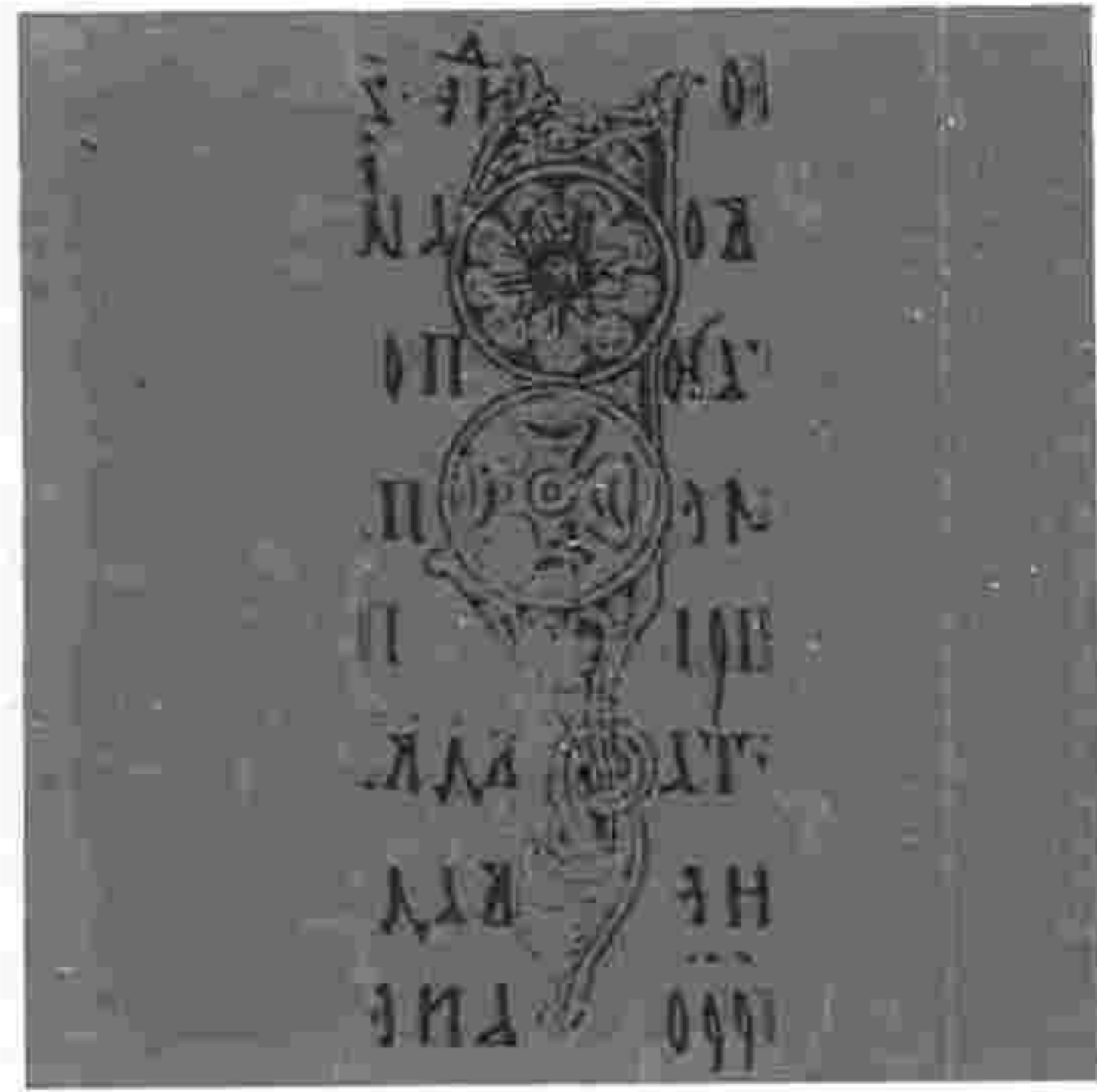


МСЦ

БЕОГРАД

13-16. IX 2006.

**НАУЧНИ
САСТАНАК
СЛАВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**



КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ

36/2

БЕОГРАД, 2007.

МССЦ

БЕОГРАД

13-16. IX 2006.

**НАУЧНИ
САСТАНАК
СЛАВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ

БЕОГРАД, 2007.

36/2

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

КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ

За издавача

Проф. др Драгана Мршевић-Радовић

Проф. др Љиљана Суботић

Проф. др Љубомир Поповић

Проф. др Јелица Јокановић-Михајлов

Проф. др Јован Делић

Проф. др Томислав Јовановић

Проф. др Снежана Самарџија

Проф. др Злата Бојовић

Проф. др Ана Кречмер

Проф. др Милана Радић-Дугоњић

Технички уредила и штампу водила:

Катарина Тодоровић

Преводи резимеа са српског на руски језик:

Богдан Терзић

Овај Зборник је штампан уз помоћ

Министарства културе

Издавач:

Међународни славистички центар

на Филолошком факултету

Филолошки факултет, Београд,

Студентски трг 3

Рукописи се не враћају

Штампа:

ЧИГОЈА ШТАМПА

Београд, Студентски трг 13

Станиша Тутњевић
Београд

СХВАТАЊЕ СТВАРНОСТИ КАО КЉУЧНО НАЧЕЛО МИМЕТИЧКОГ КАРАКТЕРА УМЈЕТНОСТИ

Парадигма о подражавању стварности у раду се разматра инверзивно – појам мимезе третира се као статични, а појам стварности као динамични дио овог Аристотеловог начела; тако се развојни принцип умјетности не везује за начин подражавања, него за начин схватања и доживљавања стварности.

Тема односа умјетности и стварности стара је колико и сама умјетност. При томе се у први план обично ставља онај аспект ове теме који се тиче миметичког схватања умјетности и који се бави питањем на који је начин свакодневна људска стварност транспонована у умјетничко дјело. На првом мјесту обично је појам мимезе односно подражавања, а запоставља се претходно, пресудно питање шта се под том стварношћу подразумијева.

Прије сваког позивања на Аристотела, без кога се, када је ова тема у питању, ипак не може, треба, свакако, имати на уму околности под којима је његова *Поетика* доспјела до нас у облику у коме се на њу данас можемо позивати.¹ Ваља имати на уму и чињеницу да тумачење и разумијевање овог списка првенствено зависи од тога како схватамо грчке изразе који се у њему налазе и како се они преводе за потребе савремене, данашње науке о књижевности. У вези с тим треба узети у обзир и то да су у дугом вијеку рецепције *Поетике* људи „приписивали Аристотеловом тексту идеје којих ту заправо нема“ и да су такве идеје „током векова више утицале на књижевну теорију и праксу него оне које се у Аристотела стварно налазе“.²

Рачунајући на ове околности ми ћемо се позвати на једно мјесто из *Поетике* и покушати да га сагледамо у свјетлу теме о којој је овдје ријеч. То

¹ Аристотел је, као што је познато, рођен 384/3. године прије нове ере и живио је шездесет двије године. Најстарији забиљежен текст *Поетике* представља једна његова арапска верзија која није преведена са грчког оригинала него са једног сиријског превода који је настао негдје у шестом вијеку нове ере, али ни тај сиријски текст, као и многе друге верзије, није сачуван. Најпотпунији грчки текст *Поетике* за који се држи да је рукотворина неког византијског писара, потпунији од арапског текста, веже се за десети или једанаести вијек нове ере.

² Ксенија Марицки Гађански, „О Аристотеловој поетици“, у: Аристотел: *О песничкој умјетности*. С оригинала превео и објашњења у регистру имена додао др Милош Ђурић. За штампу приредила Ксенија Марицки Гађански, Рад, Београд, 1982, стр. 12.

је оно, иначе често цитирано мјесто у коме Аристотел каже: „Како је песник подражавалац баш као сликар или који други ликовни уметник, нужно је да он свагда подражава једно од овога трога: или *ствари какве су биле или какве јесу*; или *какве су према казивању и вјеровању људи*; или најзад, *какве треба да буду*“.³ Пођимо од првог и трећег захтјева: чини нам се сасвим нормалним да се ствари могу подражавати онакве *какве јесу*, али нам се логично поставља питање на који начин се могу подражавати ствари онакве *какве су биле* и онакве *какве треба да буду*. Како можемо поуздано знати какве су ствари *биле* и какве *треба да буду* да бисмо их, потом, у умјетничком дјелу подражавали? Можда бисмо могли да се испомогнемо другим захтјевом који говори о подражавању ствари какве су према *казивању и вјеровању људи*. Нису ли ствари онакве *какве су биле* заправо ствари *какве су по казивању људи*, и нису ли, можда, ствари онакве *какве су по вјеровању људи* заправо ствари *какве треба да буду*?

Неовисно од одговора на ова питања очито је да појам подражавања донекле ипак не покрива у довољној мјери оно што је, као што Аристотел каже, нужно подражавати, јер поједностављено речено, неке ствари ипак тешко да је уопште могуће подражавати, јер или не знамо какве су биле, или не знамо какве *треба да буду* или је релативно како изгледају по казивању и вјеровању људи. Да не додајемо дилему можемо ли бити сигурни да познајемо ствари макар онакве *какве јесу*.

За разрјешење ове дилеме постоје двије основне могућности: а) да се, бар када је у питању превод на наш језик, прошири и слободније тумачи значење Аристотеловог појма *мимеза* односно подражавања, или б) да се адекватније дефинише схватање ствари односно стварности која се подражава.

а) Када је у питању Аристотелов појам на грчком, не постоје дилеме у вези са његовим основним значењем: под тим се подразумијева подражавања, опонашања, имитирања. Каснија тумачења овог појма проширују се и прецизирају тако да се може рећи како он у ствари значи оно што данас именујемо као *приказивање, представљање, изражавања*, односно „*сликање*“ стварности, итд. Ситуација се тиме унеколико побољшава, јер се *приказивања* ствари у умјетничком дјелу онаквим *какве су биле, какве јесу, какве су према казивању и вјеровању људи* или *какве треба да буду*, сада чини доста извјесним, логичним и могућим.

б) Друга могућност је да се адекватније дефинише *схватање* ствари односно стварности која се подражава. Иако за то постоји солидно упориште у Аристотеловом дефинисању стварности (ствари *какве су биле или какве јесу, какве су према казивању и вјеровању људи* и *какве треба да буду*, дозвољавају заиста доста широко схватање стварности), – чини се да теоријска уопштавања ту чињеницу нису у довољној мјери узимала у обзир. У оваквом Аристотеловом дефинисању стварности, очито не доминира хронолошки критеријум (прошлост – садашњост – будућност), како се на први поглед може учинити, него њен појмовни карактер и суштина. Могло би се заправо ре-

³ Аристотел: *О песничкој уметности*, поменуто издање, стр. 83.

ћи да се ту ради о сасвим динамичном и слојевитом схватању стварности које подразумијева све њене димензије, посредно укључујући и темпоралну, али посебно је интересантан онај њен слој који се именује као *ствари какве су према казивању и вјеровању људи*, јер се у њему свакако садрже и дубље, духовне и психолошке одреднице људског бића и његовог унутрашњег живота.

Док је мимеза начело, стварност има другачији карактер: стварност подразумијева извјестан садржај и из те њене особености произилази њена динамичност и промјењивост. Садржај стварности и јесте онај битни квалитет на основу кога је могуће говорити о помјерљивости и промјењивости и саме аристотеловске формуле. Та помјерљивост, даље, очито је условљена и утемељена у начину како се стварност *схвата* и доживљава. Више је него извјесно да је схватање стварности заиста релативно и колико год свака епоха има сопствено схватање човјека и његовог мјеста у животу и свијету, разлике се нужно уочавају не само када су у питању поједине социјалне и људске заједнице тога доба, него и у погледу на свијет сваког појединца, ма колико тај поглед морао нужно остати у границама дате епохе и сопствене људске заједнице, и ма колико уважавали чињеницу да постоје и универзалне и свевремене људске сензације и спознаје о смислу човјека и свијета. Долазимо, дакле, на главно: стварност се подражава онако како је схватамо и доживљавамо. Из тога, а не из подражавања као начела, произилазе даље и све дилеме у вези са аристотеловским моделом схватања умјетности и његовим витализмом. Ми подражавање, опонашање, имитирање, представљање, сликање, давање, доношење, захватање, уочавање стварности, а могао би се наћи и још понеки слободнији или необичнији израз за смисао овог појма, у основи подразумијевамо стварност онако како је *схватамо*, односно *замишљамо* и *доживљавамо*. Велико је питање, међутим, да ли је она баш таква?

Аристотеловски концепт умјетничког стварања као подражавања стварности, као што видимо, има два битна међусобно условљена саставна елемента који су неједнако учествовали у каснијем схватању умјетности и развоју науке о књижевности. Први је мимеза (подражавање) и он је оставио неизбрисив траг у теоријским расправама о умјетности; он је само начело и као такав је статичан и на неки начин ограничавајући, чак и кад га прецизирамо за наше прилике адекватнијим изразима као што су представљање, приказивање, сликање стварности, и сл. Други је стварност (ствари које се подражавају) и он би се могао сматрати динамичним и отвореним, те као такав дозвољава веома слојевито схватање човјека и његовог свијета; упркос томе он није уочљивије учествовао у тумачењима и посљедицама аристотеловске умјетничке парадигме.

Мимеза је углавном схватана као субјект, тј. као активни, покретачки чинилац умјетничког стварања, а ствари (стварност) као објекат, тј. као пасивни елеменат стваралачког процеса. Тако се у даљем развоју аристотеловског концепта умјетности доспјело у помало безизлазну ситуацију у којој се од непромјенљивог начела (јер подражавање је подражавање и њега је могуће, евентуално, само замијенити неким другим начелом) очекивало да се њи-

ме разрјешавају и савладавају надлазећа питања и перманентне дилеме развоја и схватања умјетности. На другој страни динамични, отворени и промјенљиви елемент овог процеса, каквим можемо сматрати стварност, третиран је као унапријед познат и спознат предмет над којим се, да тако кажемо, извршава умјетнички процес. Стварност се подражава, стварност се опонаша, стварност се слика, ид. Из тога произилази да је првенствено мимеза, која подразумијева однос према стварности из кога се рађа умјетничко дјело, онај чинилац на коме почива укупност настанка и развоја умјетности. То даље значи да је новим и другачијим односом према стварности било могуће продуковати ново и другачије схватање умјетности, тј. да нам се однос према стварности, изражен мимезом, указује као развојни принцип умјетности, којим се објашњава све што се у њој до данас дешавало. Питање је, међутим, колико једно такво само по себи статично начело као што је мимеза, може трајно продуковати нови и другачији однос према стварности? „Излаз“ је, видјећемо, на другој страни, у стално другачијем и комплекснијем схватању односно виђењу и доживљавању стварности које нам се указује као развојни фактор умјетности.

Досадашње искуство нас опомиње да је аристотеловско поимање умјетничког стварања доживљавало различита, често и сасвим опречна тумачења, да би се временом уобличио у једну доста чврсту и стабилну, на плану теорије и умјетничке праксе врло исцрпно и јасно елаборирану концепцију умјетности, у међувремену валоризовану и на идеолошком плану, која је у основи схваћена као кочница њеног даљег развоја и стога од неког времена била изложена снажном и агресивном порицању. При томе је најчешће долазило до замјене планова тако да се није нашло на удару такво, парцијално и рестриктивно тумачење Аристотеловог начела, него само то начело. Схватање миметичког карактера умјетности добило је помало пејоративно значење, проглашено ограниченим, другоразредним и трајно истрошеним. Аргумент за то био је да умјетност није неко пуко подражавање већ постојеће и спознате стварности, неовисно о томе да ли је у умјетничком дјелу зачимо онакву каква је била, каква јесте, каква је према казивању и вјеровању људи или, најзад, каква треба да буде, него да умјетност подразумијева стварање једне сасвим нове, умјетничке стварности. У вези с тим направљена је чврста граница између гносеолошког и онтолошког схватања односно карактера умјетности, при чему се гносеолошко (спознајно) схватање везује за поменуто, проскрибовано схватање Аристотеловог начела.

На начело мимезе се не може утицати, али се зато итекако може упливисати на динамички и отворено схваћену стварност. И у стварању и у тумачењу умјетничког дјела, напосто, може доћи до рестриктивног кориштења оних аспеката садржаја стварности како их ми схватамо и замишљамо, до којих нам је стало, којим остварујемо одређену функцију дјела, итд. Тиме се у ствари успоставља извјесна контрола значења стварности прије стваралачког чина или у току креативног процеса. То најбоље потврђују Лукачева теоријска разматрања у којима се прави разлика између тзв. критичког, тј. грађанског реализма деветнаестог вијека и новог односно социјалистичког реали-

зма. Разлика није у начину „приказивања“ тј. подражавања, него у схватању и доживљавању одређене стварности. Према Лукачу критички реализам легитимише књижевност буржоаског друштва, он је истина негаторски, критички, али на пасиван и уопштен начин, без уочавања узрока појавама и збивањима о којима се пише; стога он реалистичку књижевност деветнаестог вијека назива књижевношћу силазног периода. Насупрот томе је реалистичка књижевност узлазног периода коју представља активно револуционарни социјалистички реализам, који у стварности уочава оне тенденције и законитости које одговарају схватању стварности, односно потребама и захтјевима једног новог, класно антагонизованог друштва.

На овај начин умјетничко стваралаштво се функционализује, али то угрожавање аутентичности и аутономности умјетничког чина очито није произашло из миметичког карактера умјетности, оствареног у оквиру начела подражавања стварности, него из могућности да се претходно контролисана и функционализована стварност управо у таквом облику и значењу „подражава“, тј. преноси и у умјетничко дјело. У том контексту, да будемо мало јаснији, може се тумачити и тзв. *привидни реализам* Иве Андрића на коме је у приказу његове књиге приповједака у *Нашој стварности* 1936. године инсистирао Ђорђе Јовановић. Јовановић Андрићу не пориче реалистички начин приповиједања, али му приговора што његова слика Босне није реална, јер, наводно, није добро схватио босанску стварност:

„Површно посматрано, приповедање Ива Андрића изгледа реалистично, али уистини оно је далеко од реализма. Андрић приказује Босну онако како је он доживљава, а он је заиста доживљава на свој начин, само што то његово доживљавање нема никакве везе са реализмом“.⁴

Јовановић, наиме, сматра да чињеница што Андрић „уме да доживи Босну једино као мрачан и грчевит амбијент страсти, проклетства и бестијалности, сасвим убедљиво отклања сваку помисао о његовом реализму“. Не улазећи, овдје, у то колико је Јовановићева опаска о Андрићевој слици Босне прихватљива, а у којој мјери је стереотип који се указује као стајаће мјесто рецепције овог писца, његов приговор Андрићу је интересантан због тога што веома добро указује на тачку из које се генерише покретљивост и промјењивост аристотеловске парадигме. Та тачка, односно то кључно мјесто очито је схватање стварности, а не њено опонашање. Очито је, дакле, да писац стварност схвата на један, а његов критичар на други начин, и да неспоразум произилази управо из тога: Андрић по Јовановићу, добро опонаша свијет Босне, али је несрећа у томе што га није добро схватио.

У вези са овим видимо да у пракси ова Аристотелова парадигма обично прећутно подразумијева реалистички метод приказивања стварности. Њена трајност и отпорност на критике заснивала се на својеврсној, евидентној универзалности и непролазности реалистичког књижевног обрасца од поче-

⁴ Ђ. Јовановић, *Привидни реализам Иве Андрића*, Српска књижевна критика. Критичари из покрета социјалне литературе, књига 21, Матица српска, Нови Сад – Институт за књижевност и уметност, Београд, 1977, стр. 437.

така умјетности до данас, али и на покушајима слободнијег тумачења и проширивања значења тог метода, какво, на примјер врши Роже Гароди, говорећи о *реализму без обала*.⁵ Ограниченост, ако не и коначна смрт, овог аристотеловског начела, на другој страни, прећутно се везује за појаву модернистичких и постмодернистичких књижевних пројеката, чија се интензивна и бурна експанзија и радикализам у другој половини деветнаестог и у току двадесетог вијека првенствено заснивају управо на деструкцији стварности.

Међутим, ревитализацији аристотеловског начела доприноси нов и продуктиван приступ питању умјетности и стварности, уочљивије артикулисан у оквиру једног аспекта теорије структурализма, у коме се инсистира на међусобној структурној дијалектичко-динамичкој условљености и повезаности појединих слојева дјела, али не само унутар њега самог, него и у односу на „спољни“, стварносни свијет. Ради се о једном много комплекснијем и слојевитијем схватању структурирања и конституисања стварности самој по себи, али и у односу на умјетничко дјело. Основу том схватању даје једно сасвим ново тумачење теорије о односу материјалне базе живота и њене духовне надградње по којој се сфера духовног живота у облику надградње оформљује под утицајем материјалне базе. У овом тумачењу које је посебно разрадио Лисјен Голдман, у оквиру теорије коју је именовао као генетички структурализам, инсистира се на томе да и духовна надградња повратно дјелује на базу и учествује у њеном конституисању и структурирању. Пренесено на нашу тему то значи да је тешко говорити чак и о замишљеној граници између умјетности и стварности, јер се не ради само о утицају стварности на умјетност, како год тај процес схватили и дефинисали, него и о утицају умјетности на стварност. Умјетност је, заправо, још у почетним, примитивним фазама и облицима човјековог живота била неодвојиви дио не само универзално схваћене него и свакодневне људске стварности и то начело важи и траје кроз цјелокупан досадашњи развој цивилизације. Нема, напосто, ниједне ствари око нас, ниједне ситуације, ниједног доживљаја, укључујући о доживљај природе, нема напосто ничег у чему се већ не садржи искуство и захтјев цјелокупног досадашњег умјетничког обликовања и доживљавања свијета. Сваки одсјечак људске стварности је конституисан и структуриран тако да се у њему на иманентан начин садрже, неиздвојива, и сва дотадашња искуства и сазнања умјетности; као такав он се, у виду тренутне актуелне људске стварности, преноси и активно понаша у структури умјетничког дјела насталог у склопу те стварности. И тако у недоглед: свако ново умјетничко дјело из претходне стварности преузима у њој иманентно садржана ранија искуства умјетности и потом учествује у конституисању и структурирању нове стварности у којој настаје и функционише. С обзиром на укупни значај умјетности у досадашњем развоју цивилизације њено посредно и непосредно, уочљиво, али и непримјетно присуство у нашој свакодневној стварности могло би се сматрати доминантом те стварности, па би се чак прије могло говорити о пресудном утицају умјетности на структурирање стварности, него

⁵ Види: R. Garaudy: *O realizmu bez obala*, Mladost, Zagreb, 1968.

о утицају стварности на умјетност. Тиме је претпоставка да и у оквиру аристотеловског начела пресудну улогу има схватање стварности, а не начело мимезе, још више оснажена. Међутим, у вези са таквим, статичним схватањем појма мимезе, оправдано се још увијек поставља питање субјективног, стваралачког фактора у настанку умјетничког дјела.

Не вјерујем да је о умјетности уопште могуће говорити изван стварности, што на неки начин потврђују и два до сада изграђена, међусобно супротстављена начела о карактеру умјетности: по првом умјетност је подражавање стварности, а по другом она је стварање нове стварности. Међутим, мени се чини да је супротстављеност ових начела само привидна. А ево зашто. Полазим од тога да схватање стварности, наравно, не значи неку само умјетнику својствену способност да схвати и доживи *постојећу* стварност колико год то била изузетно комплексна, слојевита, тајанствена, апстрактна, унутрашња људска стварност, која би се онда као таква преносила и у умјетничко дјело, чиме бисмо могли објаснити и дјела модерне умјетности. Схватање стварности не значи неко објективно спознавање са стране и са дистанце, него сопствено, лично, креативно сагледавање и учествовање у њеном обликовању у складу са неизмјерљивим и неисказивим могућностима њеног структурирања у односу на саму себе и у односу на умјетност. У основи тако схваћене стварности налази се, дакле, креативно начело: стварност настаје као резултат стварања, и у томе очито постоји извјесна закономјерност. При томе није потребно посебно наглашавати да се све поводом чега се човјек испољава, у чему учествује и што ствара одвија по извјесном у овом или у оном облику већ постојећем или на лицу мјеста искреираном поступку коме пресудни лични и непоновљиви печат ипак даје појединац који у томе учествује. То се подударно са основним начелом структурирања и обликовања умјетничког дјела, па се у вези са тим евидентно може говорити и о естетском аспекту стварности. Начело мимезе у ствари само је нека врста преводнице између тако схваћене стварности на једној и умјетности на другој страни.

Незамјенљиви, апсолутни, субјективни креативни фактор умјетничког чина у оваквом поимању аристотеловске парадигме само се преноси на њен отворени, покретљиви, динамични дио – на стварност. Отуд теорија да умјетничко стваралаштво није подражавање постојеће старности, него стварање нове умјетничке стварности у основи не противуријечи аристотеловском моделу, него се трајно реализује на другој страни тога модела. Тиме се аристотеловска парадигма о подражавању стварности чини трајно живом и активном.

Кључне ријечи: мимеза, подражавање стварности, схватање стварности, развојни принцип умјетности.

Станиша Тутневич

ВОСПРИЯТИЕ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ КАК КЛЮЧЕВОЕ НАЧАЛО
МИМЕТИЧЕСКОГО ХАРАКТЕРА ИСКУССТВА

(Резюме)

Восприятие миметического характера искусства на первый план обычно выдвигает вопрос о том, каким образом ежедневная человеческая действительность транспонирована в художественное произведение. Из этого проистекает, что мимезис, подразумевающий отношение к действительности, из которого рождается художественное произведение, является тем фактором, на котором покоится совокупность возникновения и развития искусства. Из этого следует, что иное отношение к действительности, выраженное мимезисом, нам представляется все, что в искусстве до сих пор происходило. Однако, так как мимезис сам по себе статичное начало, такое восприятие не удовлетворительно и не разрешает все дилеммы, связанные с восприятием и развитием искусства. В настоящей работе делается попытка разрешить этот вопрос следующим образом: центр тяжести перемещается в сферу действительности, являющейся второй, открытой и динамичной частью аристотелевской парадигмы. Таким образом эволюционный принцип искусства не обуславливается способом подражания, т. е. отношения к действительности, а способом восприятия и доступности действительности. Таким образом внушается положение, что теория, согласно которой художественное творчество не является подражанием существующей действительности, а созданием новой художественной действительности, в основном не противоречит аристотелевской модели: она только прочно реализуется на другой стороне данной модели. Поэтому аристотелевское начало подражания действительности остается прочно живым и активным.

Мирјана Д. Стефановић
Нови Сад

ФАНТАСТИКА У КЊИЖЕВНОСТИ – ПЛЕОНАЗАМ?

Разматрају се досадашње дефиниције фантастике, чиме се размишља о односу лирике према прози, тј. о подразумеваном присуству фантастике у прози и њеном одсуству у лирици. Појам фантастике доводи се у везу с одређењима фикције и имагинације, што би за последицу могло да има друкчије разумевање књижевних жанрова, али и периодизације књижевности.

Четири претходне напомене чине се важнима за објашњење оног размишљања које је тематизовано у наслову рада. Оне су неопходне због јаснијег става истраживача како, не пренебрегавајући досадашња мишљења историчара књижевности, покушава, ипак, да се на други и на друкчији начин упита, ако већ и не дође до могућног одговора, о том шта је фантастика; при том се подразумева да је ово само један од облика проблематизовања досадашњег укорењеног става о основним појмовима у науци о књижевности, никако, међутим, и коначног одговора. Истовремено, у истом видокругу, питајући се о том шта је фантастика, поставља се и проблем дефинисања књижевности и њених жанрова.

Током четвртвековног држања курса о теорији књижевности, студентима су нуђена и објашњавана знања из постојећих приручника. Изузев у неколико међуратних, у осталима су готово истоветно описана стилска изражајна средства. У тим средњошколским приручницима за гимназије између два светска рата, међутим, забележен је занимљив став о хиперболи, наиме, како она уопште не значи преувеличавање у свету књижевног текста; ту је уистину могућно да Марко Краљевић скочи три копља у висину, а да се то унутар простора текста не схвати као немогућно. Та кратка реченица о хиперболи побудила је одређену скепсу која је, тад већ прочитана, истраживачу могла да се покаже плодотворном у друкчијем тумачењу стилских поступака. Тад је већ почела моја запитаност о том да ли фантастика постоји у књижевном тексту.

Изузетно велики број студија, зборника радова и монографија, у последње две деценије нарочито, о фантастици у српској књижевности показује завидан интерес за овај феномен књижевног дела.¹ У свима њима је, ако би се

¹ Највише истраживања обавио је професор новосадског универзитета Сава Дамјанов, објављујући током више деценија појединачне радове или читаве монографије.

хронолошки описао такав интерес, истраживано присуство фантастике најпре у доба романтизма, па савремене књижевности, потом су се елементи фантастике проналазили и у старијим епохама и књижевним правцима, средњовековној књижевности, бароку, просветитељству, сентиментализму; има, наравно, и радова који говоре о фантастици у усменој народној књижевности. При том је важно запазити како се овај стваралачки феномен увек видео и тумачио у роману, приповеци, мемоарима, путопису – дакле, у прози. Најмањи број радова, готово по изузетку, односио се на анализу феномена фантастике у лирици. При том, опет, никог није чудило и није као елемент фантастике видео у лирици, кад, на пример, песник каже како „коњ обично осам ногу има“.² Након оног изненадног запажања о хиперболи, у овој мојој другој уводној напомени, зачудило ме је како се фантастика проналазила у свим књижевним жанровима, и то, пре свега, прозним. Значи ли то да је разговор о књижевном делу истовремено и прича о фантастици? Да ли је, тада, реч о таутологији, тј. о том да су појмови књижевности и фантастике изједначени?

Свакодневна употреба појма фантастике, најчешће у придевском облику, уобичајено означава веома леп изглед женске особе. Глаголски употребљен, тај израз у разговорном језику („он/она фантазира“) представља измишљање нечег, маштање, присуство натприродности у говору дотичне особе, ако не баш увек и лаж.³ С тим у вези била би и у нашем језику употреба појма „научна фантастика“ за енглески термин „science fiction“, у чему се види изједначавање појмова фантастике и фикције.⁴ Недоумице у вези с појмом из наслова рада, као што је већ сад очљиво, множе се напредном прогресијом. Једва да би био могућан једнозначан одговор на питање о том шта је фантастика. Колико је, на пример, придев „фантастично“ у вези са својим именичким појмом, мада би требало да је његов фермент?

У овом низу напомена, четврта је у вези с мишљењем Борислава Пекића, о фантастичном свету који има „сопствену реалност“ и „самосталну сврху, а са њом самосталну сврху и књижевно дело“. Иако у свом „трећем крунском услову“ о фантастици српски писац нешто друкчије закључује но што ће овде бити посматрано, почетна му је позиција интересантна: „Будући сасвим изван наше стварности, не може он служити доказивању или порицању било чега

² Интересантна запажања, мада с друкчијим закључцима но што се овде назначују, доноси рад Катице Ђулавкове, *Ишчезавање фантастичних елемената у лирици*, у: *Књижевност и фантастика* (зборник радова), Нови Пазар, 1984, 49-53.

³ У истом значењу реч је први пут у српском језику употребљена 1788. године, уп. В. Михајловић, *Грађа за речник страних речи у предвуковском периоду. (Од времена пре Велике сеобе до Вуковог Рјечника 1818. године). II (М-Ш)*, Нови Сад, 1974, 673; уп. и тумачење које се налази у књизи Т. Јукић, *Zazor, nadzor, svidanje. Dodiri književnog i vizualnog u britanskom 19. stoljeću*, Zagreb, 2002, 262. Значење литературе као измишљања налази се и у изјави Данила Киша: „Да ли сам све то измислио?“; наслов *Паралелни свет. Фантазија или стварност* (1994) Б. Д. Бенедикта такође употребљава појам фантазије као измишљања.

⁴ Романи Жила Верна својевремено су схватани као „научна фантастика“. Писац, међутим, није користио овај термин за своја дела; свој циклус романа *Необична путовања* назвао је у једном писму „романима о науци“. У руској науци, на пример, овај тип прозе зове се „научна белетристика“, уп. Ю. Кагарлицкий, *Реализм и фантастика*. – Вопросы литературы, Москва, 15/1971, св. 1 (јануар), 101-117.

што се ње тиче. Тај свет није ту да дискутује нашу реалност, већ да приповеда о својој⁵.

Стратегија поништавања потврде о аутентичности казаног налази се већ у жанру аутобиографије⁶ или, на пример, у *Роману без романа* Мирослава Јосића Вишњића, како је, наводно, пронашао трећи део Стеријиног рукописа и сад га пушта у свет. Оваква намерно радикална дезинформација писца позната је још од европског просветитељства.⁷ Једно од основних питања, оно које би требало на почетку разговора поставити, односи се на став писца: зашто аутор, на тај начин, проблематизује свој текст, зашто најпре говори како је реч о аутентичности (животних чињеница – у аутобиографији; проналажења рукописа – у роману), а одмах потом напомиње да такву аутентичност не гарантује, тј. да је резоновање преокренуто у роман. Зашто аутор једноставно не каже да пише приповетку, роман и слично, већ говори како се ради о стварности? Могућан одговор гласио би: аутор проблематизује стварност свог текста, јер иронизацијом такве своје стратегије наглашава да се ради о литератури, тј. о разарању вере у реалност ствари. На тај начин презентује проблематику аутентичности приказаног у тексту и читаоцу (који може да верује или да не верује) јасно ставља до знања како је све то стваралачка делатност, али никако – стварност.

Таквом релативизацијом стварности, тим начином презентације дела, створен је хоризонт питања која почињу да се намећу. Узме ли се овде у разматрање неко дело из реализма, у чијој се поетици, у односу на друге епохе, по правилу налази одјек стварности, тј. коришћење стварносних чињеница, па се однос чињеница у тексту и стварности може описати као транзитиван, проблем о вези фикције и фантастике постаће, изгледа, јаснији. Текстови који припадају тзв. „поетском реализму“ тематски могу да обрађују стварни догађај, али најчешће не почињу његовим описом, већ коментаром наратора који, директно (експлицитно) или дискретно (имплицитно), наговештава да је реч о његовој „преради“ тог догађаја, што би се у науци описало као поетска презентација; постоји, дакле, инстанца „прерађивача“, тј. књижевног ствараоца, јер је релативизовао оно што је сазнао о том догађају. Зашто аутор то чини?

Да није тако поступио, дело не би могло да се схвати као литерарно. Шта је, међутим, била она отежавајућа околност коју је писац разрешио оваквом ироничком стратегијом? У том, заправо, лежи основни проблем прозе у односу на стиховани текст лирике. Реч је о начину говора. Лирски језик је, сам

⁵ Б. Пекић, *Фантастика и псеудофантастика „Златног руна“ са становишта аутора* (у зборнику) *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности* (ур. П Палавестра), Београд, 1989, 624.

⁶ Уп. М.Д. Стефановић, *Аутор и јунак: Восса della verita аутобиографије* (у зборнику) *Жанрови српске књижевности. Порекло и поетика облика 2*, Нови Сад, 2005, 113-133.

⁷ Чувено дело Оливера Голдсмита *Векфилдски свештеник* (1766) има поднаслов који је изостао у српском преводу – *A Tale Supposed to Be Written by Himse'f* – којим уводи још већу забуну око тога ко пише ово дело; доводи у везу реалност и фикцију, тј. супротставља их управо стога да би читаоцу ставио до знања да се улази у свет књижевног текста и да није реч о реалности.

по себи, естетизован и то везаним говором, тј. стихом, потом, римом, различитим метричким поступцима и др. Прозни језик, међутим, не поседује те особине, мада може да има свој ритам. Он јесте свакодневни, разговорни језик.⁸ Кад се, отуд, у једном тексту употреби језик једнак оном свакодневном, тад нема разлике између језика текста и колоквијалног језика; тад се често поетски језик замењује са стварношћу и није лако уочити ни утврдити разлику између поезије и стварности. У том се налази основни проблем прозе, који је од помоћи у разговору о том има ли фантастике у тексту. Због тог основног проблема аутори се користе триком помоћу којег сигнализирају да се ради о књижевном тексту, не – о стварности. Овакву стратегију писац остварује или предговором или типом уоквирене приповести (*Rahmenerzählung*), каква је, на пример, приповетка Милована Глишића *Ноћ на мосту*, сврставана у антологије фантастике; у њој наратор приповеда како је слушао причу која следи као исказ другог наратора, што, наравно, постаје облик „алибија за изношење невероватног догађаја“⁹. Оваква структура текста и техника приповедања одаје онај облик који се досад описивао као фантастика, а реч би, чини се, била, пре свега, о том удвајању приповедања, о сигнализацији, попут уметничког маркера, о књижевном тексту, не о чињеницама из стварности.

На овом месту потребно је увести једну полазну премису о том како је проза млађа од поезије, тј. о том како се човек најпре поетски изражавао, а током времена развио је свој говор у прозу. Одатле произлази и чињеница како је фикција старија од реалног, како је поезија матерњи језик човека, а проза представља апстракцију лирике, јер постоји кроз правила језика. Тај свакодневни језик јесте, тако, производ културе, јер је на почетку постојало сликовно писмо, слика, дакле, апстракција. Укратко казано – прозно казивање представља озакоњен језик, док је лирика извештан поглед уназад, у ранији облик изражавања путем слика. Зато је ваљда, ма како то парадоксално изгледало, прозу теже писати од поезије.¹⁰ И још нешто: писати прозу и, при том, створити литературу изгледа да је још компликованије. Једна реч за аутора јесте само материјал, без смисла, нултог је степена у семантичком погледу; једино оно што он од речи сачини – постаје књижевни текст, постаје нешто смислено. Зато и нема сличности између уметности и живота, једно с

⁸ Види: духовит дијалог у Молијеровој комедији *Грађанин племић*, други чин, шеста сцена, дијалог између Журдена и учитеља философије (Журден: „А кад се говори просто, као сад ја с вама, шта је то?“ / Учитељ философије: „То је проза.“ и даље), уп. Молијер, *Изабране комедије I*, Београд, 1950, 346-348.

⁹ Уп. В. Урошевић, *Фантастика у делу Милована Глишића*, у зборнику *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности* (ур. П. Палавистра), Београд, 1989, 400-401. У српској књижевности, међутим, постоји дело које досад није виђено као структура уоквирене приповести. То је *Проклета авлија* Иве Андрића, која почиње, после пописа фра-Петрове ћелије, сећањем младића на Петрово причање, али је и ту време испретурано, да би се завршила повратком на време с почетка текста: „Тако изгледа младићу поред прозора, ког су за тренутак занела сећања на причу“, на Петрову причу унутар које постоји удвајање јунака Ђамила-Џема. По свим нормама досадашњег схватања фантастике, тај текст припадао би том облику приповедања, а опет није никад тако био описан. Да ли су истраживачи осећали претераност у свом разумевању популарног појма? Или су, можда, раздвајали појмове фикције и фантастике? Уп. овде нап. бр.4 и текст уз њу.

¹⁰ То је видљиво у ставу Гистава Флобера, из 1852: „Quelle chienne de chose, que la prose!“.

другим нису у вези, нема директног пута од једног ка другом, то су раздвојене сфере. Као што чувена Евина јабука на пијаци није идентична појму јабуке у књижевном тексту, тако се материјал, применљив и у свакодневном говору, разликује од оног у књижевности којој се као проблем појављује обрада тог материјала.¹¹

У праву је Цветан Тодоров кад каже како је језик књижевности унеколико аграматичан, јер се у тој претпоставци подразумева да се језик текста мора посматрати друкчије од свакодневног говора. То друкчије посматрање стице се у његовој естетској функцији, управо оној коју не поседује свакодневни (граматички) језик.¹² Овакво мишљење изрекао је још Платон у свом чувеном дијалогу *Софист*, у којем се сусрећу онтолошка и лингвистичка питања и то у деловима који расправљају о том како се помоћу језика описује стварност и како се то сазнато „преноси“ у уметнички текст¹³; уметник оставља по страни истину (*Софист*, 236а), јер вештином имитације ствара хомониме стварних предмета (*Исто*, 234б).

У погледу опонашања природе романтизам, за који се тврдило да најистакнутије користи фантастику, радикализовао је став Аристотела, Платоновог наследника у вези с проблемом мимесиса. Могло би чак да се каже како ова епоха представља коначни опроштај с тим појмом.¹⁴ Уметност почиње да се схвата као стваралаштво које није емпиријска стварност и с њом није у вези, евентуално може да представља промену реалности, трансформацију реалне материје у естетичку. Чак и кад се, на пример, за неки роман каже да је историјски, то само значи да је узео за грађу, као пуки материјал, чињенице које би могле бити познате читаоцу, али, при том, не треба пренебрегнути његову суштину као књижевног текста – то је естетичка категорија.

Из овако скицираног одговора на понуђену тезу јасно би морало да буде како је књижевност самостална у односу на стварност. Чак и кад, наравно, књижевност делује миметички, тј. обликује слике које су сличне читаочевој стварности, опет је реч о двама сферама: за неког човека из емпиријске стварности постављају се питања о узроку његове делатности (зашто нешто ради), за књижевни лик, међутим, упитаност се налази у начину (како нешто чини). Зато проза мора да се дистанцира од стварности, због тога користи мањи или виши степен иронизације; реалност никад није иронијска. У прози се не само прича, већ се и приповеда да се прича, тј. коментарише се. Ти коментари, то приповедање, најчешће представља фикционализацију која, поготову у постмодерни, јесте поступак који се често назива фантастиком. Различитим поступцима и различитим сигнаlima указује се како се у делу нешто прича, што се претвара у основни уметнички трик, у основну стратегију – естетизацију прозног говора као одмака од реалности. Ова дистанца може да се реализује различитим поступцима. Један од њих био би онај који се,

¹¹ Чувена теза Хуга фон Хофманстала – „Man lasse uns Künstler in Worten sein“ – постаје теза и авангардистичке уметности.

¹² Уп. С. Todorov, *Uvod u fantastičnu književnost*, Beograd, 1987.

¹³ Уп. И. Деретић, *Како именовати биће*, Београд, 2001, 108.

¹⁴ Уп., F. Schiller, *Kallias oder über die Schönheit* (1793).

често погрешно, назива фантастиком; то би била игра смисла, иронизација текста, саморефлексија.¹⁵

За разлику од свакодневног језика (*ordo naturalis*) књижевни текст користи поступак преокретања логике стварносног живота стварајући свој свет, свет уметничког текста (*ordo artificialis*).¹⁶ У таквом свету није домен фантастичног скакање три копља у висину, у њему је могућна појава духа или коментар наратора како се након смрти Акакија Акакијевича код моста појављује мртвац који свуда тражи свој украдени шињел. Тај, за емпиријску реалност, апсурд, гротеска и „изазов логици у име апсурда“ у Гогољевој причи *Нос*¹⁷ неће бити тачан уколико не раздвојимо естетизовани свет прозе од реалности, све док се, наиме, уметност речи буде одмеравала са становишта емпирије и стварности. Зато је, изгледа, у праву Алфред Деблин кад каже како „сваки производ песничке уметности почиње вољом да се удаљи од реалности“, па ту идеју још и радикализује: „Кад неки кажу, или су рекли, како се у књижевном одсликавају могућни реалитети [...], они су у заблуди, јер не постоји књижевна реалност. *Литерарно* и *реално* јесу супротности по себи“.¹⁸

Ако је немогућно говорити о реалности прозе, како том појму онда наћи супротност, тј. фантастику? За разлику од природног следа времена и догађаја у њему, проза ствара уметнички редослед (средина – почетак – крај или друкчије; уп. приповетку Јована Грчића Миленка *У гостионици код „Полузвезде“ на имендан шантавог торбара*, која се сматра фантастиком¹⁹, јер је ушла у такве антологијске изборе, или *Први пут с оцем на јутрење Лазе Лазаревића*). Чак и кад књижевни текст користи неки митски мотив или читав мит, што се узимало за примере фантастике, тај мит се, по Виктору Шкловском, у самом тексту, унутар такве естетизације преокреће у реалност.²⁰ Где је ту фантастика? Крећући се од једностраног поимања мимесиса, главне

¹⁵ У постмодерни, овај се радикализује толико далеко да текст сам себе тематизује. У *Антологији експресионистичке приповетке* (Нови Сад 1995) приређивач Срдан Богосављевић изабрао је текстове, међу њима и по један Милоша Црњанског и Растка Петровића, који потврђују како је настајала постмодерна и како се стварао анти-роман: „[...] стварне уметничке учинке једног специфично песничког света у коме из конфигурације слика, сцена, ликова и рефлексија израстају значењски односи усаглашени са кретањем мишљења као централног обликотворног принципа `нужне`, унутрашње форме“ (С. Богосављевић, *нав. дело*, 257).

¹⁶ У роману *Напукло огледало* Светислав Басара исправно запажа како немогућно јесте „категорија логике, не [-] стварности“; по том, појам логике односио би се на свет књижевног света.

¹⁷ Уп. Н. Богдановић, *Фантастика и реализам у Гогољевим делима* (у) Н. В. Гогољ, *Фантастичне приповетке*, Београд, 1957, 16.

¹⁸ Уп. А. Döblin, *Schriftstellerei und Dichtung*, Berlin, 1928, 23, 40.

¹⁹ Уп. М. Брковић, *Фантастика у делу Јована Грчића Миленка*, Нови Сад – Беоцин, 1996. Иако у свом уводном делу, на једном месту, прихвата мишљење како фантастика јесте приказивање „извантекстовне реалности која по нечему подсећа на наш свакодневни свет“, на другом месту ауторка је нешто опрезнија док поставља питање о том „како знамо да је нешто природно, а друго натприродно“ (стр. 5), што би имплицитно подразумевало схватање о раздвојености реалног (емпиријске реалности) и фантастичног (света естетизованог текста), али се у раду на то директно не указује.

²⁰ В. Шкловский, *Художественная проза. Размышления и разборы*, Москва, 1961, 19; уп. и тумачење М. Павловића у раду *Фантастика у антрополошком кључу*, у зборнику *Српска фантастика*, *нав. дело*, 3-7.

погрешке у тумачењима налазиле су се у тврдњама, често аподиктичким да их је мучно и тешко било и оспоравати, како се свет књижевног текста одмерава према емпиријској стварности; отуд се, онда, тумачило да је фантастичко оно што је у таквој реалности немогућно.²¹

Изгледало би отуд да оно што се, уобичајено прешироко, назива фантастиком није ниједан тип текста, већ естетизована наративна структура, најчешће тумачена као симулакрум реалности, која се појављује у језичким текстовима, али и у невербалнима (на пример, филму). Кад је, дакле, чињеница испричана у тексту у „интранзитивном“ односу према реалности, „izvan svake funkcije osim da djeluje kao simbol“²², онда би могло већ да буде јасније где тражити фантастику и како је описати. Свака историјска фаза у људском животу не поседује само знање о свету уопште, већ и сазнање о том шта је реалност; произлази, тако, да сваки историјски систем сматра нешто могућним или немогућним у реалности. Из те чињенице изгледа да је у науку дошло уверење како фантастичкој књижевности припадају сви они текстови који ступају у компаративни однос са одговарајућим појмом реалности и нису с њим компатибилни.²³ Та мала научна незгода несмотрености изгледа да је учинила грешку у свом предмету проучавања, естетизовани говор почела је да одмерава према свакодневном језику, па све оно што није дозвољено да се појави као реални субјект проглашавано је за фантастику. Тако се под тим појмом подразумевао и сан или халуцинација главног јунака естетизованог света. Оно што је немогућно или необјашњиво на јави, проглашавано је фантастиком у књижевном тексту. Тако је дошло до конфронтације два, по законитостима потпуно различита, света, фактичности реалности и фактичности фикције.

