи јуначке епике.

И *басне* играју значајну улогу као жанр који је негован у 18. веку, али се и анахроно дуго одржао у 19. веку. Ако се упореде пословице из наравоученија басни (индикативан је афоризам Илије Марковића: „Доста је наравоученија. Да чујемо басну.“), из Доситејевих мудрих подука, као и из шаљивих прича, са пословица о животињама, те потом афоризмима у којима животиње играју главну улогу, онда се јасно може уочити постојање једне од битних хумористичких линија у српској литератури.

За настанак и развој кратких хумористичких форми и одређивање њиховог карактера битан је контекст у којем оне дејствују (друштвене прилике, наслов рубрике у којој се објављују, дела у којима се налазе итд.). Изрека *И то ће проћи* произишла је из приче о хаџији и човеку који бива и робом и богаташем и, чврсто ослоњен на исконску мудрост о пролазности, прима радикалну промену свог статуса као судбину. Ова изрека има функцију непотпуне пословице. Човек који као роб вуче рало, па потом постаје господар, изреком „И то ће проћи“ даје до знања хаџији намернику да не брине о његовој судбини, да га се она ништа не тиче, јер све се збива како је унапред одређено. Хумористичност ове узреке има смисла само у причи у којој се човек издиже изнад свакодневног. То је тип Насрадиновог хумора, којим се сувишним и узалудним означава свако човечије мешање у оно што је судбином одређено. Да подсетим на сличну причу о Насредан хоџи и пилету. „Пиле трчи сокаком“, веле Насрадин-хоџи људи са којима седи уз кафу. Он одговара: „Шта се то мене тиче?“ Кад пиле улети у његову авлију и људи га сад на то упозоре, он мудро, свакако са хумористичким дејством поруке, изреке, одговара: „А шта се па то вас тиче.“ Изрека „И то ће проћи“, док су у свести колектива трајале приче о радозналом хаџији и пилету, имала је значење хумористичке изреке. Вук ову изреку, без приче, ставља у пословице. А Андрић је, у сасвим другом контексту, ставља у само средиште романа о пролазности: *Травничка хроника* и *На Дрини ћуприја*, како би показао трагични смисао, боље рећи бесмисао, историјских збивања. Значи, битан је контекст у којем се налази кратка прозна форма.

Изрека, пословица „Само слога Србина спасава“ јесте, у основи, национална родољубива *парола*, утврђена чак и иницијалима: *СССС*. Александар Чотрић ову пароли деконструира како би начинио афоризам подобан нашем времену: „Ако само слога Србина спасава, онда нам нема спаса.“ Индиректно се поништава, доводи у питање порука пароле, тако што глагол *сјасавати* прелази у појам, у именицу *сјас*, а удар, поента поруке, у афоризму по правилу утемељен на глаголу, у овом случају се битно мења: *сјасати* у *немати*: „нема нам спаса“. Тако се добија поента, прасак швигара са продуженим дејством, како то бива и у поенти басни. После тог праска, спознавања, огољења општеприхваћеног разрешења нове ситуације, све се у слушаоцу (читаоцу) понавља изнова, и тако продужено производи, иако обновљено, посве другачије и постојаније дејство (ефекат).

Афоризам се сматра варијантом народне пословице. Да додамо, шаљиве народне пословице. Када би се издвојиле шаљиве народне пословице о глупости, лењости, злој жени, ђаволу, па и Богу, имали бисмо прави увид у

праоснову данас успелог и у периодици веома заступљеног жанра који означавамо термином *афоризам*. Афоризам настаје довођењем у везу на први поглед неповезаних мисли (реченица), мада може бити, а то и јесте најчешћи случај, изречен у једној реченици. Следећи богату традицију 19. века среће се, такође, и у облику кратке строфе (2–4 стиха). Суштину афоризма чине следеће одреднице (атрибути): досетка, парадокс, мудрост, неко правило, искуство, као и духовита лапидарност. Садржи поенту личну, и зато се сматра „пословицом интелектуалаца“. Због уопштености садржаја веома је подесан у примени за различите животне ситуације. Памти се и преноси лако због сажетости, чиме се исказује његова у основи усмена природа.