Утопија²⁴ и science fiction одбацују, додуше, алтернативне светове од доживљеног света савременика и савременика. Насупрот, међутим, уобичајеном разумевању фантастике, свет таквог жанра ситуиран је у стране просторе или времена, док је свет „фантастике“ окарактерисан, или би требало да буде, онтолошким разликом. „Научна фантастика“ била би, тако, само „декорација маште“²⁵, па би се у том случају појам фантастике изједначавао с фикционалним књижевног текста. Овде се чини важном и напомена о том колико, и да ли, средњовековни текст може да се описује као фантастички. Да би се одговор скицирао, важно је разумети да постојање фантастике следи из њене структуре. Све док, наиме, теолошки дискурс одлучује шта то, у културном смислу, важи као „реалност“, не може да се говори о фантастици;

²¹ Уп. занимљива запажања у књизи Е. Константинове, *Фантастика и савременост*, Софија 1985.

²² R. Barthes, *Smrt autora*. – Polja, Novi Sad, XXX/1984, 309 (novembar), 450.

²³ Важно запажање, али у науци још увек неуочено, јесте оно Душана Иванића о том како се фантастика „не уклапа у емпиријски модел свијета“ (Д. Иванић, *Српски реализам*, Београд, 1996, 17), а било би занимљиво да се то једном шире протумачи.

²⁴ Начин приповедања у утопији допушта да се представљен свет конфронтира с рђавом емпиријском стварношћу, као што је то изразио у осамнаестом столећу изразито популаран Фенелонов роман *Авантуре Телемаха* (1699).

²⁵ Н. И. Черная, *В мире мечты и предвидения*, Киев, 1972, 23.

хришћански појам чуда појављује се као појам реалности, сва друга чуда била би – јеретичка. Тек с разарањем структуре теолошког мишљења света отвара се могућност расправе о емпиријској стварности и о њеној естетизацији у тексту, што се први пут појављује у рационалистичкој философији просвећености.

Психичка подсвест главног јунака у неком делу пројектује се према споља, према читаоцу, као фантастичка реалност; њено присуство у делима романтичара – сад може полако да се закључно одговара на проблеме овог излагања – изазвало је тумаче фантастике. Тражећи у реалистима такво присуство, историчари књижевности полазили су од уверења како је свет књижевног текста компатибилан с реалним или, бар, појмом реалног, па се егзистенција несвесног у делу тумачила као израз другог света, што се претворило у виђење и опис фантастике. Кад се крајем XIX столећа конституисала модерна, у том новом књижевном систему, слично као у доба сентиментализма, истраживачи су описивали екстремно присуство фантастике, тј. света који је изван свих реалних релација; несвесно је у модерној књижевности представљало саморазумљиву примесу и могућност која би могла да се оствари, али не стварности, већ у свету естетизације.

Ако већ мора да се говори о фантастици, мада етимолошки тај појам стоји у директној вези са стилским средствима естетизованог говора, онда би могла да се прихвати идеја Зорана Мишића о том како фантастика може да буде оно што није сан или лудило; фантастика у тексту могла би да постоји само уколико то, из домена натприродног, може да се појави на јави, оно што „себе представља као сушту стварност, која у потпуности преузима улогу реалности“²⁶. У том смислу ни зборник „песничких сновиђења“ *Поноћно сунце*, будући да се односи на сневање, не би могао да се тумачи као фантастика, баш као што ни сановници то нису, јер узимају тему из сна и преводе је у тему из реалног живота. Бајка се не тумачи као фантастика јер се од почетка разуме као „измишљање“²⁷ (фантазија), а предаја, међутим, с елементима натприродног улази у видокруг фантастике. Овде јасно поистовећивање појмова фантастике и измишљања опет резултира тумачењем о раздвојености емпиријског од естетизованог света. Занимљиво запажање, међутим, како модалитет односа према стварности, не зна се којој (емпиријској или естетизованом свету), одлучује о том шта је фантастика. Ту је реч о аутору, не о тексту; док приповедач усмене творевине „пристаје уз оно што казује“, писац фантастике се „дистанцира, поиграва с вјеровањем“²⁸.

Књижевност, дакле, представља поетички могућан свет; отуд би фикционално требало да буде основа науке о књижевности, чак и кад се у овом тренутку не одговори на питање какву то семантику изискује фикционалност текста? Тај фикционални свет имагинуише читаоцу у тренутку читања могућан свет. Можда би, онда, наука могла да разликује свет текста и могућан свет који би се користио за увођење појма истинитости и, евентуално, реал-

²⁶ З. Мишић, *Критика песничког искуства*, Београд, 1976, 272.

²⁷ М. Вошковић-Stulli, *Pjesme, priče, fantastika*, Zagreb, 1991, 160.

²⁸ Исто, 172.

ности. Своју добру страну има Витгенштајнов став да се оно што се у свету текста одиграва разуме као истинито; разумети у емпиријској реалности једну реченицу подразумева поимање истинитости, а пренесено на књижевност могло би да се каже: разумети један текст подразумева да се зна кад је истинит унутар свог света. Историчар књижевности потврђује тексту његову истинитост тиме што га не доводи у везу ни у однос са реалним светом, већ са конструкцијом могућног света. Како одредити ту истинитост текста?

На то питање одговара се различито. Једном се каже како је „чињеница поетског искуства несводљива на свакодневно искуство“ (Зоран Глушчевић)²⁹, па се закључује да је фантастика, заправо, техника сагледавања (то би значило: садржај и песнички језик), по чему би, онда, требало разликовати поезију од фантастике. По другима³⁰, само би прича у причи могла да представља удвајање поетског света, где би се онај виши, у уметнутој причи, могао тумачити као фантастички. По трећој групи теоретичара, фантастичко и не постоји, јер је то домен имагинације, сликовитог изражавања, које је у основи „слике, симбола, метафоре и мита“³¹ и песничке фикције која је у опозицији са стварношћу. Овакво мишљење најбоље је утемељено код Волфганга Изера³²; уместо уобичајене опозиције уводи тријадну „реално – фиктивно – имагинарно“ и наглашава да „акт фингираности“ позајмљује реалитет имагинарном, које је схваћено као нешто неутрално у односу на реалност и на фикцију, а оживљава само уз њихову помоћ. Биће да је, ипак, потребно друкчије замислити систем књижевности и књижевне појмове, којем ће сагледавању основа бити појам фикционалности. На то је упозоравао још Светозар Петровић.³³ У таквој новој књижевнонаучној стратегији, књижевна естетичка конвенција била би једна од категорија за раздвајање реалног од фантастичког, тј. фикционалног. Тако би се отворио пут и новој (анти)периодизацији књижевности, која би могла да буде основана на методи постмодерне.

Кад се носорог у XVI столећу представљао као једнорог, то је увек била слика неке замишљене животиње, дакле, имагинација је била фикционализована. Кад текст има моћ да преобуче јунака, да преокрене хронолошки утврђен поредак чињеница и догађаја, да наруши простор – да ли је то фантастика? То што данас, помало брзоплето и неспретно, називамо фантастиком, јесте естетизација свакодневног говора. Читати фантастику у неком тексту, значи разумети прозу као уметничко дело, али да ли то баш морамо да зовемо

²⁹ Уп. В. Попа, *Поноћно сунце. Зборник песничких сновиђења*, Београд, 1979, 33.

³⁰ Ch. Berthold, *Fiktion und Vieldeutigkeit. Zur Entstehung moderner Kulturtechniken des Lesens im 18. Jahrhundert*, Tübingen 1993; *Literaturwissenschaft als Wissenschaft über Fiktionalität* (Hrsg. Ch. Oberwagner – C. Scholz), Szeged, 1997.

³¹ Уп. истоимено поглавље у *Теорији књижевности* Р. Велека и О. Ворена.

³² W. Iser, *Das Fiktive und das Imaginäre. Perspektiven literarischer Anthropologie*, Frankfurt am Main, 1991. У екскурсу својој књизи анализира монолог *Imagination Dead Imagine* (1965) Семјуела Бекета, који се схвата као критичка перспектива фантастичке књижевности с полазном основом како је фантастика сазнајни жлеб имагинарног.

³³ „Naš je 'predmet' rječit, i to redovito rječitiji od naše nauke same. Velik i značajan dio terminologije naše nauke nastao je samodjelatnošću našeg 'predmeta', nastao je dakle u osjetljivoj ovisnosti o specifičnim zakonima stvaranja ove ili one specifične ljepote“ (S. Petrović, *Priroda kritike*, Zagreb, 1972, 212-213).

фантастиком?³⁴ Полазећи од Платоновог схватања миметичког, могло би да се каже да је оно опонашатељско препознатљиво на парадигматској оси, јер је засновано на сличности, па ће се Врање у делу Боре Станковића поредити с паланком његовог доба. Немиметичко, међутим, тј. „фантастичко“, уочаваће се на синтагматској оси, јер је реч о логичкој зависности, тј. на уверењу да ли је нешто реално истинито или је само маштарија, тј. немогућно. Хипербола с почетка овог рада разумеће се као веродостојност патетике, дакле, естетизованог говора у којем и камен земље Србије „претећ’ даре кроз облак“. Без обзира на ова теоретисања и проблематизовања појма фантастике, и даље ће важити Флоберова изјава пријатељици Лујзи Коле: „Читајте, јер је то неопходно за живот“. Без обзира на сва могућна објашњења, читање неке књиге, дакле, фикција неће престати да буде оно што повезује човека и његов живот.³⁵

Кључне речи: фантастика, имагинација, фикција.

Mirjana D. Stefanović

PHANTASTIK IN DER LITERATUR – EIN PLEONASMUS?

(Zusammenfassung)

Von der Überzeugung ausgehend, dass sich die Welt des literarischen Textes von der empirischen Realität unterscheidet und dass das zwei getrennte Sphären sind, wird in der Arbeit das Verständnis des Phantastik-Begriffs in der serbischen Literaturwissenschaft kritisch betrachtet. Im Maße, in welchem man die Anwesenheit der Phantastik in der Prosa gefunden hat, ist die Abwesenheit von Arbeiten zur Existenz dieses Phänomens in der Lyrik bemerkbar. Daraus folgt die Vermutung, dass die Sprache der Prosa der entscheidende Faktor bei der Trennung der Welt des Textes von den Tatsachen der Realität ist. Daher wird in der Arbeit die Triade-Idee von Wolfgang Iser (real – fiktiv – imaginär) verwendet, um auf die Einengung der Bedeutung des Phantastik-Begriffs hinzuweisen. Das genaue Verständnis der ästhetisierten Welt des literarischen Textes würde auch beim andersartigen Verständnis des Systems der Literatur und der literarischen (stilistischen) Begriffe helfen; die Folge eines solchen Verständnisses könnte eine neue Periodisierung der Literatur sein, ganz verschiedenartig im Vergleich zur bisherigen.

³⁴ Уп. Л. Хачион, *Актуелизација наративних структура: детективски заплет, фантастика, игра и реторика*. – *Летопис Матице српске*, Нови Сад, 164/1988, св. 1-2 (јул-август), 61-80.

³⁵ „Čovek gradi kuće zato što je živ, ali knjige piše zato što zna da je smrtan. Živi u zajednici kao životinja u stadu, ali čita zato što zna da je usamljen. To čitanje za njega je društvo koje ne zauzima ničije mesto, ali koje niko drugi ne bi ni mogao zameniti. Ono mu ne nudi nikakvo konačno objašnjenje njegove sudbine, ali ispreda gustu potku međusobnog saučesništva između života i njega“ (D. Penak, *Kao u romanu*, Čačak – Beograd, 1998, 120).

Љиљана Јухас-Георгиевска
Београд

ЛИК СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ КОД ДАНИЛОВОГ
УЧЕНИКА И ГРИГОРИЈА ЦАМБЛАКА
(ТРАНСПОЗИЦИЈА СТВАРНОСТИ)

У раду се анализирају Житије Стефана Дечанског од Даниловог Ученика и истоимено дело Григорија Цамблака; аутор испитује однос писаца према историјској стварности и њихову интерпретацију догађаја.

1.

У старој српској књижевности краљу Стефану Дечанском била су посвећена два житија. Прво од њих настало је убрзо након његове смрти, између 1339. и 1343. године; саставио га је Данилов Ученик. Друго житије написано је у првој деценији XV века, а аутор му је Григорије Цамблак. Постојање два или више животописа истог јунака није необично у старој српској књижевности. Тако су о Немањи/Светом Симеону писала чак три писца (Сава, Првовенчани, Доментијан), а о Светом Сави двојица (Доментијан и Теодосије). Често се ова дела разликују у структурално-типолошком смислу и у погледу начина карактеризације јунака, али је несумњиво да писци имају јединствени однос према главном јунаку; похвално говоре о њему, истичући врлине и заслуге. Када је реч о житијима посвећеним Стефану Дечанском, ситуација је битно другачија. Григорије Цамблак доследно велича Дечанског, и то као мученика. Приповедајући врло сугестивно, непрекидно потенцира вредности јунака. Данилов Ученик има нејединствен став: о владавини Дечанског најпре веома похвално говори. Потом, изненада, почиње да пише о јунаковој немотивисаној мржњи према сину Душану (покушава да му нанесе штету, па чак и да га убије); у овим одељцима свога дела Дечанског приказује у негативном светлу. Из поменутих разлога с правом је Јелка Ређеп својевремено указала на постојање два различита лика Стефана Дечанског у старој српској књижевности.¹ Постојање суштинских разлика у поставци ликова она тумачи чињеницом да су Данилов Ученик и Григорије Цамблак на различите начине сагледавали однос Дечанског према његовом оцу, краљу Милутину и према сину Душану, младом краљу.²

¹ Ј. Ређеп, *Два лика Стефана Дечанског у старој српској књижевности*. У књизи истог аутора *Убиство владара*. Студије и огледи. Прометеј, Нови Сад, 1998, стр. 33-39.

² Исто, стр. 33.

2.

Житије Стефана Дечанског од Даниловог Ученика није познато у изворној већ у верзији садржаној у Даниловом зборнику.³ Како указују новија текстолошка истраживања, сачувани текст није у целости аутентичан. Постоје и садржаји који су накнадно у првобитно дело унети, по свој прилици када је оно уклапано у Зборник. Потичу од непознатог писца. Према Г. Макданиелу првобитном тексту не припадају садашња поглавља два и три и сам почетак четвртог. Ту су представљени боравак Дечанског у Цариграду (његово заточеништво), настојање да се врати у Србију уз помоћ Данила и сам повратак и измирење са оцем.⁴

Када се из *Житија Стефана Дечанског* искључи садржај за који се мисли да је каснија интерполација, пред нама се укаже текст који се састоји од увода и још шест поглавља. Приповедање о Дечанском зачиње се од момента његовог ступања на владарски престо.⁵ Узгредно и сасвим овлашно подастиру се извесни детаљи о његовој младости.

Увод у житије брижљиво је сачињен али није сасвим кохерентан. Започиње пишевим обраћањем читаоцима/слушаоцима (апострофирани су као *вазљубљени христољубимци*). Следи ауторска изјава да је добро од Бога почевши, у Богу и свршити. У формулисању става Данилов ученик се ослања на библијски контекст, и то на пети стих 15. поглавља *Јеванђеља по Јовану*. Пажњу привлачи сегмент у коме се нижу библијски наводи (Пс 21,23; Пс 39,11; Пс 41,2); он има двоструку улогу: увод је у тему Божјег милосрђа; такође ефектно предочава дубину пишеве религиозности и његов поетички став. Писац потом истиче како је Бог (заправо Христос), због многог свог милосрђа даривао људима почетак – да добро чине оно што је праведно.

³ Рукописну традицију овог житија проучавао је Гордон Макданиел у склопу ширег истраживања текстолошких проблема Даниловог зборника. Резултати су саопштени у његовој докторској дисертацији: *The Lives of the Serbian Kings and Archbishops by Danilo II., Textual History and Criticism*, одбрањеној на Универзитету Вашингтон, 1980. године (стр. 150-154). Публиковани су и у његовом раду: *Прилози за историју „Живота краљева и архиепископа српских“ од Данила II*, Прилози за КЈИФ, 1980, књ. XLVI, св. 1-4 (обј. 1984), стр. 42-52.

⁴ Радмила Маринковић указала је да је прича о ослепљењу, која се сусреће на страницама Милутиновог животописа имала свој логичан наставак у тексту који долази на почетку *Живота Стефана Дечанског*. Он је смештен испред описа Стефанове младости и васпитања и веома лоше укомпонован. Према даљим запажањима Р. Маринковић и први део приче (побуна, казна) лоше је уклопљен. Долази усред приповедања о ратним догађајима. Имајући ово у виду Р. Маринковић закључује да је и прича о ослепљењу каснија интерполација. Њу је могао унети каснији редактор текста. – Р. Маринковић, *Владарске биографије из времена Немањића*. У књизи истог аутора Светородна господа српска, Београд, 1998, стр. 173-187, на стр. 184-186.

Гордон Макданиел је, такође, био мишљења да опис побуне Дечанског (у саставу је *Житија краља Милутина*) и опис његовог боравка у Цариграду, у прогонству (на почетку је *Житија Стефана Дечанског*) представљају делове јединственог текста. Он је касније подељен. Први његов део укључен је у Милутиново а други у житије Стефана Дечанског. Своју претпоставку утемељује на чињеници да се у оба описа на идентичан начин говори о кривици Дечанског.

⁵ Говорећи о житију, ослањамо се на превод Лазара Мирковића, објављен у књизи Данилови настављачи. Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника. Приредио Г. Мак-Данијел. Данашња језичка редакција Лазар Мирковић. Просвета-СКЗ, Београд, 1989. *Житије Стефана Дечанског* је на стр. 27-65.

Каже како он управо од тих праведних дела почевши проговара својим слушаоцима.⁶ У духу средњовековних књижевних обичаја о себи говори као о недостојном.

Данилов ученик даље у уводу подсећа да је у *прошлом времену* нешто мало рекао (заправо коришћен је облик множине: *нешто мало рекосмо*) о животу Дечанског.⁷ Напомиње како је празник годишњег поштовања (годишњица) Дечанског минуо, али да су његова добра и богоугодна дела непролазна. У то име сматра потребним да *још нешто мало* проговори о овом краљу. Моли читаоце/слушаоце да му не замере уколико нешто и грубо проговори, већ да и то са љубављу приме у Господу, као што су примали и до тада. Сматра их, како то наглашава, својеврсним инспираторима и помагачима. Говорећи о свом тексту као и о изворима своје инспирације каже да оно што је већ написао (увод) и оно што ће уследити *није састављено сплетом говорничких речи*, већ након мољења за вишњу премудрост, од које је свако давање добро и сваки дар савршен.⁸ У духу схватања о извору надахнућа обраћа се Богу за инспирацију. Занимљива је, јер није уобичајена, његова ауторска изјава: „Ово рекох сада и почех“. Констатује да је завршио са уводом и да започиње са обликовањем самог животописа.

Започињући излагање биографских појединости, утврђује како је Дечански Божјим извољењем узео престо по смрти свога оца. У почетној карактеризацији Дечанског као владара прибегава поређењу свог јунака са краљем Милутином (попут њега био је пун добрих дела и милостиња).⁹ Затим говори о оствареном Милутиновом утицају на Дечанског у периоду његове младости;¹⁰ у исти мах истакнута је снажна жеља и спремност Дечанског да следи пример својих родитеља, њихов богобојажљиви живот и богоугодна дела (у видокруг се овде, осим Милутина, уводи и његова супруга, мајка Дечанског). Посредством библијских цитата наглашено је како је Господ због поменуте врлине, наградио Дечанског и остварио му што је срце његово желело.¹¹

Писац затим мења смер обликовања: о владарским врлинама Дечанског говори подастирући библијске паралеле и паралелу са царем Константином Великим. Поређење јунака са царем Константином није реализовано на оптималан начин; ипак се наслућује да се тежило истицању сродности у домену Божјег окриља (обојици дарује крепост да победе иноплеменике).

⁶ „...проговорих к вама, драга моја браћо, оцеви и чеда вазљубљена“

⁷ С. Хафнер претпоставио је да се овде мисли на пролошко житије Стефана Дечанског (оно није сачувано), а Гордон Макданиел да се мисли на одељке *Житија краља Милутина*, посвећене Дечанском.

⁸ Последња реченица парафраза је 17. стиха прве главе Јаковљеве посланице.

⁹ У новије време је Смиља Марјановић-Душанић убедљиво показала да, када је реч о владарској идеологији, рану владавину Дечанског карактерише угледање на оца, краља Милутина. До овог закључка дошла је анализирајући расположиву дипломатичку грађу. Указује на утицај творца Милутиновог државног програма на мисли и слике које се налазе у повељама његовог сина – С. Марјановић-Душанић, *Владарска идеологија Немањића. Дипломатичка студија*. Слио, Београд, 1997, стр. 152 и даље (поглавље *Дечанска генеалозија*). Данилов Ученик несумњиво добро познаје владарске тежње Дечанског на почецима његове владавине.

¹⁰ Милутин је сина поучавао сваком добром делу; васпитавао га је поукама.

¹¹ Данилов Ученик користи Псалам 20 (19),6 и Псалам 21 (20), 3.

Када је реч о Божјој помоћи у ратним недаћама, значајнију функцију има пишчева паралела: Дечански-Милутин. Дечански је наике у свим ратовима имао помоћ каква је својевремено била пружена Милутину у његовој борби са Персијанцима (овде се писац позива на *Житије краља Милутина*).¹² По речима писца непријатељи Дечанског су рушени и умртвљивани силом, крепосту и мудрошћу датом Дечанском од Бога.

Занимљиво је пишчево становиште да је Бог погледао на велика искушења Дечанског и напасти које су му се догодиле у његовој младости и да је стога уздигао његово име и даровао му име изнад многих славних имена (библијски навод, парафраза ФЛБ 2,9). О искушењима се ништа конкретно не каже; писац се правда чињеницом да је то познато савременицима. Стиче се утисак да се Данилов Ученик врло опрезно дотиче догађаја из младости Дечанског. Фактички заобилази осетљиву тему Стефановог сукоба с оцем.

Током даљег изграђивања лика јунака, писац се фокусира на краљеву духовност. Дечански за свог учитеља и духовника одабира Данила, угледајући се на оца, коме је Данило био духовник и помагач у пословима. Данилов Ученик доста широко представља Данилов значај за краља Милутина, ослањајући се и на виђење самог Дечанског. Овим путем оснажује се и Милутинов лик.

Како је то у житију представљено, да одабере за свог духовника Данила Дечанског је подстакло и сазнање о приближавању смрти. Свестан сопствене грешности (о њој говори хиперболично) и запитан над судбином своје душе, одлучује се да позове Данила, како би са њим *љубазно беседовао* и тако напредовао у свом подвигу и добром делу. Данило постаје краљев духовник и даје му духовне савете. Писац, кроз похвални став, истиче Данилов значај за краља. Данило, међутим, као истински подвижник, жели назад у Свету Гору (овде наликује на Св. Саву), али на краљеву молбу остаје уз њега извесно време и обавља значајне мисије на бугарском двору и у Цариграду.

У засебном поглављу (пето), представљен је Данилов избор за архиепископа. Приповедање се успорава и раслојава на низ микроцелина. Истакнута је краљева брига око избора новог архиепископа након Никодимове смрти. Ипак, лик Дечанског у овом сегменту није рељефније изграђен.

Чини се да са следећим (шестим) поглављем почиње одређени заокрет у приповедању о Дечанском. Писац је очигледно на другим позицијама; подробно говори о поступцима свога јунака и рељефно изграђује његов лик. Пошто је у општим цртама представио тековине његове владавине (стабилност и повољна духовна клима) и апострофирао чињеницу да је омиљен у народу, Данилов Ученик започиње са представљањем догађаја који је Дечанском донео највећу славу и престиж. То је битка код Велбужда у којој Дечански односи велику победу над бугарским царем Михајлом. Ученик приказује све њене фазе и акцентира најзначајније детаље. Опис је унеколико

¹² У опису боја са Персијанцима одиста се истиче изузетна Божја помоћ краљу Милутину. Сам бој представљен је врло детаљно, са низом информацијских појединости; очигледно је да Данило овим путем акцентира сам догађај.

утемељен на старим традицијама;¹³ на другој страни, тежи се ширем представљању припрема, тока самог боја, као и његових непосредних и далекосежнијих последица. Краљ Дечански овде несумњиво има истакнуту, активну улогу; не запостављајући своју духовност, манифестује и одлучност, храброст, мудрост и чврсту вољу; указује се као добар ратник и способан војсковођа (правилно усмерава акције и реализује своје ратне планове и тактику).

Елементи традиционалног приступа запажају се махом у уводу. Прелазећи на представљање саме битке, писац интензивира приповедање. И када буде приказивао догађаје после самог боја (Дечански одлази у Бугарску, у помоћ својој сестри и на владарски трон поставља свога сестрића), писац ће се држати већ успостављене линије приповедања и динамике.

Другим планом подастире се представа о јунаковој побожности и милосрђу.¹⁴

Писац користи разноврсна средства да похвали јунака; значај победе истиче изједачавајући је са победом Александра Македонског над персијским царем Даријем.¹⁵ О величини и премоћи Дечанског, коју је стекао битком, посредно сведочи и бугарска властела, која предаје градове и читаву државу у његове руке.

У опису се посебна пажња посвећује Душану, младом краљу, који је упоређен са Исусом Навином (Дечански се у овом одељку пореди са Мојсијем). Посредством паралеле истакнута су Душанова својства (млад али вишан ратовању).¹⁶

Следеће (седмо), знатно краће поглавље, посвећено је борби Стефана Дечанског с Византинцима; нема исти уметнички домет. Овде је најпре представљен поход српског краља против византијског цара, Михаиловог савезника. Цар бежи а Дечанском се предају многе земље (градови) грчке државе. Уводећи изнова у видокруг Душана, Данилов ученик наглашава његов допринос у победама; оцењује да је Дечански себи и сину обезбедио велелепно и достојно име. Користећи се симболичком представношћу, истиче да су њих двојица положени и утврђени силом Светога Духа, „*као крепки и тврди град, као неборими браник отачаства свога, српске земље*“.

У завршници поглавља представљени су старање Дечанског да у освојеним крајевима успостави власт и његов тријумфални повратак са сином у домовину.

У наредном (осмом) поглављу житија представљен је духовни преображај краља, који је свестан близине смрти и забринут за своју душу. Схвата пролазност славе и богатстава које је стекао. Долази до спознаје о томе да треба да начини богоугодан спомен у своме животу, да би њиме задобио „до-

¹³ Подстицај за зло долази од ђавола; јунак се моли Богу и свецима/ратницима, очекујући помоћ од њих, итд.

¹⁴ Дозвољава да се бугарски цар сахрани, не жели да мучи заробљене бугарске велможе, итд.

¹⁵ Данилов Ученик овде се ослања на *Роман о Александру Великом*; превод тога романа начињен је, по свој прилици, крајем XIII века.

¹⁶ С. Марјановић-Душанић (*Владарска идеологија Немањића*, стр. 222) указује на то да је Исус Навин у српским изворима XIV века постао образац идеалног владара-ратника.

бру реч“ након разлучења од овог, сујетног живота. Жели да се угледа на прародитеље и родитеље, који су чинили добра дела Богу и људима и подигли божанствене храмове. У таквом расположењу одлучује да подигне Дечане. Писац указује на необично важну Данилову улогу у подухвату. Када донесе одлуку о зидању задужбине, Дечански одлучно приступа њеној реализацији, не запостављајући никако молитве и побожна размишљања. Занимљива је краљева посланица Данилу (позива га да узме учешћа у градњи), која открива нови краљев сензибилитет (видна је одређена поетизација исказа, постигнута посредством ефектних поетских слика). Краћа похвала Дечанском, утемељена је на библијским паралелама.¹⁷

Писац истиче да су краљ и архиепископ једну вољу имали и на Једнога гледали и да су чинили добар пример богољубља свима у отачаству. Слична места проналазимо у похвалама Симеону и Сави (из оквира Доментијановог дела). Утицај овог старијег писца несумњиво је шири и значајнији. Говорећи о градњи Дечана, Данилов Ученик несумњиво се ослања на Доментијанов опис подизања Хиландара, из састава *Житија Светог Саве*. У тексту Даниловог ученика запажа се и утицај извесних места где се описује подвизавање Саве и Симеона у Св. Гори (Дечански овде наликује на обојицу).

Утисак је да писац, у извесној мери подастире паралелу: Сава – Симеон; Дечански-Данило.

Последње, девето поглавље у идејном је раскораку са целокупним претходним текстом; ту писац говори о мржњи Дечанског према сину Стефану и борби са њим и о смрти Дечанског. Заузима негативан став према Дечанском, а о Душану говори са симпатијама. Карактеристично је да преображај јунака (од позитивног постаје негативан) тумачи деловањем ђавола. Кривица Дечанског је у томе што се злу не одупире већ допушта да га у потпуности обузме. Душан у овом одељку житија донекле наликује краљу Драгутину (попут њега од оца добија обећање да ће наследити велики део државе, стрпљиво чека и покоран је и послушан оцу, итд.). Показује и одређену пасивност и помирљивост, али је приморан (од стране властеле) да се оцу супротстави. Смрт Дечанског, како то приказује овај писац, била је неочекивана и природна, мада је он (заједно са супругом) био у привременом заточеништву (док се не измири са сином).

4.

Житије Стефана Дечанског од Даниловог Ученика очигледно није концептирано као потпуна биографија овог владара. Не треба изгубити из вида да је писано за потребе зборника у коме је већ постојало исцрпно *Житије краља Милутина*. Ту су се већ налазиле извесне појединости о Дечанском. У суштини Данилов Ученик изграђује само владарски лик свога јунака. Не само због тога, већ и због чињенице да не постоји јединствено гледиште писца,

¹⁷ Дечански је, у одређеном домену, упоређен са Авраамом, Авелом, Мојсијем и Давидом. Ова паралела је занимљива јер сродно место постоји у Доментијановом *Житију Светог Саве*.

лик није монолитан. Владарски лик Дечанског Данилов Ученик најпре изграђује посредним путем (углавном путем подастирања паралеле: Дечански: краљ Милутин). Може се условно говорити о развоју јунака; одређену зрелост (владарску и духовну) постиже у време када сасвим досегне свога оца, Милутина.

Негативни преображај Дечанског последица је његовог промењеног односа према сину Душану. Утисак је да писац хиперболизује зло у Дечанском и његове последице.

За тему којом се бавимо свакако је од прворазредног значаја питање објективности Даниловог Ученика. Извори који се нуде су оскудни а често и сами једностранни. Поставља се питање односа Даниловог Ученика према побуни Стефана Дечанског. О њој се у делу не говори али постоје извесне алузије на тај догађај. Већ је сама пишчева потреба да се фаворизује лик краља Милутина индикативна. Тежећи што потпунијем и савршенијем угледању на оца, Дечански (како је представљен у житију), жели да успостави првобитни однос са њим, тј. да поништи раздор који је касније настао.

Несумњиво је историјски и друштвени тренутак у коме је дело настало дао карактеристична усмерења. То је Душаново доба. Данилов Ученик је несумњиво презентовао официјелно тумачење судбине Дечанског. Да је њему стварна подлога Душанова прича о Дечанском указује следеће место из Речи уз Законик:

„Но, авај, зло и неисправљено оружје бесовско благога и тихога живота нашега не усхтеде! Но посејавши као од испрва, злочелник и ненависник добру, ђаво, пође и развеја лукава словеса своја бесовска посред људи отачаства нашега. Брижна сатворише због мене родитеља мојега и тако наговорише њега на ме да сасма не буде имена мојега ни живота....“¹⁸

Сасвим је сигурно да су и неки други детаљи везани за смрт Дечанског део официјелне приче, потекле са двора. Данилов Ученик, мада је свакако знао какав је био крај старог српског краља, није могао рећи истину. Каква је заправо истина о Душановој буни против Дечанског? Савремени историчари имају јасно тумачење: Дечански није искористио резултате блиставе победе и није предузео шире освајачке походе, што је желела властела. Она је подстакла Душана да устане против оца, уверена да ће он испунити њихова надања.¹⁹

Даниловом Ученику историчари, када је реч о догађајима који су довели до смрти Дечанског, признају да је добро обавештен. Они у дубљим слојевима његовог текста, испод реторског слоја, откривају неколике појединости које их изненађују својом прецизношћу.²⁰

¹⁸ Фрагмент из *Речи уз Законик* наводимо према преводу Радмиле Маринковић, *Писах и потписах. Аутобиографске изјаве средњег века*. Прир. Р. Маринковић. Нолит, Београд, 1996; Реч је на стр. 134-137, место на које се позивамо на стр. 135.

¹⁹ Види: Божидар Ферјанчич, Сима Ћирковић, *Стефан Душан, краљ и цар*. Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2005, стр. 50.

²⁰ Данилов Ученик нпр. зна да су постојале две фазе сукоба и непријатељстава, да се Душан са малобројном властелом упутио ка очевом двору у Неродимљу, итд. – Види: Б. Ферјанчич, С. Ћирковић, *Стефан Душан*, стр. 44.

5.

Григорије Цамблак, пишући о Дечанском готово седамдесет година после његове смрти остварује битно другачији приступ. У извесном смислу он своје дело осмишљава као опозитно делу Даниловог Ученика.²¹ Отуда су и реална очекивања да ће кључни догађаји бити представљени на другачији начин и са другачијим акцентима.

Цамблак целовито представља јунаков живот; говори и о његовом свечаном деловању (описана су посмртна чуда). Дело је врло добро компоновано. Увод и завршно (21) поглавље чине својеврсни оквир. Уколико се прате пишчеве назнаке (он увек сигнализира да почиње нову тему), долази се до сазнања да се централни део житија састоји од шест целина неједнаког обима. Садржаји унутар њих добро су идејно и формално повезани али и у довољној мери осамостаљени.

Свог јунака овај писац осмишљава као вишеструког мученика. Он страда најпре од оца (овај га ослепи а затим пошаље у изгнанство у Цариград), од брата Константина (настоји да му преотме престо и да га усмрти) и од сина Душана (који му на свиреп начин одузима живот, како би се домогао престола).

Приповедање у делу је врло сугестивно; Цамблак своје виђење јунака непрекидно потенцира, сугеришући читаоцу жељени утисак. Житије је прожето емоционалношћу, а каткад и извесном патетиком.

Увод указује на пишчеву интенцију да шире утемељи приповедање о јунаку.²² Он најпре, и то похвално, говори о народу из кога је он поникао. Неосетно се прелази на излагање о српским владарима, за које се каже да су украс народа и достојни хвале, најблагодостивији и најмудрији.²³ Најзнатнија пажња посвећена је родоначелнику, Немањи/Симеону; указано је на његове врлине (првенствено на духовне а тек незнатно на државничке).²⁴ Потоње владаре писац не именује. На занимљив начин говори о природи и карактеристикама њихове владавине.²⁵ Цамблак затим привлачи пажњу на садржај који следи; само житије детерминише као *повест о великомученику и цару*. Наглашава да ће се његово дело разликовати од постојећих (заправо од дела Даниловог Ученика).²⁶ Апострофира објективност/нетенденциозност као одлику свога приповедања („А ја...не исповедам благодат ни овима ни онима“). Да ће истинито говорити, указује посредно, када истиче да ће се уздати

²¹ Карактеристичне су његове речи: „Други друкчије причају и сваки од ових хоће да утврди своје“ Мада је користио облик множине (други...причају), Цамблак несумњиво помишља само на Даниловог Ученика.

²² Током анализе користићемо превод Лазара Мирковића, објављен у књизи *Стара српска књижевност*, III, Избор и редакција др Драгољуб Павловић, Београд, 170, стр. 129-167. Придржаваћемо се и поделе текста на поглавља спроведене у овом издању.

²³ Истиче да их је народ волео.

²⁴ Цамблак Немању представља као цара а тако чини и са осталим српским владарима, укључујући и Дечанског.

²⁵ Најпре утврђује како они *нису*, попут синова и нећака Константина Великог узмућивали цркву „јеретичким валима“. Затим предочава да су управљали војском и осталим урученим стадом благодостиво, богомудрено и богољубазно.

²⁶ На ово место („Други друкчије причају...“) већ смо указали.

у помоћ самог Дечанског. Ауторска изјава сусреће се и у завршници житија (21. поглавље). Писац (посредно) назначава да су његове побуде за писање дубоко личне: „*Ово ти је, Стефане, знамење љубави према теби, која је у души.*“

У првој целини подастиру се два основна мотива: рођење и младост јунака (мотив детињства сасвим је запостављен). Говорећи о оцу јунака, краљу Милутину; Цамблук констатује да је он *четврти* после великога Симеона²⁷; „*родио*“ је сина Стефана, *велику кулу побожности и венац царства*.²⁸ Одмах затим писац се фокусира на младост јунака; о њој говори врло похвално, акумулирајући позитивна својства (прибегава својеврсном каталогу врлина).²⁹ Посебно истиче јунакову изузетну побожност.

Друга целина обимом и ширином приступа назначеној теми многоструко надилази прву. Ту се говори о страдању Дечанског (ослепљен и послат у изгнанство). Писац вешто привлачи пажњу читалаца/слушалаца на оно о чему ће говорити („*но како пострада?*“).³⁰ За оно што се догодило (ослепљење) Цамблук окривљује ђавола (јер он *увек мрзи добро*), али и Милутинову супругу, јер је *услужитељ ђавољем служењу*. Не објашњава краљичине разлоге; само каже да је у питању њена завист.³¹ Успела је, служећи се клеветом, да наговори краља Милутина да ослепи сина. Пошто привуче пажњу читалаца/слушалаца на одсудни моменат („*Чујте!*“), писац упечатљиво представља краљичине припреме за сусрет са мужем (она начини тужно лице) и сам њен наступ (рони сузе и „*унутрашњим пламеном пресеца глас*“). Свестан чињенице да би предочавање краљичиних клевета било контрапродуктивно, Цамблук нагло прекида саму сцену, указујући да је краљица успела у својим намерама. Другим планом представљено је понашање Дечанског у овим моментима. Мада зна каква му опасност прети и да постоји излаз из тегобне ситуације, Дечански не чини ништа, уверен да је Божја брига о њему боља од људске. Држи се правде и незлобивости, ограђујући себе милостињом и молитвама. Уведена молитва указује на изузетно јунаково поверење у Бога и јунакову незлобивост. Од њега Стефан тражи да утиша Милутиново срце и да га одврати од „*ззорног и непорочног дела*“, на које се спрема.

Пишчева је теза да је ипак сила промисла ућутала на злу намеру, да би Дечански, пошто буде искушан, стекао венац од Бога. Сажето и уз снажну

²⁷ Краљ Милутин заправо је шести по реду владар након Немање. Цамблук није лоше обавештен, како би се то могло учинити на први поглед. Он у својој *Служби Стефану Дечанском*, о овом владару говори као о петом после Немање, да би остварио паралелу: Дечански – Јов; наиме Јов је пети по Аврааму. По свој прилици и у житију „скраћује“ родослов из сличног разлога (ради паралеле са Јовом). Драгоцене информације о видовима коришћења паралеле Дечански – Јов код Цамблака даје Јелка Ређеп у својој студији: „*Књига о Јову*“ и *старе српске биографије*. Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 2/1, МСЦ, Београд, 1997, стр. 13-24, на стр. 21-22.

²⁸ Када је реч о другом квалификативу, треба рећи да писац њега доводи у везу са самим именом (на грчком *to stefani* значи: венац).

²⁹ Набројане су следеће врлине: доброприступан ка онима који говоре, тих речима, милостив према онима који страдају, и др.

³⁰ Рачуна се и на ефекат изненађења, јер је у претходном тексту снажно похваљен јунак; он би, по правилу, за своје врлине требало да буде награђен.

³¹ Цамблук нигде у тексту не наводи краљичино име. Реч је Симониди, која је маћеха Дечанског.

личну осуду, Цамблак говори о самом кажњавању Дечанског (ухваћен је и ослепљен). Не жели да окриви краља; то и отворено каже, па истиче Милутинове врлине и владарске заслуге и његов значај као свеца. Током обраде мотива Цамблак сасвим запоставља историјску веродостојност; не говори о томе да је Стефан подигао буну против оца и да га је овај стога строго казнио.³²

Цамблак се потом фокусира на Дечанског који у моментима након ослепљења страшно пати (он је „љуго изнемогао до краја“ и „лежи готово мртав“; тек пред зору мало заспи). Осим физичког, он свакако осећа и велики душевни бол. Напуштен од људи, Дечански међутим, како је то ефектно предочио Цамблак, није био напуштен и од Бога. Посредством Св. Николе, Бог је њему пружио утеху и наду.

Цамблакову пажњу потом заокупља Стефанов боравак у Цариграду. Јунак је након ослепљивања био протеран из Србије и упућен у Цариград; тамо је био заточен и под надзором византијског цара. Према царској одлуци, смештен је у манастир Сведржитеља (Пантократора) и потпуно изолован. Дечански је, како то приказује Цамблак, трпљење прихватио као императив. Почео је да се строго подвизава (често се молио и чинио многа коленопреклоњења). Његова ревност на богослужењу али и остале његове врлине привукле су пажњу игумана и братије манастира. Монаси почињу да му указују пажњу и љубав а Стефан их, заузврат, поучава. Врлински живот Дечанског, како указује Цамблак, изазвао је дивљење и код цара; он почиње да позива Дечанског на двор, да би са њим разговарао.

Цамблак несумњиво врло пажљиво изграђује лик јунака у овом раздобљу његовог живота. Њему је циљ да прикаже како је Стефан сопственим трудом и врлинама поступно стицао углед и мењао свој положај (на почетку свог боравка био је заточеник коме је био забрањен сваки контакт са светом; касније он је цењени гост код византијског цара, па чак и његов саветник). Омиљен је и поштован у црквеним и властеоским круговима. Писац се, да би указао на царев изванредан однос према Дечанском, одлучује да представи један карактеристичан моменат. Цар је позвао Дечанског к себи у време када је завладала велика опасност од Варлаамове јереси. У самој престоници, као последица ширења јереси, завладало је тешко стање (устанци, буне, раздор

³² Историчар С. Ћирковић указује да се Стефан дигао против оца јер је његово право на круну било реално угрожено. Наиме Симонидина мајка, Ирина, вршила је притисак на Милутина да за наследника одреди једног од Симонидине браће. У Србију је у току 1312. или 1313. долазио Димитрије Палеолог; како се њему нису допале „сурова средина“ и неповољна клима, он се вратио мајци. Ирина је касније (1316) послала и другог сина, Теодора. Већ је први њен покушај (долазак Димитрија Палеолога) изазвао реакцију краљевог сина Стефана; његов положај тада је био пољуљан. Да угуши побуну, Милутин се са војском упутио у Зету; приволео је сина на помирење, а потом га је ухватио, наредио да се ослепи и послао у изгнанство у Цариград. Према мишљењу овог историчара, ослепљење је за циљ имало да Стефана онемогући да влада; предавање надзору Палеолога открива да је византијски двор био заинтересован да се Стефан уклони из земље – Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан*, стр. 26.

Мада је читава прича о околностима Стефановог страдања фикционална, тј. нема историјску подлогу, ипак не треба изгубити из вида да писац за страдање Дечанског окривљује управо Симониду. Да ли он одиста нешто зна о Ирниним покушајима да на српски престо доведе византијског принца, тешко је утврдити.

међу становништвом). Цар најпре дуго разговара са Дечанским, Током разговора Стефан узима реч, да би цару указао на његове грешке у питањима побожности; поучава га о његовој пастирској улози. Затим га снажно подстиче на одлучну акцију против јеретика. Говор Дечанског добро је осмишљен; у тумачењима он се значајно ослања на Свето Писмо (користи параболе и цитате). Писац одмах указује на цареву задивљеност (задивљен је Стефановом мудрошћу) и на његову одлуку да одмах послуша добивени савет. Приповедање о Варлаамовој јереси је анахронизам. Варлаам се са својим учењем појавио заправо тек након смрти Дечанског; устао је против исихастичке праксе.³³ Као осведочени исихаста, Цамблак је осетио потребу да снажно осуди присталице Варлаамовог учења. За карактеризацију јунака читава епизода је од великог значаја. Подастире се представа о његовим вредностима, у првом реду оним које га могу квалификовати за владара. Да се Цамблак већ у овом моменту припрема за приказивање Стефановог повратка у домовину и његовог ступања на престо, указује и чињеница да он, нешто касније, говорећи о милосрђу Дечанског, помиње да је из Србије једном приликом добио злато, од „некога од благородних његова отачаства“. Примљено злато дао је игуману, да га овај подели сиромашнима; за себе ништа није задржао. Читава прича одиста указује на врлину Дечанског. Њен смисао је и дубљи; назначавача се, посредно, да Дечански није заборављен у својој домовини.

Убрзо затим представљено је (чудесно) враћање вида Стефану (вид му дарује Св. Никола, који је послат од Бога). Писац не коментарише сам догађај; указује на велику радост јунака али и на његов опрез (крије да је прогледао). Одмах затим говори се о новом искушењу коме је изложен Дечански; умро је његов млађи син. Смрт детета је свакако најболнији моменат у човековом животу, па самим тим за њега и најтеже искушење. Цамблак међутим говори како Дечански са великим достојанством и стоички подноси бол. Потресан је његов говор над детињим гробом; он се не обраћа сину већ Господу. Захваљује му што је изволео да прими плод његове утробе, који још није искусио зло.

Трећа приповедна целина започиње пишчевим позивом читаоцима/слушаоцима да обратe пажњу на приповедање о томе како се Стефан вратио у жељено своје отачаство и постао владар. У оквиру ове целине је и опис Стефанове владавине. Са посебном пажњом и низом занимљивих детаља Цамблак приповеда о Стефановом повратку у домовину. До њега је дошло на Милутинову иницијативу. Краљ се распитао код игумана Пантократоровог манастира о сину (игуман је у саставу делегације која је дошла у Србију). Сазнао је за његове изванредне врлине и дела у Цариграду. Величајући Стефана, игуман је замерио Милутину што га је удаљио од себе; снажно га је подстакао да сина са чашћу врати. Писац указује на Милутинов преображај; како је био *милостива душа*, осетио је очинско милосрђе, пролио довољно суза и у Цариград послао молбу да му врате сина. Цамблакова прича је

³³ Варлаам је био учени калабријски монах, пореклом Грк; он је 1337. године устао против исихастичке праксе. – Историјат исихастичког спора и прилике у Византији тога времена опширно приказује Георгије Острогорски (*Историја Византије*, Београд, 1959, стр. 476-479.)

уверљива и врло је емотивна, али је, на то указују други извори, исконструисана. Делегација коју помиње (тражила је војну помоћ за борбу против Турака) долазила је у Србију још пре побуне Дечанског. Писац се затим усредсређује на приказивање Стефановог повратка у домовину. Краљ Милутин је њега примио као доброга сина. Целивао га је са сузама и обратио му се речима пуним утехе; молио га је да му опрости за оно што је њему (Стефану) учинио. Дечански, који је примљен „са добрим речима“, теши оца и окривљује себе. Цамблак потом приповеда како је Стефан, по очевој жељи, отишао у Дукљу (сина је поверио деди).³⁴ Тамо испољава још снажнију љубав према Христу; храни се у души божаственом сладошћу и почиње да се нада на добро.