У оваквом приступу не може се заобићи однос афоризма и *графитија*. На Владичанском двору у Новом Саду писац графита исписао је афоризам Илије Марковића „Сви смо једнаки рече будала.“ У графиту је само нешто измењено, али то говори о суштинској разлици афоризма и графита. Наиме, графит гласи: „Сви су једнаки рече будала.“ Ту се писац графита, као индивидуални „стваралац“ изузима, преузима облик који усмени приповедач не би употребио. То јесте доказ да је графит више градски, урбан, индивидуалан, а афоризам у том жанровском ланцу, ближи усмености, животу, ситуацији из живота. У графиту, кратко речено, *ја* је у опозицији.

Графит сам, без претходне приче, „виси“, у процесу рецепције препуштен је сам себи. Он отвара субјективне приче после читања, боље рећи процес учитавања. Иза графита прича долази после, роји се више прича у главама појединих читалаца које се могу чак и драстично разликовати. По томе су графити, за разлику од афоризама, даљи од усмености, колективног, општег модела, опште ситуације, већ су у већем степену субјективни, индивидуални, што је далеко од усменог. Тако, на пример, иза графита: „Кад ја тамо, а оно међутим.“, свако има своју ситуацију у глави у којој се спотакао на бирократску узречицу *међушим* преузету из новоговора. Исти је случај и са графитом: „Није битно.“

Напомена:

О историјату афоризма у српској књижевности писали су: Васо Милинчевић, „Прилог проучавању афоризма у српској књижевности деветнаестог века“, *Лейпциг Мајице српске*, књ. 474, св. 6, год. 180, дец. 2004, стр. 885–899; Александар Баљак, *Историја афокалијсе*, Београд, 1987.

Кључне речи: периодика, афоризми, пословице, изреке, загонетке, бр-залице, разбрајалице, басне, шале, дијалогски виц, епиграми, натписи, графити.

Садржај

Бранко Летић (Источно Сарајево) КАТЕГОРИЈЕ СМЕХА У СТАРОЈ СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ	5
Томислав Јовановић (Београд) ГРОТЕСКНО У АПОКРИФИМА	13
Милунка Митић (Ниш) ЕЛЕМЕНТИ ХУМОРА У <i>ЖИТИЈУ СВЕТОГА САВЕ</i> (ТЕОДОСИЈЕ – ДОМЕНТИЈАН).....	23
Нада Милошевић-Ђорђевић (Београд) ХУМОР У НОВЕЛИ И ШАЉИВОЈ ПРИЧИ (ПРИЛОГ МОГУЋНИМ ИЗВОРИМА ХУМОРА).....	33
Јелка Ређеп (Нови Сад) ДВА НЕТИПИЧНА ПРИЗОРА У <i>ПРИЧИ О БОЈУ КОСОВСКОМ</i>	39
Марија Клеут (Нови Сад) ИРОНИЈА И ЈУНАШТВО У НАРОДНИМ ПЕСМАМА.....	47
Снежана Самарџија (Београд) СТРУКТУРА ШАЉИВЕ НАРОДНЕ ПРИЧЕ.....	57
Валентина Питулић (Косовска Митровица) АРХЕТИПСКО ЗНАЧЕЊЕ ХУМОРИСТИЧКО-САТИРИЧНОГ ПРИПОВЕДАЊА У НАРОДНИМ УМОТВОРИНАМА СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ.....	65
Зоја Карановић (Нови Сад) ХАЈКА АТЛАГИЋА И ЈОВАН БЕЂАР ИЗМЕЂУ РИТУАЛНОГ СМЕХА И ПАРОДИЈЕ.....	71
Бошко Сувајџић (Београд) СМЕХОВНО И ОПСЦЕНО У ЉУБАВНИМ ПЕСМАМА <i>ЕРЛАНГЕНСКОГ РУКОПИСА</i>	83
Јасмина Јокић (Нови Сад) ОБРЕДНИ СМЕХ У ЛИРСКИМ ПЕСМАМА КОЈЕ СЕ ИЗВОДЕ У ТОКУ ПРОЛЕЋНИХ ПРАЗНИКА.....	95

Смиљка Стојановић (Београд) БЕЋАРАЦ, ОЈКАЧА И ГАНГА У ПОРЕЂЕЊУ СА ЛИМЕРИКОМ И ЧАСТУШКОМ	111
Дамњан Петровић (Београд) ХУМОРНИ ЕЛЕМЕНТИ У <i>ЈАНИЧАРОВИМ УСПОМЕНАМА</i> КОНСТАНТИНА МИХАЈЛОВИЋА ИЗ ОСТРОВИЦЕ.....	123
Злата Бојовић (Београд) АНОНИМНЕ КОМЕДИЈЕ ХVII ВЕКА	131
Мирјана Д. Стефановић (Нови Сад) ПОЈАМ КОМИЧКОГ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ХVIII СТОЛЕЂА	139
Ненад Ристовић (Београд) НЕЗАПАЖЕНА САТИРИЧНА ДЕЛА МЕЂУ РУКОПИСИМА ЈОВАНА РАЈИЋА: ДВЕ ПЕСМЕ НА ЛАТИНСКОМ ЈЕЗИКУ	151
Персида Лазаревић Di Giacomo (Chieti-Pescara) ДИДАКТИЧКО-САТИРИЧНИ АСПЕКТИ У КРИТИЦИ НАРОДНЕ ТРАДИЦИЈЕ У ДЕЛИМА МАТИЈЕ АНТУНА РЕЉКОВИЋА И АЛЕКСИЈА ВЕЗИЛИЋА.....	163
Anna Kretschmer (Bochum) ХУМОР И САТИРА У СРПСКОЈ ПИСМЕНОСТИ ПРЕ ВУКА (НА МАТЕРИЈАЛУ ТЗВ. СЛАВЕНОСРПСКЕ ПИСМЕНОСТИ).....	171
Ненад Николић (Београд) ШАЉИВА УСМЕНА ПРИЧА У <i>ДРУГОЈ РЕЦЕНЗИЈИ СРБСКОЈ</i> ВУКА СТЕФАНОВИЋА КАРАЦИЋА	183
Станиша Тутњевећ (Београд) СЛИКА О ДРУГОМ КАО ИНСТРУМЕНТ ЗА СТВАРАЊЕ САТИРИЧНО-ХУМОРИСТИЧКИХ СИТУАЦИЈА	193
Горан Максимовић (Ниш) КОМЕДИОГРАФСКИ ПОСТУПАК ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА ...	201
Milica Jakóbiec – Semkowowa (Wrocław) ВРСТЕ ХУМОРА У ЛАЗАРЕВИЋЕВИМ ПРИПОВЕТКАМА	213
Татјана Бечановић (Никшић) ИНФАНТИЛНА ТАЧКА ГЛЕДИШТА КАО ИЗВОР ХУМОРА У МАТАВУЉЕВОМ РОМАНУ <i>БАКОЊА ФРА-БРНЕ</i>	221
Małgorzata Filipek (Wrocław) СРЕМЧЕВ РОМАН <i>ПОП ЋИРА И ПОП СПИРА</i> КОД ПОЉАКА.....	235