Приповедање се интензивира од момента када започне представљање збивања (немира) који су наступили након Милутинове смрти.³⁵ Стефан је, тек када се сасвим уверио да је вест о очевој смрти истинита, збацио убрус са очију и свима открио да види. Њему притиче војништво, за њим велможе и остали. Ступању Дечанског на престо успротивио се његов полубрат Константин. Кренуо је са војском против Стефана, поручујући да слепом човеку не приличи царство. Цамблак одступа од стварних чињеница приповедајући како је Дечански за краља крунисан током припрема за битку.³⁶ Полазећи на бојиште, Дечански настоји да одврати Константина од напада и позове га на помирење. Његова посланица умногоме има званичан карактер (то нарочито вреди за њен први део). Унеколико се опонаша формулар владарског писма. Значај посланице је и у томе што она пружа увид у однос Дечанског према протеклим догађајима. Занимљиво је како јунак сагледава своју владарску улогу (уједно је то и програм његове владавине): „да страхом Божјим и његовом правдом владам као оци наши.“ Константин, међутим, како је то овде представљено, остаје непоколебљив. У боју побеђује Дечански а Константин, јер је неправедан, у њему страда.³⁷

³⁴ Стефан је, на име издржавања, добио град и жупу Будимљу (берански крај); његов положај у држави се није променио; био је и даље кажњени бунтовник, коме је само олакшано испаштање кривице. – Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан*, стр. 27-28.

³⁵ Милутин је у јесен 1321. године теже оболео; постао је непокретан и изгубио је моћ говора. Дуже је боловао, па очигледно није тачан Цамблаков податак да је краљ умро изненада.

Мада је очекивана Милутинова смрт, није ништа учињено да се обезбеди мирна смена на престолу. С. Ћирковић указује да је дуга владарева агонија пружила прилику свима да се припреме како би искористили метеже који су се очекивали. Немири су добили велике размере. На престо су полагали право Драгутинов син Владислав, Константин и сам Стефан. Владислав се ипак није борио у централним областима, „где је било поприште борбе Милутинових синова.“ Константин је, изгледа, у овом тренутку и формално полагао право на престо. Стефан је, по Ћирковићевом мишљењу, представљао највеће изненађење, од тренутка када је показао да није слеп: „Оно што је требало да га потпуно онемогући, највише му је помогло, јер је међу савременицима схваћено као чудо, као знак Божје милости.“ Када се вест о томе да је прогледао раширила, сви су пришли Стефану. – Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан*, стр. 28-30.

³⁶ Други извори па и сам Дечански указују да је Стефан крунисан за краља 6. јануара 1322., на Богојављење. У истом часу крунисан је, за „младог краља“ и Стефанов син Душан. Додељен му је на управу део територије, Дукља, Албанија, Хум и Приморје. Како је Душан био врло млад (имао је тек 14 година) добио је свакако од оца саветнике; они су, по свој прилици управљали Душановим делом краљевине.

³⁷ Детаљи о ратовању Стефана са Константином нису познати; историчари сматрају се да се борба међу браћом водила током шест недеља, почевши од Милутинове смрти, 29. октобра 1321. и Божића, 25. децембра исте године. – види: Б. Ферјанчић, С. Ћирковић, *Стефан Душан*, стр. 146.

Представљајући резултате/постигнућа Дечанског током његове владавине, Цамблук у први план истиче благостање, добро управљање црквеним стварима, добро руковођење војском.³⁸ Шире развија слику његовог мило срђа. Детаљно је описана градња Дечана. Писац приказује јунака као активног и усредсређеног на сам подухват. Истиче његову побожност али и изванредно естетско осећање. Снажан је јунаков доживљај самога места („*Колико је страшно ово место, ово није ништа друго но дом Божји*“). Борба Дечанског са бугарским царем Михаилом (битка код Велбужда) код Цамблака је приказана са много мање појединости него код Даниловог Ученика. На другачији начин се пришло и самом јунаку. Снажније су наглашене његове хришћанске врлине него јунаштво. Дечански се апсолутно уздаје у Божју помоћ, мада се на адекватан начин припрема за битку. У самом боју нема активну улогу; војску предводи Душан а он се за то време моли у свом шатору. Пошто је указао на величину Стефанове победе (истакао је и Душанове заслуге и његову храброст у боју), Цамблук се посвећује приказивању његовог тријумфалног повратка. Стефан је, како је то овде представљено, одмах посетио своју задужбину. Ту је писао песме посвећене Христу. Испуњен неисказаном радошћу, од тада је хитао ка још већим подвизима.

Нову тему, па самим тим и нову целину (четврту), Цамблук назначаваче речима: „*А сада доспевши изнећу како је био мученички крај његовог живота и како се он настанио у збору мученика.*“ На приближавање смрти, према Цамблаку, Стефана је упозорио Св. Никола; позвао га је да се за њу припреми Стефан са радошћу прима ову вест. Прва његова брига у моменту када је постао свестан близине смрти, био је његов манастир; стога он предузима све да га обезбеди (даје игуману злато). Започињући приповедање о трагичној смрти Дечанског, Цамблук се фокусира на Душана, за кога каже да је „*много пута био...рањен жељом царства*“. Када више није могао да отрпи пламен својих стремљења, а имајући уз себе „много војништво“ и многе од велможа, прешао је у арванитску земљу (Албанију) и њу је отцепио од очеве области. Дечански (апострофиран је као „кротки“) од њега је више пута безуспешно тражио да не чини неподобно; обећавао му је да ће убрзо постати наследник „и молитве и царства“. Затим се Дечански препустио Божјем промислу и чинио је многа добра дела. Душан је, према Цамблаковим речима, сачекао погодно време и са великом силом изненада је дошао на очеву територију; заробио је оца, његову супругу и децу. Дечански је заточен у Звечану а после неколико дана Душан га је осудио на „најгрчу смрт удављења“.³⁹ Цамблук жестоко осуђује Душана због убиства оца, као и његове помагаче. Потом говори о сахрани Дечанског у његовој задужбини.

³⁸ У симболичкој равни Стефан је овом приликом представљен као сунце које сјаји врлинама.

³⁹ У суштини, догађаји су имали сложенији ток и дуже су трајали.

О томе да је Дечански био удављен у тамници сведочи и савремени византијски писац, Нићифор Григора. Он, међутим, сам злочин приписује великашима. По његовим речима, Душан се противио и заточењу свога оца, али се није смео супротставити великашима, да и њега не би задесило какво зло – о томе: Б. Ферјанчич, С. Ћирковић, *Стефан Душан*, стр. 45-46.

Назначавајући тематику наредне (пете) целине, Цамблак ставља до знања да ће говорити о посмртним чудима свога јунака. Говори заправо о чудесним исцељењима крај његовог гроба а затим прибегава похвали (она има епилошки карактер). У оквиру шесте целине улазе описи чуда која Стефан врши штитећи свој манастир. Само житије окончава се позивом на прославање успомене на светог краља Стефана Дечанског.

6.

Цамблаково *Житије Стефана Дечанског* у формалном смислу је потпуније и целовитије од истоименог дела Даниловог Ученика. Лик јунака је монолитан јер постоји јединствена тачка гледишта. Пишчево настојање да дубље продре у подсвесну мотивацију и реакције људске психе дало је изванредне резултате; оснажујући психолошки план, успео је да постигне утисак о истинитости/веродостојности свога казивања чак и тамо где се суштински удаљио од онога што је посведочена истина. Цамблаково дело у суштини није историјски засновано. Тежећи у првом реду представљању врлина и страдања јунака, писац је нужно чинио преиначавања, премештања у времену, итд. Документарност се код њега може тражити једино у слојевима дела где се он ослања на лична и непосредна сазнања или на поуздана сведочења (градња Дечана, живот Дечанског у Пантократоровом манастиру). Када је реч о представљању околности које су довеле до смрти Дечанског, треба истаћи да је овај писац ближи истини од Даниловог Ученика. Цамблаков уметнички сугестиван текст, као и чињеница да је био у култу, утицали су да његова рецепција буде значајна; самим тим Цамблаково виђење српског краља постало је и традиционално и уградило се у историјско памћење.

Кључне речи: житије, лик, карактеризација, приповедање, стварност, веродостојност, фикционалност, тенденциозност.

Лиляна Юхас-Георгиевска

**ОБРАЗ СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГО У ДАНИЛОВА УЧЕНИКА И ГРИГОРИЈА ЦАМБЛАКА
(ТРАНСПОЗИЦИЈА ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ)**

(Резюме)

Автор в настоящей работе, исследуя отношения средневековых писателей к историческому материалу, сосредоточивается на двух житийных произведениях, посвященных Стефану Дечанскому. Одно из них появилось непосредственно после смерти героя (автором является Данилов Ученик), а следующее произведение появилось почти семь десятилетий спустя (его автором был Григорий Цамблак). Названные жития отличаются друг от друга в типологическом отношении, однако есть и различия относительно представления релевантных моментов из жизни героя. Исходный пункт в анализе наукой уже уточнен, и он касается констатации о различиях между двумя произведениями.

Анализируя произведение Данилова Ученика, автор пришел к выводу, что Данилов Ученик объективен, исключая при этом описание смерти Стефана Дечанского. Несомненна его хорошая осведомленность; аутентичность описания подтверждают и другие источники (напр. дипломатические документы). Исторический и общественный момент, в котором творил Данилов Ученик, все же отразился и в самом произведении. Данилов Ученик несомненно изложил официальное истолкование судьбы Стефана Дечанского (истолкование царя Душана), касающееся обстоятельств, связанных с его смертью.

Произведение Цамблака, как показывает анализ, в формальном отношении целостнее (в нем представлены все мотивы, а о Стефане Дечанском говорится как о святителе). Образ героя монолитен, так как существует единая точка зрения. Данное произведение по сути дела не обладает чертами исторического характера. Стремясь в первую очередь представить достоинства и страдания героя, автор был вынужден кое-что переиначивать, перемещать во времени и т. д. Укрепляя психологический план, ему удалось добиться впечатления об истинности), достоверности своего высказывания, даже в тех случаях, где он по сути дела отдалился от того, что является засвидетельствованной истиной. Документальность у него можно искать в тех слоях, в которых он опирается на личный и непосредственный опыт или на надежные свидетельства (строительство Дечан, жизнь Стефана Дечанского в монастыре Пантократора). Когда речь идет об обстоятельствах, содействовавших кончине Стефана Дечанского, автор в настоящей работы пришел к выводу, что Цамблак ближе к истине, чем Данилов Ученик.

Izabela Lis
Poznań

ВРСТЕ И НАЧИН ФУНКЦИОНИСАЊА
СТВАРНОСТИ У ТЕКСТУ ЖИТИЈА
(НА ПРИМЕРУ ЖИТИЈА СВЕТОГ СИМЕОНА)

У раду се приказују врсте и начин функционисања стварности у тексту житија на примеру житија св. Симеона. Рад представља предлог схватања и различите могућности читања стварности у књижевном тексту житија.

Појам стварности је веома компликовано питање и тешко је наћи прецизну дефиницију. Без обзира на питање дефинисања, стварност се може разумети као основна категорија и грађа сваког верског система у коме се она јавља као идејна, семантичка и функционална целина, чија је надређена вредност онтолошко уређивање и организовање света.¹ Хришћанску стварност потпуно одређује широко схваћена духовност у космичком, библијском, есхатолошком, антрополошком и мистичком смислу.² Мистичка духовност непосредно упућује на тајну и увођење у мистерију, на доживљај првобитног и божанског, дакле на натприродну подлогу стварности³, која се јавља као непрекидан овоземаљски пут и тежња ка сједињењу с Богом. У принципу, то је реализација идеје *unio mystica*. Дакле, стварност је непрекидан вертикалан процес остваривања идеала јединства доброте и лепоте (*kalokagath"а*)⁴, који је стално присутан у тексту житија.

У погледу идејне, идеолошке и хронолошке блискости три Симеонова житија у односу на оне које су написали св. Сава, Стефан Првовенчани и Доментијан, у одређеном смислу се могу посматрати као компактно организована целина, складан систем обележен високим степеном унутрашње међусобне комуникације. Ипак, и поред тога што су сва та житија у великој мери компактна, сажета, стварност и њене варијације су у извесној мери условљене типом житија. Текстови Саве и Доментијана су пре свега мона-

¹ Уп. М.Елијаде, *Свето и профано*, прев. с франц. З. Стојановић, предг. С. Марић, Нови Сад, 2003.

² Уп. К. Leśniewski, *Duchowość prawosławna*, www.cerkiew.pl/prawoslawie

³ Т. Гаврић, *Православна мистика*, 2 изд., Београд, 2000, стр. 8.

⁴ S. Bułgakow, *Prawosławie. Zarys nauki Kościoła prawosławnego*, прев. на пољски Н. Рапроцки, Варшава-Бјалисток, 1992, стр. 169.

шког карактера. Док Доментијан „указује [на то] шта је монашка дужност, шта задатак, у чему [је] сврха и лепота монашког живота“⁵, а преко тога његово „казивање тече у одређеном ритму, нарација прелази у размишљање које води усхићеној контемплацији и виђењу духовне суштине“⁶, текст Стефана Првовенчаног је „владарски концепт житија, у коме ’земаљска’ дела, историја, макар у веома ученом и аутентичном теолошком тумачењу, имају централно место“⁷. Без обзира на то, у овим текстовима могу се издвојити два нивоа стварности: виша и нижа, што према С. С. Аверинцеву треба схватити као двојну „артикулацију света“⁸. Овде је она директан доказ вишеструког значаја стварности и њене функционалности у тексту житија. На првом (вишем) нивоу се обично показује универзална слика стварности као небеског идеала, на другом (нижем) јавља се тек њена овоземаљска, тј. историјска, политичка, идеолошка надградња. Дакле, из ове поделе настају две чврсто међусобно повезане и истовремено супротне стварности – небеска и земаљска, које одређују основни поредак житија, јер „житије је грађено на протутежи историјског и апстрактног, материјалног и нематеријалног, одређеног и неогређеног“⁹. Дакле, ова „двојна артикулација“ или противтежа се већ појављује у самој композицији хагиографског дела: „осећају се одмах два дела /.../ ’житије’ и ’жизан’”. Први прича о животу свечеву на земљи /.../ Други о животу свечеву после смрти, на оном свету, о животу који се манифестује чудесима. Први је управо само припрема за други, главни“¹⁰; дакле, житије и жизан светаго – „то нису синоними, већ два обавезна угаона камена на којима се подиже грађевина житија“¹¹. Све то одговара старом хришћанском схватању стварности; „На живот се у средњем веку гледа у односима вечног и пролазног“¹². Стога су и поменуте две главне врсте стварности стално присутне у тексту житија и у великој мери утичу на пројекције свих идеја и мотива. Унутар хагиографског текста може се издвојити неколико равни које представљају специфичан начин функционисања стварности и издвајања њених подврста. Пројекције стварности пролазе разнолико и у више нивоа. Овде се могу издвојити три основне равни: метараван, тј. идејни (теолошки/ сотериолошко-есхатолошки) значај текста; раван приказивања јунака (свечевог лика) и филолошка раван (библијско-књижевна).

Метараван текста је носилац основног библијског, теолошког смисла и као највиши ниво (метахоризонтала) текста, вертикално га организује и под-

⁵ М. Кашанин, *Српска књижевност у средњем веку*, Београд, 1990, стр. 165.

⁶ Д. Богдановић, *Стара српска књижевност*, т. I, у: *Историја српске књижевности*, Београд, 1991, стр. 145.

⁷ Исто, стр. 142; видети и: М. Кашанин, *Српска књижевност у...*, стр. 137.

⁸ Уп. С.С. Аверинцев, *Поетика рановизантијске књижевности*, прев. Д. Недељковић, М. Момчиловић, ред. прев. Д. Богдановић, Београд, 1982, с. 104-108.

⁹ Ђ. Трифуновић, *Нацрт за поетику старе српске књижевности*, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, *Стара српска књижевност*, прир. Ђ. Трифуновић, Београд, 1972, стр. 64.

¹⁰ Д. Костић, *Књижевно дело Стефана Првовенчаног*, у: *Српска књижевност у књижевној критици*, стр. 316.

¹¹ Ђ. Трифуновић, *Нацрт за поетику...*, стр. 62.

¹² Д. Богдановић, *Стара српска књижевност*, т. I, у: *Историја српске књижевности*, Београд, 1991, стр. 49.

ређује себи све остале равни житија. Костур стварности је овде есхатолошко-сотериолошки комплекс појмова и значења. У први план избијају широко схваћена *ta eschata* (коначне ствари), које се овде појављују у контексту парусије (другог доласка Христовог)¹³, *Dies irae* (Дана гнева и суда Господњег)¹⁴, апокатастазе (обнављања; коначног откупљења) и обожења – теозе (*theosis*). У текст житија су чврсто уписани традиција и поуке светих отаца, међу којима посебно место заузима Јован Лествичник.¹⁵ У великој мери његове подвижничке поуке одређују стварност житија, која се појављује као мистичка вертикала, овде у облику лествице. Идејни склоп ових елемената се појављује у сценама житија: „одрицање од престола“, што истовремено значи „одрицање од света“ и у сцени смрти, тј. „одласка/ изласка из света“. Прва сцена, чврсто обележена новозаветним идејама, „значи радикалну промену односа према свету и себи и промену начина живота /.../ Преко одрицања човек губи оно што је пролазно и стиче оно што је вечно“¹⁶. Ово „одрицање од светског живота“ је преломни момент, а према Јовану Лествичнику представља потпуно „порицање природе ради постигнућа онога што је натприродно“¹⁷. Дакле, ова сцена житија упућује на битну промену стварности која са индивидуалним избором, опредељењем јунака – „буђењем духовног човека“¹⁸, почиње да функционише као натприродна, небеска реалност. Тако се главни јунак и одређује према вертикали *овај* и *онај* свет, непрестано активно тежи идеалу. Сцени „одрицања“ често претходи поучна фраза која се надовезује на ранохришћански мотив непрестаног бдења; Стефан Првовенчани отворено истиче потребу спремности за долазак Господњи: „устани, дакле, устани и труди се у добром јарму Христовом у бремену његовом лаком, да ти Христос отвори двери царства свога“¹⁹. Исту фразу и стратегију користи Доментијан који такав наговештај *оне* стварности развија, истичући човечји дар за избор и спремност: „не лени се, но прени се /.../ устани, дакле, устани и подвизавај се ка добром јарму Христову и лаком бремену, да ти Христос отвори врата царства небеснога“²⁰. Битна функција ове фразе, осим емотивног јачања наратије житија, управо је наглашавање тренутка радикалне промене стварности. Тај моменат је свесно пројектован као постепена преорјентација која је у Савином тексту супериорна, јер је – како подвлачи Д. Богдановић – „усредсређен на монашки лик Симеонов, Сава је стварне био-

¹³ Видети нпр. Мт 24, 27-31 у: *Свето писмо Старога и Новога завјета*, прев. Ђ. Даничић, В. Ст. Карацић, Издање Библијског Друштва, Београд (даље наведено исто издање).

¹⁴ Видети нпр. За 14, 1-9; Ам 5, 16-24.

¹⁵ Уп. *Византијска филозофија у средњовековној Србији*, прир. Б. Милосављевић, Београд, 2002.

¹⁶ Митрополит Амфилохије, *Основи православног васпитања*, www.mitropolija.cg.yu (текст латиницом).

¹⁷ *Лествица*, ур. Д. Мићић, Линц, 1997, стр. 20.

¹⁸ Исто, стр. 12.

¹⁹ *Житије светог Симеоана*, у: Стефан Првовенчани, *Сабрана дела*, прир. Љ. Јухас-Георгиевска, изд. На српскосл. Т. Јовановић, Београд, 1999, стр. 51 (даље у тексту: ЖССПрвовенчани).

²⁰ *Живот светог Симеоана, Доментијан, Живот светог Саве и Живот светог Симеоана*, прир. Р. Маринковић, прев. Л. Мирковић, Београд, 1988, стр. 257-258 (даље у тексту: ЖССДоментијан).

графске податке из живота Немањиног подредио идеји одрицања од престола, моћи и величине у овом свету ради небеског царства²¹. Дакле, Сава конструише ту сцену као централно место житија, односно мистичке стварности и користећи новозаветну идеју „овоземаљског бескућништва/ туђинства“, овако описује Симеонов излазак: „изиђе од владавине своје, и деце своје и супруге своје /.../ заједничарем учини себе неизреченог, и часног, светог анђелског и апостолског лика“²². Међутим, Стефан Првовенчани наглашавајући промену врсте стварности, јасно конструише ту сцену на основу двојне „артикулације света“: „отишавши од онога што је трошно и земно и уперивши ум на небеса, телом на земљи стајаху, а умом и душом међу небесима борављаху“²³. На веома сличан начин ову сцену гради и Доментијан, који о Симеоновом одласку каже: „желећи царства небеснога, остави земаљско царство и овај свет и што је у овом свету; оставивши земаљско земљи и тражећи оно што је на висинама“²⁴. Монашка стварност је обележена као пролазна, она на неки начин антиципира ову апсолутну, небеску стварност. У Симеоновим житијима у истој функцији је боравак на Атосу који се пре свега показује као микрослика, одраз Царства Небеског; а Сава о Симеону каже да је он „достигавши ливаду покоја, међу дрвета красна узрастом и плодовима, на којима појаху слатке птице /.../ као дрво дивно стајаше“²⁵. Богатију везу светогорске и небеске стварности састављају следећи писци Симеоновог житија. Стефан Првовенчани, користећи идеју будуће награде, каже:

„и да га призове к тајној трапези и да га напоји с бесмртног извора, и да га настани на хладовитом месту оне ливаде, настањујући га у дворима својим са онима који су му угодили“²⁶.

Међутим, Доментијан отворено уводи тему раја, тачније „другог раја“, како назива „свету пустињу Свету Гору“²⁷. Дакле, доследно се овде указују две основне врсте стварности – земаљска и небеска које стварају поредак житија у облику мистичке лествице. Следећи и одлучујући степен те лествице је тренутак „одласка из света“, тј. светачки дан поновног рођења (*dies natalis*). Симеонова ритуална (канонска)²⁸ сцена смрти у великој мери функционише као илустрација самртниковог душевног пута. У том смислу она се опет поклапа са Климаксовом идејом душевне лествице. На дело Јована Лествичника, посебно на његову последњу кратку поуку: „Пењите се, пењите, браћо!“²⁹ – надовезује се Стефан Првовенчани, када представљајући умиру-

²¹ Д. Богдановић, *Стара српска...*, стр. 139; М. Кашанин, *Српска књижевност...*, стр. 125-127.

²² *Житије светог Симеона*, у: Свети Сава, *Сабрана дела*, прир. и прев. Т. Јовановић, Београд, 1998, стр. 165 (даље – ЖСССава).

²³ ЖССПрвовенчани, стр. 67

²⁴ ЖССДоментијан, стр. 276.

²⁵ ЖСССава, стр. 173.

²⁶ ЖССПрвовенчани, стр. 67-69.

²⁷ ЖССДоментијан, стр. 295.

²⁸ Уп. Izabela Lis, *Функције и промене књижевних врста на примеру српске средњовековне сцене смрти – одређене житијне јединице*, у: *Развој прозних врста у српској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, бр. 29/2, Београд, 2000, стр. 83-92; Izabela Lis, *Wmierć w literaturze staroserbskiej (XII – XIV w.)*, Познањ, 2003.

²⁹ *Лествица*, стр. 285; уп. и Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевности*, Београд, Византолошки институт, 1968.

ћег Симеона каже: „на њу [лествицу] Свети непостидно ступивши, хитао је да иде ка Ономе који га зове“³⁰. Код Доментијана је још више сцена Симеонове смрти обележена цртама такозваног „рајског стања“, уједињења с Богом, што теолошки одговара идеји апокатастазе, основном појму хришћанске есхатологије: „наједанпут би с неба некакав шум неразумљив /.../ и благословом светога Оца небесног приспе Дух свети са небеским силама хвалећи и појући богохвалну песму /.../ А свети и преподобни отац наш отпеваше им /.../ и са анђелима на земљи појући Богу свију небесну песму на земљи, и тако се престаји од нас /.../ И просветли се лице његово“³¹; „Смрт светога, у Доментијановом житију, има позитивно онтолошко одређење, и семантички значи 'прелаз на блажени и бесконачни живот', са пуном естетичком есхатолошком перспективом“³². У Савином тексту се посебно подвлачи тренутак преласка, односно време пре тог преласка који је овде уписан у стварност кенозе – о Симеону се каже „ништави, расом обавијен, лежећи на земљи /.../ и свима клањајући се“³³, и светог причешћа – како каже П. Евдокимов – „заметка бесмртности“³⁴:

„а блажени старац од седмог дана па све до покоја не окуси хлеба ни воде, само се сваког дана причешћиваше светим и пречасним тајнама, телом и крвљу Господа Бога и Спаса нашег Исуса Христа“³⁵.

Овде је тај тренутак *mortis*, време преласка заправо еухаристичко време, схваћено као радикална промена стварности чије средиште обележава светачки став.

У тексту житија светац заузима централно место које се може разматрати на такозваној равни приказивања јунака, где је његова духовна силуета конструисана као тачно одређена и индивидуална егземплификација метазначања текста. Свети Симеон се приказује као лик са харизмом побожности, смерности, деловања и са утврђеном историјско-спасоносном функцијом. У Симеонов подвиг је уписан двоструки духовни чин, основни и општи *actus hominis* и *actus humanus* који исказује свестан избор и склоност према Богу. Ово је пре свега есхатолошка / сотериолошка релација, јер од почетка у први план избија опредељење за *ta eschata*, а Симеонов подвиг се уписује у општи и индивидуалан план спасења. Дакле, осим опште Божје милости (*charismatos*), тај изабраник добија и посебан дар (*doron*), тј. способност иступања у име *Светога Духа* у оквиру духовно-националне заједнице. И на овој равни житија се доследно појављује већ поменути двојна „артикулација света“, која

³⁰ ЖССПрвовенчани, стр. 69; уп. Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност. Основе*, Београд, 1994, стр. 21.

³¹ ЖССДоментијан, стр. 296.

³² М. Лазић, *Естетика Царства Небеског у Доментијановим житијима*, у: *Српска Византија*, прир. Б. Јовановић, Београд, 1993, стр. 137.

³³ ЖСССава, стр. 181.

³⁴ Р. Evdokimov, *Szalona miłość Boga*, прев. на пољски М. Kowalska, Бјалисток, 2001, стр. 41 (прев. на српски – Izabela Lis); видети и на српском П. Евдокимов, *'Луда' љубав божија*, прев. Ј. Вујковић, Света Гора: Манастир Хиландар, 1993.

³⁵ ЖСССава, стр. 179.

је опет доказ вишеструке функционалности стварности, а истовремено потврда разнородне улоге јунака. На првом (вишем) нивоу се обично показује светачки утврђен духовни статус, на другом (нижем), тек се јавља његова историјска, идеолошка надградња. На овој равни, с обзиром на општу стратегију и тип житија, један ниво детерминише други. Овде се највише показује повезаност типа и врсте, житија и стварности, што се у српској књижевности углавном остварује у облику владалачко-монашке традиције. У Савином тексту, где су сва Симеонова земаљска, тј. владалачка дела подређена монашком чину, од почетка се јунак приказује као онај који „зажеле на виши степен духовни узићи“, онај који „подвизаваше се како би се у дан страшнога суда у неки број прибројао са онима који су угодили Богу, и како би добио рајско оно и неизречено насеље“³⁶. Стога светац функционише као „блажени старац“³⁷, „учитељ“³⁸, „земаљски анђео, небески човек“³⁹, што по Д. Богдановићу „није само топос /.../, него је носилац идеје парадоксалног, антиномичног односа земаљског и небеског, људског и божанског, у процесу освећења и обожења“⁴⁰. Дакле, доминантна врста стварности је овде опет небески идеал коме јунак стално тежи. Мајстор над мајсторима у приказивању мистичке – небеске стварности као јуначке стварности, јесте Доментијан који баш Симеона ставља у центар света који увек личи на слику „прожету надисторијским, надприродним, духовним вредностима, слику засновану на мистичким схватањима“⁴¹. Од почетка до краја светац ситуиран у мистичком плану као посебан Божји изабраник, појављује се у двојној функцији, која је опет доказ његовог сакралног статуса. С једне стране, он се стандардно приказује као „свети и преподобни и богоносни отац /.../ [који] Богом би изабран“⁴², са друге стране као родоначелник са посебним историјско-спасоносним даром (овде: *doron*), јер према Доментијану „Господ прозре и овога преподобнога оца нашега да ће на њему бити његова благодат, и да ће се благочастиви од њега родити, и да ће се као нови Израил јавити семе његово“⁴³. Дакле, овде је стварност дубоко идеолошка, животописац свој основни циљ остварује управо „идеологијом и екстазом“⁴⁴; светост једног изабраника – српског родоначелника пролази, обухвата једну духовно-националну-српску заједницу. Штавише, Доментијан преплиће обе стварности – земаљску и небеску, користећи овде идеју сакралне владе и земаљског царства као антиципацију Царства небеског, о чему он отворено каже: „овоме Божјем човеку би дан део од истока, и источни цар, давши му део на источне стране учини му преслику, да ће бити рајски уселитељ и житељ вишњег Јерусалима“⁴⁵. Стога се Симеон уни-

³⁶ ЖСССава, стр. 167 и 153.

³⁷ Исто, стр. 179.

³⁸ Исто, стр. 163-165.

³⁹ Исто, стр. 151.

⁴⁰ Д. Богдановић, *Стара српска...*, стр. 52.

⁴¹ Ј. Деретић, *Културна историја Срба. Предавања*, Београд, 2005, стр. 67.

⁴² ЖССДоментијан, стр. 238.

⁴³ ЖССДоментијан, стр. 238-239.

⁴⁴ М. Кашанин, *Српска књижевност...*, стр. 152.

⁴⁵ ЖССДоментијан, стр. 240.

верзално појављује као свети, изабраник, али и као пастир који „постаде првенац вишњег Јерусалима /.../“ и који „радосно иде ка Господу, водећи децу своју са собом /.../ у бесконачне векове“⁴⁶. Дакле, у Доментијановом житију ово стално преплитање разноврсних видова стварности заиста је нека врста супериорности *оне* небеске реалности, коју увек најављује *ова* земаљска. Нешто другачије категорије јунак и стварност функционишу код Стефана Првовенчаног који „нарочито прати духовну страну Немањиног владалачког лика“⁴⁷. Овде у извесном смислу наступа промена стварности, јер пре свега у први план избија земаљска, односно владалачка стварност. Ипак, ова транспозиција стварности је привидна, јер Првовенчани стварајући „владарски концепт житија“, истичући Немањина владалачка дела и „своју улогу у активности династије и у животу државе“⁴⁸, веома слично Сави и Доментијану ставља земаљску стварност у оквире вечне, небеске стварности. То се испољава на пример у описима Симеоновог ратовања, касније и у бројним посмртним чудима, што претвара стварност Стефановог житија која се приказује као мистичка у функцији земаљско-небеске вертикале.⁴⁹ На овој вертикали Стефан осим тока догађаја, ситуације и став самог јунака; као сведок каже да је:

„видео његов [Симеонов] ум уперен ка висинама и као неки небопарни орао, држан на земљи свезан узама железним, који се истргао и у вис узлетео, да дође до оног бесмртног и светог источника и да види хлад божанственог града Вишњег Јерусалима“⁵⁰.

Првовенчани ову поетску слику, односно предслику вечног живота ствара помоћу утврђених, универзалних фигура и алегорија, као што су нпр. орао⁵¹ и *Вишњи Јерусалим*, које се овде могу схватити у функцији репрезентовања *оне* друге стварности (у смислу грч. *symbolona*). Као репрезентанти небеске стварности појављују се овде и чуда. Стога јуначка стварност добија црте натприродне ингеренције, а сам светац постаје посредник и чувар отаџбине. Захваљујући Симеону краљ Стефан побеђује непријатеље, зато се овде лик светог креира по узору на великог Димитрија Солунског – бранитеља земље, тј. града Солуна, што Првовенчани чини помоћу чувене фразе о небројеним чудима – „јер ако неко може избројати небеске звезде и песак морски, то ће и овог Светог избројати чудеса и благодати и силе предивне које сатвори“⁵². Дакле, преко чуда стварност се јавља као потпуна Божија ингеренција, а светац као „одабрани и посведочени спој земаљског са небеским“⁵³. Натприродна способност, моћ Симеонова, чини га изабраником и послаником

⁴⁶ ЖССДоментијан, стр. 248.

⁴⁷ Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност...*, стр. 17.

⁴⁸ М. Кашанин, *Српска књижевност...*, стр. 144.

⁴⁹ Уп. ЖССПрвовенчани, стр. 27-33.

⁵⁰ ЖССПрвовенчани, стр. 45.

⁵¹ Уп. Св. Радојчић, *Повеља Стефана Првовенчаног и мотив раја у српском минијатурном сликарству*, Хиландарски Зборник, 1, САНУ, Београд, 1966.

⁵² ЖССПрвовенчани, стр. 89; уп. Ф. Баришић, *Чуда Димитрија Солунског као историјски извори*, САНУ, Београд, 1953.

⁵³ Р. Маринковић, *Типологија чуда у српској књижевности средњег века*, у: *Српска фантастика*, ур. П. Палавистра, Београд, 1989, стр. 303.

Највише силе, представљајући доказ његове светости јер „чудо је Божји знак, знамење (по старој словенској терминологији) преко кога се исказује Божја милост и наклоност према јунаку дела и којом га Бог истиче мимо осталих људи, потврђујући још за јунакова живота његову одабраност, а после смрти његово светаштво“⁵⁴. У тој похвали Симеоновом светитељском деловању Првовенчани од фразе о небројеним чудима долази до набрајања Симеонових харизматских титула, обраћајући му се и називајући га „лествицом“, „мостом“, „помоћником“ итд.⁵⁵ Стално се у овој апотеози свечевој примећује посебна улога саме речи која ступа у различите пројекције идеја, мотива, алегорија, фигура итд., а преко тога се потпуно реализује на такозваној филолошкој равни.

Ову најнижу и истовремено основну раван књижевног текста потпуно одређује смисао и функција средњовековне књижевности схваћене као уметност *речи*, која је обележена дубоком етиком, пре свега суштински носилац и преносилац библијског, теолошког, идејног /и идеолошког/ значења.⁵⁶ Основна и примарна јединица је овде реч (и језик уопште). Реч врши значајну улогу, јер је она основна грађа књижевног текста и истовремено носилац фундаменталног значења. Речима се прича и представља апсолутну, надземаљску суштину стварности; „ријеч треба да представља суштину појаве, да се идентифицира с битношћу ствари коју означаје. Ријечи којима се описује свети појам [нпр. мистичку стварност, свечев лик] треба саме да буду свете – ’подобне’ за приказивање светости“⁵⁷. Помоћу речи, уопште језиком који је *substantia spiritualis*, аутор (текста житија) „мири светост земље и светост космоса“⁵⁸. Уметничко дело је „слика“ која је у суштини „одраз невидљивог Пралика, а говор или реч – исказивање или откривање Логоса“⁵⁹. Стваралаштво је потпуно сакралног карактера – „аутор је; у крајњој линији, само извршилац једнога вишег творачког акта; не открива он, својим делом, суштину стварности, него се сама та суштина открива преко његовог дела“⁶⁰. Дакле, на овој се равни ствара веома карактеристична за хришћанство стварност, тј. стварност *речи* и уопште стваралаштва „као небеског надахнућа“⁶¹. Ова стварност речи подлеже основној подели стварности на земаљску и небеску. Овде се та зависност ипак пре може схватити као положај на граници између једне и друге врсте стварности. С једне стране се аутор перманентно ослања на Библију и користи тај утврђен канон истинитости; „бројно цитирање Светог писма, тражење паралела у библијским догађајима и личностима одражава настојање писаца да се уздигну изнад појединачнога и конкретнога, које је пролазно, те да сагледају опште и апсолутно и вечно“⁶². Дакле, у том

⁵⁴ Р. Маринковић, *Типологија чуда у...*, стр. 303.

⁵⁵ ЖССПрвовенчани, стр. 97-107.

⁵⁶ Уп. нпр. Ј. Рogačnik, *Типологија старијих раздобља у јужнословенским књижевностима*, стр. 9.

⁵⁷ В. Мошин, *Стил старе српске прозе*, у: *Српска књижевност у књижевној...*, стр. 171.

⁵⁸ П.Р. Драгић Кујук, *Језик и светлост*, у: *Српска Византија...*, стр. 94.

⁵⁹ Д. Богдановић, *Стара српска...*, стр. 51.

⁶⁰ Д. Богдановић, *Стара српска...*, стр. 52.

⁶¹ Ђ. Трифуновић, *Нацрт за поетику...*, стр. 60.

⁶² М. Мулић, *Стил српских средњовековних животописаца и века*, у: *Српска књижевност у књижевној...*, стр. 182.

смислу реч је савршена/ апсолутна, као Логос. Међутим, с друге стране аутор је свестан свог недостатка у изражавању. Стога се често појављује почетна фраза – молба за оно небеско надахнуће; Доментијан користећи ту фразу одмах уводи у мистичку стварност речи:

„дар светога Духа нека и нама отвори разумна уста, и, испунивши нас благодаћу, нека нама који јављамо добру вест даде глас својом великом силом, и нека нам даде реч на отварање устима нашим“⁶³.

Такав пишчев став према стваралаштву се потпуно поклапа са средњовековним мишљењем да уметничка инспирација долази одозго и да је надахнуће *Светаго Духа*. Аутор је свестан да „реч мора да буде усклађена са самом суштином ствари“, да „ствари вишег реда исказују се језиком вишег реда“⁶⁴, стално је детерминисан мишљу о слабости (земаљске) речи и језика, о немогућности изражења Божије / небеске стварности. „Јер ко ће избројати овог чудеса? Који ли ће језик изговорити тајне твоје, изванредни свети старче?“⁶⁵ – пита Стефан Првовенчани, слично Савином размишљању – „јер како да га назовем, ваистину, недоумевам се“⁶⁶. Тако схваћена стварност речи као стално тражење довољног израза, непосредно изазива перманентно ослањање на Библију и коришћење универзалних форми помоћу којих се мистичка стварност житија може пројектовати као прецизан систем. Док се споља ова равн показује као складан систем различитих књижевних облика, врста и начина изражавања⁶⁷, њену унутрашњу структуру чини читав низ трајних (библијских и културних) идеја, слика, мотива, фигура⁶⁸, које активно допуњују и у великој мери обогаћују две надређене равни текста житија.

Између ових трију равни житија постоји вишесмерна релација која у великој мери утиче на функционисање стварности житија и издвајање њених подврста. Правац се мења зависно од идејне, књижевне стратегије, од посебног истицања неке теме, мотива, смисла сцене итд. Овде се могу издвојити три основни правци те релације: први који потиче одозго, други управљен према центру/ центрипеталан и трећи усмерен од центра/ центрифугалан. Свака идеја, мотив или тема, који креирају стварност житија, могу се читати према свим правцима. Најчешћа релација која организује структуру житија јесте релација која потиче одозго. Она пре свега истиче теолошку, идејну, идеолошку супериорност. Она потпуно одређује став јунака и у неку руку мотивише његово деловање, а преко тога намеће неке књижевне стратегије, употребљавање неких идеја и мотива на филолошкој равни. На пример, метараван као носилац идеје светости и њеног тумачења директно утиче на формирање

⁶³ ЖССДоментијан, стр. 237.

⁶⁴ Д. Богдановић, *Стара српска...*, стр. 43.

⁶⁵ ЖССПрвовенчани, стр. 93.

⁶⁶ ЖСССава, стр. 163. Ова својеврсна филозофија стваралаштва формира и прожима целу структуру текста, а на филолошкој равни се најчешће појављује као књижевни манир.

⁶⁷ Уп. Д. Богдановић, *Стара српска...*, стр. 52; Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, 2 изд., Београд, 1990.

⁶⁸ Овде се не наводе сви мотива и фигуре због њихове велике фреквенције у текстовима ЖСССава, ЖССПрвовенчани, ЖССДоментијан.

остале две равни, које функционишу као непосредна допуна и развој тематике. У другој варијанти релација између равни је центрипетална. У том случају две равни обележавају једну, тј. раван јунака. У великој мери оне граде стварност у којој се налази светац. Следећа релација која може да се чита у тексту житија јесте релација која иде од центра, тј. од равни приказивања самог јунака. На пример, посмртна активност свеца, углавном у облику чуда, динамично формира највишу и најнижу раван и води чудесној стварности и харизматским титулама – мироточца, исцељењика итд.

У главној намери овај рад је покушај да се прикаже и подвуче смисао и функција стварности у тексту житија. На примеру изабраних сцена ствара се овде специфична структура и шема функционисања стварности у њеној мистичкој димензији.

Кључне речи: житије, врсте стварности, начин функционисања, двојна артикулација света, књижевна раван, унутрашња комуникација, светац, мистицизам, есхатологија, сотериологија, сцена одрицања од света, сцена смрти.

Izabela Lis

RODZAJE I SPOSÓB FUNKCJONOWANIA RZECZYWISTOŚCI W TEKŚCIE ŻYWOTA (NA PRZYKŁADZIE ŻYWOTÓW ŚW. SIMEONA)

(Streszczenie)

Rzeczywistość jest tu rozumiana jako podstawowa kategoria i budulec systemu duchowego, kulturowego, gdzie istnieje jako ideowa, semantyczna i funkcjonalna całość o charakterze wyraźnie porządkującym, a nawet ustanawiającym, organizującym świat. W istotnym stopniu chrześcijańska rzeczywistość kształtuje szeroko rozumiana duchowość w ujęciu kosmicznym, biblijnym, eschatologicznym, antropologicznym, mistycznym itd. W tekście żywota pojawia się ona jako wyraźna i konsekwentna realizacja idei *unio mystica*, jest bowiem nieustannym wertykalnym procesem urzeczywistniania ideału jedności dobra i piękna (*kalokagath'a*). W tekstach żywotowych poświęconych Simeonowi, w dużej mierze stanowiących pewną spójną całość, można wyodrębnić dwa podstawowe poziomy rzeczywistości – wyższą i niższą, co według S.S. Awerinciewa należałoby rozumieć jako dwojaką 'artykulację świata', i co jest dowodem na swoistą wicorodzajowość i wielofunkcyjność rzeczywistości. Zwykle na poziomie pierwszym (wyższym) pojawia się uniwersalny status/ obraz rzeczywistości jako niebiańskiego ideału, zaś na drugim (niższym) jej tzw. doczesna, tj. historyczna, polityczna, ideologiczna nadbudowa. Z tego podziału wyłaniają się dwie trwale ze sobą powiązane i jednocześnie przeciwstawne rzeczywistości – niebiańska i ziemna, które w specyficzny sposób wyznaczają porządek żywotowy. W tekście żywota projekcje rzeczywistości przebiegają niezwykle różnorodnie i wielopłaszczyznowo. Obok tego podstawowego podziału (dwojakiej 'artykulacji świata') można tu zaproponować i wyróżnić trzy podstawowe zhierarchizowane płaszczyzny: metapłaszczyznę, tj. ideową (teologiczną/ soteriologiczno-eschatologiczną) warstwę tekstu; płaszczyznę kreacji bohatera (tu: świętego Simeona) i płaszczyznę filologiczną (biblijno-literacką). Pomiędzy tymi płaszczyznami tekstu zachodzi swoiście wielokierunkowa relacja, która w dużej mierze wpływa na funkcjonowanie rzeczywistości oraz na wyodrębnianie jej tzw. podrodzajów. Kierunek tej relacji zmienia się w zależności od ideowej/ ideologicznej, literackiej strategii, od uwypuklenia tematu, motywu, wymiaru sceny itd. Tę wielokierunkowość relacji między płaszczyznami tekstu można określić jako zależność: odgórną, dośrodkową i odśrodkową. W tekście według wszystkich tych kierunków można odczytywać niemalże każdą ideę, temat, motyw, które kreują rzeczywistość żywotową.

Милунка Митић
Ниш

ОДРАЗ СТВАРНОСТИ У ЖИТИЈУ КРАЉИЦЕ И
МОНАХИЊЕ ЈЕЛЕНЕ ИЗ ЗБОРНИКА
ЖИВОТИ КРАЉЕВА И АРХИЕПИСКОПА СРПСКИХ
АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА II

Прилог ка поетици стварања

У похвалном Житију краљице и монахиње Јелене присутне су само релевантне чињенице и догађаји, по канонским одредницама за ту форму апологетике, и ту се уметничко време приказивања догађаја не поклапа (често) са стварним временом дешавања, те излагање представља само одраз стварности кроз похвалне слике из Житија краљице Јелене. А њен подвижнички пут, који се сагледава преко читаве скале песничких жанрова, дат је као одраз неког дешавања, најчешће, изреченог у општој форми; а затим, одраз стварности уочавамо из миметичких слика у наративним деловима њеног Житија. Канонским али и инвентивним начином излагања, постигнута је висока уметничка форма похваљивања личности краљице и монахиње Јелене, за њену канонизацију, где су бројни житијни елементи само одраз реалности.

Транспоновање стварности кроз апологетику у житијној литератури може бити сагледавано са више аспеката. Ми ћемо, овде, у *Житију краљице и монахиње Јелене*, писаном за њену канонизацију, најпре, покушати да то сагледамо кроз одређену хронологију у композиционом току излагања, а затим, преко жанровске стилизације такву композицију и ближе методолошки размотримо. За основу анализе наше теме узимамо веродостојност ауторове изјаве, (топос) са почетка *Житија*, односно, из одељка, који је у језичкој верзији Л. Мирковића насловљен *Побожност и богоугодни живот краљице Јелене*¹, а гласи: „... и о овоме потрудићу се и све ћу казати по истини, као што ми објавише сведоци живота ове блажене Јелене пре мене, а колико и ја очима мојима видех, истинито ћу исповедити.“² Тако је архиепископ Данило II своју житијну хвалу краљици Јелени засновао на чињеницама из њеног живо-

¹ Архиепископ Данило, Месеца фебруара осми дан, богоугодно житије и непорочни живот благочастиве и христољубиве госпође наше, блажене Јелене монахиње. *Животи краљева и архиепископа српских*, превео др Лазар Мирковић, СКЗ, Београд, 1935. ст. 45.

² Исто, 46.

та, како је сам изјавио, али је похвалу за ову врсту житија начинио по канонски утврђеном редоследу њених добрих дела и подвига, који је воде до монашке платформе када постаје монахиња. А затим, њено хришћанско делање и монашки подвизи до смрти, светачка смрт и непропадљивост тела (након три године у гробу), наћи ће се на врху лествице за добијање светачког ореола – какав је апсолут писања.

У овом раду ћемо се задржати на хронологији стварног и житијног времена, и ту на само два момента из подвижничког живота и понашања краљице Јелене: градња манастира Градац и њено монашење. По композиционом редоследу писања, Данило је овде, у Житију, зидање манастира Градац ставио иза половине похваљивања њене личности, а иза овога је дошло њено монашење, испричано пре сегмента о болести и смрти.

Мотив да сагради (православни) манастир Градац (храм Благовештење) Данило је, у зборнику *Животи краљева*, образложио њеном реминисценцијом, између осталог, да су и други владари – „цареви“ то чинили „ради славослова Божјега, а себи на вечни спомен.“ И она одлучује: „Зато треба и ја да се бринем, да и ја уз помоћ Божју подигнем храм у име пресвете Богоматере, не би ли ми Она била молитвена заступница у дан судњи.“³

Казивање о подизању ове задужбине, у *Житију краљице Јелене* тече по утврђеним правилима описа градње сакралних објеката, са извесним конкретним детаљима, нарочито око украшавања манастира, али у принципу, преко општих места која се везују у писању још за рановизантијски период. Али, место излагања о овом подвигу хришћанске владарке (краљице Јелене), зидање манастира у Градцу, Данило је у њеном житију одредио, не случајно, да се нађе иза комплетне песничке апологетике духовној величини прослављане личности (после молитви, исповести, покајања, плачева, поука – посебно синовима – што све представља једну психолошку лирску целину), па се стиче утисак да је подизање манастира Градац било касније од онога што пружају стварне чињенице. На тај утисак осврнуо се, између других, и Иван Ђурић у прилогу *Дежевски сабор у делу Данила II*, следећим коментаром:

„Држећи се Даниловог излагања, Градац би требало да је сазидан тек после 1276. године. Са друге стране, на ктиторској постави краљ Урош, Јеленин муж, представљен је као жив – како су закључили изучаваоци градачког сликарства; ... да ли је, можда, у питању, када је реч о Градцу, изградња и осликавање храма у две фазе ... пре и после 1276. године – како је претпостављао С. Радојчић.“⁴

Говорећи у монографији о Сопоћанима (1963.), В. Ђурић је пренео следећи став Ђ. Бошковића – С. Ненадовића (1951.) о подизању манастира Градац: „Пре његове (краља Уроша) смрти дала је (краљица Јелена) да се сазида и фрескама украси манастир Градац на Ибру, једна од најлепших српских задужбина XIII века.“ Значи, било је то пре 1277. године. О времену градње овог манастира, поред бројних других, поново ће се јавити име Во-

³ Исто, 58.

⁴ И. Ђурић, *Дежевски сабор у делу Данила II*. Архиепископ Данило II и његово доба, Научни скупови, Књига LVIII, САНУ, Београд, 1991, 178, фусн. 30а.

јислава Ђурића, овог пута са Горданом Бабић, у одељку *Рашко и приморско градитељство*, у књизи *Српска уметност у средњем веку I*. Ту се каже: „Тако краљица Јелена, жена Уроша I, још за његова живота, око 1270. године, није била склона да се, подижући своју задужбину Градац на Ибру, поведе за облицима мужевљеве цркве (Сопоћани). Гајећи успомену на великог претходника Симеона Немању, она је не само посветила цркву Богородици већ јој је и у многим појединостима била узор Студеница.“⁵

Храм као грађевина, одувек је имао изузетан значај, а код хришћана, од ранохришћанског периода, носи у себи двоструку значењску идеју: најпре, то је идеја слике космоса и „самог хришћанског Бога“, како је тумачио још Јевсевије Памфил⁶ (III-IV в.) аутор *Житија цара Константина*; друга страна значења појма и објекта (храма) представља живот у хришћанству, односно, живот Хришћанина као историјског бића, како је познато из византијског филозофско-естетског тумачења (С. С. Аверинцев, Д. С. Љихачив, В. В. Бичков, Д. Богдановић). Стога, градња храма има посебно значајно место у понашању владара према правој вери; па тако овде, у *Житију краљице Јелене*, подизање православног манастира Градац, нешто после 1270, заузима високо место у похваљивању овог Божјег „анђела“. Зато тај део апологетике и долази после песничких жанрова, вешто „преплетених“ (израз Д. Богдановића), који одсликавају „разговор душе са Богом“ у првом делу *Житија*; у том случају, хронологија нема, посебно, приоритетни значај. „Тежиште лежи на осмишљеном причању у смислу дотичног литерарног канона“, закључује Хафнер о оваквом начину писања,⁷ те ова стилизација и представља (само) одраз стварности.

Подвижнички пут краљице Јелене, Данило показује, како се види, преко значајних степеника на Лествици ка Свевишњем: тако, даље у *Житију*, пре фрагмента о (монашкој) смрти, (иначе) највишу степеницу за приближавање Богу-Христу, представља њено монашење, које је у *Житију* посебно истакнуто, јер је њен узоран живот и дотле био у духу монашког понашања и према препорукама и поукама са Синаја или Раите, које су јој одабрани монашки оци тумачили, „на корист њезине душе.“⁸ А по Лествичнику, „Монах је човек који се држи само Божјих заповести и речи, у свако време, на сваком месту, у сваком послу. ... Монах, то је посвећено тело, то су очишћена уста, и просвећен ум. ...“⁹ И, краљицу Јелену су, по Данилу, красиле бројне ове и овакве особине, а са тежњом да себе „украси својствима ... – све у чему Бог пројављује обиље доброте.“¹⁰

⁵ В. Ђурић – Г. Бабић-Ђорђевић, *Рашко и приморско градитељство*. Српска уметност у средњем веку, Прва књига, СКЗ, Београд, 1997, 144.

⁶ Ј. Кесаријски /Памфил/, (око 260 – 340) био је оснивач црквене историографије и истакнути идеолог „свештене државе“, владајуће концепције византијске државности.

⁷ С. Хафнер, *Данило II као средњовековни историограф*. Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Београд, 1991, 134.

⁸ Данило, *Животи ...* 1935, ст. 51.

⁹ Свети Јован Лествичник, *О одрицању од светскога живота*. (633.) Поука I, Лествица, Београд, 1963, 18.

¹⁰ В. Бичков, Глава V, *Естетика унутрашњега*. Византијска естетика (из тумачења Нила Анкирског о путу подвижника), Просвета, Београд, 1991, 237. /Иначе, Нил (Nail), око 400. год. из данашње Анкаре (Ankure), био је најпре државни службеник у Цариграду, али замонашивши се,

Молба краљице Јелене да прими монашко „подобје“ бива услишена, утолико пре, што је постојао, вероватно, неки озбиљан разлог за такву жељу. На почетку овог става, Данило наговештава да су се десиле неке, за њу, тешке ствари, јер: „... ова христољубива госпођа Јелена паде у љуту болест ... и била је у великом страху и ужасу,“ итд. ... и тада, „Господ испуни све молбе њезине.“¹¹ И, ово монашење је било, како тачно стоји: „у славном граду Скадру“, „у цркви светога Николе“, и из руку „једнога нарочитога од монаха својих, ... по имену Јова, прими монашки образ. ... И у том великом анђелском образу би названа монахиња Јелена.“¹²

Овде ћемо се осврнути само на један податак који је Л. Павловић дао у вези са њеним култом око манастира Градац (податак који није у директној вези са *Житијем*, али са њеном личношћу свакако јесте), где он каже: „Ту је“ (код манастира) „скуп 21. маја (на дан цара Константина и Јелене).“¹³ Ако је „скуп“ окупљање – сабор код овог манастира краљице Јелене, на Дан првог светога хришћанског владара, Константина и његове мајке, царице Јелене, можда би могла да се успостави извесна веза између имена обеју Јелена. Позната епистоларна комуникација наше краљице и монахиње Јелене са православним манастирима у најпознатијим хришћанским центрима тога времена, као и њено високо образовање у хришћанском средњем веку, упућују на промишљање да је она одабрала, не случајно, монашко (у великој схими) име Јелене, мајке светога цара Константина; Данило у *Житију* прецизира да она, „у том великом анђелском образу би названа монахиња Јелена“.

Дакле, у опису монашења, из житијног одељка, како га је Л. Мирковић насловио *Болест краљице Јелене и примање монаштва у Скадру*, конкретизовани подаци су, како је познато, довољни за канонски одређену литерарну реалност, али не и потпуни за сазнање о другим стварним дешавањима. Ово њено монашење у Скадру није прецизирано: да ли је то било њено прво монашко приступање (православљу), или је већ била монахиња, а сада је било само још добијање „свете схиме“, како је то преводилац, мимо Даничићевог текста, али из фусноте о *Кб-рукопису*, ставио, чини се сасвим исправно.¹⁴ Јер, судећи по синтагмама великосхимичког карактера, које су код Даничића у свим рукописима даље скоро исте („И у том великом анђелском образу, ... не кушајући ни дању ни ноћу у сласт сна, ... до краја заборавивши земаљско и оставивши пропадљиво ...“)¹⁵, може се претпоставити да се краљица Јелена раније замонашила. На то нас упућује и податак код Л. Павловића, да поред икона у Барију и Риму, на којима је њен лик, „постоје још два њена портрета у

живео је на Синају и био познат као веома учен човек, мислилац и филозоф. За собом је оставио бројна писма (преко 1000), затим, сентенце и расправе.

¹¹ Напомена под 1, ст. 64.

¹² Исто.

¹³ Л. Павловић, 17. *Јелена Анжујска* (умрла 1314), *Култови лица код Срба и Македонаца*. Народни музеј Смедерево, Смедерево, 1965, ст. 87.

¹⁴ Архиепископ Данило, Месеца фебруара осми дан, богоугодно житије и непорочни живот благочастиве и христољубиве госпође наше, блажене Јелене монахиње. *Животи краљева и архиепископа српских*, превео др Лазар Мирковић, СКЗ, Београд, 1935. ст. 64; прир. Ђуро Даничић, *Краљица Јелена*. Животи краљева и архиепископа српских, Загреб 1866, ст. 84.

¹⁵ Напомена под 1, ст. 64, 65.

ризи православне монахиње и то у Ђурђевим Стубовима 1282/3. године и у Ариљу 1296. године. ...¹⁶ Како фреске показују, монашење би могло да буде око 1282. године.

На размишљање да је краљица Јелена могла да се замонаши и пре примања „подобја монашког образа“ у Скадру, наводи, између осталог, и Данилово излагање у поетски конципираном одељку *Побожност и богоугодно житије краљице Јелене*, са почетка *Житија*.¹⁷ Молитва, којом се започиње казивање о њеном животу, показује духовну идејност хришћанске личности, која молитвено и дубоко размишља о кратком оновременом животу, са тежњом да своје мисли усмери изнад жеља обичних смртника. И Данило каже: „Живећи на земљи, том непрестаном својом молитвом види небесне ствари, и целим својим умом брине се како ће угодити Богу.“¹⁸ И онда, обраћајући се Свевишњем, она каже: „Господе, наведи ме на твој пут...“¹⁹, иза чега Данило ређа врлине о којима она реминисцира и којима тежи: живот у молитви и покајању, даривање сиротих, одбацавање богатства уопште, пролазност овоземаљског живота, итд. А ово су само неке од општих, али битних карактеристика у понашању монаха, јер њихов живот „за околину треба да буде јасан знак ‘боголикости’ и сваки човјек је дужан да себе украси својствима којима сија божански лик“, наводи Бичков мисли Нила Анкирског. И Нил набраја та монашка својства: „праведност, трпељивост, негневљивост, добротворност, незлопамтљивост, доброљубље, доброту, једнако поштовање, тежњу да се помогне другима, ... бригу, скромност, краће речено – све у чему Бог пројављује обиље доброте.“²⁰

Тај поетски обликован Данилов молитвени приказ Јеленине хришћанске душе, са навођењем оријентације у њеном размишљању, јесте наставак кратке, а канонски обликоване приче, о њеном: пореклу, бистрини ума, удаји, деци, са молитвом на крају. А потом следи Данилова конкретна изјава:

„... и пошто се такво дело догодило мужу њезином од сина свога Стефана краља, као што смо указали у напред писаном, и после смрти мужа њезина примивши од вазљубљенога сина свога достојни део државе земаља многих и красних, сетивши се младосних грехова својих и дошавши у велико покајање, умртвљује мисли телесне, и храни свој ум благодатношћу божаственога разума.“²¹

По овом Даниловом исказу, овако конципирана молитва са почетка *Житија*, представља део њеног озбиљног размишљања у периоду после прве смене на престолу 1276. године, односно, одраз времена тешког, после смрти мужа 1277. године, када се она одлучује за чисто хришћанско понашање, за непорочни живот који би био степеница на лествици ка Спаситељу (вероватно кроз монашење).

¹⁶ Л. Павловић, 17. *Јелена Анжујска (умрла 1314), Култови лица код Срба и Македонаца*. Народни музеј Смедерево, Смедерево, 1965, ст. 87.

¹⁷ Напомена 1, ст. 46-49.

¹⁸ Исто, ст. 47.

¹⁹ Исто.

²⁰ В. Бичков, Глава V, *Естетика унутрашњега*. Византијска естетика, 1991., ст. 237.

²¹ Напомена 1, ст. 46.

На крају наредног Даниловог похвалног и наративног фрагмента и са покајном мишљу саме краљице: „Оплакуј себе, јадна и грешна душо, ... јер где су сузе, ту је и Божја милост“, итд. видимо да бива од Бога услишена; „Мало времена иза смрти свога мужа“ (тачно детерминисано), „... и после овога павши у велику болест, ... убојавши се дана смртног разлучења, ... горко плачући“²², она доноси важну одлуку: „И ова блажена презревши све красно видљиво овога света, жели невидљиво ... усрдно трпи анђелски живот, свагда умом пустиње гонећи и причешћујући се у великом ћутању“²³. Од три облика монашког подвижништва: пуно отшелништво, „безмолвије“ (тиховање, ћутање) и пребивање у заједници, по Јовану Лествичнику, Данило овде истиче да се краљица – монахиња Јелена определила за умну молитву у „великом ћутању“, односно, за чисту молитву на њеном подвижничком путу у исихастичкој оријентацији. А у исихазму умна молитва одређује прави смисао хришћанске филозофије са циљем за „потпуно сједињење са Богом“²⁴, као одраз личне потребе.

Из поетског сегмента о богоугодном животу краљице и монахиње Јелене, овде ћемо се осврнути на поуке и поуке-заповести њој упућене од њених духовних отаца, мада, има и оних које краљица упућује својима (народу, монасима, синовима). Те поуке су конкретно везане за одређене ситуације и представљају одраз конкретних догађаја, о којима је у науци било доста речи и код страних и код наших медијевалиста. Од наших ћемо, сада, споменути само неке и са неким од њихових радова: Ђорђе Трифуновић, *Проза архиепископа Данила II* (1976.), Радмила Маринковић, *Владарске биографије из времена Немањића* (1978.), Димитрије Богдановић, *Историја старе српске књижевности* (1980.).

Увек отвореног духа за умно уздизање, краљица Јелена прима поуке од духовних отаца које је „имала ... у светом Божјем граду Јерусалиму, на Синају и Раиту и у Светој Гори Атонској. ... А ови блажени оци доброразумним речима поучаваху ову христољубиву, састављајући речи божанских списа и ове слаху њој...“²⁵

Данило започиње ово казивање о поукама монаха из исихастичких центара, упућених краљици Јелени, песнички исповедним цитатом: „Ево исповедам своје безакоње против себе...“²⁶, са њеним, даљим размишљањем о стварном овоземаљском понашању пуном грехова, а њена жеља је да иде правим хришћанским путем. Добијене поуке су у служби монашког подвизања и имају смисао очувања хришћанске вере, чистог и непорочног живота, али и смисао очувања интегритета саме личности. „Све ово што си чула сачувај, и неће наићи на тебе искушење лукавога“²⁷ – поручују духовни оци. Историјска стварност је налагала њој, као изузетно умној особи, да схвати сваку ситуа-

²² Исто, стр. 49.

²³ Исто.

²⁴ Д. Калезић, *Архиепископ Данило II и питање његова припадања исихазму*. Архиепископ Данило II и његово доба, САНУ, Београд, 1991, ст. 120.

²⁵ Напомена 1, ст. 51

²⁶ Исто.

²⁷ Исто.

цију, јер је то била неопходност улоге и места краљице-монахиње у српској држави с краја XIII и почетка XIV века. Одраз такве стварности у њеном понашању, кроз унутрашњу структуру преплетених жанрова у овом *Житију*, пружа њену праву слику.

Приказ смрти краљице Јелене Данило је дао, како је познато, као општа места монашког и светачког уснућа: предосећај смртног часа, позив на окупљање око одра, у изузетно литерарној компарацији са уснућем Богородице, затим, опраштање од присутних, благослов, итд. Све је слично опису смрти Симеона Немање, како је ранијим истраживањима утврђено. Али, сличности су само у општем делу описа; од Даниловог доласка у Брњаке, где је „блажена пребивала“, аутор догађаје износи као очевидац, поткрепљујући их стварним чињеницама, јер је ту био присутан као епископ из Бањске, са бројним другим црквеним достојанственицима, те се стиче утисак потпуне реалности, из сопственог доживљаја. Тако, овај фрагмент у коме се износи сусрет јереја са „блаженом госпођом Јеленом“ на њеном самртном одру, представља потпун одраз стварности, јер сам аутор прича о том радосном тренутку.

„И када је ова блажена госпођа Јелена чула за наш долазак, још и не видевши нас, подигавши се од одра свога, на коме лежаше, и подигавши руке своје ка висини небеској, рече:

‘Благодарим Те, Владико Господе Боже мој, Исусе Христе, ... што си мене грешну рабу Твоју удостојио, да у данашњи дан, последњи мога живота, угледам очима мојима долазак ове господе моје, а слугу и служитеља Твојих, да се чувши њихове речи и божаствена пјенија, обрадујем због најслађег имена Твога’.²⁸

Овако апострофирани, они представљају Божје посреднике којима је и монахиња Јелена припадала. Иза овога, само уснуће је дато кратко, али ефектно: „... знаменовавши се руком својом крстообразно, рече: ‘Господе Исусе Христе, у Твоје руке предајем дух мој’ и тако са славом благодарећи Бога предаде дух свој...“²⁹ Овај приповедни фрагмент о њеним задњим тренуцима, Данило је употпунио доживљеном сликом озарења која је карактеристична само за свете људе. И даље, нарацијом је дат дуг и тежак пут погребне поворке према гробној цркви у Градцу, преко мимезиса – реалистички, чак натуралистички, као што је миметички приказан и сам чин сахране.

Житијни делови, даље, који су одраз реалистичког понашања и живота у дворским круговима, представљају догађаје, такође миметички исказане. То су, у овој верзији, наслови *Стефан Драгутин долази у Градац да се покљони гробу своје матере и његов састанак са братом Стефаном Урошем II Милутином*, затим *Састанак Симониде, жене Милутинове, са Катарином, женом Драгутиновом, и њихов одлазак на Јеленин гроб у Градац*, као и последње излагање у овом *Житију*, *Изношење тела краљице Јелене из земље и постављање у кивот у цркви, пред иконом Спаситеља*, који дају реалистички, али скоро, репортерски приказ догађаја у њима.

²⁸ Исто, ст. 68.

²⁹ Исто, ст. 69.

Мимезис, подражавање, из антике познат метод уметничког стварања, у византијском естетском виђењу представља хришћански модификовану идеју, а прихваћену и употребљавану и у нашем средњовековном стваралаштву. У дворским причама из *Житија краљице и монахиње Јелене*, скоро да је пресликана стварност, у складу са констатацијом Теодора Студита (VIII – IX в.) – „Умјетничко се ствара подражавањем природног“.

Закључак

Житије краљице и монахиње Јелене, писано 1317. године за њену канонизацију, цело исказано апологетски по утврђеном, али високоразвијеном обрасцу овог похвалног жанра, носи у себи колико историјске датости толико и одраз стварности. Овде, у раду се тај однос према стварности, односно, одраз стварности посматра са два аспекта, и то: хронолошки, код житијног писања о градњи манастира Градац и код монашења краљице Јелене, а композиционо (структурално) у начину похваљивања њене личности.

Догађаји изнесени по редоследу како захтева канонска концепција ове врсте житија временски се не уклапају у чињеничке податке; тако се подизање храма Благовештење у Градцу, у *Житију*, чита тек иза описа свих стања душе, која су била рефлекс бројних догађаја после подизања манастира. А историчари уметности су утврдили да је градња ове задужбине краљице Јелене, завршена још за живота краља Уроша (умро 1277. године), судећи по његовим портретима са фресака из различитих животних периода. Сличан одраз стварности налазимо у житијној концепцији описивања конкретно датог монашења, односно, добијања „подобја монашког образа“.

Кроз структурални склоп овог *Житија*, од песничких жанрова, на почетку, до миметички развијених слика, на крају, можемо да пратимо, сада, одраз стварности у начину похваљивања личности краљице и монахиње Јелене. Тако се у сегменту *Житија*, насловљеном *Побожност и богоугодни живот краљице Јелене*, преко песничких жанрова и поджанрова (молитва, плач, похвала, поука, итд.) са, често, уметнутим наративним целинама, објашњава карактер хваљене личности у многим приликама. Те поетске слике њене душе су само одраз психичког и психолошког стања хришћанске краљице и монахиње, изазваног неким (врло често) неименованим, већ само наговештеним догађајем везаним за њен живот. Формулисан савременом стилистичком терминологијом, за цео овај део *Житија* могло би се рећи да представља метафору велике хвале животу краљице Јелене. А даље, подвижнички пут хришћанске владарке и монахиње Јелене, њене врлине и добра дела се истичу приповедном формом од обичне и фрагментарно-репортерске наратије до читавих миметичких целина где је стварност, готово, пресликана.

Тако је архиепископ Данило II, од унутрашњег стања и осећања праве хришћанске личности, преко наративних и песничких елемената код подизања храма, монашења, смрти, до мимезиса у сликама дворске етикеције и ду-

жног поштовања према будућој светој личности, у метафоричној концепцији похваљивања краљице и монахиње Јелене дао, у овом *Житију*, одраз стварности.

Кључне речи: Краљица Јелена, монахиња, манастир Градац, канон, жанр, поетика, слике, одраз стварности, нарација, мимезис, похвала, светаштво.

Milunka Mitić

REFLECTION OF REAL LIFE IN THE *HAGIOGRAPHY OF HELEN THE QUEEN AND NUN*, IN THE COLLECTION *IVES OF SERBIAN KINGS AND ARCHBISHOPS* BY THE ARCHBISHOP DANILO II

(Summary)

Closely following the canon-determined pattern of presentation in the *Hagiography of Helen the Queen and Nun*, prepared for her canonization, the archbishop Danilo II offered the essential facts from her life, where the chronology was often subordinated to the writing pattern, which, in effect, represented a reflection of real life functioning as a eulogy (building of the Gradac Monastery).

Further, in the *Hagiography* structure, in the first part, her feelings, poetically shaped by means of medieval poetic genres, reflect her psychic and psychological condition in specific moments. Then, in the second part of the *Hagiography*, through integral stories, mimetically and in a straight-line narration style, the pictures of her life and the royal etiquette are arranged in high respect for the blessed Helen, as a reflection of real events.

Thus, the entire *Hagiography of Helen the Queen and Nun* from 1317, grounded on the historical data, could represent a reflection of real life both in its expression and its form.

Dorothea König
Würzburg

СТВАРНА И ДРУШТВЕНА РЕАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ ШИШКА МЕНЧЕТИЋА

Шишко Менчетић велича у својој љубавној лирици жену и љубав, и спреман је да пати. У малом броју песама он описује потајне ноћне љубавне састанке и растанак у јутру. У Minnesangu ове песме су познате као Tagelied. У истраживању се води дискусија о степену стварности у овом типу песама. Питање стварности код Шишка Менчетића обухвата, поред социјалне стварности, друштвену реалност.

*

Потпуно приближавање поезији Шишка Менчетића из више разлога је ограничено. Једна од тешкоћа је и питање односа према италијанској лирици свога времена, не само из канцонијера Франческа Петрарке¹: Ја не мислим да је сматрао своје песме као литерарне вежбе, преводилачке вежбе, него да се идентификовао са њиховом садржајем, јер акростихови појединих песама упућују на барем делимично учешће песника. Тежња за оригиналношћу није била брига песницима ренесанског доба: циљ им је био *imitatio*, имитација датих схема, да би испунили канон не копијом него варијацијом по датим узорима.

Нећу улазити ни у упитање је ли је та лирика више под утицајем италијанских песника и Петрарке или под утицајем трубадурске лирике – о томе постоји доста истраживања чији се резултати најкраће виде код Томашевића². Али мислим да се да занемарити утицај трубадурске лирике. На то упућује не само употреба речи „фрава“ него и чињеница да Менчетић узима жанр „Tagelied“ за описивање љубавног састанка.

Приближићу се питању реалности у делу Шишка Менчетића тако што ћу посматрати неке критерије у песамама. Поделила сам цело дело у две скупине: прва скупина обухвата љубавну лирику, а друга скупина љубавну лирику која има као садржај испуњену љубав, а то су само песме бр. 248 *Љувено уживање*, бр. 311 *Спомињање љубавног уживања*, бр. 418 *Слатко*

¹ Tobarina, J., Italian influence on the poets of the ragusan republic, London, 1931.

² Томаšовић, М., О хрватској књижевности и романској традицији, Загреб, 1989.

спомињање љубави, бр. 455 *Спомињање љувених згода и незгода* и бр. 459 *Ненадан састанак који ми прибива вјерна слуга*³.

I а: Љубавна лирика Шишка Менчетића.

1. Унутарњи свет: мушкарац и жена.

Песме су понајвише монолози и фиктивни или реални дијалози мушкараца, који описује изванредну лепоту и племенити карактер обожаване жене. За њом чезне до те мере да чак жали што је рођен: бр. 89 *да нијесам ни зачет, бр. 93 мени би још боље да нисам на свит бил, тер жељне невоље не бих ја сад патил. бр. 132 у мајци мојој смрт да ме порази; бр. 160 буд' мртав, буди жив, буд' што ће да буде;*

Он је љуби и он је њен слуга: *служба: Бр. 12, 16, 27, 21; бр. 215 којој сам записао за послуш живот мој; бр. 238 учини да слуга је се твој могу рећ. Он јој служи увек: бр. 82 Пријеђе ће суначце у исток запада; бр. 191 слидити до мог живота.; дан и ноћ: бр. 88, 91, 108, 124, 176, 226; Он јој служи без успеха већ седам (бр. 33), већ осам година (бр. 34 / акростих Шишмундо).*

Његова награда: *Дружба бр. 81, 190. Он је види или је чује (бр. 269, 277); она зна његово име: бр. 275 да ми зна име већ госпођа велика; она му дарује венац: (бр. 209, 210, 259); она му се обраћа: бр. 246 обрну на мене свој образ; његова награда су сузе и туга: бр. 185 Моји су дни гори неголи од сужња, покли ме тач мори ни крива ни дужна. бр. 189 Помозите ми туговати; Понекад добија већу награду : бр. 256 ...посал мој: не друго нер бљусту ње позор очима, а целов од усти да броја не има; бр. 276 прси бил' отвори, највеће што жељу; бр. 284 да не вим рећ слово кад сам у твој крил/(акростих Шишмундо).*

Разочаран долази до закључка: бр. 359 *варуј се љубави* (акростих: Катариница), бр. 2 *да буде са мном сад љувени кајат блуд* (акростих: Ајме) или чак: бр. 352: *горка љубезен... паклени труд; или бр. 485 Свакоме злу је ред и узрок јур жена.*⁴

Не сазнајемо ни његову старост ни његов сталеж. Можда упућују на његова трговачка путовања да ју љуби и „бр. 94 по мору и горах“. Спомиње се неколико пута да пише песме: бр. 1, 209 *тер кажем и пишу од ове радости, бр. 289 коју бих славил ја у мојој пјесанци.*

³ По издању: *Stari pisci hrvatskih knjiga II, drugo sasvim preudešeno izdanje, Zagreb, 1947: Pjesme Šiška Menčetića.....*, прир. Милан Решетар.

⁴ Не интерпретирам Менчетићеве побожне песме (нпр. бр. 502 итд. *Пјесни о Исусу*) као обраћање Исусу као накнаду за изгубљену љубав.

2. Жена.

Нећу обраћати пажњу на описивање њене лепоте, јер су то стални изрази, који су већ служили описивању идеала лепоте и који не садрже информације о реалитету: *дуга плава коса*: „Коса од злата, златна коса их заплете у венац н.пр. бр. 14“; *црвена уста*: н.пр. бр. 159: *уста румена цвितком зре кораља црљена*; *бела кожа*: н.пр. *лице прибијело* бр. 139, *руке прибиле* бр. 119, *прси прибиле* бр. 151, *врат били* бр. 259. Он не описује друге делове тела. Недостаје опис боје очију.

Из обраћања не може да се закључи друштвени слој ни статус, јер Шишко Менчетић варира у обраћању, у зависности од риме: бр. 110 *диклице/лице*; *госпође/пође*; бр. 119 *госпоје/достоје*; *од госпој/живот мој*; бр. 162 *диклице/лице*, *од госпој/живот мој*; бр. 183, *госпође, диклице/лице*, бр. 187 *диклице/лице*; бр. 232 *госпође гиздава/здраву бит не дава*; бр. 278, 293, 336 *госпође/пође*, бр. 248 *диклице/лице, фрави / поздраву, по којом/госпојом*, бр. 331 *тој фрави / поздраву*.

При којим активностима је посматра? Она се чешља на прозору: бр. 3, 20, 123, 236. Она пева: *поје* бр. 95, 96, 137, 168, 174, 211, 259). Он је види на плесу: *коло* бр. 105, 282, 325, *танац* бр. 148, 157, 259, 273, 288, 289, 316, 323, 325, 330; *танац* и *коло* се налази напореда у истој песми: бр. 119 *танцу/пјесанцу, у коли/охоли*; 335 *танац/коло*;

Њен став према њему видимо из фиктивних и реалних дијалога. Њени одговори су фиктивни нпр. бр. 208 *колико да вели*: „*Ја твоја а ти мој*.“ бр. 213 *...узним ја да прави, да вели*: „*Ти си мој*“; бр. 243 *...бирек... да прави*: „*Ово сам приправна за лик тве љубави*“; бр. 307 *... колико да рече*: „*Не знам те ја тко си*“. Стварни дијалози су нпр. бр. 298 *... ка рече*: „*што за тој?*“ *Ја рекох*: *... кад рече*; бр. 242 *...рекох ... „не бој се“ кад рече*.

Она реагује врло различито на његове исказе љубави: Она се одвраћа (бр. 103) и не верује (бр.128) до бр. 246/ 119 *а потом како змај долети у мој крил*; бр. 271, 277, 288 *дотећи могу ја у ње крил*; бр. 294/ 60 *пружив се јак змија тер падох на крил њој. За бијело ње грло рукама прионух, за радос тер хрло у сласти утонух*. Није сасвим јасно што значи „*пасти, дотећи у ње крил*“. Да ли је то флоскула за љубавно сједињење? У сваком случају то је флоскула, која сугерира највећу блискост, бар највећу блискост у тексту. Она му признаје своју љубав: бр. 290 *зашто ја на свити не могу без тебе/ час један живити како сам без себе*; бр. 340 *Докли сја суначце на неби, твоја ћу бити ја*.

Б. Вањски свет:

1. Други:

Други мисле такођер да је његова дама врхунац лепоте и доброте: нпр. бр. 326 *она је свим видит госпођа и дика*; бр. 330 *они час свак рече*. „*ово је рај свршени*“. Вањски свет се непријатељски односи према овој вези, јер су је ненавист и завист односно завидници прекинули: бр. 251 *завист тер*

језик проклети; бр. 291 нека се удави он ки тој не хтијеше, ки нашој љубави омразу желијеше; бр. 306 Јер имах госпоју суначце / која ми за љубав дарова срдачце/ у дар се сва дони и мому животу/ за милос поклони сву своју љепоту, тер ме с њом ненавис раздили љувено. бр.319 завидос..мене растави с ономзи од госпој.

Ово понашање других је по његовом мишљењу највећи грех: бр. 358 Не сцијени зло веће на свити моја свис/ него тко замеће меу дразим ненавис.

2. Место

Из текста се не да разабрати где ју је видио, јер има само неодређених података као на пример: сва миста, танац, весеље, коло и др. Одређени подаци су: Видио ју је на прозору (бр. 3, 123, 236) или на путу, на цести (бр.52, 217) или он ју је чуо пред двором бр. 96 или "она поје по лугу" бр.95. Је ли она певали „по лугу“ због рима „другу“ или стварно „по лугу“?⁵

3. Време

Осим података „увек, дан и ноћ и слично“ за време које траје његова љубав или његова љубавна служба, имамо само ретке податке. Он је види у јутро, када се чешља на прозору: бр. 3, 123

4. Природа

А. 1. Природа сама слави његову даму: бр. 95 витар окол ње гди твори од цвитја лип вихар да јој се удвори (испореди Петраркин сонет СХСII).

Б. 2. : Шишко Менчетић узима слике из живе природе. Нећу навести све примере:

Биљке: Цвит/ цвитак: н.пр. бр. 304, 260 цвитак међ травом; бр. 59 пелин; ђил: често: н.пр. бр. 150 ђил били; често: ружа/ ружица н.пр. бр. 82; бр. 106, 269 розица; бр. 323 тер танац уреса јак љето с пролитјем / кад поље украса травицом и цвитјем; бр. 330 ружицом од горе и цвитком од ђила, бр. 259 тва љепос... не гине јак зелен са бора и листак с маслине. Бр. 330 уста .. из којих мед и слас од цвитја истече; бр. 334 љубица и дуб; животиња: лав: често: н. бр. 65, 132, 134, 150, 196; хрт бр.66, бр.68, 94 пас/ јелен, хрт / јелинка; бр. 84 , 85 звир ... ка сву ноћ летећи ужива: слепи миш?; бр. 107, 146 ловац на ждрилу; бр. 105, 123, 182 хрт и сокол; бр. 102 сокол, бр. 157 птиц сокол перегрин, моћ од аквиле, 226 аквила (уместо орао); бр. 110, 134 пчела; бр. 174 славиц од горе, бр. 264 да ми су горчи дни нер птици ка зебе, бр. 330 прид зором јелинчац по трави; бр. 123, 179 лав и камен; бр. 112 Кораљ уста; бр. 103 змија; бр. 105 паун; бр. 147 како змај свијем ја у твој крил: Не верујем да Шишко Менчетић овде мисли на „змаја“ него на „змјџ“ > змај „Drachen, Schlange“⁶. Звезде: често

⁵ Песма је превод/ прерада Петраркине песме: *Stiamo, Amor*: Сонет СХСII: «per questa di bei colli chiostra ombrosa»

⁶ Sadnik, L. und Aitzetmuller, R., *Handwörterbuch zu den altkirchenslavischen Tehten*. Heilderberg, 1955.

сунацце, сунце н.пр.бр.60; бр. 93 мјесец међ звиздам; ; 260 мјесец међ звиздам, цвитац међ травом; даница бр. 104, 316

Б.3: Из мртве природе: мрамор и камен бр. 101, 103, 211, 123, 179; бр. 316 бисер.

Б.4 Из фиктивне природе је узео животиње и фиктивне посебности реалних животиња⁷: Из *Физиолога* је узео: Бр.13, 70, 79, 223: вична птица фенице; морска сирена/ серена поје бр. 106, 174, 211; лав као господ животиња: бр. 336 како Бог да лаву над звири сву крјепос, бр. 347 лав господин звирем; бр. 338 Грлица, једна звири, кад згуби јур друга/ не прија нигди мир, цвилећи срид луга. Бр. 181 „кад образ бисерни од мене сврћеш тја,/ колико чемерни базилиск да сам ја“: чемерни базилиск није познат из *Физиолога* него по Плинију/ *Solinus* из Плинија и из *Etymologiae* Исидора Севиљанскога. Представе о чемерном базилиску се разликују: он је или краљ змија, чији глед окамени или је он змај, који распршује отров.

II. Die Tagelieder: Бр. 248 Љувано уживање, бр. 311 Спомињање љуведеног уживањ, бр. 418 Слатко спомињање љубави и бр. 455 Спомињање љувених згода и незгода.

Ове песме се разликују од свих других: садржај је тајно састајање љубавника и њихов растанак када сване јутро. Садржај сазнајемо у облику лирске песме, које се састоји из приповедања и дијалога, дакле из елемената епског и драмског начина приказивања.

Терминологија: у енглеској терминологији се често употребљава алба за песме, које би се могле звати „erotic dawn songs“⁸. У немачкој терминологији разликујемо „alba“ и „Tagelied“ : албе су само албе провансалског дворског песништва, љубавно састајање у констелацији мушкарац, жена и понекад муж, дакле тематизира се проблем браколомства, и које имају рефрен у коме се налази реч „alba“ јутро⁹. Tagelied¹⁰ немачког Minnesanga је опис јутарњег растанка после заједно проведене ноћи витеза и даме без икаквих назнака о браколомству. Овај проблем се не тематизира. Знак за растанак може бити зов/ песма стражара или певање птица или сами дан који се јавља. У каснијим Tagelieder љубавници нису више дворски људи него грађани или пак сеоски људи. Улогу стражара преузима слуга/ слушкиња, која зна о љубавној вези.

Садржај и стил, мање облик одређују Tagelied. Важни мотиви су опис јутра, позив на растанак, јадиковање при растанку и последња преданост даме љубавнику. У истраживању је спорно да ли је Tagelied жанр или само посебан тип песме дворског песништва¹¹. Једним критеријом за жанр се сматра мо-

⁷ Не сме се заборавити да је *Физиолог* био уџбеник природних наука у средњем веку и да је вероватно књига, која је имала највише утицаја на уметност, књижевност и знање Европе.

⁸ Jonathan Saville, *The medieval erotic alba*, New York & London, 1972.

⁹ Gauta се зове, ако је у констелацији још стражар.

¹⁰ Постоји огромна литература. Добар преглед: *Reallexikon der deutschen Literaturgeschichte, begründet von Paul Merker und Wolfgang Stammer*, IV. Band, Berlin New York, (Walter de Gruyter) 1984I.

¹¹ Види нпр.: Lieb-Jückstock, Viktoria, *Das Tagelied als Gattung?* Magisterhausarbeit, LMU München, 1977. Knoop, у.: *Das mittelhochdeutsche Tagelied*. Marburg, 1976.

гућност – das „Privileg ... der Schilderungsmöglichkeit intimster Vorgänge“¹² – да се у њему могло описати остварење љубави што се није могло у осталим песмама дворског песништва, у којима витез никада не стиже циљ своје љубави и своје љубавне службе.

По мотиву – мушкарац и жена проводе заједно љубавну ноћ и растају се ујутро јадикуюћи – ове четири песме Шишка Менчетића су *Tagelieder*¹³, али не у варијанти *Minnesanga*, дворског песништва, са витезом и дамом, које пробуди стражар трвђаве него по околностима другог друштва, патрицијског сталешког друштва Дубровника, за које је Шишко Менчетић писао своје песме и које је ово друштво читало или чуло и разумело.¹⁴ Менчетић се разликује и чињеницом да у својим песмама говори као лирско „ја“. Дубровачко друштво је познавало дворско песништво и његове облике, дакле, познавало је и *Ńrgelied* и знало је да се тим песмама могу описати скривене љубавне авантуре. Уверена сам да је Шишко Менчетић свесно изабрао тип *Tagelieda* да описује своје љубавне доживљаје, јер четири од пет песама, које описују састајања љубавника, су *Tagelieder*, који се садржајно и формално разликују од „dawn songs“ у народном песништву које је сакупио Hatto за јужнословенско подручје¹⁵. Менчетић не копира непосредно али варира тај тип народног песништва и ствара песме у духу трубадурске лирике.

Садржај песама бр. 248 *Љувано уживање*, бр. 311 *Спомоњање љуваног уживања* и бр. 418 *Слатко спомињање љубави*.

Радња је иста у свим песмама, дакле, не посматрам их посебно. Песме се разликују тиме што бр. 311 *Спомоњање љуваног уживања* и бр. 418 *Слатко спомињање љубави* шире и драмтичније описују радњу.

Бр. 248: песник иде (*ја* *идох*) пун радости „у ње *крам*“ у одређеном времену 248/ 19; она му је омогућила састанак : „*тер исках путе све као бих у крил мој/ видила лице тве, ото би сада тој!*“ 248/ 83. Љубавни разговор и деловања следи: „*целов ми не брани* 248/ 33; *зу моје тер лице принесе образ свој* 248/ 93; *тер мисто не има ни грло ни лице што целов не прима од оне диклице* 248/ 62; ... *када су заједно, гди часе све трају у слатке целове? Ја сцињах по рају да живот мој плове*“ 248/ 70; „*затим с њом повратих минута све вриме, ко замам не стратих, – казат га не виме*“ 248/ 99. Јутро оконча састајање: „*Потом вас потрнух видећи близу дан/ тер ријечи обрнух: „Вриме је мени ван*“ 248/ 101. Она почне јадиковати: „*Тој вила чув рече: Моћно ме уцвили,/ куда ми утече,ох, ђилу прибили?*“ 248/ 103. Ра-

¹² Warnewski, P., *Die Lyrik Wolfgangs von Eschenbach*. München, 1972.

¹³ Стриктно гледано ове су четири песме Шишка Менчетића *Tagelieder* са „serenom“, јер радња почиње доласком љубавника на вече и окончава се одласком у јутро.

¹⁴ Немачки *Tagelied* се исто развио у сталешку песму док није ушла у народну песму: Nicklas, Friedrich, „*Untersuchung über Geschichte und Stil des deutschen Tageliedes*“. Berlin, 1929. *Germanistische Studien* 72. Breslau, Ralf, *Die Tagelieder des späten Mittelalters. rezaption und Variation eines Liedtyps der höfischen Lyrik*. Diss. FU Berlin, 1967.

¹⁵ Hatto, Arthur T., *EOS; an enquiry into the theme of lovers, Meetings and partings at dawn in poetry*. The Hague (Mouton & co), 1965.

станак је буран и обећава поновно састајање: „паде се на ме сва; за грло стасмо так' велик час обадва./ Још да ме удвори и даром дарује,/ прси бил' отвори ке сунца варује;/ ну за свој разговор мени се створи мни,/ нека се у ње двор опет јур мени цкни.“ 248/ 105. Он такође жели други састанак: „Ове ли данке ја не пријох с покојом,/ желећи да прија видим се с госпојом“. 248/ 115

Две друге песме, које описују љубавне доживљаје су бр. 455 *Спомињање љувених згода и незгода* и бр. 459 *Ненадан састанак, који ми прибави вјерни слуга*.

Бр.455 *Спомињање љувених згода и незгода*:

...455/ 1 „госпоја гре на зелен, по слиједу госпође отидох јак јелен“. Љубавници окончавају састанак, јер се боје других људи: „... тогај се дил бојох да нас тко не ћути“ „отидох с тужицом на једну страну ја, на другу [с]служицом ње љепос пође тја“ 455/ 199 . У ноћи стражар га пусти у кућу, где је види како спава у соби. Њена лепота га узбуди до те мере да чак открива њене прси 455/ 351 и да призна: 455/ 367 „Тер хотих ја творит што је срам сповидит, што је стид говорит, а већи још видит./ Богу тер се мољу који ме погледа, / који ми туј вољу извршит јур не да./Затој га ја славим, затој ја га словом,/ зашто се благ правим и блажен сад зовем. Она се пробуди. „Ну кажи, као си пришал сад?/ А зач ме безмили овако упроси“ 455/380. Он објасни: „Нека знаш, суначце,/ овди што дотекох, послушах срдачце./ Ар мене желиње толико ухвати“ 455/ 387. Следи дијалог, у којем признају један другој своју љубав, а загонетно остаје опет да ли су остварили љубав: 455/569 „... и цић теј љубезни, истину говору,/ свис моја узбијесни, да не вим што твору./ тер ја мјнах да плову по рајски сладости,/ најлише рич ову чув од ње младости:/ „Ни овди чловика тко ће ме уграбит,/ а тебе довика не мислим ја забит“. Јадикујући се растају, али му она обећа: 455/577 „...још се ћеш, – буди здрав- поблудит у мој крил“. Ова песма се разликује прво по томе што је описан један састанак за време дана, који је опазила слушкиња, друго што је састанак за време ноћи омогућио стражар, који је га пустио у двор. Будући да је то ноћни љубавни састанак, који јутро оконча, и та песма би се дала сматрати Tageliedом.

Бр. 459 *Ненадан састанак, који ми прибави вјерна слуга*: И у овој песми омогући трећа особа – слуга – састанак, али не сазнајемо ни када ни где се љубавници састају.

Како се разликују песме под Ia „љубавне песме“ и Ib Tagelieder?

У Tagelied унутарњи свет убухвата мушкарца, жену(бр. 455), још и слушкињу и стражара, дакле трећу особу. Жена награђује службу мушкарца састанком. У разговору он јој говори о својој љубави и о патњама због своје љубави. Она му признаје своју љубав. Да ли долази до остварења љубави остаје нејасно, јер то су флоскуле. Мединијево мишљење о овим песмама по мом мишљењу није оправдано: „Ханибал Луцић ... не слика досадно и путено срећу у љубави, како је то Менчетић урадио у својим пјесмама *Спомињање љувених згода и незгода те Ненадни састанак, који му прибави вјерна слуга*.¹⁶: Нема приказа друштвеног положаја даме. Он јој се обраћа „диклице, фрава/ госпоја“ а све у истој песми. Сама чињеница да он мора отићи ујутро каже нам да је незаконски састанак скривен и да није удата за њега. Љубавници јадикују при растанку и надају се поновном сусрету. Ми не сазнајемо како он излази из собе и из куће.

О вањском свету сазнајемо из песама бр. 248 *Врме је мени ван* и *Рече дан „Ово сам!“ затој се бојасмо*. Вањски свет је непријателски, то видимо (бр. 455), јер се после сусрета у шетњи љубавници морају вратити одвојеним путевима да их нико не би опазио. У другој песми он мора да је напустити када сване дан.

Место радње је одређено: ње крам 248/19, или 455 шетња у зелену.

Врме радње је такође одређено: од вечера „при него искочи на гору мјесечац/ прид’ да ти дам очи, јер си мој веначац 248/11 до јутра: видећи близу дан 248/ 101; Рече дан „Ово сам“ 248/13 или за време дана ушетњи.

II. Питање стварности у делима Шишка Менчетића.

Реализам је у свим литерарним епохама једна могућност да се представља слагање приказаног са моделом схватања реалности овог доба. А посматрање реалности је зависно од различитих културних фактора, јер реалност *per se* не постоји. Схватање реалности ренесансе је било зависно од теорије мимесиса, дакле имитације природе, а песништво је зависно *adaequatio verba/ res* по узорима, од одмерености ствари и речи. То се види када Шишко Менчетић описује своје вољене жене као врхунац лепоте и доброте бираним речима. Он је циљао на описивање стварности како ју је он схватао и како ју је предмет нудио, а није циљао на апстрактно или фантастично приказивање стварности.

¹⁶ Medini, M., *Povjest hrvatske književnosti u Dalmaciji i Dubrovniku*, Zagreb, 1902, стр. 135.

Социјална реалност:

Је ли се могло десити оно што описује? ¹⁷.