Олга Стојановић (Hamburg) ОД ШАЉИВЕ АНЕГДОТЕ ДО РЕАЛИСТИЧКОГ РОМАНА: ПУТЕВИ НАРАТИВНЕ КОНСТИТУЦИЈЕ У СРЕМЧЕВОМ <i>ПОП ЋИРИ И ПОП СПИРИ</i>	245
Јованка Ђорђевић-Јовановић (Београд) СМЕХ И ПОДСМЕХ: СРЕМЧЕВИ ГРЦИ	259
Gabriella Schubert (Jena) ДОМАНОВИЋЕВ <i>КРАЉЕВИЋ МАРКО ПО ДРУГИ ПУТ МЕЂУ СРБИМА</i> – САТИРА ИЛИ ПОЛИТИЧКА ПАРАБОЛА?.....	265
Витомир Теофиловић (Београд) РАДОЈЕ ДОМАНОВИЋ У СВОМ И НАШЕМ ВРЕМЕНУ	273
Слободан Ж. Марковић (Београд) ХУМОР У ДЕЛИМА СРПСКИХ ПИСАЦА У ТРЕЋОЈ И ЧЕТВРТОЈ ДЕЦЕНИЈИ ДВАДЕСЕТОГА ВЕКА.....	279
Стевка Шмитран (Pescara) ЈЕЗИК САТИРЕ У ДЈЕЛУ <i>ЈАЗАВАЦ ПРЕД СУДОМ ПЕТРА КОЧИЋА</i> ...	287
Олена Дзюба-Погребњак (Київ) САТИРА И ГРОТЕСКА У ДЕЛИМА О ПРВОМ СВЕТСКОМ РАТУ	295
Милена Стојановић (Београд) ТИПОВИ КОМИКЕ И ПРОБЛЕМ ЖАНРА У ДЕЛУ БРАНИСЛАВА НУШИЋА	301
Magdalena Koch (Wrocław) ФЕМИНИЗАМ У КРИВОМ ОГЛЕДАЛУ: О КОМЕДИЈИ <i>УЈЕЖ</i> БРАНИСЛАВА НУШИЋА	309
Изабела Константиновић (Београд) СЛАВЕНОСРПСКИ ЕЛЕМЕНТИ У ВИНАВЕРОВОМ ПРЕВОДУ РАБЛЕА.....	323
Сава Дамјанов (Нови Сад) ЗАШТО СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ НЕМА РАБЛЕА?	343
Мирослав Топић, Петар Буњак (Београд) СРПСКЕ ШАЉИВЕ НАРОДНЕ ПЕСМЕ У ПРЕВОДИМА АНЕ КАМЈЕЊСКЕ	349
Предраг Петровић (Београд) ОБЛИЦИ ХУМОРА У НАДРЕАЛИСТИЧКОЈ ПОЕМИ <i>ХУМОР ЗАСПАЛО</i> АЛЕКСАНДРА ВУЧА.....	365

Robert Hodel (Hamburg) АНДРИЋЕВ ПУТ АЛИЈЕ ЂЕРЗЕЛЕЗА – ИЗМЕЂУ ПОРУГЕ И ТРАГИКЕ	373
Алла Тагаренко (Љвџв) САТИРИЧНА ПОЕМА КАО АНТИДНЕВНИК: КИШОВ ДИЈАЛОГ СА ЦРЊАНСКИМ	385
Ана Ћосић-Вукић (Београд) САТИРИЧНА ПРИЧА БРАНКА ЋОПИЋА И КРИТИКА ЈУГОСЛОВЕНСКОГ СОЦИЈАЛИЗМА.....	395
Александар Бошковић (Београд) ХУМОР И АПСУРД У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ.....	405
Јулија Бџлоног (Киџв) РОМАНИ МИЛОРАДА ПАВИЋА У КОНТЕКСТУ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ ИРОНИЈЕ/САМОИРОНИЈЕ	417
Jolanta Dziuba (Gdańsk) ИРОНИЈСКИ АСПЕКТИ СМРТИ КОД МИЛОРАДА ПАВИЋА	429
Светлана Шеатовић-Димитријевић (Београд) ГРОТЕСКО У ПЕСНИШТВУ ЉУБОМИРА СИМОВИЋА	441
Лидија Томић (Никшић) КОМИЧНИ ОБРТИ И ХУМОР У ДЈЕЛУ МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА	449
Olga Ellermeyer-Životić (Hamburg) КАЖА МАТИЈЕ БЕЋКОВИЋА КАО УМЕТНИЧКА САГА.....	457
Ostavia Nedelcu (Букурешт) ПАРАДИГМЕ СМЕХА КОД ДУШАНА КОВАЧЕВИЋА	469
Љџљана Пешикан-Љуштановић (Нови Сад) СМЕХ У ТАМИ – ХУМОР У ПРОЗИ ЗОРАНА ЖИВКОВИЋА	479
Миодраг Матицки (Београд) АФОРИЗМИ И ГРАФИТИ ПРЕМА НАРОДНИМ ПОСЛОВИЦАМА.....	489