Шишко Менчетић види или чује жену и то је њему доста да се страсно заљуби у њу, јер он није навикнут на слободно мешовито друштво. Ако је девојка или жена из вишег друштвеног сталежа, он нема прилику да је упозна, јер, као што знамо, девојке и жене тога слоја живе су врло заштићено да не кажемо затворено или закључано од вањског света¹⁸. Он је могао видети само на прозору или на путу у цркву, или, ако је она била удата, на неком весељу поред супруга приликом свечаности. Она му остаје недостижном. Њене деланости му остају такођер незнани, скривене, јер је она везана уз кућу. Тако је он види у друштву, на плесу, на весељу где пева и игра, или је чује када пева у кући, или је види када се чешља на прозору. Зашто се чешља на прозору? Зато што хоће да посветли косу – коса од злата је врхунац лепоте – као што су и жене антике сушиле косу на сунцу да би је осветлеле. Њена лепота је појам савршенства. Одбијање награде за љубавну службу води Шишка Менчетића у патњу. Али понекад његова љубавна служба води до циља и он ужива највеће радости. (Вероватно је он провео ноћи пуне љубави и ујутро је морао отићи из двора). На то нас упућује, пре свега, песма бр. 2, у којој се он каје за своје потајне љубавне авантуре.

Дело одражава социјалну реалност, додуше не на директан начин да бисмо могли сматрати његове песме социјалним документима, али у текстовима одражена реалност омогућује да сазнамо структуру реалности и иза њих структуру свести.

Питање друштвене реалности:

Шишко Менчетић пише за своје друштво. Он пише као „ја“ о љубави према жени, о својим најдубљим и најмилијим осећајима, која су усмерена на овај свет. Томе су супротна осећања усмерена на овај свет била су важна само када су служила као љубав према ближњему, Богу и спасењу душе. Љубав коју описује Шишко Менчетић се сматрала смртним грехом. Он пише народним језиком да га сви – и жене – разумеју¹⁹.

Он велича жену: она је њему *Summum bonum* на овом свету – као што је Бог *Summum bonum* на оном свету – па и чак више: где је она, савршено је место, рајско место (н.пр.бр. 259, 260), које она украси анђеоским гласом (276) и анђеоском лепотом (283). Ово мишљење о жени је било супротно мишљењу цркве о жени, која је постала физички, душевно и психички слаб пол кроз који је зло ушло на свет. Тиме што Шишко Менчетић обасипа жену

¹⁷ Моја подела његовог дела у Ia Љубавна лирика и Ib Tagelieder као посебан тип љубавне лирике показала је разлике у констелацији особа и у степену одређености места и времена. Те разлике постоје и у немачкој љубавној лирици *Minnesanga* између песма и *Tagelied*. Због тих разлика се води дуга и врло контроверзна дискусија о степену реалности у оба типа. Нпр. *Warpewski*, S.244., превладава мишљење да су оба типа фикција – *wânwise*.

¹⁸ Упореди: *Marković, Z., Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb, 1970. S. 36 ff.

¹⁹ *Mahnken, I., Das ragzsansische Patriziat des XIV. Jahrhunderts*, Beograd, 1960.

свим особинама унутарње и вањске лепоте она губи своју индивидуалност и постаје тип: песме не дају слику обожаване жене. Кад не би било акростихова, могли бисмо мислити да се увек говори о истој жени.

Он велича љубав, за коју је спреман и да пати и да греши. Он моли Бога да заштити његову љубав и његову драгу и да му допусти остварење љубави, љубави која није дозвољена по законима цркве. То је ново мишљење о љубави далеко од каталога греха цркве, који су дозволили љубавни спој само у браку у циљу размножавања.

Друштво за које он пише дели његово мишљење о жени и о љубави. Шишко Менчетић представља у свом делу вредности свога друштва, друштва патрицијског Дубровника, и на тај начин његово дело досеже друштвену реалност без обзира на могућност реалне стварности.

Кључне речи: Шишко Менчетић; Tagelied/ alba; Minnesang; социјална реалност; друштвена реалност.

Dorothea König

SOZIALE UND GESELLSCHAFTLICHE WIRKLICHKEIT BEI ŠIŠKO MENČETIĆ

(Zusammenfassung)

In seiner Liebeslyrik verherrlicht Šiško Menčetić die Frau und die Liebe, für die er zu leiden bereit ist. In einigen wenigen Liedern schildert er ein nächtliches Beisammensein mit der Geliebten und den Abschied am Morgen. Diese Lieder sind im Minnesang als Nārgelieder bekannt. In der Minnesangforschung wird diskutiert, ob die Nārgelieder mehr Wāhrheitsgehalt haben als die āndere Liedtypen des Minnesangs. Die Frage nach der Wirklichkeit und der Wārscheinlichkeit in der Dichtung Menčetić's wird dahin beantwortet, dass neben der soyalen Wirklichkeit die gesellschaftliche Wirklichkeit zu sehen ist.

Маја Анђелковић
Крагујевац

ЕЛЕМЕНТИ СТВАРНОСТИ У ВЕТРАНОВИЋЕВОЈ ДРАМИ *ПРИКАЗАЊЕ КАКО БРАТЈА ПРОДАШЕ ЈОЗЕФА*

У раду се разматрају елементи стварности које је Мавро Ветрановић унео у своју побожну драму Приказање како братја продаше Јозефа, а који се заснивају на пасторалним сегментима и оживотворењу ликова.

Својим богатим и посве разноврсним делом Мавро Ветрановић је имао битну улогу у развоју ренесансне књижевности Дубровника. То потврђују, пре свега, његове драме које, иако у то време необјављене, средином 16. века постају изразито популарне, а њиховог аутора публика сматра непревазиђеним драмским ствараоцем.¹

Без обзира на значај који је као писац имао још за живота, време настанка већине његових дела остаје непознато, те књижевна историја Ветрановићево стваралаштво дели на период пре и период после ступања у бенедиктински ред, и то тако што првом периоду приписује настанак љубавних песама и световних драма, док за други период везује настанак религиознорефлексионе, сатиричне, патриотске, пригодне поезије и побожних драма. У свим наведеним књижевним врстама Ветрановић прати збивања у средини у којој живи, па се пажљивим читањем његових дела може реконструисати живот ренесансног Дубровника, почевши од историјских догађаја, дубровачке власти и морнарице, преко стања у судству и трговини, па до раскошног одевања и недостојног понашања младића и свештенства.

Пишући у духу хришћанске ренесансе Ветрановић ствара песме и драме религиозног садржаја и приближава читаоцу / гледаоцу библијске теме као што су рођење и страдање Христово, Богородица, смрт, вера, грех, свето тројство. Интерпретације библијских тема двојачке су: или се ради о једноставним парафразама библијске приче или, што је чешћи случај, библијску причу Ветрановић проширује појединостима које је чине уверљивијом.

¹ О овоме говори податак да је приликом извођења *Тирене* Марина Држића 1549. године, Држић оптужен од стране публике да је покрао Ветрановића. Како би помогао Држићу да докаже да је управо он аутор *Тирене*, Ветрановић ће написати посланицу *Пјесанца Марину Држићу у помоћ*.

Жељу да дела буду поучна Ветрановић остварује, пре свега, као писац побожних драма. Пет сачуваних драма можемо поделити на две групе: првој би припадале драме *Посветилиште Абрамово*, *Сузана чиста* и *Приказање како братја продаше Јозефа* које су рађене на основу *Старог завета*, док би драме *Од порода Језусова* и *Ускрснутје Исукрстово* припадале другој групи јер се у њима обрађују новозаветне теме.

Као већ увелико оформљен писац, у зрелом периоду свога стваралаштва, Ветрановић пише драму о старозаветном Јозефу чији пуни наслов гласи *Почиње приказанье по начин од комедије како братја продаше Јозефа*. Пронашавши је у једној од рукописних књига, Решетар је објављује 1912. године.² У уводним напоменама Решетар констатује да је *Приказанье* писано дубровачким књижевним језиком 16. века и да представља „у стихове прведено причање Светога писма без икаквих додатака или промјена“³. Иако несигуран по питању ауторства *Приказања*, Решетар износи став да оно није ни Ветрановићево ни Држићево, да би тек средином XX века Антун Ђамић⁴ доказао да је управо Ветрановић аутор *Приказања*.

Иако у самом наслову садржи назив приказанье, поменуто дело знатно се удаљило од овог појма, те не представља средњовековно црквено приказанье, већ драму религиозног садржаја, написану у форми световне драме. Оно што је у највећој мери ово дело одвојило од црквених приказања и народних сказања јесте сложеност и динамичност драмске радње. За њу је Ветрановић имао довољно основа и у изворној причи о Јозефу (Јосифу), било да је она библијска или апокрифна. Наиме, супротно Решетару који тврди да се Ветрановић ослањао само на Библију, као и Братулићу⁵ који види тек неколике апокрифне елементе, мишљења смо да је Ветрановић за драматизацију приче о Јозефу зналачки искористио и старозаветну причу и апокрифе западне варијанте. Оно што је Ветрановић несумњиво преузео из апокрифа јесте увођење догађаја којих у *Библији* нема (од којих је најзначајнији Јосифов плач на мајчином гробу) и већа психолошка заснованост ликова у односу на *Библију*. Већ коришћење апокрифне грађе подразумева знатно приближавање реципијенту, било да се ради о читаоцу или гледаоцу. Али, писац иде и корак даље, па као што је то уобичајавао и у другим својим драмама, и ову обогаћује појединостима из свакодневног живота. Управо њима Ветрановић оживотворује библијску, одн. апокрифну причу, а тадашњим гледаоцима и читаоцима пружа могућност идентификације са ликовима који се неретко доживљавају као митски.

Ветрановићеви пасторални уметци у већини случајева нису развијени, а тек на неколиким местима сусрећемо се са опширнијим описима живота патријархалне заједнице. Једини развијенији пасторални део налази се на почет-

² М. Rešetar, *Prikazanje kako bratja prodaje Jozefa*, *Građa za povijest književnosti Hrvatske*, 7, 1912, 238–304.

³ Исто, 241.

⁴ А. Ђамић, *Dva problema iz stare hrvatske književnosti: 1. Tko je napisao „Prikazanje kako bratja prodaje Jozefa“, 2. O auktorstvu „Prikazanja od poroda Jezusova“*, *Građa za povijest književnosti Hrvatske*, 18, 1949, 145–189.

⁵ Ј. Bratulić, *Mavro Vetranović između Biblije i apokrifa*, *Filologija*, 10, 1980/81, 267–273.

ку драме, када у укупно 60-ак стихова Ветрановић указује на то чиме се баве чланови сточарско-ратарске заједнице.

Прву актуелизацију запажамо када Јакоб испраћа синове рекавши им:

*Справ'те се ви сада, о синци примили,
у поље за стада која сте гојили,
тер овце стружите све у божје име,
и сире сирите, зашто је и брима.
Све чин'те без гриеха, ну с богом пођите
и на стан два миеха сирења пошљите;
и тамо кад буде тер вам се пригоди,
пошљите две груди и масла штогоди;
и кисјела млиека немојте забити,
ер веће ние лиека нег љети то пити.* (стихови: 37–46).⁶

У посебном обраћању Јакоба Јозефу постоји низ појединости којима се додатно расветљава живот сточара: поред поменутих оваца, помињу се и краве, говеда и козе које чувају у посебним оборима, да би иза тога наишли и на податак о бављену пчеларством, који није уобичајен за пасторалне елементе у драми:

*улишта гди стоје, виђ је ли челам ред,
добро ли се гоје и како носе мед;* (стихови: 85–86).

Овим информацијама прикључују се и ратарске културе, као што су: репа, сијерак, грах, јечам и жиљак. Да би постигао додатну реалистичност, опис употпуњује навођењем оруђа која су се користила:

*мимо све огњило немојте забити,
косор и оштрило и чиём ћемо пити,
лемјеше и рала и класну мотику
и гвоздја остала чиен с' лазине сику.* (стихови: 61–64).

Нарочито наглашава последњи наведен стих *и гвоздја остала чиен с' лазине сику* јер се преко њега посредним путем долази до сазнања о настанку обрадивих површина, њиховој величини и изгледу предела у који су се упутили – *сеча лазина* подразумева стварање малих обрадивих површина (тзв. лазова) или сточних испаша крчењем шуме или уклањањем крша.

Поред ових развијених сегмената запажају се и они мање развијени који су расути по читавом делу, као што је опис суше (*јак да је живи плам туј земљу осмудил*, стих: 2057), опис слане и мрза који уништише усеве (стих: 1112), опис напада стада од стране вукова (стихови: 170-178), опис стада која пландују под врбама при води (стих: 459), опасност од гусара (стих: 463)...

Пасторална слика обogaћена је и навођењем биљака: русе, босила, трактора и јавора:

⁶ Све стихове наводили смо према поменутом Решетаровом издању.

*Ер то сам ја гојил, мој синко љувени,
јак русу и босил и тратор румени,
и липо његовах, да ми си разговор,
а небог сад остах каконо сух јавор,
тер лиска зелена ние на њем видјети,
душице љувена, ни зими ни лјети. (стихови: 647–652).*

Као што смо могли да приметимо, писац фитониме уводи у дело кроз четири узастопна поређења, што је, стилски гледано, знатно успелији поступак у односу на набрајање коме је прибегавао у осталим случајевима.

Осим података који се тичу ратарско-сточарске заједнице, има у драми и реалија везаних за трговину (трговина, уз обавезно договарање цене, обавља се на тргу; на истом месту се врши и купопродаја робова) као и посредних приказа класне подељености друштва – на врху друштвене лествице налази се краљ, испод њега су бољари, господа и кнезови, док су на њеном дну пук, слуге и робови.

Већ смо напоменули да је за оживотворење изворне приче битна колико пасторалност толико и развијеност ликова. У вези са њима можемо запазити да су ликови Јозефа и Јакоба дати као јединствени, док код Јозефове браће (изузев Рубена на два места) индивидуалне црте сваког понаособ нису истакнуте, већ су особине дате као својства колективног лика. Овако формиран лик послужио је писцу за изношење опште теме о пропадљивости зла, о лошем удесу оних који не живе у складу са Богом. За оквирну стилизацију служиле су му особине и поступци које им је приписао, као што су: завист, мржња, осветољубивост, али и страховање над судбином и кајање због лошег опхођења према Јозефу.

Као потпуна супротност лику браће дат је Јозефов лик: он је омиљен Јакобов син, поштен и вредан. Ветрановић реалистичношћу превазилази Библију и поједине апокрифе онда када приказује Јозефово душевно стање након заробљавања и продаје – „грозно је расцвиљен“ јер је одвојен од оца, страхује да ће га заклати, тугује због тога што ће млад да страда, жали за својом младошћу.

Као прелазни ступањ од браћиног зла до Јозефове добротe Ветрановић ће у два наврата истакнути Јозефовог брата Рубена – Рубен јесте са својом браћом, али њему се Јозеф моли да га пусте, он је тај који не жели, зарад Бога и свога оца, да се пролије братска крв.

Јакобов лик послужио је писцу као оквир развијања теме вере у Бога, али и њега писац индивидуализује, пре свега, наглашавањем стрепње и туге.

Насупрот углавном једностраном опису ликова, Ветрановић ће дати два разлога за продају Јозефову од стране браће. С једне стране, то што га браћа заробе и продају последица је Јозефовог односа према њима – опањкава их код оца, говори да су злотвори, покушава да их посвађа. С друге стране, писац је пружио могућност да се узроком заплета сматра и лакомост, благо, жеља да се стекне што већа имовина. И освета и жеља за иметком, било да се посматрају појединачно било да чине целину, реалне су могућности и представљају добар основ за стварање драмског заплета.

Поред тога што доноси податке о животу Дубровника у 16. веку, ова драма може бити од значаја и за реконструисање развојног пута Ветрановића као писца. Досадашња проучавања његовог стваралаштва указивала су на могућност да је Ветрановић на почетку свога рада био петраркиста. Чињено је то на основу песничких поступака, алузија које су се нашле у сачуваним песмама (као што су *Чудно приказање* или *Пјесанца грлици*) и на основу Држићевих стихова из пролога *Тирене*:

*Кад песни љувене тај спијева крај мора,
замукну сирене и виле од гора.*

Као по правилу, из тих истраживања изузимано је драмско стваралаштво Мавра Ветрановића. А управо у 2003. стиху ове побожне драме, потпуно неочекивано, Ветрановић ће написати:

Хип и час блажен био годишта и лита.

На основу структуре стиха рекли бисмо да је ближи уводним стиховима Менчетићеве песме *Блажена ти и сва твоја лјепота*⁷ но уводним стиховима чувеног 61. Петраркиног сонета⁸. Наведени стих можда не може да буде потврда Ветрановића као петраркисте, али свакако може да потврди да је Ветрановић био упознат и са Петраркиним делом, али и са делом дубровачких петраркиста, нарочито кад се има на уму да је Менчетићева песма препев Петраркиног сонета.

Да закључимо: елементи стварности могу се сматрати константом књижевног дела Мавра Ветрановића. Заснивају се, пре свега, на пасторалним уметцима и оживотворењу ликова. Њихова појава само је делимично условљена темом и књижевном врстом у којој се налазе. У драми, они служе за актуелизовање драмске радње, чиме се њена садржина приближава реципијенту, стварајући могућност мимезе.

Кључне речи: драма, пасторални елементи, лик, актуелизација радње, петраркизам.

⁷ Упореди: Ш. Менчетић, *Песма бр. 262 (Блажена ти и сва твоја лјепота)* у: *Књижевност Дубровника: ренесанса и барок*, Прир. Злата Бојовић, Филолошки факултет, Београд – Нова светлост, Крагујевац, 1998, 23.

⁸ Упореди: Ф. Петрарка, *Канцонијер*, Избор и пропратни текстови Злата Бојовић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1996, 36.

Maја Andjelkovic

ELEMENTS OF REALITY IN VETRANOVIĆ'S DRAMA
PRIKAZANJE KAKO BRATJA PRODAŠE JOZEFA

(Summary)

The paper shows that elements of reality can be regarded as the constant of Mavro Vetranović's literary work. The process of analysing his drama *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa* showed that the elements are based, fore and foremost, on pastoral insets and character animation. Their occurrence is only partially theme and literary type conditioned. In the drama, they serve as means for drama plot actualization, whereby its content is approximated to the recipient, thus chancing mimesis.

In this paper, based on the drama *Prikazanje kako bratja prodaše Jozefa*, we produced new evidence contributing to the hypothesis that at the onset of his literary endeavour Vetranović displayed Petrarchan tendency.

Бранко Летић
Источно Сарајево

МАРИН ДРЖИЋ О СТВАРНОСТИ И СТВАРНОМ
У РЕНЕСАНСНИМ КОМЕДИЈАМА

1

ДРЖИЋ О ДУБРОВАЧКОЈ КОМИЧКОЈ ТРАДИЦИЈИ

У раду се указује на Држићеве експлицитне ставове о односу комедије према стварности, а онда и на његову уметничку реализацију тих ставова. По њему писац је негрмант који на сцени даје слику стварног живота ликовима који „ходе“, „говоре“ и имају „духа“ да се „акомодавају“ свакој животној ситуацији.

Као „сликар“ ренесансног и посебно дубровачког друштва, Марин Држић (1508 – 1567) је у разним поводима, на експлицитан и имплицитан начин, исказивао своје схватање сложеног односа књижевне, односно позоришне, уметности и стварности. Тај однос уметности и стварности експлицирао је понајвише у пролозима својим комедијама указујући на његову зависност од предмета који оне обрађују, митолошког или савременог,¹ и поетичких захтева жанра,² пасторалног или ерудитног, односно у полемичким обрачунима с противницима. С обзиром на чињеницу да је предмет ерудитне комедије „обични“ човек и његов „свакодневни“ живот, она је и у имплицитном погледу најилустративнији пример његовог ауторског односа према стварности, како по функцији културноисторијског миљеа у комедији тако и по уметничкој уверљивости комичких ликова. При томе, говорећи о одликама комедије, Држић је назначио и своје место у тадашњој дубровачкој књижевној традицији. Дужно поштовање исказао је „славним“ претходницима, Шишку Менчетићу

¹ Уп. J. Dayre, *Dubrovačke studije*, Zagreb, 1938; Ž. Jeličić, *Marin Držić, pjesnik dubrovačke sirotinje*, Zagreb, 1950; *Isti, Marin Držić Vidra*, Beograd, 1958; *Marin Držić 1508 – 1558*, СКЗ, Београд, 1958; М. Пантић, *Марин Држић*, Београд, 1964; L. Košuta, *Pravi i obrnuti svijet u Držićevu Dundu Maroju, Mogućnosti*, Split, 1968, XV, 11, str. 1356-1376; 12, str. 1479-1492; *Zbornik radova o Mrinu Držiću*, Zagreb, 1969.

² Уп. М. Пантић, *Поетика Марина Држића, Летопис Матице српске*, 1963, св. 4, стр. 349-380; F. Švelec, *Komički teatar Marina Držića*, Zagreb, 1968; М. Фрајнд, *Дундо Мароје и нека ренесансна схватања о природи и циљевима комедије, Књижевна историја*, Београд, 1974, св. 23, стр. 517-532; F. Čale, *Djela, Marin Držić*, Zagreb, 1979; З. Бојовић, *Дундо Мароје Марина Држића*, Београд, 1982.

и Цору Држићу, у љубавној поезији, и „славном“ савременику Мавру Ветрановићу, у побожној поезији, али је био критичан према драмској дубровачкој традицији. Зато је својој *Тирени* (1549), новој, пасторалној, драми у дубровачкој књижевности, назначио светске, а не домаће, подстицаје: „*тко дома не сиди и не хаје труда / по свијету тај научи свих чуда*“. У дубровачкој драмској књижевности она је била нова пре свега по односу према стварности, посебно ликовима „убозих“ пастира, а онда и по развијенијој структури и сложенијој драмској радњи. Држић је њу видео као „част већу“ у дотадашњем дубровачком жанру митолошке и пастирске еклоге. То виђење исказао је полемичким стиховима упућеним противницима који су га, након премијере *Тирене*, прогласили плагијатором Мавра Ветрановића: „*Вридне части своје доста је Чавчићу / бољи дио од које зач ће дат Држићу*“?

У оцени дотадашње дубровачке комедије још је био оштрији: најављујући представу *Дунда Мароја* (1551), Пролог други је обећао публици да ће гледати „*изврсну ствар*“ и при томе нагласио да се „*изврсне ствари у овизијех странах нијесу досле чиниле*“. Није ту само реч о ерудитној комедији, које до његовог *Помета* (1548) и *Дунда Мароја* није ни било у дубровачкој књижевности и на дубровачкој сцени, него о комичком жанру уопште, јер његов Негромант Дуги Нос, као Пролог први, каже да „*досле*“, тј. до сада, није било ни „*смијешног на прави начин*“. У ствари, како Негромант показује, постојале су разне камене и дрвене фигурице гротескног изгледа, тј. различите маске, међу којима се издвајала дрвена маска „барбаћепе“ коју је у значењу „скитнице“, по тумачењу Петра Колендића, увео у литературу почетком 16. века Италијан Теофил Фоленго, а у дубровачку управо Марин Држић:

„Биће сад да су групе таквих скитница у покладним данима, после појаве *Дунда Мароја* почеле обилазити и по главним улицама Дубровника и певати песме, у којима се по *схеми* која је важила за такву поезију, најпре смешно представљали одакле су да онда истакну дражи и преимућства Дубровника према њиховој далекој отаџбини и да на крају проспу обилато двосмислености и непристојних алузија нудећи своје врло сумњиве услуге дамама које су их с тераса, балкона и прозора пажљиво слушале“.³

Тим објашњењима Колендић као да упућује на Држићеву критику дотадашњих покладних уличних маски и њихове фриволне комике неприкладне за сценско приказивање.⁴ Али на том принципу „маске“ били су дотадашњи драмски ликови, увек „једног“ става, „једне“ категорије ликова или алегоријског начела. Поред дотадашњих митолошких сцена и пастирских еклога његова критичка опаска није заобишла, мада не и поименце, ни Наљешковићеве фарсе, његове слике савременог дубровачког живота толико „сценски реалистичне“ као да је „магнетофоном снимао чаврљања на улици“,⁵ које је Држић добро познавао и у понечему следио. Уз „отворене ласцивости“, „грубости“ и дословни „реализам“, ни Наљешковићеве јунаци фарси нису били „на прави начин“ смешни, јер су, и поред тога што их је „доводио на дубровачку сцену

³ П. Колендић, „Премијера Држићева *Дунда Мароја*“, у књизи *Марин Држић 1508-1958*, СКЗ, нав. издање, стр. 250–251.

⁴ *Poetika humanizma i renesanse, II*, Beograd, 1963, стр. 47.

⁵ S. P. Novak, „Primjeri iz povijesti hrvatske drame“, *Dubrovnik*, XIX, 3-4, 1976, стр. 193-194.

из најближег окружења“, били „типизирани по узору на италијанску и француску традицију“,⁶ односно лица „једне маске“. Тој једноставној, клишетизираној и грубој комици Држић супротставља „смијешно на прави начин“, остварено ликовима који „ходе“, „говоре“ и „имају дух“ да се, пошто је комедија „огледало живота“, понашају по животним законима, као „стварни“, а не као типови – маске по диктату комедиографа узора. Разлику између комике маске и комике какву треба да представљају савремене комедије исказао је његов Негромант, критичар статичних маски: „Учините по вашој негроманцији да ови човуљици *оживе* и да почну *ходит* и *говорит*, ер би тада *на прави начин смијешни били*, а таки мртви не ваљају ништа“. Према томе, смешно на прави начин је оно што је слично стварном, што је „живо“, а способност да „оживе“ оно што је мртво имају само чаробњаци, тј негроманти. Кад се зна да је Држић први у Дубровнику увео Негроманта, да на позорници покаже нешто од своје негроманције, онда је аналогија између њих више него очигледна. До појаве уметника „негроманата“ постојале су само смешне маске, „залеђени“ гротескни изрази лица, чија су метафора мртве људске фигурице од камена и дрвета; тек су их они, негроманти, оживели па су „почеле ходит, говорит и смијешнице чинит по таки начин ер се нигдје гозба ни пир не чињаше гдје они не би дозвани били“. Очигледно је да је Држић тиме алудирао на своју појаву у дубровачком књижевном и позоришном животу и приказивање његових комедија, пасторала и фарси на пировима и покладним светковинама. То „потврђује“ и његов „глумац“ Обрад, у другом прологу *Тирене* (1551), кад каже како су Држића, кад је дошао у Дубровник „и почео свирити“, сви као омађијани почели следити, а њега, глумца, призивати „на службу“:

„А мене дариват почеше властеле
И на њих службу зват и љубит веле“.

2

О КОМЕДИЈИ КАО ОГЛЕДАЛУ ЖИВОТА

Управо по ставу о негроманцији, ауторском доприносу комичком (сценском) приказу стварности, одваја се Држић и од својих италијанских узора. Оно што им је заједничко јесте захтев да се и поред начела „имитовања“ класичних узора писац мора „прилагођавати своме времену“, тј. „за сцене узимати модерне градове и приказивати садања времена“, јер, како су објашњавали оновремени комедиографи и теоретичари, „ми имамо друге обичаје, другу веру, и други начин живота, па зато и комедије треба писати на други начин“.⁷ Држић је тај захтев најочигледније применио у комедији *Скуп* (1555), за коју је рекао да је „сва украдена“ из Плаута, познатог Дубровчанима из школских књига на „дијачком“ („дица га у скуле легају“) и школских изведби, такође у оригиналу, које је у обичај увео двадесетих година 16.

⁶ Б. Ђорђевић, *Никола Наљешковић, дубровачки писац XVI века*, Београд, 2005, стр. 286.

⁷ *Poetika humanizma i renesanse, II*, стр. 61.

века чувени хуманиста Илија Цријевић (1463-1520). У њој је Држић радњу из античке Атине пренео у савремени Дубровник, поштујући захтев о приказивању „модерних градова и садањих времена“, преузетим ликовима дао дубровачка имена, а класичном предмету дубровачку актуелност („гди су скуле и литере од овога града“!), тј. локалну боју и обичаје.

Поготово је био аутентичан кад је за предмет своје комедије, као у *Дунду Мароју*, узимао оно што се у граду „назбиљ арецитава“. Ипак, пошто је комедија жанр који на сцени приказује смешне стране друштва, мане и пороке, Држић се вероватно држао и Макијавелијеве препоруке (*Клиција*, 1525), да при представљању догађаја из своје средине треба „заменити права имена и куће измишљеним“,⁸ како би се „избегле неприлике“. Тиме је и овај Држићев узор назначио да су стварност и комедија врло блиске али не и истоветне, и да аутор може према потреби да ту стварност мења додајући јој измишљене догађаје и личности.

Оно по чему се Држић одваја од савременика јесте став да комедиограф није културни историчар ни хроничар свога доба, да би на сцени дословно приказивао савремени живот, него уметник, негромант, који подражавајући стварност треба да настоји да на сцени оствари „миракуло“, чудо, тј. такво јединство стварности и њене уметничке илузије да однос између „стварног“ и „замишљеног“, нпр. гледалаца и сценског света, глумаца и ликова које тумаче, како је то Да Винчи формулисао за слику, буде као однос „тела“ и његове „сенке“.⁹ Ту сугестију Држић је наметао и изричито, преко пролога, напоменама публици да ће јој комедија „показати“ који су у њој људи „назбиљ“ а који „нахвао“, протерани из сценског, који публика гледа, у „овај наш свијет“, стварни, у коме живи, односно да су ликови на сцени „сенка“ њихових тела („а на њој, тј. сцени, бјехоте“), било да их гледају на Плаци (*Помет*) или у Риму, што је, напомиње Негромант-аутор, „миракуло“ (*Дундо Мароје*). Држић више пута наглашавао, преко Пролога или ликова у самој комедији, аналогију између стварности као свеопште „позорнице“ (*Theatar Mundi*), и њене илузије на позорници: „Јесам ли ово ја“ (глумац или лик који тумачи), „је ли ово наша кућа (место извођења или место радње комедије), „је ли ово сан или јава“, итд. Помет са Лауриног балкона, као гледалац, режисер и глумац комедије, узвикује Мару и Попиви, такође као гледаоцима и глумцима: „мјеста су пуна, не имате гдје сјести, а комедија се је почела давати откада“. Његови ликови догађаје на тргу означавају често имплицитним дидаскалијама комедије: „Слушамо и гледамо комедију“, „кумпанијо, чујете ли и видите ли?“, „и чујемо и видимо!“, итд. Честе сцене у сцени, нека врста „позоришта у позоришту“, специјалност Држићевог примењивања поступака „комедије дел Арте“ у свим драмама а посебно у *Дунду Мароју*, доприносиле су сугестији да његови сценски ликови, баш као и у стварности, живе узбудљив и непредвидив живот.

⁸ Исто, стр. 56.

⁹ *Poetika humanizma i renesanse, I*, нав. издање, стр. 217.

Зато је тешко, на Држићевом примеру, одбранити оновремени теоријски став да комедија „весело имитује“ само „смешне људске радње“.¹⁰ Он сам напомиње у Прологу другом *Дунда Мароја* да се „овезијех комедија назбиљ арецитало“ у Дубровнику, тј. да су се неке „свршиле у трагедију“. Тиме као да указује да комедија „имитује“ и озбиљне радње, али да се од њих разликује срећним завршетком, „ер није свак срјеће Дунда Мароја“. Оно што он ставља у „први план“, кад је суштина комедије у питању, јесте „смешно на прави начин“, а њега не чине по себи ни сам предмет комедије ни њен савремени културноисторијски оквир. Смешно „на прави начин“ Држић је везао за ликове, њихову *сличност* са стварним, из чега би произлазио закључак, истоветан Петраркином ставу о подражавању, да се човек радује „сличном“ а не „истоветном“.¹¹ Пренесено на комедију која подражава стварност, и то актуелну, њена суштина не би била у самом предмету, нпр. у трагичним судбинама дубровачких трговачких породица због „дезвијаних синова“, него у *начину* имитовања те стварности и односу комичких ликова према њој.

3

О „СМИЈЕШНОМ НА ПРАВИ НАЧИН“

Држић је експлиците све људе поделио на две категорије: људе „нахвао“ и „назбиљ“. Међутим, како је у науци уочено, његови ликови никада нису носиоци само „једног“ става, позитивног или негативног, једне комичке црте типичне за свет ерудитне комедије. Он је сам био изричито против таквих комичких ликова, непроменљивих попут једне сталне маске чији је „ход“ и „говор“ одредио још класични узор. Стога је заговарао потребу да писци, као негроманти, удахну тим ликовима живот, па да духом, ходом и говором наличе на стварне људе, да сами управљају својим бродом и да се, како је то образложио његов Помет, боре с олујама које им намеће непредвидива Судбина. Кад Помет каже да се треба сваком „брјемени акомодавати“, онда то не треба схватити само као оновремену вантекстуалну опомену гледаоцима, него и као унутартекстуалну функцију комичких ликова, њихову самосталност и индивидуалност у оквирима драмске радње. Према томе, имати „дух“, не значи пуки знак живота него пре свега сналажљивост датог лика као мере његове човечности. Отуда и Пометова похвала спретности Дунда Мароја: „ото човјека, умије се носит“.

Када је Држић рекао да ће камене и дрвене људске фигурице на прави начин смешне бити тек кад негроманцијом „оживе“ и почну да „ходе“ и „говоре“, он очигледно није мислио на њихово „механичко“ кретање и њихов унапред, према маски, препознатљиви говор. Захтев да буду „налик“ на живе, подразумевао је пре свега *мотивацију* њихових „кретања“; Марових настојања да избегне одговорност због распусног живота; Маројевих да спаси сина и дукате; Периних да нађе и врати себи вереника; Пометових да за свога го-

¹⁰ Исто, стр. 312.

¹¹ Исто, стр. 159.

сподара и себе придобије Лаурину наклоност, итд. При томе сви су изложени ћудима хировите Фортуне, присиљени изненадним препрекама да се стално *акомодавају* новим ситуацијама, да „фенгањем“, глумом, показују увек ново, друкчије, лице, због чега је била незамислива једна иста маска током комичке радње.

Посебан атрибут смешног на прави начин јесте „говор“ ликова, по Држићу баш због тога што их он чини живим, јер „оваки мртви не ваљају ништа“. Тек у *Скупу* он је назначио разлику између „говора“ у пасторали, узвишеног „у версу“, и „ниског“ у ерудитној комедији, свету трга и улице („пара да се на улици разговрају“). Улични говор ренесансних градова био је мешавина разних језика и наречја, по Ариосту погодна за стварање „шљивих фабула“,¹² што и јесте циљ комедије. Језик као средство за постизање смешног оценио је и Макијавели нарочито за представљање особа „глупих“, „свадљивих“ и „заљубљених“¹³. Тиме је Макијавели остао више у токовима ерудитне комедије и њених комичких типова (глупака, свађалица и смешних љубавника). Држић је, међутим, и поред препознатљивих ерудитних типова, више тражио да говор буде „уверљива“ слика живих ликова (по духу, ходу и говору), њиховог „акомодавања“ свакој ситуацији, по чему су људи „глумци“ у животу као и на сцени. Помет каже „трјеба бити *вјертуоз*“, уметник претварања, ко хоће да „влада људима“. Сваки лик истиче разлоге својих малих улога, наступа на сцени: „фенгат ћу да и њега (тј. Мара) иштем“, „срцем мучно идем – чијером *volentijero*“, „руга се мноме – за добро узимљем“ (Помет); „а ја, а ја ћу фенгат да вјерујем“, „промијенит ћу ћуд“, „на бријеме ваља умјет фенгат“, „играт ћемо ш њим, *al piu saper!*“ (Дундо Мароје); „Овди је тријеба образ од курве учинит: тријеба се убезочит, ријет: ја нијесам те прије видо“ (Маро), итд.

Сусрети младога Мара с оцем у Риму не спадају нити у једну Макијавелијеву категорију „смешног говора“: то су сусрети два превејана глумца („лисиче отац и син. Боже, тко ће добит“) који према датим ситуацијама мењају своје „маске“. У првом сусрету у Риму, након три године, отац *бесно* нападне раскошно обученог сина: „Мештре! Сињор! У колајини! У велуту! Манигодо један! Дукате ми моје, дукате!“ Маро, неприпремљен за изненадну појаву оца, у тренутку савлађује изненађење и фенга „сињора“, странца, који се мирно, готово сажаливо обраћа оцу као непознатом: „*Chi sete voi, omo dabben? Che volete?*“ Колико су убедљиви у тој животној улози, Мароје као разбешњели отац и Маро као недужни „странац“, сведоче усклици присутних „гледалаца“ на сцени: „Шта ово би? Ја стојим замађијан! Али ја сним ово, али сам на јави видио?“

Следећи сусрет с оцем Маро пажљиво припрема, „режира“: пређашњи сињор“, да би преварио оца и извукао још новца, облачи скромно трговачко одело и изнајмљује магацин с робом, као доказ да је он *други* Маро, *прави* Дундов син. За нови сусрет он ставља на лице нову „маску“ којој ће фенгањем „удахнути дух“ брижног сина („Ћаћо, како си?“), безазленог у односу на

¹² Исто, II, стр. 53.

¹³ Исто, стр. 56–57.

претходног, безочног („Ја, ћаћо? Тер се ја теби не бих јавио!), чак и повређе-ног исказаном очевом сумњом (Неборе, што ми то говориш?“).

У сличном глумачком распону је и улога разочараног оца: од афективног испада при првом сусрету, преко фенгања „ћуди“ сличне Маровој, при другом сусрету („Туге ме постараше. Ти који си млад не давај туге на срце; није горе ствари нег малинконије“), до реаговања на Марово хињено „ћаћо“ исцереном маском и ликујућим чуђењем: „Чигов си“ , „Прекрсти се, младче, ти нијеси сам“. Нестална Фортуна тера ликове да се стално „акомодавају“ новим захтевима, да стално мењају на своме лицу неку од „безброј“ маски у свакодневној животној улози:

„Свако лице с којим се суочиш само је маска,
Испод које се бели друга маска, испод које се цери
Четврта маска, испод четврте вири пета,
Испод пете шеста, испод девете маске десета
Маска, и тако до краја, у бескрај!“ (Љ.Симовић, *Маска*)

*

Према томе, Држићев однос према стварности, као и његово схватање стварног у комедији, књижевном и позоришном облику, оригинално је у оба своја вида, експлицитном и имплицитном. Иако је назначио да је подстицаје за стварање „изврсних комичких ствари“ научио „лутајући“ по свету, он се разликовао од свих својих савременика, домаћих и италијанских, по истицању уметничке а не културноисторијски уверљиве стварности и схватању „смијешног на прави начин“, које писац негромант остварује ликовима способним да се уверљивим „фенгањем“ и „акомодавањем“ „умију носит“ са својим проблемима. Односом *комедиограф* (Негромант-аутор) – *стварни живот* (уметнички модел) – *комедија* (књижевна / сценска слика тог модела), Држић је, с обзиром на критичку оцену претходне дубровачке драмске традиције и поетички став о „смијешном на прави начин“, пре свега уметник који је стварној слици света претпостављао уметничку, попут Микеланђела, који је, на основу кипарског искуства, на релацији *уметник – модел – дело*, у сонетној форми закључио да „уметност над природом влада“. Само као такав аутор-негромант, свестан да уметник ствара бољу, истинитију, трајнију и савршенију стварност, он је могао тако озбиљне догађаје, од којих су се неки „назбиљ свршили у трагедију“, „да заодене у ведрину и забаву“¹⁴ и да ерудитним „типовима“ удахне креативност којом ће оно трагично и тужно окренути у комично и весело, а појединачно и локално у опште и универзално.

Кључне речи: комедија, стварност, локално, универзално, лик, маска, писац, негромант, уметност, природа.

¹⁴ М. Фрајнд, *нав. рад*, стр. 531.

Branko Letić

MARIN DRŽIĆ ON REALITY AND *REAL* IN THE COMEDIES OF THE RENAISSANCE

(Summary)

Držić's comedies both explicitly and implicitly indicate his theoretical and artistic attitude toward reality. He respected the opinions of the contemporary Italian theoreticians and comedigraphers that the authors on the scene should represent modern towns, domestic humours and customs, but, in addition to this, he emphasized the need for the artistic representation of reality, because art, as *negromanzia*, gave some more universal representation of it. He especially applied this demand in the concept of the comic characters who, in the previous comical forms, were marked by a certain comical feature: the author, as a *negromante*, should bring them to life in order to make them "walk" and "talk", as if they were alive. Only then, they would be "funny in a proper way".

Злата Бојовић
Београд

ДУБРОВАЧКЕ РЕНЕСАНСНЕ ТРАГЕДИЈЕ И СТВАРНОСТ

У другој половини XVI века настало је у Дубровнику пет трагедија. Све су биле препеве и прераде античких и ренесансних трагедија. Прва је била Хекуба Марина Држића (1558), то јест препев-прерада италијанског прпева Еврипидове трагедије коју је сачинио италијански ренесансни писац Лодовико Долчи. Преводeћи је, Држић је на разне начине садржај актуализово (алузије на савремени морал, на власт, христијанизација и др.) и тако створио модел који ће следити остали аутори (Михо Бунјић Бабулиновић, Франо Лукаревић, Доминко Златарић, Савко Гучетић Бендевишевић).

Године 1558. сасвим изненађујуће за све који су Марина Држића знали, а за његове суграђане највише, који су једну деценију пратили како их из године у годину увесељава о покладама, често на свадбеним свечаностима, комедијама, еклогама и досеткама, овај велики забављач је доживео да његово последње дело буде два пута забрањено за извођење. То је била драма какву до тада Дубровчани још нису писали, Држићев препев, односно прерада Еврипидове трагедије *Хекуба*, и то према посредној парафрази италијанског ренесансног писца Лодовика Долчеа, који је превео на италијански језик готово све велике античке трагедије. Нема сумње да је Држићев рукопис трагедије, коју је за извођење припремала аматерска дружина, доспео у руке неком од чланова дубровачке владе, те је она, то јест њено важно тело, Мало веће, забранило представљање предвиђено за 9. март 1558, као и друго, будући да аутор и његова дружина, по свему, нису одустајали од намере да *Хекубу* играју, које је имало да буде 21. маја исте године.¹ Не зна се шта је замерено у првом одбијању да се изда дозвола за представу, нити да ли је аутор нешто изменио и поново поднео трагедију на увид, што би било логично, али је друга одлука цензуре била јасно образложена: „Не допушта се да се трагедија прикаже у Граду због тога што је време такво да није потребно оно што смућује“. И поред два неуспела покушаја, Држић и даље није одустајао од своје намере. Остало је непознато да ли је нешто изменио, можда и према

¹ М.Пантић, *Прилози за историју ренесансног позоришта у Дубровнику*, 4. Држићева „Хекуба“ и дубровачки платоничари, *Зборник историје књижевности Одељења литературе и језика САНУ*, 1962, 3, 208-209.

усменим сугестијама, али следеће, 1559. године², у дане поклада, то значи из трагичног покушаја, *Хекуба* је добила дозволу да буде изведена у Дубровнику.

У тражењу одговора којим се мотивом руководило Мало веће када је најпре два пута забранило, па потом дозволило представљање *Хекубе*, налазило се, као логично, тумачење да је у првом случају то била воља следбеника платонистичке поетике и филозофије, а њих је у овој ренесансној књижевности средини била већина, по којој је, као што је познато, трагедија била неподобна будући да делује јаким емоцијама и страстима. Следеће године, према тој претпоставци³, могли су међу онима који одлучују бити бројнији аристотеловци, па је одобрење дато. Ове претпоставке ипак не дају одговор на основно питање: зашто је Марин Држић одлучио да преради трагедију, како је уобичајено, и зашто је одабрао *Хекубу*, која се сматрала једном од „најкрвавијих“ античких трагедија и зашто је био толико упоран да је његови суграђани виде. И даље, шта би у тој трагедији било у то време опасно по гледаоце у Граду, то јест у Дубровнику, и изазвало „оно што смућује“.

Сама по себи, античка *Хекуба*, уз сву драматичну трагику, убиства и сурове призоре, не би представљала тако велику претњу за гледаоце јер је њен садржај ондашњим грађанима био познат, будући да је ова врста античке књижевности била устаљена лектира хуманистичке школе. Држићев препев – а у то време препев је схватан знатно шире јер се поетика превода разликовала, то је претежно била прерада, која је допуштала проширења и значајне слободе и прихватан је као оригинално дело – морао је да садржи нешто чега није било у Еврипидовој *Хекуби*, нешто што је погађало његове савременике непосредно, нешто што је била претња друштвеном миру у том, по нечему осетљивом тренутку и што је цензура Малог већа проценила као опасност.

Хекуба, најпре Еврипидова, потом италијанског преводиоца Лодовика Долчеа и посредника између најстарије, грчке и Држићеве верзије, сведена је на један од најтрагичнијих догађаја у Тројанском рату: представљала је краљицу Хекубу, жену тројанског краља Пријама, мајку седамнаесторо деце (Хектора, Париса, Полидора, Поликсене и других), од којих су скоро сва страдала у рату, она била заробљена, потом погођена највећим болом и увредом јер је доживела да Ахил оскрнави леш њеног најмилијег сина Хектора; доживела је затим још дубљу трагедију када се, пошто је видела смрт жртвоване кћери Поликсене и сина Полидора, осветила њиховом убици, похлепном Полиместру убиством његове деце. Подстакла је, додуше, пошто је трагедија измакла свим разлозима, овим чином Агамемнона на разумно просуђивање: ослепелог убицу (Полинестру) је прогнао на пусто острво, њој дозволио да сахрани сина, а остале робиње ослободио.

Шта је у овом догађају, који је припадао давном митолошком свету, препознао Држић као рефлекс у свом времену и определило га за Еврипидову трагедију, тачније за Хекубину судбину за предмет новог дела? Како је у досадашњем компаративистичком истраживању, додуше још увек не у пот-

² F. Fancev, *Научна истраживања старије хрватске књижевности године 1933. и 1934.* Ljetopis JAZU, 1935, 47, 121.

³ М. Пантић, Исто.

пуности детаљном, показано, италијански превод, којим се служио Држић, није примио већи нанос времена у коме се поново *Хекуба* актуализовала, али је чињеница да је баш ова грчка трагедија више пута прерађивана у доба ренесансе и у другим књижевностима.

Држићева трагедија више од свих других маркирана је стварношћу, и то не реалијама којима су преводиоци често прибегавали како би прилагодили старо дело новом времену (то је и сам Држић радио прерађујући Плаутове комедије), већ наглашавањем, чак и проширивањем свих оних места која су се поклапала са стварношћу са којом је живео. У садржинском слоју, то је била стварност аристократског Дубровника XVI века; у преиспитивању зла, које је било судбинска суштина главног јунака, то је била христијанизација свега што је алудирало на пролазну моћ земаљске силе; у мисаоном слоју то је била филозофија времена; у књижевном слоју то су били интермедијски додаци и пасторални елементи.

Где се то могла у ткиву *Хекубе*, то јест у предалекој причи о трагичној судбини тројанске јунакиње, препознати стварност аристократског Дубровника?

Посматрајући Држићево стварање у целини, *Хекуба* је настала у годинама када су се у њему већ нагомилала разочарења и неправде и многа незадовољства.

Искусио је до тада више пута моћ закона над слабима, суревњивост савременика – познато је место из *Дунда Мароја* на коме фином иронијом описује сопствено осећање:

„није га бит поета ни комедије умјет чинит, ер тизијем свак оре и на сваки га пијер хоће операт, као бастаха, а умјесто захваљења да му реку: „Не ваља ништа, иждени!“ и да му непријатељи остану; није га бит мужик ер тизијех друзи чине пјет кад већу вољу плакат имају“.

Из каснијих пишчевих подухвата (којих је могло бити и више, а само о једном се сазнаје из сачуваних завереничких писама), који припадају времену од неколико година после настанка *Хекубе*, види се да је имао многе замерке дубровачкој власти, толике да се заносио организовањем побуне и променом устројства државе, у којој би власт у будућности делили патриције и грађани. Није битно да ли је та његова побуна била реална, али је јасно да је била искрена, додуше смела и тада неразумна реакција на неправду и моћ оних који владају.

Стихови *Хекубе*, којима се прати њена судбина, највећим делом баве се питањем правде и праведног суђења и чињеницом да онај ко влада и има моћ може све, да се његова реч слуша, ма и непаметна, а човек без права, роб (у античкој причи), односно грађанин, не може да се носи са силом власти („добро т' не стоји с јачим се рвати"). Та је моћ велика јер државни разлози – виши од сваког појединачног – оправдавају све. Све Хекубине молбе да спаси живот својој преосталој деци, наилазе на разумевања њеног непријатеља док је слуша као несрећну мајку, али и на потпуно одбијање и немилост када све посматра у име неприкосновености државног разлога. У тим тачкама Држић је, читајући *Хекубу*, нашао своје време, његове накарadne законе, њего-

ве неправде, ароганцију властеле и определио се да својим савременицима представи *Хекубу* као прекор, као опомену, као глас стварности коју власт не жели да чује. На таквим местима у препеву, на којима је осетио своје време, Држић га је шире, директније и наглашеније коментарисао:

Човјека од власти сваки свјет има влас,
а ки је без части, није чувен мудар глас. (875-876)

У овим стиховима одзвањају мисли и других дубровачких ренесанских песника о томе да у тадашњем друштву „мудар глас“ нема никакву снагу јер се поштују само моћни (Ветрановић) – дакле о стварности. На ту се стварност у највећој мери непосредно односи, иначе у размишљањима о владару познато резонување о потреби да онај коме је у руке дат закон мора да буде праведан:

У руке вам на свит правда је, закон дан,
без вас се сахранит не море праведан
чините, ком доли /односи се на реалну власт/ дано је владати
да се прав не боли и да прав не пати.
Ер ако злоба уз вас владоце моћ стече,
слатки мир, покој вас од људи утече... (1956-1961)

Има мишљења да је управо ово опомињање власти која се заборавила у сили, која не мисли на правду, која двоструким моралом штити државни разлог, био прави узрок забране извођења *Хекубе* која је могла да унесе немир у живот града и државе и да „смућује“:

Има се мислити ер свака слава и моћ
под сунцем на свити на мање има доћ... (585-586)

Уколико није било још нечег у тексту трагедије који је првобитно забрањен, а Држић га је могао потом преиначити да би био одобрен, сасвим је могуће да је овако директно певање против власти, против неправедног суда, против надмоћи, против непоштовања сваког гласа онога ко је испод ње, уз опомену да је пролазна, било непосредно уперено против тадашњег аристократског начела. То је још и појачано супротношћу: разумним, уравнотеженим Агамемноновим поступцима, спремношћу да у сваком сукобу саслуша обе стране, не стајући одмах на страну повлашћене – „правда овди јес ; / сваке речи разлог свој, а ја ћу судити“.

Опште је познато да је дубровачка стварност вековима била обележена непрестаном борбом за стицањем, што је било оличено у трговцима и трговини као највиталнијем корену њеног материјалног успона, али и у својеврсној деструкцији морала и спокојног живота. Држић је на више места и на разне начине, и у другим делима, попут других савременика, опомињао на порок похлепе којој се тешко ко у том свету, који су устројавали други морални закони, могао отети. У *Хекуби* је нашао погодну основу у лику лакомог Полиистра, који је због злата убио Хекубиног сина Полидора, за оштре

речи о грамзивости у чијој власти људи – слободно се може рећи у алузији Дубровчани - заборављају на највеће вредности („при злату велику вјеру и час... заби“; „цјећ злата оцкврнит ктје... виру и стан“).

Држићевом времену би у свему припадале и све оне рефлексије о пролазности моћи и власти, о временитости свега на свету, јер је и то била једна од опомена, потпуно у духу размишљања о пролазности свих моћи овога света. Таквим рефлексијама Држић је христијанизовао античку основну причу и у потпуности је подвео под хришћанско виђење свога времена (непрестана су обраћања „вишњему“ да помогне у невољи и у неправди; једино небеска правда „злочинце свуд дохита“; у последњем стиху хор пева да суду „згар“, са неба, „није моћ утећи никадар“ и сл.).

Занимљиво је да је и књижевна стварност утицала на ово дело. Осим тога што је Држић унео између чинова оригиналне интермедије, они су припадали ренесансном пасторалном свету вила и сатира, што је у потпуности изван изворне трагедије. Њима је дато да, уместо хорова, сентенциозно коментаришу збивања. То је био дуг стварности јер су у то време на највишој цени биле пасторале, а на то је изричито упућивао пролог у његовој комедији *Скуп*. Било је у потпуном складу са савременим књижевним тренутком што Држић у препев једне античке трагедије уводио пастирски свет, који у мизансцену уз звуке инструмената игра и збори.

Са *Хекубом* је тек почетком друге половине XVI века у дубровачку књижевност и у театар ушла трагедије. По свему, Држић је својим начином препева и парафразе Еврипидове трагедије, то јест њеног посредног италијанског препева, створио модел за овај књижевни поступак, па су све трагедије које су настале до краја XVI века, следећи га, постепено обликовале поетику трагичког. Био је то невелики број од пет трагедија – овај жанр, по природи времена које би требало да прими у своје садржаје, у веку епикурејских начела није могао да заузме битније место – а чиниле су га: *Јокаста* Миха Маровог Бунића, која је била превод – „у словински“ језик „истомачена“ – Еврипидове трагедије *Феничанке*, и то преко италијанског препева Лодовика Долчеа, *Атаманте* Франа Лукаревића, а била је препев италијанске трагедије Циролама Зопија, *Електра* коју је Доминко Златарић препевао са грчког, Софокловог оригинала и *Далида* Савка Гучетића Бендевишевића, која је такође препев, у коме су спојене две италијанске трагедије, *Адријана* Луиђија Грота и *Орбека* Џамбатисте Џиралдија Чинтија.

Пред сваку од ових драма може да се постави исто питање као и пред Држићеву *Хекубу* – зашто је писац баш њу одабрао за дубровачке гледаоце и читаоце (верујемо да су неке од њих биле првенствено намењене читању), шта је свака од њих појединачно имала да пружи новом времену и да се оно у њој препозна. Јер без те релације са стварношћу ниједно од ових дела у дубровачком препеву не би имало смисла. Свака од њих, баш како је то било код Држића, морала је да споји у себи са познатом садржином и савремени тренутак и тиме сама себе актуализује. По општем суду најбољи преводилац, Златарић, пред *Електром* је објаснио да он намерава да представи „штогоди давње“, што је у себи садржало нешто „од висока и од племенита“, а то би

значило нешто што погодује његовом времену, што се подудара са узвишеним и племенитим. Од свих преводилаца Златарић се најмање удаљио од античког оригинала, али и код њега је све имало да се подразумева у савремености, од посвете савременику, преко потпуне христијанизације, преко низа подударних рефлексива са Држићем, управо оних које су одговарале једној духовној страни епохе, о пролазности, о власти времена над „стварми људским“, о распусности, о аристократској етици, која је у XVI веку била изразита особеност – „зач племенит ниткор неће / оцкврнити свитло име“ – а истовремено и критика морала осталих друштвених слојева итд.

Питање зашто је трећа трагедија, *Јокаста*, заснована на миту о Едиповој мајци и супрузи, препевана, можда у највишој мери добија одговор у изразито наглашеној и развијеној теми култне љубави према родном месту у доба хуманизма и ренесансе. У њој су се нашле стотине стихова о величини љубави према родном граду, у коме се препознаје Дубровник, као најважнијег осећања које један поданик Републике у XVI веку носи:

„крозтој има бит над ино све благо
умрлим на сај свит мјесто родно драго;
над ствари ине, има се град љубит“. (697-698;1411)

На њих се надовезују и низови стихова који носе дух времена које је пред појавом барока започињало своја велика размишљања о пролазности и о променљивости и несталности света.

И за *Атаманту* Франа Лукаревића, која је оцењивана као невешти препев, може се подржати мишљење које је још Армин Павић изнео да је садржала низ одступања у односу на изворно дело „преиначујући оно што је вријеђало његове вјерске осјећаје или његова политичка увјерења“. У том преиначењу садржани су и други, много непосреднији одједи времена, опаске ауторове о подређеном положају жене у Дубровнику у његово доба („жене су нејаке, мноштва их не сцине“, „ни им се пристоји по туђих странах ит“), о често понижавајућем њиховом социјалном положају:

„да се чим имају дјевнице прихранит
најљепши продају чистоће своје цвит“,

о односу у породици и слободном понашању мужева, што је већ више пута књижевност забележила („ки жене пуштају, с ким их Бог садвоји / а с других дни трају, што веома зло стоји“). На своје време је мислио Лукаревић и када је низао изјаве о дубровачкој власти и владању, подржавајући политику своје државе.

У односу који постоји између *Атаманте* и дубровачке средине и времена садржан је одговор зашто се ово дело нашло на репертоару дубровачких трагедија друге половине XVI века.

Можда је најдраматичнија од свих крвавих дубровачких трагедија била *Далида* Савка Гучетића Бендевишевића. Овај писац мало познате биографије једва што се зна да је рођен 1531. и умро 1603 – у својој трагедији спојио је две његовом времену блиске драме. Комбинујући два извора, Бендевише-

вић је имао више слободе и отуда је његова трагедија препуна живота и смислова његове стварности. Највише се то односи на нови лик на дубровачкој позорници, који се до тада није сусретао, а који је одражавао време – нови лик жене побуњене против ропског положаја у породици, против родитељског господарења судбином кћери, против срачунатог брака. Да је изведена пред дубровачком господом, *Далида* би била неразумно слободна. Њен лични бунт и одлучност били су израз непокорности пред до суровости строгим породичним законима који су одражавала животну стварност и само привидно слободног човека. Трагична судбина Далиде која је, без кривице, вођена само осећањем искрене љубави, зато што се огрешила о патријархална правила, кажњена убиством мужа и деце, кажњена и сопственом мржњом поставши очев убица, није била само нека далека заплетена крвава прича. Све што се у њој збивало припадало је не античком већ пишчевом времену. Позивање на древни породични ред ствари:

„није ли божји суд и закон од свита
послухом да се свуд родитељ почита“,

Далида одважно оповргава, не из непоштовања већ у име грубе стварности која у потпуности поништава сваку слободу у човеку:

„ласно ниј узети за мужа, вај мени,
с ким имам на свијети прибиват све ме дни
прије нег сам познала тко је он и какав...“

Оваква одрешитост морала је онеспокојавати Гучетићеве саврменике јер је подривала ионако пољуљану тврђаву све рањивијег властеоског сталежа. Толико су директно и оштро говорили о времену, о моралу, о моћном закону новца да је тешко поверовати да би се дозволило да јавно на позорници све то буде изречено јер Далидина трагична судбина ту стварност није скривала својом причом већ је још и појачавала.

Свака од пет дубровачких трагедија појединачно, али и све заједно будући да се у њима васпоставила сасвим специфична, затворена поетика, представљајући фабулом далеке светове, најкрвавије митолошке приче, које су опонашале највеће људске драме, оствариле су преносне мостове са новим временом. Ни у једном тренутку нису њихови нови смислови прелазили у баналну алегорију. На најфинији, али и на најприроднији начин, њихови аутори-преводиоци следили су само једно правило: препевавајући, они би рекли „тумачећи“ познате трагедије нису мислили на јунаке старих драма, чије су судбине пратили, већ на своје саврменике. Као у огледалу, стара фабула је тако постајала одраз стварности.

Кључне речи: ренесанса, трагедија, препев-прерада, Марин Држић, Хекуба.

Злата Бойович

ДУБРОВНИЦКИЕ РЕНЕССАНСНЫЕ ТРАГЕДИИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ

(Резюме)

В эпоху ренессанса во второй половине XVI века появилось всего пять трагедий. Все они представляли свободный перевод-переделку античных греческих или итальянских ренессансных трагедий. Трагедии не переводились прямо с греческого (за исключением *Электры* Софокла, которую свободно переделал Д. Златарич), а через посреднический итальянский перевод. Общей характеристикой всех поэтических переработок является приспособление древних текстов современной жизни (христианизация; аллюзии на современную жизнь, на мораль, на власть, на патриархальные законы и т. п.). Автором первой поэтической переделки был Марин Држич (он осуществил свободный перевод *Гекубы* Еврипида, пользуясь итальянской переделкой Л. Долче); за манерой Држича следовали все остальные переводчики.

Марија Клеут
Нови Сад

СТВАРНОСТ И АНАХРОНО ПОЉЕ У СРПСКО-ХРВАТСКИМ ЈУНАЧКИМ ПЕСМАМА

То је било када се чинило,
А сада се тек приповиједа
(СНП II, бр. 27, стих. 136 – 137)

У раду се образлаже термин анахроно поље као вид поетске трансформације стварних збивања у српско-хрватским јуначким народним песмама и дају се неколики примери анахроних поља у којима делују ликови усменокњижевне епике.

Марко Краљевић у једној песми Филипа Вишњића каже:

Лажив св'јете, мој лијепи цв'јете,
Л'јеп ти бјеше, ја за мало ходах,
Та за мало, три стотин' година,
Земан дође да св'јетом променим (СНП II, бр. 74, ст. 68–71).

Иако се ови стихови наводе у многим приликама као некаква традицијска константа, као да је постојало и било распрострањено у народним епским песмама веровање да је Марко Краљевић живео 300 година¹ – то једноставно није тачно. Традицијска константа (инваријабла) епских народних песама није навођење старости јунака, ни Марка Краљевића ни неког другог; они су једноставно стари или млади или за песму уопште није битно колико имају година. Као и сва четири наведена стиха (која плене лепотом своје метафоре), и године јунака индивидуалан су допринос Филипа Вишњића. Могло би се поставити питање: зашто баш 300 година? Прво се намеће одговор: због повлашћене позиције бројева 3, 30 и 300 у целини усмене традиције. Ипак, трагање за одговором на ово питање може да иде и другим путем: испитати како у усменокњижевној традицији делује лик Марка Краљевића у односу на друге ликове за које се зна да су имали свој историјски (реално постојећи) „прототип“.

¹ Тако је нпр. у књ. Петре–Шкроб, 380 наведено: „Међутим, у нашој је народној поезији Марко, који по традицији живи 300 година, највећи јунак и заштитник потлачене ‘раје’“, али слично претходи и следи и на многим другим местима.

Употреба термина анахронизам у вези са јуначким народним песмама сугерира постојање јаза (неусаглашености) између уметничког времена и историјског времена, односно сугерира погрешно рачунање и представљање календарског времена у песми.² Како се идентификација присуства историјског времена у народним јуначким песмама спроводи углавном на основу имена јунака – остављајући по страни питање колико такав поступак сужава појам историчног у поетском – изабрана су овом пригодом егземпларно три имена српскохрватских народних песама: Марко Краљевић, Стојан Јанковић и Карађорђе, чији су носиоци живели у различитом историјском времену, да би се испитала њихова позиција у поетском времену. Идентификација историјских „прототипова“ ових поетских ликова обављена је у многим радовима.³

Човек који се, у складу са конвенцијама свога времена, потписивао као „в Христа Бога благоверни краљ Марко“ легитимно је поседовао титулу младог краља, столовао је у Прилепу, био је у некој врсти вазалног односа према султану Бајазиту, а погинуо је, борећи се на турској страни, на Ровинама 1395. године. У јуначким народним песмама – поред других факата по којима се слажу историографија и поезија, а од којих је важна номинација „краљевић“ – уз Марка се јављају историјске личности које су чиниле збиљско окружење младог краља. То су, најпре, чланови његове породице: брат Андрија, отац Вукашин и стриц Угљеша, али је поетска породица проширена мајком Јевросимом, стрицем Гојком, понекад сестром или нећаком, који у реалности нису постојали. У време краља Марка султани су били Мурат и Бајазит – Појазит у народним песмама, али певачима је био важан и „турски цар“ Сулејман, вероватно онај уз којег је у XVI веку велики везир био Мехмед Соколовић. Цар Урош, краљ Шишманин, кнез Лазар Хребелјановић, у песмама уздигнут и на ниво цара, те личности из породица обласних господара Војиновића и Дејановића закључују листу властодржаца вишег и нижег ранга са којима је могао да се сретне краљ из Прилепа (што не значи да се то стварно и десило). Марко Краљевић јавља се уз ликове који су у усменокњижевној традицији повезани углавном са Косовским бојем 1389. године и чији се историјски „прототипови“ или никако не могу идентификовати или се то чини натегнуто. Овај јунак се даље „помера“ у поетској историји, чињеницом да је у њој учињен савремеником јунака који су деловали доцније, у XV веку (Секула Бановић – Јанко Секељи, Алија Ђерзелез – Али-бег смедеревски, Змај деспот Вук – Вук Гргуревећ Бранковић, браћа Јакшићи, краљ Матијаш, Раде Облачина – челник Радић, Ђуро Смедеревац – деспот Ђурађ Бранковић, Јанко Сибињанин – Јанко Хуњади, Иво Црнојевић), у XVI веку (Старина Новак – Баба Новак, Иван Сењанин – Иван Влатковић) и на крају у XVII веку (Илија Смиља-

² С. Кољевић, у свом раду, са чијом се основном идејом да су анахронизам и анатопизам „начела усменог епског стварања“ потпуно слажем, каже: „Анахронизам је забуна у датирању – смештање нечега у погрешно време“ (Кољевић, 464).

³ Радова на тему „ко је тај и тај у народним песмама“ изузетно је велики број. Синтетизовани подаци о идентификацији поетских ликова народних песама са становишта историјске збиље налазе се у књизи Т. Маретића (Маретић, 175–183) и у антологији В. Ђурића (Ђурић, 702–728).

нић, Стојан Јанковић).⁴ Кад се оставе по страни тзв. „стајаћи ликови“ и они за које се не може утврдити њихово историјско бивствовање, па се као граничне године за израчунавање степена анахронизма узму 1389. (година Косовске битке) и 1687. (година погибије Стојана Јанковића, хронолошки последње личности са којом је повезиван Марко Краљевић)⁵ – излази да је поетски Марко Краљевић живео 298 година.

Обим анахронизма, тј. обим неслагања између историјског времена и поетског времена, у народним епским песмама могао би се, дакле, означити термином анахроно поље. Тако схваћено, анахроно поље представља једну од карактеристика тзв. епског времена. Анахроно поље успоставља се у целини усменокњижевне традиције, у свакој песми на посебан начин и за сваки лик на посебан начин, дакле прецизније би било говорити о анахроним пољима. Да би се указало бар на неке разлике и сличности које се јављају у анахроним пољима појединих ликова, у даљем току рада биће указано на позицију „између фактографског и поетског“, најпре у лику Стојана Јанковића, а затим Карађорђа.

Стојан Јанковић, *serdar*, *Morglachenführer*, *capo supremo dei Haiduzzi*, од 1650. (када је први пут појављује у историјским изворима) до 1687. (када је погинуо у боју) ратовао је на немирној граници између Млетачке Републике и Турског царства, на подручју Котара, Лике и Босне. Анахроно поље у поетском свету Стојана Јанковића, израчунато на исти начин на који је то учињено и у случају Марка Краљевића, дакле од времена у коме су живели млади краљ Марко и бугарски краљ Шишманин (најстарији јунаци са којима се у песмама повезује Јанковић) до погибије котарског *serdara*, износи нешто мање од три стотине година (од смрти краља Марка до смрти *serdara* Јанковића прошло је 292 године). Уз констатацију да је исти обим анахроног поља два јунака које у реалном времену дели безмало три века, а да у многим другим аспектима њиховог бивствовања (простор живљења, социјални статус и порекло, друштвенополитичке околности, тип ратовања) постоје велике разлике, треба одмах нагласити да се „забуне у датирању“ конституишу на различите начине. На хронолошкој лествици реалног времена Марко Краљевић бива „премештен“ у позније епохе (све до краја XVII века, до времена деловања ускочких и крајишких ратника, али не даље), а Стојан Јанковић бива потискиван у прошлост (све до краја XIV века, до времена обласних средњовековних господара, али не и до времена Косовског боја). У уметничком времену јуначких народних песама хронологија реалног времена – не постоји; све се дешава онда „када се чинило“.

Насупрот овим јунацима „најстаријих“ и „средњих“ времена (по формулацији Вука Караџића) вожд Првог српског устанка Ђорђе Петровић – Ка-

⁴ Документарну подлогу овог рада чине Додаци I–III, односно регистри ликова који се јављају уз Марка Краљевића, Стојана Јанковића и Карађорђа, сачињени на основу релативно скромног избора збирки, али довољни као илустрација за основну тезу овог рада.

⁵ У једној песми (ПЦХ, бр. 69) у познатом сижеу о подели царства (варијанта СНП II, бр. 34) појављује се владика Данило у функцији Марковог саветодавца о праведном решењу. Уколико би се у овом лику видео црногорски владика Данило (око 1670–1735), то би значило да је анахроно поље Марка Краљевића веће. У овом раду то није узето у обзир јер лик владике Данила не чини традицијску константу.

рађорђе (1762–1817), кад постане лик народних песама, остаје у окружењу реалних људи; око његовог лика не формира се анахроно поље, што не значи да је све описано епским десетерцем дословце тачно, односно не значи да се и ликови устаника не уобличују по узору на старије јунаке.⁶

Ако се прихвати (као инструмент анализе) подела Д. С. Лихачова на „отворено“ и „затворено“ уметничко време, показује се да песме у којима се појављује Карађорђе припадају „отвореном“ времену у сасвим дословном смислу: догађаји из Првог српског устанка „одигравају се истовремено с ону страну границе дела и његовог сижеа“ (Лихачов, 255 и д.) те анахронизма на нивоу ликова нема. Колико су певачи у набрајању и именовању ликова устаника водили рачуна о веродостојности своје поетске слике види се и по томе што учесталије но у песмама о старијим временима наводе занимање, социјални статус и места порекла својих јунака. Тежња ка веродостојности запажа се и на нивоу других поетских структура. Песме о Марку Краљевићу и Стојану Јанковићу припадају „затвореном“ поетском времену: време радње и време сижеа, с једне стране, и време певача и његових слушалаца, с друге, два су различита времена. Певач и његови слушаоци о времену Краљевића и Јанковића имају исту представу: да је некад било, да је то „некад“ прошлост утолико што није њима савремено, али свест о хронологији по којој протиче време – не постоји.

Закључак који се намеће на основу досад изнетог јесте да је за успостављање анахроног поља у епском песништву потребно неко време од доба у коме је „човек-лик“ деловао до тренутка када се он почне сматрати припадником славне прошлости у којој „се чинило“. Колико је потребно да протекне времена да би се поетски лик еманциповоа од човека који је инспирисао његов лик – тешко је рећи јер се, у недостатку континуираног записивања, само делимично може реконструисати развој усменог епског песништва. За неко будуће истраживање могу да буду занимљиви подаци о лику Стојана Јанковића у *Ерлангенском рукопису*. Мање од пола века протекло је од времена када се у документима први пут помиње син Јанка Митровића као нејако дете које прима војничку плату (1650. године) до настанка *Ерлангенског рукописа* (1716–1733). У једној песми овог значајног зборника (ЕР, бр. 149) тачно је наведено да је имао два брата, тачно је и име једнога од њих (Завиша), али је у исто време у једној другој песми (ЕР, бр. 188) Јанко Жегаранин (Митровићи су стварно избежали из Жегара) позван у сватове Ива Црнојевића, заједно са „реглом од Будима“, Милошем Кобилићем, Марком Краљевићем, Секулом и Јанком, Новаком и Радивојем, Симом Самоходом, „којино ходи с вилама по гори“ и Алексом Приморцем. Овај сватовски каталог показује да је један људски век довољан за „прелаз“ стварног човека у епско време, у коме се комбинују стратуми митског, историјског и поетског. Једноставније, савременици (певачи и њихови слушаоци) морају заборавити реалног човека да би га прихватили као епског јунака.⁷

⁶ Вид. Матицки, 150–164.

⁷ Изнето у овом раду сматрам радним хипотезама које захтевају (и заслужују?) даље истраживање.

Додатак I

Поетски савременици Марка Краљевића

- Алил ага СНП II, бр. 61
 Андрија / Андријаш / Јандријаш СНП II, бр. 25, 60; СНП II_p, бр. 47, 64; СНП III_p, бр. 16; Марјановић, бр. А I, IV; ХНП I, бр. 51; ПЦХ, бр. 6, 36, 147
 Арсеније патријарх ПЦХ, бр. 156
 Асанага ЕР, бр. 87; СНП II_p, бр. 51
 Атлагићи СНП III_p, бр. 16
 Бановић Секула СНП II_p, бр. 41; СНП III_p, бр. 16; ХНП I, бр. 76; ПЦХ, бр. 26, 72, 74, 79, 159
 Беговић Филип ХНП I, бр. 66
 Белил ага ПЦХ, бр. 37
 Бијелић Јован ПЦХ, бр. 72
 Богдан војвода ПЦХ, бр. 69
 Бојичић Алија СНП II_p, бр. 81
 Бошњанин Реља ПЦХ, бр. 79; ХНП I, бр. 78, вид. и Крилатица Реља
 Брдарић Мершан ЕР бр. 92
 Брђанин Ђемо СНП II, бр. 68; СНП II_p, бр. 55
 Будалина Тале СНП III_p, бр. 63
 Васо, игуман Светогорац СНП II, бр. 74; СНП II_p, бр. 62
 Вишњевић Лазар ХНП I, бр. 55
 Воин војвода ЕР бр. 92
 Воиновичи СНП II_p, бр. 81; Марјановић, бр. А I
 Војинович Мићо ПЦХ, бр. 72
 Војинович Шћепан ПЦХ, бр. 72
 Вук од Сријема ПЦХ, бр. 72
 Вукашин, краљ СНП II, бр. 25, 34, 57, 58; СНП II_p, бр. 38, 39, 50; ПЦХ, бр. 69, 147, 153; ХНП I, бр. 51
 Вуча генерал (СНП II, бр. 42)
 Вучковић Божо ХНП IX, бр. 29
 Вучковић Нико ХНП IX, бр. 29
 Гојко војвода СНП II, бр. 34
 Гргур, Јеринин син СНП II_p, бр. 64
 Грујица дијете ЕР бр. 92
 Данило владика ПЦХ, бр. 69
 Дебелић Новак СНП II, бр. 79, вид. и Старина Новак
 Деспотовић Грго ХНП I, бр. 66
 Деспотовић Ђуро СНП II_p, бр. 49, 64 вид. и Смедеревац Ђуро, Ђуро бан деспот
 Деспотовић Никола ХНП I, бр. 66
 Дмитар од Слибура СНП III_p, бр. 63
 Дојчил СНП II, бр. 65; ПЦХ, бр. 68
 Драгиловић Пилип / Филип ЕР бр. 124; СНП II_p, бр. 56
 Драгиша војвода ПЦХ, бр. 110
 Ђерзелез / Ђерђели Алија СНП II_p, бр. 48, 50; ПЦХ, бр. 79, 110, 169
 Ђурђевић Мехо ПЦХ, бр. 75
 Ђуро бан деспот ПЦХ, бр. 74
 Ђулагић СНП II_p, бр. 60
 Емин-ага СНП II_p, бр. 46
 Жегаранин Јанко ЕР, бр. 188
 Залум Асан ага ПЦХ, бр. 78
 Земљић / Земић Стјепан / Стипан СНП II, бр. 56; ПЦХ, бр. 119; Марјановић, бр. А I
 Змај деспот Вук СНП II, бр. 59; СНП II_p, бр. 51
 Ибра берберин СНП II_p, бр. 43
 Ибро барјактар ПЦХ, бр. 169
 Изеп-ага СНП III_p, бр. 63
 Илија мејанџија СНП II_p, бр. 56
 Илија, нећак Марков Марјановић, бр. А II
 Имбрајим султан ХНП I, бр. 66
 Исаија ђак СНП II_p, бр. 62
 Јакшић Митар ПЦХ, бр. 72
 Јакшић Шћепан СНП II_p, бр. 81; ПЦХ, бр. 72
 Јанко војвода СНП II, бр. 41; СНП II_p, бр. 64; СНП III_p, бр. 16; ПЦХ, бр. 26, 74, 79, 145
 Јанковић Стојан ПЦХ, бр. 169; ХНП I, бр. 65
 Јаревичић СНП III_p, бр. 16
 Јевросима мајка СНП II, бр. 25, 34, 63, 72, 73; СНП II_p, бр. 56 ПЦХ, бр. 68, 119, 153
 Јелчевич Раде ПЦХ, бр. 75 ПЦХ, бр. 75
 Јелица сестрица Марјановић, бр. А I
 Јерина / Ђурђева СНП II, бр. 79; СНП II_p, бр. 49, 64; ХНП I, бр. 66
 Јосиф проигуман ПЦХ, бр. 156
 Југ / Југовић Богдан ЕР бр. 92; ПЦХ, бр. 74, 156; Марјановић, бр. А I
 Југовић ЕР бр. 92; ПЦХ, бр. 156; Марјановић, бр. А I
 Јуришић Јанко СНП II, бр. 52
 Кавга Радосав СНП II_p, бр. 81
 Кланац ПЦХ, бр. 169
 Козатовић ЕР бр. 92
 Комнен барјактар ХНП IX, бр. 29
 Конеглић Јуре ХНП I, бр. 66
 Константин цар ПЦХ, бр. 137
 Копчић Мурат-бег СНП III_p, бр. 16
 Косанчић / Косовац Иван СНП II, бр. 42, 79; ПЦХ, бр. 72, 74, 79, 156
 Костадин бег СНП II, бр. 60, 61; СНП II_p, бр. 40
 Краљевић Маринко, брат Марков Јастребов, стр. 264
 Крилатица / Крилати Реља СНП II, бр. 79, бр. 87; СНП II_p, бр. 55, 81; ПЦХ, бр. 74, 91
 Лазар кнез / цар СНП II, бр. 55, 58
 Латинин Ђино СНП II_p, бр. 50
 Лека капетан СНП II, бр. 40

- Личић Мустај-бег ПЦХ, бр. 169
 Лука, нећак Марков Марјановић, бр. А II
 Љубовић бег ХНП I, бр. 66
 Љутица Богдан СНП II, бр. 39; СНП II_p, бр. 55; ПЦХ, бр. 74
 Малета хајдук СНП II_p, бр. 54; Марјановић, бр. А VI
 Мандушић Вук СНП II, бр. 87; СНП III_p, бр. 63
 Маријан сестрић ХНП I, бр. 53
 Матијаш краљ ПЦХ, бр. 37
 Маџар Балаш СНП II_p, бр. 56
 Маџарин Тодор ПЦХ, бр. 74
 Маџарин / Маџар Филип СНП II, бр. 59; ПЦХ, бр. 91, 94
 Мемед телал СНП II_p, бр. 38
 Мијаило краљ СНП II, бр. 79
 Мијаило слуга СНП II_p, бр. 51
 Милисав слуга СНП II_p, бр. 64
 Милован чобан, нећак Марков Марјановић, бр. А II
 Милош СНП II_p, бр. 55; ПЦХ, бр. 72, 94; ХНП I, бр. 65
 Милош, брат Марков СНП II_p, бр. 53
 Милош војвода СНП II, бр. 38, 40; СНП II_p, бр. 56; ПЦХ, бр. 74, 156; Јастребов, стр. 209; ХНП I, бр. 62, вид. и Обилић Милош
 Милош од Поцерја СНП II, бр. 39, 42
 Милутин цар ПЦХ, бр. 156
 Мина од Костура СНП II, бр. 62
 Митар (Југовић) ПЦХ, бр. 74
 Митар од Удварја ПЦХ, бр. 91, 94
 Момчило војвода, ЕР бр. 124; СНП II, бр. 25; СНП II_p, бр. 57; ПЦХ, бр. 147
 Мрњавчевић Гојко ПЦХ, бр. 69, 156
 Мрњавчевић Угљеша ПЦХ, бр. 156
 Мујо делибаша ПЦХ, бр. 35
 Мујо од Удбине СНП II_p, бр. 52
 Мујо сехратлија ПЦХ, бр. 145
 Мурат везир СНП II_p, бр. 42; СНП II, бр. 70
 Мурат цар / султан СНП II, бр. 55, 58
 Муса Арбанас / Кесеџија СНП II, бр. 67; ХНП I, бр. 53
 Муса од Загорја ПЦХ, бр. 75
 Мусојевић Стефан ЕР бр. 92
 Муса арамбаша ХНП I, бр. 70
 Мусић Стефан ПЦХ, бр. 72
 Мустаф-ага СНП II, бр. 57
 Накић Ибрахим ПЦХ, бр. 81
 Недељко / Неђељко протопоп СНП II, бр. 34; ПЦХ, бр. 69
 Ненад мајстор СНП II_p, бр. 38
 Никодим Влашче СНП II_p, бр. 50
 Никола, мартолозбаша СНП II_p, бр. 56
 Нина господин Марјановић, бр. А V
 Нино сестрић ХНП I, бр. 70
 Новак из горе ЕР бр. 92, 188; СНП II_p, бр. 51
 Новак ковач СНП II, бр. 57, 67
 Новак кујунџија СНП II_p, бр. 39
 Новаковић Грујо СНП II, бр. 79; ПЦХ, бр. 72, 78
 Новаковић Радивој ЕР, бр. 188; ПЦХ, бр. 78
 Обилић / Кобилић Милош ЕР, бр. 188; СНП II, бр. 79, бр. 87; СНП II_p, бр. 35, 36, 81; ПЦХ, бр. 91; Марјановић, бр. А I, III; ХНП I, бр. 78, вид. и Милош војвода
 Облак / Облачић / Облачина Раде / Миросав СНП II_p, бр. 55, 86; ПЦХ, бр. 74
 Огњан нејачак – сестрић МК СНП II, бр. 52
 Павле арамбаша ЕР бр. 92
 Појазет цар СНП II, бр. 62
 Поповић Стојан СНП II, бр. 87
 Прикоморски Џаја СНП II_p, бр. 43
 Приморац Алекса ЕР, бр. 188
 Раде од Авале ПЦХ, бр. 145
 Радивоје млади ЕР бр. 92
 Радојица Ускок ЕР бр. 92
 Радоња Каица ЕР, бр. 188
 Реља СНП II_p, бр. 56; ХНП I, бр. 65; ПЦХ, бр. 72, 94
 Реља од Будима / Будимлија Марјановић, бр. А I, III; ХНП I, бр. 62
 Реља од Пазара / Реља Крилати СНП II, бр. 39, бр. 40; ПЦХ, бр. 156\$
 Рустем ага ПЦХ, бр. 36
 Рустем-бег СНП II_p, бр. 41
 Самоход Симо ЕР, бр. 188
 Секула ЕР, бр. 188; СНП II_p, бр. 64; ХНП I, бр. 78 вид. и Бановић Секула
 Сењанин Иво / Иван ХНП I, бр. 65; ХНП IX, бр. 29
 Сибињанин Јанко / Јанко од Сибиња ЕР, бр. 92, 188; СНП II, бр. 62, 79, 87; СНП II_p, бр. 86; ПЦХ, бр. 72, 75, 159; ХНП I, бр. 70, 76, 78
 Скадранин Алија СНП II_p, бр. 86
 Скендербег Мујо Марјановић, бр. А IV
 Смедеревац Ђуро СНП II, бр. 79; ХНП I, бр. 65
 Смиљанић Илија ХНП IX, бр. 29
 Соколовић паша ПЦХ, бр. 111
 Старина / стар Новак ПЦХ, бр. 72, 78
 Стефан / Шћепан, Јеринин син СНП II_p, бр. 64
 Стефан цар СНП II_p, бр. 34
 Сулејман цар СНП II, бр. 52, 71; ПЦХ, бр. 73, 111
 Сузица кадија СНП III_p, бр. 16
 Томић Мијат СНП III_p, бр. 16
 Топлица Милан СНП II, бр. 42, 79; ПЦХ, бр. 74, 79
 Ђефан-ага СНП III_p, бр. 16
 Ђуприлић / Ђуперлић везир СНП II_p, бр. 64; ХНП I, бр. 78
 Ђуприлић хоџа СНП II, бр. 67
 Угљеша деспот СНП II, бр. 34
 Урош царевих СНП II, бр. 34; ПЦХ, бр. 69, 156

Уступчић Павле СНП II, бр. 41
 Фрчић Ибрахим СНП III, бр. 63
 Црнојевић Иво ЕР, бр. 188; ХНП I, бр. 66
 Цидовина СНП II, бр. 49; ХНП I, бр. 70

Цидовина Мина ПЦХ, бр. 37
 Шандић Јован СНП III, бр. 63
 Шишманин краљ СНП II, бр. 56
 Шокчић Филип СНП II, бр. 57, 58

Додатак II

Поетски савременици Стојана Јанковића

Агршић Алија СНП III, бр. 56
 Алил-ага СНП III, бр. 56
 Анђелић Вук СНП III, бр. 58
 Анђелић Мићо СНП III, бр. 58
 Арнаутовић СНП III, бр. 35
 Асанага ПЦХ, бр. 67
 Бегзић капетан СНП III, бр. 55
 Беширевић СНП III, бр. 35
 Бишћанин Алија СНП III, бр. 38
 Боичић Алија СНП III, бр. 24, 35, 36
 Бојчић Милош ХНП IX, бр. 19
 Будалина Тале вид. Тале од Орашца
 Ветлибеговић СНП III, бр. 49
 Владукић Михајло Марјановић, бр. А XII
 Гавран капетан Марјановић, бр. А XII
 Глумац Осман ага СНП III, бр. 36
 Гојени / Нагојак Алил / Мујин СНП III, бр. 20,
 23, 24; ХНП IX, бр. 21, 22
 Градашчевић СНП III, бр. 35
 Даничић Ђуро СНП III, бр. 24
 Диздар Осман ага ПЦХ, бр. 82
 Диклић Јанота СНП III, бр. 56
 Ђерзелез Алија ПЦХ, бр. 169
 Жеравица Вид СНП III, бр. 35
 Завиша [Јанковић] ЕР, бр. 149
 Закалиц сердар СНП III, бр. 38;
 Златарић Мато ХНП IX, бр. 21
 Змај Огњени Вук ХНП IX, бр. 9
 Ибро барјактар ПЦХ, бр. 169
 Иванковић СНП III, бр. 36
 Иван / Иво капетан СНП III, бр. 38, 49, 55; ХНП
 IX, бр. 21
 Јано од Јанока СНП III, бр. 35
 Јанко Милутин СНП III, бр. 13
 Јанко од Котара СНП III, бр. 20, бр. 22
 Јанко од Сибиња СНП III, бр. 51
 Јанковић Завиша СНП III, бр. 53
 Јанковић Никола СНП III, бр. 36
 Јероглавац Марко СНП III, бр. 24
 Каизлија СНП III, бр. 56
 Карахоцић СНП III, бр. 36
 Кариман СНП III, бр. 56
 Кладушанин Зуко СНП III, бр. 36
 Кланац ПЦХ, бр. 169
 Ковачина Рамо СНП III, бр. 20, 24, 58

Коматар Топал СНП III, бр. 24
 Комен капетан СНП III, бр. 51
 Комнен барјактар СНП III, бр. 52
 Котаран Марко СНП III, бр. 13
 Краљевић Марко ПЦХ, бр. 169; ХНП I, бр. 65
 Крчмарић Лука Марјановић, бр. А XII
 Кулиновић СНП III, бр. 35
 Кулишић Нико СНП III, бр. 24
 Куртић СНП III, бр. 35
 Лијевљанин Бејо СНП III, бр. 36
 Личанин Тале СНП III, бр. 20
 Лички / Личић Мустај бег СНП III, бр. 21, 24;
 ПЦХ, бр. 169; ХНП IX, бр. 24
 Мали Осман ага ХНП IX, бр. 22
 Мандушић Вук ЕР, бр. 179; СНП III, бр. 20; СНП
 III, бр. 24, 35; СНП III, бр. 52.; ХНП IX,
 бр. 18
 Марјан дијете СНП III, бр. 13, 50
 Махмут бег СНП III, бр. 35
 Мердан ага СНП III, бр. 24
 Мијат арамбаша СНП III, бр. 13
 Миле војвода Марјановић, бр. А XIII
 Милош ХНП I, бр. 65
 Милутин краљ СНП III, бр. 51
 Миљковић Шимун Марјановић, бр. А XII
 Мркобрад СНП III, бр. 56
 Мрковић / Мркоња сердар / Петар СНП III, бр.
 23; СНП III, бр. 24; Марјановић, бр. А XII
 Мујо буљубаша ХНП IX, бр. 22
 Мујо од Кладуше СНП III, бр. 20
 Мујо од Удбине СНП III, бр. 35, 55
 Мустафа ага ПЦХ, бр. 82
 Накић Ибрахим СНП III, бр. 20
 Нацаковић Мујо СНП III, бр. 49, 53
 Нукић Ибрахим ХНП IX, бр. 21
 Огојеновић СНП III, бр. 48
 Осман-ага СНП III, бр. 56
 Осман-бег ЕР, бр. 149
 Пајазитовић СНП III, бр. 36
 Пашић СНП III, бр. 35, 36
 Перат паша ЕР, бр. 179
 Пердузовић СНП III, бр. 36
 Попрженовић СНП III, бр. 56
 Порча од Авале СНП III, бр. 24
 Раде дели СНП III, бр. 56

- Радован ускок Марјановић, бр. А X
 Реља ХНП I, бр. 65
 Рујица (Хрњица?) ХНП IX, бр. 21
 Секула ХНП IX, бр. 19
 Селим алајбег СНП III, бр. 36
 Сењанин Иван / Иван од Сења СНП III, бр. 20;
 СНП III_p, бр. 35; ХНП I, бр. 65; ХНП IX,
 бр. 9
 Сењанин Мато СНП III_p, бр. 55
 Сењанин Тадија / од Сења СНП III, бр. 24
 Синан ага СНП III, бр. 22
 Смедеревац Ђуро ХНП I, бр. 65; ХНП IX, бр. 19
 Смиљанић / Цмиљанић сердар / Илија ЕР, бр.
 179; СНП III, бр. 20, 23, 24; 25, 35; СНП III_p,
 бр. 13, 48, 49, 52, 53, 55; Марјановић, бр.
 А XII; ХНП IX, бр. 18, 19, 21,
 /Ћеван-ага СНП III, бр. 23; СНП III_p, бр. 48, 54
 Ћоперовић Сима СНП III_p, бр. 48
 Соколовић Ибро Марјановић, бр. А XII
 Станисав [Јанковић] ЕР, бр. 149
- Стијењанин Дерво СНП III, бр. 36
 Тале од Орашца / Будалина / Орашина СНП III,
 бр. 24, 35, 36, 58; СНП III_p, бр. 35, 48
 Танковић Осман СНП III, бр. 20, 24; СНП III_p,
 бр. 48; ХНП IX, бр. 19
 Танкосић Осман ХНП IX, бр. 24
 Тодор од Задра СНП III, бр. 24
 Томковић Илија СНП III, бр. 24
 Ћејфан-ага Угљевић Симо СНП III_p, бр. 55;
 ПЦХ, бр. 82
 Хрња / Хрњетина Мустаф ага СНП III, бр. 24,
 36, 58
 Церић СНП III, бр. 35
 Цмиљанић Миљинко СНП III_p, бр. 48
 Цмиљанић Мирко СНП III_p, бр. 48
 Џанга буљубаша СНП III, бр. 35
 Шарац Махмут ага СНП III, бр. 24
 Шарић Цвијан СНП III, бр. 20, 35
 Шаркић Јован СНП III_p, бр. 55
 Шишманин краљ Марјановић, бр. А XIII

Додатак III

Карађорђеви поетски савременици

- Аганлија / Алија СНП IV, бр. 24; СНП IV, бр. 25
 Алекса, кнез из Бранковине / обор-кнез СНП
 IV, бр. 24, 27
 Али-паша СНП IV, бр. 31
 Андрија писар СНП IV, бр. 36
 Афис-паша, везир ПЦХ, бр. [10]
 Аци-Ђера СНП IV, бр. 24
 Аци-Мелентије СНП IV, бр. 24
 Аци-Мосто СНП IV, бр. 30
 Аци-Рувим СНП IV, бр. 24
 Беширевић Асан СНП IV, бр. 30
 Бирчанин Илија, оборкнез СНП IV, бр. 24
 Бјелић Игњатије СНП IV, бр. 36
 Богићевић Анта СНП IV, бр. 36
 Бушатли Ибрахим, везир СНП IV, бр. 31
 Вељко [Петровић] арамбаша СНП IV, бр. 39, 40
 Гацуљић Стјепан СНП IV, бр. 36
 Грбовић, кнез из Мратишића СНП IV, бр. 24
 Гузоња Арсеније СНП IV, бр. 24
 Гузоња Ђорђије СНП IV, бр. 24
 Дедо од Градачца СНП IV, бр. 30
 Дервиш-ага / Дервиш-паша СНП IV, бр. 24, 31
 Ђорђе с Бјелотића СНП IV, бр. 36
 Ђорђијница СНП IV, бр. 24
 Ђул-бег СНП IV, бр. 31, 38, 41; ПЦХ, бр. [11]
 Етем-бег СНП IV, бр. 31
 Зека капетан СНП IV, бр. 36
 Јаков, војвода, Ваљевац СНП IV, бр. 24, 27, 30;
 ПЦХ, бр. [11]
 Јаковљев Стева из Лијевча СНП IV, бр. 24
- Јела [Петровић] СНП IV, бр. 25; СНП IV_p, бр. 41
 Јефто, обор-кнез СНП IV, бр. 31
 Јован, Карађорђевић брат СНП IV_p, бр. 41
 Јован, кнез из Крснице СНП IV, бр. 24
 Јован, кнез из Ландова СНП IV, бр. 24
 Кара Мијаило СНП IV, бр. 36
 Карафејзо СНП IV, бр. 31
 Качкин Стеван СНП IV, бр. 36
 Ковић Мијаило СНП IV, бр. 36
 Кујунџија Димитрије ПЦХ, бр. [11]
 Кулин, капетан СНП IV, бр. 30
 Кучук Алија / Салија / Заим-ага СНП IV, бр. 24,
 25, 27
 Лазаревић Лука, поп СНП IV, бр. 30, 36, 39;
 ПЦХ, бр. [11]
 Латковић Јован СНП IV, бр. 36
 Леонтије, митрополит СНП IV, бр. 31
 Мамут везир СНП IV, бр. 38
 Марко, протопоп из Остружнице СНП IV, бр.
 24
 Мартиновић Лазо кнез из Богатића СНП IV, бр.
 24
 Махмут-паша од Гусиња ПЦХ, бр. [11]
 Махмут-паша од Призрена ПЦХ, бр. [11]
 Махмутбеговић, паша од Ипека ПЦХ, бр. [11]
 Мемед, капетан од Зворника СНП IV, бр. 30
 Мемед-паша од Гусиња СНП IV, бр. 31
 Милан од Бруснице СНП IV, бр. 27
 Миленко, војвода од крајине ПЦХ, бр. [10]
 Милић-паша СНП IV, бр. 31

- Милоје, оборкнез СНП IV, бр. 31; ПЦХ, бр. [11]
 Милош [Обреновић] СНП IV, бр. 39, 40, 41
 Милутин, прото од Гуче СНП IV, бр. 27
 Младен СНП IV, бр. 31
 Мркоњић, поп СНП IV, бр. 25; СНП IV_p, бр. 41
 Мула Јусуф, велики дахија СНП IV, бр. 24
 Мус-ага СНП IV, бр. 24
 Мустај-паша из Ђаковице СНП IV, бр. 31; ПЦХ, бр. [11]
 Мустај-паша од Скадра ПЦХ, бр. [11]
 Мутап / Мутав / Мутаф Лазар СНП IV, бр. 27, 30, 38, 40, 41
 Мушовић бег СНП IV, бр. 41; СНП IV_p, бр. 43
 Наазар, царев већил СНП IV, бр. 31
 Никола, протопоп из Ритопека СНП IV, бр. 24
 Од-Алија СНП IV_p, бр. 41
 Осман СНП IV, бр. 25; СНП IV_p, бр. 41
 Осман-паша СНП IV, бр. 31
 Остроч, капетан СНП IV, бр. 30
 Палалија, кнез из Багалице СНП IV, бр. 24
 Петар, бабо Ђура из Тополе СНП IV, бр. 25; СНП IV_p, бр. 41
 Петар од Добриње СНП IV, бр. 31
 Петровић Јован СНП IV, бр. 25
 Пећанин Нуман-паша ПЦХ, бр. [11]
 Пинковић Новица СНП IV, бр. 36
 Пљакић Антоније ПЦХ, бр. [11]
 Поцерац Милош, војвода од Поцерја [Стоићевић] СНП IV, бр. 30, 36; ПЦХ, бр. [11]
 Раман-паша СНП IV, бр. 31
 Ружичић Мијајло, кнез поцерски СНП IV, бр. 24
 Саип-паша СНП IV, бр. 31
 Салим / Селим муселим СНП IV, бр. 25; СНП IV_p, бр. 41
 Сава од Посавја СНП IV, бр. 25
 Сарајлија Мула СНП IV, бр. 30
 Синан, паша из Горажда СНП IV, бр. 30
 Сићић Маринко СНП IV, бр. 36
 Скопљак / Скопљанин, паша СНП IV, бр. 41; СНП IV_p, бр. 43; ПЦХ, бр. [11]
 Смедеревац Вујо ПЦХ, бр. [11]
 Смиљанић поп СНП IV, бр. 30
 Срдан Илија СНП IV, бр. 36
 Станко, обор-кнез из Љутица СНП IV, бр. 24
 Станоје, кнез из Зеока СНП IV, бр. 24, 31
 Стеван, писар СНП IV, бр. 31
 Туфегџија Стево СНП IV, бр. 31
 Цинцар / Цинцаревић Јанко СНП IV, бр. 30, 39; СНП IV_p, бр. 41
 Цукић, војвода ПЦХ, бр. [11]
 Чавић Мустај-бег СНП IV, бр. 38
 Чарапићи СНП IV, бр. 24
 Чарапић Васа СНП IV, бр. 39
 Чупић Стојан / Змај из Ноћаја СНП IV, бр. 30, 36, 39
 Чучук Салија СНП IV_p, бр. 41
 Фочо СНП IV, бр. 24
 Фочић Мемед-ага СНП IV, бр. 24
 Џиналија, паша СНП IV, бр. 41
 Џинић-паша од Косова ПЦХ, бр. [11]
 Шашић, паша СНП IV, бр. 31
 Шиша Мијаило СНП IV, бр. 36
 Шишов Омер-ага СНП IV, бр. 41
 Шуманац Васиљ СНП IV, бр. 36

Кључне речи: народне јуначке песме, анахронизам, анахроно поље, уметничко време, историјско време, Марко Краљевић, Стојан Јанковић, Карађорђе.

ЛИТЕРАТУРА

- Ђурић – Војислав Ђурић, *Антологија народних јуначких песама*, СКЗ, Београд, 1969.
 Јастребов – ИванХ СтепановиХ астребовХ, *ОЗлаи и п±сни турецкихХ СербовХ*, С. ПетербургХ, 1889.
 Кољевић – Светозар Кољевић, *Анахронизам и анатопизам: начела усменог епског стварања*, *Летопис Матице српске*, књ. 421/4, 1978, 464–483.
 Лихачов – Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, СКЗ, Београд, 1972.
 Маретић – Томислав Маретић, *Наша народна епика*, Загреб, 1909., цит. по издању „Нолит“, Београд, 1966.

- Марјановић – Лука Марјановић, *Хрватске народне пјесме што се пјевају у горњој хрватској крајини и турској Хрватској*, Загреб, 1864.
- Матицки – Миодраг Матицки, *Историја као предање*, „Рад“ – КПЗ Србије, Београд, 1999.
- Петре–Шкроб – Фран Петре и Зденко Шкроб (ур.), *Увод и књижевност*, „Знање“, Загреб, 1969.
- СНП II – Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме II* (1845), цит. по *Сабрана дела Вука Карацића V*, „Просвета“, Београд, 1988.
- СНП II_p – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Карацића II*, САНУ, Београд, 1974.
- СНП III – Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме III* (1846), цит. по *Сабрана дела Вука Карацића VI*, „Просвета“, Београд, 1988.
- СНП III_p – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Карацића III*, САНУ, Београд, 1974.
- СНП IV – Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме IV* (1862), цит. по *Сабрана дела Вука Карацића VII*, „Просвета“, Београд, 1988.
- СНП IV_p – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стеф. Карацића IV*, САНУ, Београд, 1974.
- ПЦХ – *Пјеванија церногорска и херцеговачка*. Сабрана Чубром Чојковићем Церногорцем, Лајпциг, 1837., цит. по Сима Милутиновић Сарајлија, *Пјеванија церногорска и херцеговачка*. Приредио Добрило Аранитовић, НИП „Универзитетска ријеч“, Никшић, 1990.
- ХНП I – Иван Броз и Стјепан Босанац, *Хрватске народне пјесме I*, МХ, Загреб, 1896.
- ХНП IX – Иван Броз и Стјепан Босанац, *Хрватске народне пјесме IX*, МХ, Загреб, 1940.

Marija Kleut

REALITY AND ANACHRONIC FIELD IN SERBOCROATIAN HEROIC POETRY

(Summary)

The scope of anachronism, the scope of disparity between historic and poetic time in folk epic poetry is marked by the term *anachronic field*. Understood that way, anachronic field presents one of the characteristics of epic time. Anachronic field is established in the totality of oral literary tradition, in each song in specific way and for each character in specific way, hence it would be more precise to speak about anachronic fields. Differences and similarities that appear in anachronic fields of Marko Kraljevic and Stojan Jankovic as well as the absence of anachronic field in songs about Karadjordje are presented. Songs in which Karadjordje appears belong to “open” time in quite literal sense: events from the First Serbian Uprising “take place at the same time from the other side of the work of art and its summary” (Lihacov, 225 et. al.) so there is no anachronism on the level of characters. Songs about Marko Kraljevic and Stojan Jankovic belong to “closed” poetic time: time of plot and time of summary, on one side, and time of the singer and his listeners, on the other side, are two different times. The singer and his listeners share the same image of the time of Kraljevic and Jankovic: that it once was, that “once” belongs to the past in terms that it is not contemporary for them, but the awareness of the time chronology – does not exist.

Gabriella Schubert
Jena

ПОЕТСКО ТРАНСПОНОВАЊЕ ИСТОРИЈСКЕ
СТВАРНОСТИ У НАРОДНОЈ ПЕСМИ
СМРТ МАРКА КРАЉЕВИЋА

Народна песма у којој је опевана смрт Марка Краљевића сигурно је најдирљивија у циклусу о овом најпопуларнијем јунаку Јужних Словена. Неустрашиви јунак у овој песми без речи и мирне душе, али господски и достојанствено предаје се Божијој вољи и умире. У песми Смрт Марка Краљевића мешају се прехришћански митски елементи са хришћанским, али је и везаност између приче и живота вишеструка: Константин Филозоф у свом делу, Живот деспота Стефана које је настало готово четрдесет година после Маркове смрти, помиње Маркове речи изговорене уочи битке на Ровинама које показују велику сличност са описом народног певача у овој песми.

Марко Краљевић није само најпознатији јунак епских и лирских песама, легенди, предања и културног сећања Јужних Словена, него је и јединствен по променљивости и разноврсности лика у митским, херојским, епскодуховним, народнопопуларним и исто тако у хумористичним контекстима. Ниједан други јунак не може се с њиме упоредити. Он је главни јунак у борбама против Арапа, Латина, Мађара, неких домаћих јунака и, наравно, против Турака. У песмама, причама и предањима о Марку Краљевићу слило се мноштво различитих мотива који су првобитно били везани за друге епске јунаке, за време његовог живота, пре и после.

Марко је уједно и најпротивуречнија личност, односно највећа „загонетка“, по речима Јована Деретића (1995).¹ Ова загонетност, као што истиче Деретић, двоструко је парадоксална: прво, што је један владар периферног значаја, какав је био Марко, постао највећи јунак народних песама, а друго што су Турци, његови господари којима служи, у исто време његови највећи непријатељи против којих се бори и брани свој хришћански народ.²

Оно што је мање познато о стварној судбини и посебно смрти Марка, ипак, у разрешењу тих парадокса може да служи – барем делимично – као полазни извор. У том контексту важан, иако оскудан извор, је дело Константина Филозофа под насловом *Живот деспота Стефана*. Ово дело даје детаљ-

¹ Ј. Деретић: *Загонетка Марка Краљевића*, Београд, 1995, 124-164.

² Исто, 165 фф.

не податке о приликама у којима је Марко на страни турског султана ратовао и погинуо у борби против румунског војводе Мирче. Константин у том контексту наводи Маркове речи, изговорене уочи битке на Ровинама. Извештај Константина гласи :

„После овога замисли онај горди и величави (цар Бајазид) рат на Угровлахе, и подигавши се са свима силама својима дође, и прешавши Дунав 6903 (1395), у биткама сукобише се са великим и самодржавним војводом Јованом Мирчом, где је била неисказана множина крви проливена. Ту погибоше краљ Марко и Константин. А ту се нађе у овој бици са овима господарима и овај кнез Стефан, о коме ми говоримо. Јер сви они беху са Исмаилћанима, ако не са вољом, а оно по нужди, тако да кажу за блаженог Марка да је рекао ка Константину: „Ја кажем и молим Господа да буде хришћанима помоћник, а ја нека будем први међу мртвима у овом рату.“³

Ово дело Константина Филозофа је настало четрдесетак година после Маркове смрти, дакле временски доста блиско историјском догађају, када је успомена на њега без сумње још била жива. Стога се може предпоставити да извештај Константина Филозофа почива на стварности – тим више што његови описи временских околности и служења српских династа иноплеменим и иноверским господарима уопште делују врло реално и веродостојно.

За објашњење противуречног Марковог понашања, односно чињенице да је био принуђен да служи османлијском султану и да поступа често пута не по сопственој жељи него по нужди, посебно су важне речи Константина да се српски владари налазе на страни Султана „ако не са вољом, а оно по нужди“. Марко, Константин и њихови борци су деловали по нужди, а не по жељи. Маркове речи уочи битке на Ровинама, по предању филозофа Константина, потврђују тај принудан положај и откривају још нешто друго: Марко је потпуно свестан противуречности свог положаја и своје улоге, односно тога да с једне стране мора да ратује на страни Турака против хришћана, а с друге стране жели да хришћани буду спасени. У вези са тим је анализа Јована Деретића сасвим убедљива. Марко мора да погине, мора да буде жртва, јер у случају победе оних за које се он бори, губи свет коме он припада, а у случају победе оних против којих се он бори, та победа доноси пораз или у крајњем случају смрт њему самоме. Марко се опредељује за ово друго, за властиту смрт, односно за моралну победу у интерпретацији својих потомака.⁴

Ово сведочанство Константина Филозофа је, изгледа, још у свом времену народним певачима служило као први подстрек, односно мотивација епског казивања о Марковом јунаштву. Сведочанство Константина је посебно постало извор за епско казивање о смрти Марка Краљевића. Варијанте те песме су познате код Срба, Црногораца, Хрвата, Македонаца и Бугара, па чак и код Албанаца. Најпознатија верзија под насловом *Смрт Марка Краљевића*, која се налази у центру мојих излагања, записана је од слепог певача Филипа Вишњића.

³ Константин Филозоф: *Живот деспота Стефана Лазаревића*. У: Старе српске биографије XV и XVII века, Београд, 1936, 67-68.

⁴ Ј. Деретић: нав. дело, 171.

Пре него што издвојим појединости те песме, хтела бих да укажем на још једну другу противуречност: на то да слика смрти Марка Краљевића није уобичајена у народној свести, односно у народним предањима, иако је Вук, између осталог, записао народна казивања по којима је Марка у Ровинама убио војвода Мирчета златном стрелом у уста. У легендама, у предањима и приповеткама Марко Краљевић је махом бесмртан, односно вечито је жив, у другима живи након смрти и чека повратак.⁵ Он је јунак који живи повучено, ван света (у пећини, у пустињи у зараслој јазбини, у маховини или у непознатој земљи, у бугарским текстовима у Индији) и чека свој тренутак да се по потреби поново врати и постане вођа у ослободилачким борбама против различитих завојевача.⁶ По једном предању из Србије он је забо своју сабљу под греду или у камен и заспао, а Шарац једе маховину. Кад сабља испадне и коњ поједе сву маховину, он ће се пробудити и изаћи из пећине.⁷ У једном српском запису наговештава се да ће се Марко појавити тачно седамсто тридесет година после смрти. У македонским причама Марко разговара са људима, најављујући свој скори повратак.⁸ По једном бугарском предању Марко живи у високој стеновитој планини са пештерима, у којима живе змије и ламије. У висини планине се простире једна широка, зелена ливада, а у средини те ливаде је једно сјенчасто дрво, испод кога тече извор. Под дрветом, на мраморном столу седи Крали Марко, а његов коњ и његов пас се налазе на једној пештери на Старој Планини. Марко је бесмртан пошто је од виле добио пиће бесмртности. Бугарско народно предање тачно зна за место Марковог „седишта“: налази се у планини са леве стране Вардара, у близини Демир капије. Кад путници пролазе поред тог места, гласно питају: „Си жив, Марко!“ А ехо им одговара: „Жив Марко“. „Да“, закључује Велимир Јорданов 1916. године,

„тој, Крали-Марко е жив, разбуди се тој от своја всковен сги и оживја в лицето на своја потомгк – бгларскија војник – којто вгзкраси славата на миналото и донесе нова за бгдаштето...“⁹

С једне стране, дакле, у предању, Марко је бесмртан хтонски јунак. А, с друге стране, у епици, опевана је његова погибија. Поставља се питање: зашто се уопште у јуначким песмама релативно често тематизује смрт јунака, као на пример у песмама *Смрт војводе Каице*, *Смрт војводе Пријезде* или *Смрт Јова Деспотовића*? На то питање сигурно не можемо да нађемо једноставан и једнозначан одговор. Ипак, чини ми се да је степен везаности епских песама за реалан живот и историјске догађаје, знатно већи него у прозним жанровима. То је свакако повезано и са захтевом да епика буде веродостојна, поред свих митских, фантастичних и других мотива и хипербола које садрже. Али смрт јунака, у сваком случају, има исто тако своју специфичну функцију у идеолошком контексту који је у основи тог жанра. Јунаци епских песама су

⁵ В. Ћоровић: *Краљевић Марко у српским народним приповеткама*, 123-124.

⁶ Уп. И. Златковић: *Епска биографија Марка Краљевића*, Београд, 2006, 168.

⁷ *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*, Београд, 2001, 296.

⁸ С. М. Мијатовић: *Краљевић Марко у народним причама*, Сарајево, 1923.

⁹ Вел. Јорданов: *Крали-Марко. Историко-литературен преглед. С образа на Крали Марко*, Софија, 1916, 44.

стално принуђени да ратују против Османлија, владара на Балкану, и на тај начин њихова смрт означава врхунац, један од највећих, најморалнијих, иако у исто време и најтужнијих сведочанства њиховог јунаштва. Погледајмо, на пример причу, о војводи Пријезди и његовој љуби у песми *Смрт војводе Пријезде*: У овој песми се прича о томе да Мехмед Султан тражи од војводе Пријезде да му преда три ствари које су за њега као за сваког јунака најважније и најближе: своју сабљу, свога коња и своју жену. Пријезда то наравно одбија, а Мехмед опседа Пријездину тврђаву и град Сталаћ. Смрт Пријезде и његове жене на крају песме представља један херојски и моралан чин. Као и *Смрт Марка Краљевића*, та песма није без историјске основе. Између осталог и Константин Филозоф прича о томе како је султан Муса освојио Сталаћ. У том извештају пише:

„А у кули се задржа чувајући град неки благородни муж, док са кулом не изгоре, јуначан као неко од старих.“¹⁰

У песми је, дакле сачувано сећање на разарање Сталаћа и херојску смрт његовог непознатог браниоца са епским именом војводе Пријезде.

Што се тиче околности погибије, песма Филипа Вишњића *Смрт Марка Краљевића* је, ипак, изузетак међу песмама о смрти јунака. Марко у овој песми неће и не може да погине на мегдану од јуначке руке или оружја, већ „од бога, од старога крвника“. Неустрашиви Марко, који се триста година супротстављао свим непријатељима и неправдама, који је стално војевао против и по нужди и на страни Турака, који се није бојао „никога, разма једног Бога великога“, одједном, у Урвини планини, без речи и мирне душе, али господски и достојанствено, предаје се Божијој вољи и умире. Ова песма, пуна мирне трагике и у исто време неочекиване драматике, сигурно је најдирљивија у епском циклусу о најпопуларнијем јунаку Јужних Словена.

Фабула песме *Смрт Краљевића Марка*, која је карактеристична за епско приповедање, састоји се из следећих сегмената:

1. најјава смрти: јунак пролази кроз Урвину гору; Шарац предосећа његову смрт и плаче;
2. објављивање смрти: појављује се вила и предсказује јунаку смрт;
3. проверавање објаве: вила упућује Марка на бунар између две јеле да се огледа;
4. потврда објаве: Марко налази бунар, огледа се у њему и спознаје да ће умрети;
5. припрема смрти: јунак се опрашта од живота и од свих његових атрибута: коња и оружја; затим пише поруке и обавештава намернике;
6. умирање јунака;
7. припрема сахране и сахрана: игуман налази мртвог Марка, односи га на Свету Гору и сахрањује га.

Поетско транспоновање ове фабуле је резултат комбинације историјских елемената са разним другим мотивима и поступцима епског приповедања. То

¹⁰ Уп. *Старе српске биографије XV и VII века*, прев. Лазар Мирковић, Београд, 1936, 104.

нам омогућава да, с једне стране, идентификујемо саме историјске чињенице, а с друге, да утврдимо основни правац њихових трансформација у песничку творевину, која опет служи као извор за једну другу стварност у колективном памћењу.

1. Историјска стварност

Историјску подлогу и односе са датом стварношћу налазимо и у овој песми. У стварности Марко је погинуо на Ровинама, у песми умре на Урвини планини. Близкост имена, Урвина планина у песми Ровина, је очигледна. И у моралном погледу Маркови поступци у песми подсећају на позадину смрти Краља Марка, без обзира на то што Марко у песми умире у сасвим другим приликама од оних у објективној стварности. Епски Марко у последњим тренуцима свога живота, слично краљу Марку, пркоси туђину и окупатору: не жели да преда своје наследство и себе Турцима. Да би сачувао своје достојанство и своју независност, очекујући смрт, уништава све што му је служило у животу: Шарца, сабљу, копље, како не би допали Турцима у руке. Топуз баца у море:

„Узе Марко перна буздована, / узе њега у десницу руку, / па га баци с Урвине планине, / а у сиње у дебело море.“¹¹

Очекује да исплива кад се поново роди сличан јунак:

„Кад мој топуз из мора изиш’о, / Онда ‘ваки ђетић постануо“.

У запису Маркове смрти код Бугара јунак се не опрашта само са тим предметима, већ убије и љубу и мајку, што је рефлекс старијег обичаја да се са умрлим сахрањују, поред личних обележја, пре свега коња и оружја, и људске жртве.¹²

Марко уочи смрти, осим тога, оставља свој иметак црквама, кљастим и слепим, хришћанској раји. Све у свему, првобитни историјски импулс, жртвовање јунака за хришћанство, његов морални профил је сачуван и у Вишњићевој варијанти епске Маркове смрти.

2. Транспоновање историјских чињеница у песничку функцију:

Начин епског транспоновања је вишеструк; у њему се повезују различити елементи а) народна веровања, б) хришћанске представе и обичаји са ц) одликама епског приповедања.

а) Митолошки елементи

Митолошки контекст песме је већ назначен у уводном делу: Марков пролазак кроз Урвину планину се дешава у недељу, у сакрално време. Певач приказује:

¹¹ Марко Краљевић. *Српске народне песме*. Ур. Драган Лакићевић и Марко Недић, Београд, 2002, 121.

¹² В. Чајкановић: *Студије из српске религије и фолклора*, 68.

„када Марко био зу Урвину,
поче њему Шарац посртати,
посртати и сузе ронити.“¹³

Митолошком контексту припада и Шарчво предосећање и његов плач. Тихомир Ђорђевић сматра да је ту реч о жаљењу животиње за својим господаром¹⁴. По мом мишљењу овде, међутим, још важнију улогу игра хтонска природа коња, односно веровање да се коњ налази у контакту са демонима оног света, да је оличење демонских сила и смрти и да свом власнику предсказује смрт.¹⁵ Поред тога, добро се зна да је Шарац нераздвојно повезан са Марком Краљевићем; с њим разговара, пије вино, решава тешке проблеме и одлази с овог света.

После посртања Шарца појављује се вила из горе и објављује Марку да ће умрети „од Бога од старог крвника“. Упућује га на бунар између две јеле да се огледа. У поменутих јелама се налази седиште вила, а вода има пророчку моћ.¹⁶ Иако је то све песничка фикција, у њој доминира сећање певача митских времена и митских представа давне прошлости. Певач о Марку казује:

„Наднесе се над бунар над воду,
Над водом је лице огледао;
А кад Марко лице огледао,
Виђе Марко кад ће умријети“.¹⁷

Бунар је, дакле, потврда пророштва. Познато је да је вода, по веровању народа, граница између земаљског и загробног света¹⁸ и да је вода бунара пут који води у други свет. Марко огледа своје лице у води и уверава се у веродостојност вилиних речи.

б) *Хришћанска надградња песме*

Вила је овде помоћница Бога. Бог одређује Маркову смрт. У овом контексту, поново се поставља питање: Зашто Бог наређује Маркову смрт? Марко није болестан – напротив: вили која га у Урвини планини обавештава да ће се растати са Шарцем и умрети, Марко самосвесно одговара:

„Б’јела вило, грло те бољело!
Како бих се са Шарцем растао
Кад сам прошо земљу и градове,
и обишо исток до запада,
та од Шарца бољег коња нема,
нит’ нада мноме бољег јунака!“¹⁹

¹³ Марко Краљевић, Београд, 2002, 118.

¹⁴ Т. Ђорђевић: *Белешке о нашој народној поезији*, Београд, 1939, 37.

¹⁵ *Словенска митологија. Енциклопедијски речник*. Ред.: Светлана М. Толстој, Љубинко Раденковић. Београд, 2001, 280 и сл.

¹⁶ В. Чајкановић: *Студије из српске религије и фолклора*, Сабрана дела. Прир. В. Ђурић, Књига друга, Београд, 1994, 68.

¹⁷ Марко Краљевић, Београд, 2002, 120.

¹⁸ В. Чајкановић, 1994, 87.

¹⁹ Марко Краљевић, Београд, 2002, 119.

Вила му на то одговара:

„ти с' не бојиш на земљи јунака;
већ ћеш, болан, умријети, Марко,
ја од бога, од старог крвника.“²⁰

Даље образложење певач не даје. Ако, међутим, погледамо друге српске и хрватске, очигледно старије варијанте те песме, видимо да Марко у ствари умире од самопрецењивања у конфликту са вилом. Не базирући се на њену забрану, крши низ табуа: напоји себе и коња, замути воду реке и поломи руже поред ње. Вила ће неколико пута поновити претњу, а када Марко и трећи пут не обраћа пажњу на њену претњу, „мртав Марко под коњица паде.“²¹ У бугарској аналогној песми *Марко и дете Дукатинче*, која је записана у Копривштици, митски елементи још више доминирају. Овде се Марко бори против једног хтонског детета Дукатинчета, које има девет срца. Сазнаје од звезде Вечернице да у граду Дукатину постоји дете Дукатинче, које је бољи јунак од њега. Марко одлази у тај град и такмичи се са Дукатинчетом у бацању камена. Пошто га тај јунак побеђује, најпре се побратиме, али га Марко на путу изненада посече. Кад га је распорио, у њему нађе девет срца и отровну змију која га уједе и он умире.²²

Удео Бога у хришћанском објашњењу погибије Марка Краљевића је, очигледно, каснија трансформација једне старије варијанте песме о смрти највећег јунака у којој доминира представа да и највећи јунак мора да поштује надмоћне женске силе које управљају природом и човековом животом.

Хришћанска интерпретација смрти Марка Краљевића није само позната код Срба. У хрватској варијанти га сахрањују игуман Саво и српске војводе на Косову, у олтару цркве, са посмртним обредним чинима, тако што јунаци грде лице, калуђер чупа браду, док ће коњ „црћи“ за својим господаром. Након Маркове смрти, Турци даље надиру у српско царство које је остало без свог правог заштитника, што у извесном смислу представља модификовану транспозицију историјске стварности.²³

На крају Вишњићеве песме Марко пише „књигу“, односно поруку, у којој обавештава о својој смрти и заветује неколико ћемера блага ономе ко га буде укопао, затим црквама, кљастима и слепима да певају о њему и о његовој јуначкој слави. Он се дакле побринуо и за преносиоце песама, за слепе певаче: и њима остави „ћемер блага“, „нек пјевају и спомињу Марка“.

Марку нико не сме да приђе, јер се свако боји „уснулог“ јунака, све до доласка „проигумана Васа“, који његово тело односи у Свету Гору. Марко се у току песме десакрализује: изгуби живот, односно телесну снагу, али се после

²⁰ Исто.

²¹ Уп. и И. Златковић, 2006, 165.

²² *Бугарско народно творчество в дванадесет тома*. Том пгрви *Јунашки песни*, Отбрал и редактирал И. Бурич, Софија, 1961, стр. 146.

²³ *Смрт Марка Краљевића*, Српске народне пјесме, скупио их Вук Стеф. Карацић. Књ. Шеста у којој су пјесме јуначке најстарије и средњијех времена. Приредио Љ. Стојановић, Биоград, 1899, 27.

смрти поново уздиже у сакралне просторе Свете Горе. Проигуман с Марковим телом поступа као с телом светитеља:

„на земљи му т’јело опојао,
насред б’јеле цркве Вилиндара;“²⁴

Сахрањује га, а гроб му остаје без икаквог обележја,

„да се Марку за гроб не разлике,
да се њему душмани не свете“.²⁵

Ове речи су ехо једне друге стварности: дуговековне горке судбине људи на овом простору којима ни Марко више не може да помогне. Земаљски трагови Марка се бришу; остаје само у памћењу.

Филип Вишњић је песму о Марковој смрти надградио и другим тумачењем у хришћанском смислу. Марко се опрашта од живота „кроз плач“ – жао му је да га оставља, а с друге стране и верује у живот после смрти:

„Лажив св’јете, мој лијепи цв’јете!
Л’јеп ти бјеше, ја за мало ходах
та за мало, три стотин’ година!
Земан дође, да свј’етом пром’јеним!“²⁶

ц) Поетски елементи епског приповедања

Што се тиче епског приступа у овој песми, поред трохејског десетерца са цезуром после четвртог слога, треба издвојити многобројне анафоре:

„Мисли, мисли проигуман Васо
Ђе би мртва саранио Марка;
Мисли мисли, све на једно смисли“²⁷

ИЛИ

„Па повади Краљевићу Марко,
Па повади сабљу од појаса.“²⁸

Поред тога, употребљавају се боје и сликовитост типични за епско приказивање. Поред беле боје као ознаке виле и цркве, помињу се „бритка сабља“; „перни буздован“, „самур-калпак“, „златан дивит“, „зелена долама“. Такође је изразита антитеза:

„Ђе је срећа, ту је несрећа,
ђе несрећа, ту и среће има.“²⁹

²⁴ Исто, 123.

²⁵ Исто.

²⁶ Исто, 120.

²⁷ Исто, 123.

²⁸ Исто, 120.

²⁹ Исто, 122.

Уочљиве су и устаљене формуле:

„скиде Марко зелену доламу,
прострије је под јелом по тави,
прекрсти се, сједе на доламу,
самур-калпак над очи намаче,
доље леже, горе не устаде“³⁰

У поетском транспоновању ове песме народни певач објашњава и самога себе – и то представља његову песничку стварност. Марко уочи смрти сећа се и њега, који може бити и кљаст или слеп као Филип Вишњић. Оставља и њему ћемер блага:

„трећи ћемер класту и слијепу:
нек слијепи по свијету ходе,
нек’ пјевају и спомињу Марка.“³¹

Може се рећи да Филип Вишњић у овој песми на виртуозан начин спаја сећање на историјска збивања са митским, хришћанским и поетским елементима у једно изванредно уметничко дело које помера границе у развоју јуначке поезије и у исто време сведочи о једном трагичном раздобљу у историјском развоју Срба и других балканских народа.

Кључне речи: историјска стварност у народној песми, поетско транспоновање стварности у народној песми, митско и хришћанско у народној песми, Марко Краљевић, Константин Филозоф, јунак и смрт, Филип Вишњић.

Gabriella Schubert

HISTORISCHE WIRKLICHKEIT UND VOLKSPOESIE.
‘DER TOD DES MARKO KRALJEVIĆ’ – NUR EINE DICHTERISCHE FIKTION?

(Zusammenfassung)

Das Volkslied, in dem der Tod von Marko Kraljević besungen wird, ist zweifellos das anrührendste unter den Marko-Epen. Marko, der sein ganzes Leben lang gegen alle Feinde erfolgreich Widerstand geleistet hat, der erbittert die Osmanen bekämpft und notgedrungen manches Mal auch auf ihrer Seite gekämpft hat, der seine Landsleute verteidigte und sich vor nichts und niemandem außer vor Gott fürchtete, ergibt sich in diesem Lied wortlos und ohne Widerstand dem Willen Gottes, der ihn aus dieser Welt abberuft.

Zu Beginn des Liedes wird Marko in einem mythischen Ambiente eingeführt. Er ist dreihundert Jahre, sein Schecke *Šarac* einhundertsechzig Jahre alt. Das Pferd, das den Tod seines Herrn voraussieht, beginnt zu taumeln und weint. Die Vila verkündet den bevorstehenden Abschied Markos aus dieser Welt und von seinem Pferd, und Marko vergewissert sich am Brunnen im Spiegel des Wassers

³⁰ Исто.

³¹ Исто, 121.

seines Schicksals. In diesen Zusammenhängen dominiert die Erinnerung des Sängers an mythische Zeiten einer fernen Vergangenheit.

Verarbeitet ist in diesem Lied jedoch auch die historische Wirklichkeit – hier vor allem die Überlieferung über die realen Umstände des Todes des historischen Marko. Hierzu referiert Konstantin, der Philosoph, in seinem Werk *Das Leben des Despoten Stefan*, das fast vierzig Jahre nach Markos Tod (1394) entstand, Markos Worte, die dieser am Vorabend der Schlacht in den *Rovine*-Bergen gesprochen habe und die dazu geeignet sind, das Verhalten Markos im Heldenlied zu erklären. Der historische Marko ist gezwungen, an der Seite des Sultans gegen die Christen zu kämpfen und wünscht sich in aussichtsloser Lage, als erster im Kampf zu fallen. Auch der epische Marko wehrt sich in der letzten Phase seines Lebens gegen die fremden Herrscher: Um seine Würde und seine Unabhängigkeit zu bewahren, tötet er sein Pferd, wirft seine Waffe ins Meer, vermacht seinen Besitz den Kirchen, Versehen und Blinden; danach stirbt er einsam in den Bergen, die hier den Namen *Urvina* tragen und sich ganz offenbar auf *Rovine* beziehen.

In dem Lied *Der Tod des Marko Kraljević* vermischen sich mythische und christliche Elemente, auch werden in ihm reale Gegebenheiten des Kampfes der Balkanchristen gegen die osmanische Fremdherrschaft verarbeitet. Markos Tod bildet die Grenze eines epischen Zyklus; auf ihn folgt ein neuer Zyklus mit Berichten über den erbitterten Kampf der Balkanvölker gegen die fremden Herrn, in deren Erinnerung Markos Kämpfertum jedoch weiterlebt.

Бошко Сувајић
Београд

ПОЕЗИЈА СТВАРНОСТИ И СТВАРНОСТ ПОЕЗИЈЕ (Песме о смрти хајдука и ускока)

О хајдучком и ускочком четовању у Приморју постоји богата архивска грађа. На основу архивских докумената могу се назрети путеви транспоновања историјских чиниеница у народну поезију као и степен историјске аутентичности опеваних догађаја и јунака. Са становишта поетике усмене књижевности посебно су занимљиве типолошке подударности између историјских података о погибији ускочких и хајдучких првака у Приморју и њихове епске стилизације.

О хајдучком и ускочком четовању у Приморју постоји богата архивска грађа. Млетачка грађа од почетка привлачи највише пажње истраживача¹. Дубровник такође пружа обиље података о четовању хајдука и ускока у дубровачком залеђу². Управно-политички списи ванредног провидура у Котору, судско-нотарске књиге³, као и архивска грађа из Пераста⁴ и Херцег-

¹ S. Ljubić, *O jednošajih mer republikom Mletaikom i Dubrovnikom od početka XVI stoljeća do njihove propasti*, Rad JAZU, knj. LIII, Zagreb, 1880, стр. 94-185; књ. LIV, стр. 62-159; J. H. Томић, *Црна Гора за Морејског рата (1684-1699)*, СКА, Београд, 1907; *Последње две године живота и рада харамбаше Баја Николића Пивљанина*, Просветни гласник, год. XXII, Београд, 1901; Б. Десница, *Неколико података о пераштанским хајдуцима и о харамбашу Бају Пивљанину*, Прилози КЈИФ, VII, Београд, 1927; *Istorija kotarskih uskoka I i II*, Београд, 1950-1; Гл. Станојевић, *Црна Гора у доба кандијског рата (1645-1669)*, Историјски гласник, 1-2, Београд, 1953; *Однос Венеције са херцеговачким, брдским и црногорским племенима од опсаде Котора 1657. год. до почетка морејског рата*, Историјски часопис, IX-X, Београд, 1959; *Једна молба Баја Пивљанина*, Прилози КЈИФ, 1-2, Београд, 1961; М. Јачов, *Списи генералних провидура у Задру о бокелским хајдуцима*, Споменик САНУ, Београд, 1986, стр. 179-202. и др.

² А. Vučić, *Dubrovnik za Kandijskog rata*, Program gimnazije u Dubrovniku 1894-5, 1895-6; G. Novak, *Vorba Dubrovnika za slobodu 1683-1699*, Rad JAZU, knj. 253, Zagreb, 1935; J. Радонић, *Дубровачка акта и повеље*, СКА, књ. IV, 1-2, Београд, 1942; Р. Самарцић, *Један покушај предаје Котора Турцима (1667)*, Историјски гласник НР Србије, бр. 3-4, Београд, 1951; *Хајдучке борбе против Турака у XVI и XVII веку*, Београд, 1952; *Сазивање харамбаша*, Стварање, 1-2, 1953; *Хајдучка писма*, Зборник Филозофског факултета у Београду, III, 1955; S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, I dio, *Haјdučke borbe oko Dubrovnika i naša narodna pesma*, Sarajevo, 1959.

³ Р. Butorac, *Gospra od Škrpjela*, Sarajevo, 1926; *Uloga haјduka u Boki Kotorskoј*, Glasnik Narodnog univerziteta Воке Которске, br. 2-3, Kotor, 1936; М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, Историски записи, год. VII, књ. X, св. 1, Цетиње, 1954; Р. Ковијанић и И. Стјепчевић: *Хајдуци у Боки до Морејског рата 1654-1684*, Историјски записи, 1, Цетиње, 1954. и др.

⁴ К. Висковатый, *Гайдуки в Перасту во второй половину XVII вика*. Материалы и заметки. Slavia, XV, Prag, 1938, 379-397.

Новог⁵ представљају драгоцене изворе сазнања о которским и перашким хајдуцима⁶.

У изворима се не говори само о херојским подвизима хајдука и ускока. Бележе се и знатно баналније ствари, попут пљачкања, отимања и купопродаје робља.⁷ Хајдуци су у Перасту и Паштровићима продавали робље трговцима који би их даље распродавали по градовима Јужне Италије. Особито се у овој жалосној трговини истицао Напуљ⁸. Британски путописац Виљем Литго (William Lithgow) помиње и продају хришћанског робља у Цариграду, као и необичан доживљај са покушајем да се ослободи једна од оних јадница које су чекале да на пијаци буду продате као најобичнија сточна марва⁹. Котарски ускоци такође тргују робљем¹⁰.

У неким архивским документима акцентује се и православна средина у којој се развија хајдуковање у Приморју. О томе, примера ради, говори молба буљубаше Драгојла и његових другова, кнеза Стевана Властелиновића и харамбаша Лаза Лазарића, Вука Ковачевића, Стјепана Поповића и Ђура Исковиха „са свим другим хајдуцима из Херцеговине” из октобра 1667. године. У име 200 православних душа, херцеговачких хајдука и чланова њихових породица, они моле которског бискупа да им дозволи вршење православне службе у цркви „испод села Столива”¹¹. Одговор провидура Фоскаринија и ванредног провидура Лоредана био је потврдан. Решењем од 1667. године дозвољава се свештеницима и калуђерима српским да могу и даље водити духовну бригу о хајдуцима настањеним у Перасту, у пределу Прчања и Столива. Истовремено, упозоравају се да не смеју толерисати појаву, која је била рас-

⁵ Т. К. Поповић, *Herceg-Novi, Istorijske bilješke*, Herceg-Novi, 1924.

⁶ *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, прир. М. Милошевић, Црногорска академија наука и умјетности, Титоград, 1988.

⁷ S. N. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, 8-10.

⁸ Р. Самарџић, *Хајдучке борбе против Турака у XVI и XVII веку*, 47.

⁹ „Видео сам овде како на пијацама продају мушкарце и жене, како се то код нас чини с коњима и другим животињама. Сужљеви су већином из Угарске, Трансилваније, Крита, Истре, Далмације и других крајева које могу да нападају.” – V. Litgo, *Potpuna rasprava o retkim pustolovinama i mičnim putovanjima u toku drugih dvadeset godina*, у: Z. Levental, *Britanski putnici u našim krajevima od sredine XV do početka XIX veka*, Gornji Milanovac, 1989, 70-71.

¹⁰ У писму датованом у Задру, 13. јуна 1652, далматински провидур Фоскарини „дарива харамбашу Јанку Митровићу мостарског Турчина Алију Калацију, којег је Митровић заробио у бици на Задварју и предао на галије“; Божо Жупановић је од Јанка Митровића купио Турчина Рустем-бега, заробљена у бици на Грахову; генерални провидур дозвољава замену једног роба Илије Смиљанића за државног роба Константина Стојановића, који се нуди да ослободи једног Смиљанићева рођака заробљеништва. – Вид. Б. Десница, *Историја которских ускока*, I, 59-62.

¹¹ „У својој молби, изнесе: како су напустили своје домове и друга непокретна добра, услед велике тираније турске, како су настањени испод села Столива (у данашњем Доњем Столиву) и како немају своје цркве, траже од бискупа да им се дозволи богослужење у цркви која се налази ‘испод села Столива’. Обавезују се да ће свештеник бити приказан бискупу; да ће се они покоравати одредбама ‘апостолске столице и которске бискупије’; и да се неће огријешити о дату изјаву. Молбу су потврдили својим ћирилским потписима: ‘Игуман калуђер Ћетерион Требинац, кнез Стијепан Властелиновић’. Потврдио је и трећи потписник, Андрија Змајевић, родом Његуш, на истоименом острвцу код Пераста, доцније арцибискуп барски и примас српски, писац ћирилских дјела. Његова потврда, писана ћирилицом, гласи: ‘Ја Андрија Змајевић опат потварђујем писмо речено на име харамбаше Лаза и буљубаше Драгојла и ‘Ука Ковачевића и то потвардих на име них неумјући они писати и будући ме тако молили’ (БА, VII, 385).” – Р. Ковијанић и И. Стјепчевић, *Хајдуци у Боки до Морејског рата (1654-1684)*, 166.

прострањена, да хајдуци, „склапајући брак са католикињама, обраћају жене у своју веру”¹².

У парохијском архиву православне Светоуспенске цркве у Шибенику забележено је крштење Ивана, сина Шарића Цвијана¹³. У белешци о погибији сердара Јанка Митровића млетачки извори сведоче да је прослављени котарски јунак сахрањен у православној парохијској цркви св. Илије у Задру (“Addi 28 febraro 1659. obito di sardar Giancho Mitrovich sepolto a S. Elia”, Задар, 28. фебруар 1659). Цвијан Шарић, „у име свих православних Морлака”, интервенише код млетачког провидура Антонија Приулија због вређања њиховог пароха, оца Кирила, и бацања смећа у близини православне цркве (1668). Сачуван је крштени лист Симеона, сина Баја Пивљанина и Манде, из архива цркве Св. Илије у Задру (Задар, 5. фебруара 1676. по старом), као и забелешка о покрштавању једне турске робиње харамбаше Милисава Мочивуне (Задар, 17. јануара 1677).

И архивски документи показују да се у хајдуке одмеће услед турских зулума. У писму дубровачке владе поклицарима у Цариграду, датованом у Дубровнику 11. октобра 1658, оптужује се босански намесник Сејди Ахмед-паша за насилништво, којим се тера раја да се одмеће у хајдуке и пребегава у млетачку Далмацију и Боку¹⁴.

Како показује архивска грађа, окупљање и „сазивање харамбаша” (Р. Самарцић) транспоновоно је из историјских реалија хајдучко-ускочког четовања у Приморју у усмену епику. То иде у прилог тези да песме о херцеговачким и бокелским хајдуцима представљају историјску поезију која у свим битним тачкама има референце у архивским изворима. Из аспекта односа историје и епске поезије, илустративна је турска опсада бокелских хајдука, предвођених харамбашама Вукосавом Пухаловићем и Донколендом, утврђених у једној напуштеној кули на дубровачкој обали (1665)¹⁵. Да су се и „горски хајдуци” (Ј. Томић), који су четовали дубље у унутрашњости Турске, такође удру-

¹² Исто, 4.

¹³ Б. Десница, *Нав. дело*, бр. 81. Вид. и документ датован у Шибенику, 24. јула 1654. „Пошто Јован Вуковић речени Обрад ради на томе да са шибенске парохије збаци оца Кирила Габриели и на његово место постави једног младог калуђера, харамбаше и кућне старешине православних шибенских Морлака записнички изјављују и сведоче да је отац Кирил, као њихов духовни пастир био у сваком погледу беспрекоран.” – Исто, бр. 84, стр. 73-74.

¹⁴ „Хајдуци су највећим делом султанова раја која је устала против њега због зулума и насиља (...) зулумћара, па и самог Сејди-паше. Босна и Херцеговина остале су пуне, јер је те земље напустио највећи део њихових становника. Они су у очајању прешли под млетачку заштиту, па сад, да би се осветили и на потстицај нових господара, упадају у султанову земљу и чине штете...” – Р. Самарцић, *О хајдуцима*, Историски преглед, I/4, Београд, 1954, 71-72.

¹⁵ „Најдучи ипак, услед налога дуљевних за неколико мјесеца бијашу се устегли од напастовања Дубровчана; али, не зна се од кога наговорени, дне. 6. октобра ове године под *Џауш Баšом* и *Донголенићем* њиховим харамбашом пропу кроз *Џуту* у Турску и навале на јавну путу на чету *кириџија*, који се са својим конјима враћаху из Дубровника, злоставе и заробе *шеснаесторицу* од њих и отму им 47 конја. Ови се плијеном, као да су славодобитници, поврате бјелодано опет кроз *Џупу* и сврате се у кућу пок. *Ивана Рестића* у *Ободу* код *Савтата*, гдје се утврде.” – А. Вучетић, *Нав. дело*, 63.

живали у веће формације, ради напада на турске караване, путнике, трговце и војне снаге, говоре извештаји путописаца са Балкана од 15. до 19. века¹⁶.

Ускоци у подухватима на мору користе „мале и хитре бродиће, фусте, фрегате и леуте, традиционалне бродове Омишана и Пераштана”¹⁷. „Хајдучке операције на мору” у усменој поезији, међутим, нису оставиле знатнијег одјека. Један од ретких случајева који је остао забележен и у документима и у епској песми јесте сукоб харамбаше Николе Поповића са новским гусаром Хусталићем (1663)¹⁸.

Увидом у архивску грађу може се дознати да писање крвљу није само то-пос епске народне поезије, већ да има ослоња у стварном животу. Сачувано је писмо Турака Новљана, заробљених у Перасту (1667), адресовано на босанског намесника Ђор-Али пашу, писано крвљу, на српском језику и ћирилици¹⁹.

На основу архивских докумената могу се назрети путеви транспоновања историјских чињеница у народну поезију као и степен историјске аутентичности опеваних догађаја и јунака²⁰. Са становишта поетике усмене књижевности посебно су занимљиве типолошке подударности између историјских података о погибији ускочких и хајдучких првака у Приморју и њихове епске стилизације.

¹⁶ „Izloženi mnogo više turskim poterama no u hercegovačkim planinama, odakle se uvek moglo brzo skloniti u mletačku Boku, izvesno je da su se hajduci, koji su četovali dublje u unutrašnjosti Turske, okupljali u veće čete radi svakog napada na trgovce, putnike, haračlije ili vojničke odrede. – R. Samardžić, *Sazivanje harambaša*, 80.

¹⁷ „Posljednjih dana 1646. g. hajduci makarske Krajine, udruženi sa Dalmatincima, uskocima i Bokeljima, provalili su u ušće Neretve sa velikim brojem svojih leuta koje su pratili naoružani brodovi, upali u Hercegovinu i zaplenili oko 1000 glava sitne stoke, 50 konja i nešto roblja. S tim plenom, oni su se prebacili preko dubrovačkog Pelješca, ukrcali na svoje brodove, koji su ih tu sačekali, i sklonili su se uz obale Hvara. Nekoliko meseci trajalo je krstarenje udruženih flotila naših primoraca između Splita i Budve, sa hajdučkim drušinama kao najvećim delom posade: harali su po dubrovačkim selima, upadali u Tursku, plenili solarice koje su prevozile so iz Stona u neretljansko пристаниште, ponašali su se kao neprikosnoveni gospodari svojih voda. Kad je, u proleće 1647. g. dubrovačkim najamnicama uspelo da zarobe trojicu hajduka, u Makarskoj je odmah posle toga održan sastanak harambaša toga kraja koji su uputili preteće pismo Dubrovčanima. Pismo se završavalo sankcijom: ‘Pazite što činiti!’ i potpisima niza harambaša: Vida, Miloša, Petra Kulišića, Mata Senjanina, Luke Ožegovića, Ždera i ‘ostalih vitezova’.” – P. Samardžić, *Hajdučke operacije na moru*, 6.

¹⁸ „Niko Popović je zapamćen u narodu kao junak na moru, jer je on to, zaista, gotovo isključivo i bio. Ali, i druge viđene ličnosti hajdučkog ciklusa, koje je pesma opevala samo među kulisama hercegovačkih šuma i turskih kula, zabrodile bi često morem smelošću okorelih gusara. Bajo Pivljanin, Limo Barjaktar, Mato Njegošević, Tadija i Petar Kulišić, Vukosav Puhalović i niz drugih nalazili su se na komandnim mestima onih fusta i leuta koje su vladale našim vodama čitav niz godina. Početkom marta 1666. g. buljukbaša Bajo je uhvatio pred dubrovačkim osvrtom Koločepom jedan veliki trgovački brod nakrcan robom iz Mletke i ispraznio ga. Pet dana docnije, on je već stigao da u Hercegovini razbije jedan veliki i skupoceni karavan mletačke robe koji je iz Dubrovnika bio krenuo za Levant. Narodna poezija je sačuvala uspomene na ovakve okršaje po drumovima. Potrebno je otkriti te opevane junake i na moru, da bi se dobila punija slika njihove delatnosti.” – *Isto*.

¹⁹ „Vrednost ovog pisma kao dokaza da je u našem narodu postojalo pisanje krvlju utvrđuje činjenica što ono potiče iz vremena koje je dalo najviše ličnosti i motive guslaru i na koje se odnosi najveći broj narodnih pesama ‘srednjijeh vremena’. To je period Kandiskog rata, epsko doba naše istorije, vreme hajdučije, pustošenija i palenja, megdana i okršaja, vreme kad se naš narod snažno oteo i suprotstavio neprijatelju. Ovo srećno ali ne i slučajno podudaranje istoriskog dokumenta i onog doba naše prošlosti koje je tako obimno i neobično verno ušlo u tradiciju pouzdano dokazuje vrednost toga dokumenta kao tumača te tradicije.” – R. Samardžić, *Pisanje krvlju*, Književni Jadran, II/13, Split, 1953, 6.

²⁰ К. Висковатый, *Гайдуки в Перасту во второй половине XVII. века*, 379.

У епској поезији опевана је смрт Сењанина Ива (Вук, СНП III, бр. 31), Буре Даничића (ЕР, бр. 89), Илије Смиљанића (Вук, СНП III, бр. 32; Живанчевић-Недић, бр. 3; Мажуранић, стр. 181-184), Вука Мандушића (МХ IX, бр. 20), Стојана Јанковића (Шуњић, стр. 69-73; *Погибија Јанковић Стојана*, Расковник, 1987, бр. 49, 15-31), Баја Пивљанина (*Бој на Вртијељци*, Вук, СНП VII, бр. 51; Матицки, бр. 29), Мијата Томића (*Смрт Мијата*, *Пјеванија*, бр. 103, 108; Вук, СНП VII, бр. 37, 38, 39) и других знаменитих хајдучких и ускочких првака. Епска стилизација историјске грађе развија се у правцу конституисања неколико карактеристичних сижејних модела.

I. *Сан у функцији предказања смрти јунака*. Историјске околности погибије чувеног сењског војводе Ивана Влатковића, који је највероватнији историјски предложак за епски лик Ивана Сењанина, познате су²¹. Аустријске власти су против браће Ивана и Миха Влатковића 1611. године спровеле истрагу због оптужбе да су узимали жито из војних резерви. Није било од помоћи што су „senjski vojnici, harambaše, zastavnici i desetnici”²² бранили своје прваке пред аустријским властима, тврдећи да „они нигдар нису били неверници од градов херцегове свитлости, нису издали града, војске нити чете”²³. Ратни суд у Карловцу осудио је Ивана Влатковића 3. јула 1612. Пресуда је гласила: „да му се за казну и да послужи као застрашујући пример *мачем одрубите главу*”²⁴. Иван је послао молбу за помиловање надвојводи Фердинанду у Грац, али је молба прекасно стигла („zu spdt khomben, 25. juli 1612”), јер је у међувремену чувени ускочки војвода погубљен. Његов брат Миха пуштен је на слободу.

У усменој епској поезији погибија Ива Сењанина представљена је у склопу наративног модела *сан у функцији предказања смрти и његова епска реализација*. Симболички сан²⁵ у функцији предказања смрти/несреће део је старијег фонда усмене епске поезије. Присутан је превасходно у песмама о смрти епских јунака (*Смрт Сењанина Ива*, Вук, СНП III, бр. 31; Krstić, D. 3, 1, 2, 5, стр. 134-135).

II. *Предсмртни завети умирућег јунака*. Сењски војвода Јурај Даничић погинуо је, према неким изворима, у сукобу са Дубровчанима, који су славног ускочког јунака дали мучки задавити у заточеништву (1571). Даничићева смрт дуго је остала у памћењу сењских ускока²⁶. Овај историјски догађај могао је представљати сасвим погодном тло да се за име прослављеног сењског војводе веже познати интернационални мотив *о предсмртним за-*

²¹ Вид. М. Клеут, *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*, Нови Сад, 1987.

²² А. Мijatović, *Uskoci i krajišnici. Narodni junaci u pjesmi i povijesti*, Zagreb, 1974, 33.

²³ Вид. А. Серенсен, *Сењанин Иво*, Наставник, XXIII, 210, Београд, 1912, 305.

²⁴ А. Серенсен, *Нав. дело*, 306.

²⁵ Вид. Н. Радуловић, *Симболични снови у усменој епизи*, Књижевна историја, 35 (2003), 119, стр. 25-46.

²⁶ „Daničićevi sinovi nisu prihvatili ponudu Dubrovčana da za Daničićevu smrt dadnu odštetu od dvadeset tisuća sekina. Iako su sinovi Daničićevi, Juraj, Matija i Ivan, u Rimu godine 1579. obećali papi Grguru XIII da neće više napadati dubrovačke brodove, uskoci su, kako je vidljivo iz dokumenata, napadali dubrovačko brodovlje sve do 1613. Sve to upućuje na pretpostavku da ipak oko Daničićeve smrti nije bilo sve onako kako su Dubrovčani tvrdili.“ – А. Мijatović, *Senjski uskoci u narodnoj pjesmi i povijesti*, 46.

ветима умирућег јунака²⁷. У песми „Ни зорице ни бијела данка” (ЕР, бр. 89) јунак упућује карактеристичне предсмртне завете:

„Укопај ме, Латинине Живо,
на скели [на] мору дебеломе,
гди је скела Турком и Латином,
гди се саста дванаист друмовах.”

III. *Смрт хајдука на мукама*. Хајдуци су морали бити приправни на најстрашнију смрт која их је неизоставно чекала уколико би живи допали турских шака. Под чудовишним мучењима манифестовали су своју легендарну храброст као што показују помени о смрти Лазара Пецирепа²⁸. Сижејни модел *смрти хајдука на мукама* доследно је везан за име старог Вујадина и његових синова. Песма из *Ерлангенског рукописа* („Од како је постануло Л’јевно”) најстарија је позната варијанта песме о старом Вујадину (Вук, СНП III, бр. 50; ЕР, бр. 168; Костић, бр. 162. Krstić, бр. 96, стр. 611), забележена око 1720. године на терену Војне границе. Салко Назечић повлачи паралелу између ове песме и једног истинитог догађаја из 16. века који је остао забележен у турским архивским документима²⁹. Са становишта типолошких сличности између историје и поезије занимљив је опис јавног погубљења једног чувеног хајдука у Мостару који даје савременик догађаја Мартин Ђурђевић у 19. веку:

„(...) Kad je to bilo gotovo, dovedoše Petka Kovačevića pod vješala. Silna se svjetina bješe sakupila na Teri. Petko Kovačević prekrsti se i pomoli Bogu, za tim skide kapu i zamoli zaptijanskog čauša, da je dade njegovu sinu Stojanu. Onda zavika Petko: 'Junak sam živio i junak ću umrijeti, a Turcima sam dosta jada zadao. Hajde vješajte!' Sada zaptije popeše Petka na klupicu, natakоше mu konop na vrat, oturiše nogom klupu ispod nogu, a konop stegnuše. Petko se nije više ni makao.”³⁰

На сличан начин се у румунским историјским изворима описује погибија чувеног војсковође Баба Новака, која је могла представљати исходишну потку богатог епског ткања које се на Балкану вековима плело око хајдучке дружине Старине Новака. Јунак је ухваћен на превару и оптужен за издају. На дијети од 3. фебруара 1601. године „Баба Новак и његов духовник Саски били су осуђени на смрт да буду живи спаљени”³¹. Смртна казна је извршена 5. фебруара 1601. године:

²⁷ Вид. *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, издао др Герхард Геземан, Сремски Карловци, 1925, бр. 89, стр. 129-130.

²⁸ „Један његов (Сочивичин, Б. С) брат одилазио је често узнемиравати Турке с најжешћим хајдуцима, а међу њима је био гласовити Пециреп, који је бесан живе набијао Турке на колац и пекао их, док му не вратише жао за срамоту, те кад га једанпут ухватише, набију га на колац, на којему је три дана живео и таково је каменито срце имао, да му се хтело на коцу пушити.” – И. Ловрић, *Живот хајдука Сочивице*, Седмица, 1857, 30-31.

²⁹ S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, 187-188.

³⁰ M. Gjurgjević, *Метоари са Балкана (1858-1878)*, Сарајево, 1910, 13-14.

³¹ Н. Гавриловић, *Румунски извори о Баба Новаку*, у: *Старина Новак и његово доба*, Зборник радова, САНУ, Балканолошки институт, посебна издања, књ. 35, Београд, 1988, 75.

„Дођоше Цигани, који у оној провинцији (Трансилванији) служе као целати, зграбише оне несрећнике (Старину Новака и његовог свештеника), свезаше их ланцима и тешке окове стегнуше око њихових вратова. Затим их приковаше уз греде, везавши им ланцима све делове тела. Пошто су између два ражња и на бочним странама наложили огромну ватру од дрвета и угља, Цигани су уз ражњеве причврстили греде на којима су, окренута једно према другом ногама, била прикована несрећна тела. На крају тих греда налазили су се точкови од дрвета које су Цигани окретали рукама и ногама. Тако је отпочело варварско и нељудско мучење. Кад су се ражњеви почели окретати, а ватра несносно зажарила и изазвала прве опекотине, васионом се проломио горки плач и несносни јецај двојице мученика. Оне делове тела који су се брже пекли Цигани су поливали хладном водом да би мучење што дуже трајало. Како су болови постајали несноснији, тако су они све јаче упућивали небу своје вапаје. Свештеник је лакше подносио бол, па је речима утехе, изговореним на српском језику, храбрио несрећног Новака, који је од великих болова већ малаксавао. После сат и по невиђеног мучења оба двојица су испустили своју напаћену душу.”³²

IV. *Привидна смрт хајдука на мукама.* Мотив „привидне смрти” познат је још у апокрифној причи о авантури „премудрога Соломона и жени његовој”, која је сачувана у нашој писаној књижевности и била позната већ у рукописима 14. века³³. На широком етнокултурном простору Балкана веома је распрострањен новелистички сужејни модел *лажна смрт хајдука на мукама* („Мали Радоица”, Вук, СНП III, бр. 51; Вук, СНП VI, бр. 78; *Пјеванија*, бр. 56; Јастребов, стр. 247; МХ VI, бр. 15, *Додатак*, стр. 289-291; Томазео, бр. 92). Павле Поповић упоређује мучење малог Радојице са мукама на које Турци стављају харамбашу Илију Куча. О томе сведочи Марко Миљанов у књизи *Живот и обичаји Арбанаса*, у глави „Илија на мукама и витешко арбанашко” (стр. 136-157). С обзиром на то да се суже по правилу везује за истог јунака (Радојица, Радован, Раде, Рако; по изузетку Иво или Бариша) те да је нужно дводелан (мотив мучења + мотив освете), може се закључити да је првобитно био заснован на неком историјском догађају³⁴.

V. *Погибија хајдука услед неверства побратима.* Сердар Илија Смиљанић погинуо је на Вучјаку 1654. године³⁵. И Филип Грабовац у *Cvitu razgovora naroda i jezika iliričkoga, aliti rvackoga* (1747)³⁶ и Андрија Качић Миошић у *Razgovoru ugodnom naroda slovinskoga* (1759) тврде како је сердар Илија Смиљанић на Вучјаку испод Велебита погинуо од неверног побратима Маркића Радојице³⁷. У песми о погибији Илије Смиљанића³⁸ из зборника

³² М. Јачов, *Ратовање Старине Новака у току 1600. и његова смрт јануара 1601. године*, у зборнику *Старина Новак и његово доба*, 91.

³³ Вид. Р. Меденица, *Бановић Страхиња у кругу варијаната*, 206.

³⁴ П. Поповић, *Около Малог Радојице*, у: *Зборник у славу Филипа Вишњића и народне песме*, Београд, 1936², 109-110.

³⁵ Б. Десница, *Историја котарских ускока*, II, 75-77.

³⁶ „Serdar Ilija Smiljanić, koj pogibe na Vučjaku ispod Velebita od Markića Radojice, nevirnoga pobratima svoga, koga trikrat vadi iz galije, a jednom od konopca oslobodi. ma se nije tome ni čuditi, jer je bio prepredenjak.” – F. Grabovac, *Cvit razgovora naroda i jezika iliričkoga aliti rvackoga*, прир. Т. Матић, *Stari pisci hrvatski*, knj. 30, JAZU, Zagreb, 1951, 202.

³⁷ Вид., St. Banović, *Dva priloga poznavanju historijskih lica naše narodne epike*, ZNŽO, 1953, 37, 231.

³⁸ Уз песму *Јанковић Стојан и Смиљанић Илија* (Вук, СНП III, бр. 23) Вук је дао следећу напомену: „Као што Г. Теодор Петрановић доказује, и Смиљанић је Илија живљео у Далмацији у другој половини XVII вијека, него може бити да је мало млађи био од Стојана Јанковића. О смрти

Матије Мажуранића развија се сижејни модел *погибије хајдука услед неверства побратима*. Ова песма показује изразиту сличност са архивским подацима и казивањима Филипа Грабовца и Андрије Качића Миошића. Ради се о изузетно складној осмерачкој песми са ефектном словенском антитезом у иницијалној позицији. Алегорија о соколу који цвили у тамници овде је доведена у везу са реалијама из ускочког живота у коме је, поред смрти, окивање на галијама било најтежа казна.

„Морлачки капетан”, Вук Мандушић, погинуо је 31. јула 1648. у бици на Зечеву у којој је учествовао заједно са котарским сердаром Илијом Смиљанићем. Погибији Вука Мандушића млетачки извори поклањају дужну пажњу. Бележимо исказ Илије Смиљанића (Задар, 1. августа 1648), саслушање харамбаше Матије Михаљевића (Шибеник, 1. августа 1648), сведочење харамбаше Мартина Милковића (Задар, 2. августа 1648)³⁹. У извештајима о догађајима на Зечеву истиче се посредно и лакомисленост Илије Смиљанића који је са Мандушићем учествовао у заједничком походу против Хусеин-бега, ћехаје босанског паше Дервиша Скопљака. Забележено је да је Вук Мандушић, опкољен, у неравноправној борби, пре погибије ипак убио неколико Турака.

VI. *Кум издаје кума Турцима*. За погибију Мијата Томића, хајдука који је хајдуковао „око Врана планине близу Думна у Босни”⁴⁰, доследно се везује мотив неверног кума⁴¹ (Вук, СНП VII, бр. 37, 38; ННР, књ. VIII, бр. 29, 30; Јukić-Martić, бр. 50; *Пјеванија*, бр. 103). Инваријантни елементи сижејног модела о смрти Мијата Томића су издајство кума због богате награде, позив на крштење детета, безуспешни кумини покушаји да упозори хајдука на превару, бајковит мотив Мијатовог откривања тајне која ће омогућити противнику да га погуби (не може му ништа обично пушчано зрно), Арапин који убија

његовој приповиједи се у Хрватској и у Далмацији, да је водећи из Удбине некаку робинју стао у планини *Вучјаку*, већ готово на међи Далматинској, да се одмори, па га ондје стигне Турска потјера и убије.“ Слично културноисторијско предање бележи Владимир Красић од свога пратипоца на путовању по Горњој Крајини крајем XIX века: „Дошли побратими, Јанковић Стојан а Смиљанић Илија – приповедаше Р. – у Лику и Крбаву, да изгоне Турке, па кад су се враћали, Илија одведе собом с Удбине лијепу Ајку и сврати ондје у драгу на Вучјаку, под Самицу букву, разјаше коња, па ће почивати у хладу. А њему ће Стојан рећи: ‘Немој ту да почивамо, него хајде мало више у долину, биће нам чуварније од Турака.’ Ал’ Илија њему одврати: ‘Ма брате, гдје л’ је Удбина, гдје л’ Вучјак планина, гдје ли мене Турци ухватити.’ Онда се Стојан поодмакне на заклоније мјесто. Турци пошљу поћеру за јунацима, а у напријед *Ускока Радојицу*, да по Вучјаку разгледа, не би л’ гдјегод упацио Илију. Илија запази Радојицу, те скочи, да усједне на коња. Али му се, по несрећи, бијаше коњ помамио, па га не могаше да узјаше; и дочека Ускока Радојицу. Њему Илија рече: ‘Три пута сам ти, брате, откупио главу, прихвати ми коња да узјашем.’ Радојица ухвати једном руком коња за кајасе, а другом Илији одсијече главу и однесе је Турцима, да се њоме похвали. Кад видјеше Турци Илијину главу, рекоше Радојици: ‘Кад си њему тако био вијеран, и нами би исто тако био’; па онда сагнуше неки једар јелић, преврше га и набију на њ Радојицу и пунте, те остане на дрвету за приповјест свијету.“ (Владимир Красић, *Успомене из Горње Крајине*, 65-68) Гроб Илије Смиљанића налази се на планини Вучјаку. На старим аустријским картама забележен је под именом „Смиљановић бунар“ (Вид. Б. Десница, *Личности и прилике из прошлости Приморја*, у: *Стојан Јанковић и ускочка Далмација*, 98-99).

³⁹ Исто, 46-50.

⁴⁰ М. М. Вукићевић, *Горски хајдуци*, прештампано из „Јавора”, Земун, 1893, 56.

⁴¹ Вид. I. Rendeo, *Narodne pjesme o Mijatu Tomiću*, Sarajevo, 1931, 177.

хајдука дугметом са доламе (Вук, СНП VII, бр. 37), хајдучка освета. У другој варијанти Мијат каже куму да га може убити једино „srebro i to неоковано” па га Арапин заједно са дружином убије користећи дугмад са доламе. Мијатов кум је најчешће Илија Бабић из Дољана (Дувна), односно Илија Бобовац или Шимун Богишић. Хајдукови пратиоци су Вид Жеравица и сестрић Маријан (Марин). Јунак некада креће на крштење и сâм. Начин убијања хајдука мотивисан је његовим вербалним откривањем тајне односно „онеспособљавањем оружја за употребу”. Саставни део сижејног модела јесте хајдучка освета неверном куму. У улози противника је по правилу Арапин све са својим митолошким атрибутима: „црни”, „Клишев”, „троглави”, али лишен основних епских функција диморфног бића, демона-отимача девојке⁴².

VII. *Свађа при деоби плена и смрт хајдука*. Овај модел реалистички представља односе унутар дружине. Поступци јунака мотивисани су раскошним описом драгоцености, оружја и хаљина које хајдуци задобију у акцији⁴³. Због своје грамзивости Кавга Радојица ће, уз свеопште одобравање колектива, бити адекватно кажњен (*Кавга Радојица и трговац Иван, Дубровачки рукопис*, бр. 56; Богишић, бр. 106; вид. и *Smrt Perle Radislava*, Маџуганић, стр. 218-220).

VIII. *Избегнуто крвопролиће/умир међу хајдуцима*. У которским судско-нотарским књигама срећемо значајне податке о хајдуцима у Боки, настањеним углавном у Перасту и Столиву. За разлику од дубровачких извора и управно-политичких списа Которског архива, који највећма говоре о хајдучком четовању за време Кандијског и Морејског рата, у которским судско-нотарским књигама из времена Кандијског рата (1645-69) и времена до избијања Морејског рата (1684), налазе се подаци о мирнодопском животу хајдука у Боки, настањених у Перасту и Столиву, о њиховим свађама и размирицама, домаћим приликама, крвној освети и умиру, откупу и купопродаји робља⁴⁴. Да се *умир међу хајдуцима* врши посредством „суда добрих људи”, показују и документи канцеларије ванредног провидура у Котору. Убица је био дужан да исплати одређену суму новца, али и да се обавезе на одређен број

⁴² „Sve ove pjesme o smrti hajduka Mijata Tomića pjesnički su znatno nadmašile one o Lasićevoj smrti. Vremenski dulja i prostorno šira tradicija u epskoj sredini izbrusila je pjesme o Mijatu i dala im čistiji oblik, ali je kompoziciona osnova u jednome i u drugom slučaju ista. Iz obadva primera riječ je o hajduku koja izda njegov kum i jatak dok je on ondje na konaku s jednim svojim drugom; izdaja je u oba slučaja popraćena istim pojedinostima: hajduku bude pokvareno njegovo oružje i izdajom se otkrije na koji način on, koji je neranjiv, može ipak biti ubijen. Nisu u pitanju samo srodnosti pojedinačnih motiva (npr. o neranjivosti junaka, o čemu pjevaju posve slično i mnoge druge epske pjesme i pričaju prozne predaje; niti sam opći motiv o kumovskoj nevjeri; pa možda ni samo slučajno podudaranje prezimena nevjernoga kuma – koji se i u pjesmama o Lasiću i u Vukovu tekstu o Mijatu Tomiću zove Babić), nego su posrijedi analogne okosnice cjelovitih pjesama.” – М. Бошковић-Stulli, *Postojanost epskog modela i dvije pjesme iz dubrovačke okolice*, 86..

⁴³ Вид. Св. Матић, *Хајдучко одевање*, У: *Наш народни еп и наш слух*, Нови Сад, 1964, 189-206.

⁴⁴ Р. Ковијанић и И. Стјепчевић, *Хајдуци у Боки до Морејског рата (1654-1684)*, 162.

кумстава и побратимстава, што је јемство да даљих размирица неће бити⁴⁵. Посредством арбитра врше се поравнања и око трговине свилом, тканинама и златом, као што је случај код виђених бокелских харамбаша Јова Сикимића и Мата Његошевића. Као и у епској песми, хајдуци на самрти праштају својим убицама грехе. Стјепан Кочић из Пераста тако опрашта Буљубаши који га је „нехотице смртно ранио“.

IX. *Смрт у боју/на мегдану*. Модел о херојској смрти хајдука приликом одбране родног етнокултурног простора развија се најизразитије у варијантама песме о боју на Вртијељци. Историјски извори упамтили су херојску смрт харамбаше Баја Пивљанина на Вртијељци (1685). Скадарски санџак-бег Сулејман-ага Бушатлија, са Кучима и Климентима, изашао је 1685. на Цетиње, попалио куће и похарао села у знак опомене непослушним црногорским племенима и као израз освете за пораз под Бошковића кулом. Насупрот великој турској сили нашле су се удружене хајдучке и црногорске чете, укупно око хиљаду и две стотине бораца. Предводили су их надинтендант Бошковић, харамбаша Бајо Николић Пивљанин и гувернадур Грбља⁴⁶. На Вртијељци, после неравноправне борбе, Турци су однели победу⁴⁷. У боју је погинуо и славни Бајо Пивљанин⁴⁸.

X. *Урокљив род*. Баладе о урокљивом невестином или младожењинском роду немају историјску основу, али су носиоци сужеа често познати хајдуци и ускоци (ЕР, бр. 56; Delorko, п. 42; Tomazeo, бр. 75; Вук, СНП III, бр. 77, 78). Једна од најлепших песама о смрти уречене невесте у гори је осмерачка балада *Кад се жени Придојевић Јуре* (Живанчевић-Недић, бр. 84, стр. 256). У песми *Заручница Сењанина Ива* (Вук, СНП III, бр. 77) смрт уреченог младожење мотивисана је древним веровањем у магијску моћ урокљивих очију⁴⁹. Уроку, који може бити и вербалне природе, особито је подложна млада

⁴⁵ „Харамбаше Буљубаша и Лазарић су са четом хајдука вршили убиства и пљачке у околини Рисна ради освете рођака. Иван Илијин, Андрија Вицков, Вуко Перов, Петар Ников и Лалић, сви из села Босне у Паштровићима, споразумјели су се о умиру. Суд добрих људи, састављен од представника хајдука и Ришњана, пресудио је да Буљубаша подмири све трошкове око лијечења рањеног Николе Ивановог и плати казну од 250 перпера, два побратимства и дванаест кумстава. С друге стране Андрија Вицковић из Рисна се осуђује да харамбаша Лазарићу да једно побратимство и два кумства. Странка која прекрши услове умира треба да плати другој 500 реала.” – Котор, 19. новембра 1662, У: М. И. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 85-86.

⁴⁶ Ј. Н. Томић, *Последње две године живота и рада харамбаше Баја Николића Пивљанина (1684 и 1685)*, 32.

⁴⁷ Ј. Н. Томић, *Црна Гора за Морејског рата (1684-1699)*, 20-21.

⁴⁸ „Ове године (1692 – Б. С) постиже Црну Гору велика недаћа, Сулејман-паша скадарски дигне војску на њу, па на *Вртијељци* потуче Црногорце, где паде и Пивљанин Бајо са 60 својих другова. Затим изиђе на Цетиње, па га раскопа, али не могао се задржати у овој кршевитој земљи врати се натраг. Што је ово Сулејман постигао Милаковић наводи да је томе узрок бегство Зане Грбичића са 1560 војника, који вођаше помоћ мљетачку, као и потурчењаци, који су с њим били у договору. Тај догађај као и превара од стране Турака, који приликом једног посвећивања неке нове цркве у Херцеговини на веру ухвате владику *Данила* и хтедоше га смакнути, да га сироти Црногорци уз припомоћ околних владика не откупише из ропства, дао је повода потпуном ослобођењу и независности Црне Горе.” – Р. Агатновић, П. М. Спасић, *Српски устаници противу Турака у вези са народним сеобама у туђину од 1459-1814 год.* Део први (1459-1664), 157-158.

⁴⁹ Т. Р. Ђорђевић, *Белешке о нашој народној поезији*, 119.

невеста о свадби⁵⁰. У балади *Женидба Милица барјактара* (Вук, СНП III, бр. 78) активира се сложени митолошко-обредни комплекс трагичне смрти уречене невесте под прстеном у гори⁵¹.

Скраћенице:

Богишић

Народне пјесме из старијих, највише приморских записа, сабрао и на свијет издао Валтазар Богишић, Гласник Српског ученог друштва, X, књ. I, Биоград, 1878.

Delorko

O. Delorko, *Narodne pjesme otoka Hvara*, Split, 1976.

Дубровачки рукопис

„Попијевке словинске скупљене г. 1758. у Дубровнику”, ркп.

Вук, СНП III

Српске народне пјесме, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Карацић, књ. III, у којој су пјесме јуначке средњијех времена, Беч, 1846. Сабрана дела Вука Карацића, књ. VI, прир. Радован Самарцић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Карацића 1864-1964, Просвета, Београд, 1988.

Вук, СНП V-IX

Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме*, књ. V-IX, прир. Љ. Стојановић, „Државно издање”, Београд, 1898-1902 (друго изд. 1932-1936).

EP

Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама, издао др Герхард Геземан, Сремски Карловци, 1925.

Живанчевић-Недић

Милорад Живанчевић и Владан Недић, „Зборник Матије Мажуранића”, ЗМСКЈ, 1966, књ. XIV, св. 2, 215-265.

SNŽO

Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, Zagreb.

Јастребов

Обычаи и пѣсни турецкихъ Сербовъ (въ Призрѣнѣ, Ипекѣ, Моравѣ и Дибрѣ). Изъ путевыхъ записокъ И. С. Ястребова. С.-Петербургъ 1886.

Костић

Малешевски народни песни, збирка на Станко Костић, ред. Тодор Димитровски, Филозофски факултет на Универзитетот во Скопје, Институт за македонски јазик, Скопје, 1959.

Krstić

⁵⁰ Вид. Т. Р. Ђорђевић, *Зле очи у веровању муслимана у Охриду*, прештампано из Гласника Етнографског музеја у Београду, књ. IX, Београд, 1934, 4.

⁵¹ Вид. М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд, 1996, 101.

Branislav Krstić, *Indeks motiva narodnih pesama balkanskih Slovena*, SANU, Posebna izdanja, knjiga DLV, Odeljenje jezika i književnosti, knj. 36, priredio Ilija Nikolić, Beograd, 1984. ("Registar pesama i varijanata").

Mažuranić

Stjepan Mažuranić, *Hrvatske narodne pjesme (čakavske)*, 3 popunjeno izdanje, Crikvenica, 1907..

Матицки

Миодраг Матицки, *Епске народне песме у Летопису Матице српске*, Матица српска, Одељење за књижевност и језик, Нови Сад, 1983.

МХ

Hrvatske narodne pjesme, Zagreb, Matica hrvatska, knj. I, 1986; II, 1897; III, 1898; IV, 1899; V, 1909; VI, 1914; VII, 1929; VIII, 1939; IX, 1940; X, 1942.

Пјеванија

Сима Милутиновић Сарајлија=Чубро Чојковић, *Пјеванија црногорска и херцеговачка*, Лајпциг, 1837 (приредио Добрило Аранитовић, Никшић, 1990).

Прилози КЈИФ

Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, Београд.

Rad JAZU

Rad Jugosavenske akademije znanosti i umjetnosti, Zagreb.

СКА

Српска краљевска академија

Tomazeo

Nikola Tomazeo, *Pjesme puka dalmatinskoga* (neobjavljena zbirka narodnih pesama). Odbor za narodnih život i običaje JAZU, rukopis MX 183.

Šunjić

Narodne junačke pjesme iz Bosne i Hercegovine, skupio fra Marijan Šunjić, drugo izdanje, Sarajevo, 1925.

Кључне речи: хајдуци, ускоци, епска поезија, историја.

Бошко Сувајџић

ПОЕЗИЈА ДЕЈСТВИТЕЉНОСТИ И ДЕЈСТВИТЕЉНОСТ ПОЕЗИЈИ
(СТИХОТВОРЕНИЈА О СМЕРТИ ГАЈДУКОВ И УСКОКОВ)

(Резюме)

О гайдуцких и ускокских боях против турок в Приморье существует богатый архивный материал. На основании архивных документов можно предвидеть пути транспонирования исторических фактов в народную поэзию и угадать степень исторической аутентичности воспетых событий и героев. С точки зрения поэтики устной литературы особо интересны типологические совпадения между историческими данными о гибели ускокских и гайдуцких предводителей в Приморье и их эпической стилизации.

Оксана Микитенко
Київ

МОДАЛИТЕТ КАО УСЛОВ МОДЕЛИРАЊА ФОЛКЛОРНЕ СТВАРНОСТИ: ПОКУШАЈ КОГНИТИВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ

Појам модалитета предмет је различитих области науке, посебно логике, филозофије, психологије, лингвистике. Као израз антропоцентричног карактера језика, модалитет је условљен активном позицијом оног који говори. Зато је анализа ове категорије повезана са општом тенденцијом, која карактерише савремено научно знање, – управо тенденцијом преокрета од системне сфере према центру свих система – човеку. У лингвистици модална компонента разматра се у аспекту језичне комуникације, везујући њу са говорном ситуацијом. У овом аспекту модалитет изражава однос између саставних делова језичне комуникације, односно међу казивачем, адресатом, исказом и иснесеним садржајем што се тиче ванјезичне стварности, и зато је непосредно везан уз прагматику (интенцију исказа) као подручје семиотике и лингвистике које проучава функционирање језичних знакова. Данас превладава мишљење да не постоји реченица ван категорије модалитета. Међутим остају дискутабилна питања дефиниције модалитета, његовог категоријског и структурног карактера, одређивања граница, класификације и подела врста, начина и метода изражавања и др.

1. Категорија модалитета

У науци постоје три основне дефиниције ове универзалне језичне категорије. Према првој модалитет је однос садржаја израза према стварности. Према другој модалитет се карактерише као однос оног који говори према садржају израза, односно као његов субјективни начин тумачења објективног садржаја. Уводе се појмови *dictum* (објективни садржај реченице) и *modus* (субјективни садржај, субјективна позиција, компонента која се односи на проценивање, Ш. Балли). Трећа тачка гледишта покушава да уједини две претходне дефиниције. Наиме *Речник лингвистичких термина (Словарь лингвистических терминов)* дефинише модалитет као „појмовну категорију са значењем односа говорника према садржају исказа и односа садржаја исказа према стварности (односа саопштења према његовој реалној реализацији), изражену различитим граматичким и лексичким средствима“¹. Централно

¹ Ахманова О. С, *Словарь лингвистических терминов*. – Москва, 1966. – стр.237.

место у категорији модалитета има значење реалности-иреалности. Ако је објективни модалитет, изражавајући однос израза према стварности у плану реалности или иреалности, неопходна граматичка црта сваке реченице, онда субјективни модалитет ствара додатну модалну интерпретацију, која обу хвата такође и емотивност израза. Интерпретација модалитета, укључујући све дискутабилне моменте, развијала се од периода логичког значаја, односно објективног односа садржаја према стварности, до периода када је модалитет почео да обухвата све субјективне позиције у погледу садржаја, укључујући и емотивне процене. На тај начин, проширујући границе модалитета на све субјективне нијансе објективног садржаја, емотивни план постаје саставни део „модуса“, а истовремено субјективни начин тумачења садржаја добија не мање значајни објективни карактер. Сем тога у фолклористици се говори о модусу као карактеристичном типу мишљења одређене етничке средине (Грица), који условљава модулацијске промене текста у оквиру фолклорне парадигме и одређује регионални модалитет фолклора.

2. Савремене промене у парадигми фолклористике

Фолклорноетнографски текст се посматра као „системска, сложено организирана самостална јединица у делокругу културне традиције. Управо у границама фолклорноетнографског текста – целовитог у садржајном, композиционом, функционалном односу према фрагменту традицијске културе – реализује се на основу комплекса језичних средстава један или други вид уметничке форме“². У последње време све су изразитији захтеви за методолошком модернизацијом фолклористике. Они се углавном односе на промену интерпретације фолклорног текста, заправо – померање са текста-дела на текст-понашање, текст-процес, проширивање појма фолклорног текста до свеобухватности комуникативног акта и текста културе. Непосредно везани са масовном културом савремени облици постојања фолклорне традиције, протичу „углавном изван естетских критерија, са промењеном функцијом и наменом и у другачијем виду“³. Тачније они стварају своју властиту естетику, у којој првенство имају иронија и пародирање, траже да се проучавају теме, раније маргиналне за фолклористику, као комуникативне особине фолклорног текста или прагматични утицај текста на адресата.

Прекор, који је упутио, на пример, П. Коваљски „парадигми фолклористике“, тиче се доминације у данашњој фолклористици, исто као и у традицијској, „перспективе истраживача“ односно „перспективе представника фолклора“. Без претензије да буде нов, овај поглед пољског научника продужио је од средине ХХ века актуелне захтеве представника различитих школа и праваца о неопходности проучавања традицијске културе „изнутра“, који су у научну употребу уводили дефиниције „унутрашњих“ метода анализе: све-

² Мехнецов А.М, *О задачах комплексного исследования фольклора* // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Том 1. – Москва, 2005. – С.362.

³ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност* // *Кратак преглед српске књижевности*. – Београд, 2000. – С. 27.

тогледне, иманентне, когнитивне, феноменолошке и др. Напоредо са концептуалном анализом, феноменолошки прилаз, треба да се разуме као „интерпретација симболизма феноменолошке стварности културе, односно њеног симболичког језика“. То обухвата „слој свих знаковних средстава, функције којих могу да врше било који њени [традицијске културе – *О.М.*] елементи, компоненте, а такође њихови комплекси/комбинације: материјални, вербални, звучни, уметнички, емотивни и кинетички – гест, покрет, пантомима“. Такви приступи, како сматрају неки истраживачи, могу да укину дихотомију култура/стварност и култура/феномен⁴. Везан за постулат „субјективне реконструкције културе“, феноменолошки прилаз води нас у ону област, где се фолклористика граничи са културном антропологијом и когнитивном лингвистиком, односно у круг проблема етнонауке⁵, која фолклор проучава у контексту „човекознања“⁶.

Антропоцентрички принципи савремене науке узимају у обзир повезаност језика, фолклора и менталитета народа, истичући заправо комуникативне и функционалне могућности речи, које се огледају у националној слици света, што је на најизразитији начин представљено у фолклору као традицијском мегатексту.

3. Комуникативни принципи фолклорног мегатекста.

Антропоцентрички поглед на културу и језик карактеризује целу област хуманистичког знања у наше време. Основно у таквом прилазу је разумевање „интегралитета“ културе, односно смисаоног јединства свих њених форми и врста (језика, обреда, веровања, народне уметности), условљеног јединственом сликом света човека, који прима и анализује свет и ствара културу⁷. Према мишљењу лингвиста, хуманистичко знање, уз својствен му данашњи препород идеја антропоцентризма и синтезе спознаје, окренуто је према језику као „стану постојања“, „дому људског духа“, и сада доживљава период неоантичности. Управо за античност карактеристичан је доследни гносеолошки антропоцентризам, који је створио неподељен систем доживљавања света, у средишту којег је био Логос, а РЕЧ је имала значај матрице објективне стварности⁸. Актуелност савремених праваца примењене лингвистике, посебно структурне, когнитивне и социолингвистике, одређује се њеним могућностима као науке „експанзивног синтетичког типа“, чврсто повезане са идејом Логоса као „Језика-Мисли-Броја“. Управо на такав спој као карактеристичну црту лингвистике будућег упућивао је Е. Бенвенист⁹, предви-

⁴ Бернштам Т.А, *Русская народная культура: действительность и феномен* // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Том 1. – Москва, 2005. – С. 252, 256.

⁵ Бартминьский Е. *Фольклористика, этнонаука, этнолингвистика – ситуация в Польше* / Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Том 1. – Москва, 2005. – С. 112.

⁶ Бернштам Т.А, *Нав. дело.* – С. 248.

⁷ Толстая С.М, *Фольклор и этнолингвистика* // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Том 1. – Москва, 2005. – С. 126.

⁸ Бардіна Н.В, *Сучасні проблеми прикладної лінгвістики* // Мова: Науково-теоретичний часопис. – №9. – Одеса, 2004. – стр. 10.

⁹ Бенвенист Э, *Общая лингвистика.* – Москва, 1974.

ђајући да формализација мисли може да нам пружи дубље схватање стварности, баш зато што ову идеју садржи структура језика.

Сем тога, у последње време, лингвисти и филозофи су утврдили да људи комуницирајући имају циљ не само да описују фрагменте света и изражавају своје мисли о њему, него и да уз помоћ свог говора промене однос других према свету (посебно и према себи), да регулишу њихове ставове. Зато је говорни и неговорни утицај, проблем смисла језичних знакова добио посебну актуелност. Постало је јасно да свестрано истраживање комуникативних јединица не може да се ограничи само референцијом, сигнификацијом и конотацијом у традицијском разумевању, него подаци контекста исто тако треба да буду укључени у тумачење семантике, правила интеракције и намера говорника. Реализација утицајне функције језика привлачи посебну пажњу лингвиста. Управо прагматични прилаз, узимајући у обзир област функционисања језика и комуникативни циљ, истиче посебан значај анализе утицаја говорника на адресата, који тај утицај постиже резултатом говорног чина, тражећи одговарајућу реакцију као одговор. На тај начин постају очигледни заједнички задаци савременог фолклористичког и лингвистичког истраживања, у којем, за разлику од традицијске структурносемантичке анализе усредсређене на дихотомију форме и смисла, све већи значај добија комуникативнопрагматични прилаз, омогућајући да се из аспекта комуникативности на нов начин огледају прагматично процењени знаци у целини и њихове компоненте и граматичке категорије посебно.

Комуникативнопрагматична анализа полази из широке функционалне основе, где се непосредно лингвистичка анализа повезује са приказом комуникативне средине, у којој функционишу језични знаци (имамо у виду не само лингвистички, него и разноврстан – друштвени, историјскокултурни, ментални контекст)¹⁰. Од тога зависи когнитивна природа како језичне, тако и фолклорне – традицијске и уметничке – комуникације.

Успоредивост фолклора и језика, где постоји дихотомија *langue/parole*, припада, као што је познато, Р. Јакобсону и П. Богатиреву, који су утврдили да „попут *langue*, фолклорно дело постоји изван појединих особа, оно постоји потенцијално и само је комплекс одређених норми и потицаја, подлога живој традицији, коју извођачи оживљују кићеним индивидуалним стваралаштвом, као што ствараоци *parole* поступају са *langue*“¹¹. Међутим, много раније Вук Карацић је уочио „једни пјесама различно пјевање по народу“, разликујући фолклорно дело и његово извођење. У данашњим терминима инваријанту и објективизацију фолклорног текста, што на неки начин одговара данас већ класичном ставу Јакобсона-Богатирева о корелативности фолклорног дела и његових варијаната. Аналогија која постоји између фолклора и језика и коју су доказали Јакобсон и Богатирев, пружа прилику да се за истраживање фолклора користе појмови и методе карактеристични за истраживање језика

¹⁰ Баландина Н.Ф., *Функцији і значення чеських прагматичних кліше в комуникативному контексті*. – Київ, 2002. – стр.3.

¹¹ R. Jakobson, P. Bogatirjev, *Folklor kao naročit oblik stvaralaštva // Usmena književnost*. Prir. M. Bošković-Stulli. – Zagreb, 1971. – стр. 21.

– темеља сваке културе, у том смислу и традицијске. Као комуникативно-језични акт, стварање/извођење фолклорног дела подразумева одређену ситуацију и комуникативни циљ, према којем се врши комуникативни избор што користи одговарајућа објективна или субјективна својства модалитета.

Када је реч о ситуативности, треба да се узме у обзир синкретична природа фолклорног текста као вишестране разноврсне појаве, најпре ситуационе, на чему је инсистирао В.Е.Гусев у „Естетици фолклора“ (*Эстетика фольклора*), а касније је писао о томе Ч.Хернас на страницама часописа „Literatura ludowa“: „Ако нисмо записали ситуацију, а само текст – то значи да нисмо ништа записали“¹². Најбоље илуструје тезу о „мултимедијности“ (В.Гацак) фолклора случај, што се десио „negdje u Bosni“ Влајку Палавестри, а који наводи Маја Бошковић-Stulli:

„...pripovjedač mu je kazivao duhovitu šaljivu pričicu o budalašima koji su pošli u lov na skakavce (jer su im skakavci „pojeli“ zasijanu sol) pa jedan seljak, ugledavši skakavca na svojim grudima, upozori na to svog druga, a ovaj uperi u nj pušku i jednim hicem ubije i seljaka i skakavca. Pričanje je teklo živo i impresivno, magnetofon je registrirao priču, a Palavestra ju je zajedno s ostalima zainteresirano slušao. Kada je poslije transkribirao svoje snimke s magnetofona, ustanovio je razočarano da na vrpци nema središnjeg djela te pripovijetke, vrpca se okretala nijemo. I tada se sjetio: cijeli dio kazivanja, od časa kada je skakavac skočio seljaku na prsa pa do pucnja – odvijao se bez riječi, kao mala pantomima, gestom i mimikom: kazivač je „rukом, šutке, pokazivao sebi na prsa, domahivao nekom imaginarnom susjedu, klimao glavom i izrazом lica zahtijevao da ovaj puca“; izgovorene riječi bili bi, naime, poremetile potrebni ефект тишине – да се skakavac на грудима не поплаши!“¹³

Разматрање фолклорног текста у аспекту његове динамике – „као акта понашања (извођења), укљученог у прагматични (етнографски) контекст“, подразумева да фолклорни текст постоји у обредној или свакодневној, али „стално ритуализираној ситуацији“¹⁴. У исто време појам „ситуације“ умногоме је упоредив са „контекстом“. Ако се искористи терминологија Р. Барта, фолклорни текст – то је посебно вербално дело, а фолклорни контекст – „Текст са великим словом“¹⁵, који се у савременом периоду постојања традиције све више излаже вербалној актуализацији.

4. Реални/иреални модалитет у фолклору.

Неједнакост различитих фолклорних врста са становишта њихових прагматичних (комуникативних) могућности (функционисање текста обично условљено одређеном временском, просторном, извођачком, нормативном и др. ситуацијом у условима одређених регламентација или забрана), повезана је са модалитетом фолклорног текста. У односу према фолклорном тексту модалитет се јавља као услов моделирања фолклорне стварности у оквирима

¹² Łazuk M. *Co to jest język folkloru?* // *Literatura Ludowa*, 1974, N4/5.

¹³ М. Вошковић-Stulli. *Usmena književnost kao umjetnost riječi*. – Zagreb, 1975. – стр. 153.

¹⁴ Бартмињский Е. Фольклористика, этнонаука, этнолингвистика – ситуация в Польше // *Славяноведение*, 2004, №6. – Цит. према: Толстая С.М. Нав.дело. – стр. 120.

¹⁵ Барт Р. *От произведения к тексту* // *Избранные работы: Семиотика. Поэтика*. – Москва, 1994. – стр. 417.

одређене комуникативне ситуације. Чак и фолклорни текстови објективног реалног или неутралног модалитета, у првом реду приповетке („карактеристика готово свих врста којих јесте тенденција ка реалистичности и ка историзму, чак и у оним облицима који теже уметнички фиктивном, као што је бајка“¹⁶), зависно од циља, који казивач има у овој или оној ситуацији, нпр. дидактичној или утешној, могу испољавати један или други емотивни модалитет. Једна те иста пословица или изрека зависно од ситуације звучи као прекор, бодрење, морална поука, правдање, наредба, савет, претња итд. Исто тако јасно изражена функционална усмереност у текстовима различитих магијских бајања (враџбина, жеља, клетва), која треба да утичу на одређеног адресата да би се уплашила или придобила болест, дозвола срећа, затражила помоћ и сл., подразумева висок степен убеђености казивача и/или извођача, односно висок степен објективног и субјективног модалитета. Имајући у виду да такви обредни текстови функционишу једносмерно и за њих је карактеристично да „не зависе од сагласности/несагласности, воље/невоље адресата“, може се тврдити да у погледу комуникације они имају „заједнички модалитет – жељу, заинтересираност казивача у реализацији говорног чина“¹⁷.

Реалан/иреалан модалитет може се сматрати као критериј присутности митолошког слоја у фолклорном тексту. Сматра се да је прачовек митолошки моделирао стварност из става реалног модалитета. Ова тачка гледишта сада је ван сумње¹⁸ без обзира на дугу традицију постојања супротног мишљења представника немачке романтичарске филозофије према којима је мит најпре естетска појава. У архаичном гледању на свет мит се јавља, сматра А.Ф.Лосев, „као жива реалност“¹⁹, а њен лик добијао је гносеолошки, а не естетски смисао. Мит апелира ка епохи свемира као основној традицијској константи, и управо митови стварања (космогонијски, антропогонијски, етиолошки и др.), који су изражавали „прелаз од неорганизованог хаоса према срећеном космосу“²⁰, доминирају у духовном фонду архаичног доба. Истовремено акционални елемент митолошке традиције добијао је ритуалнообредни израз, управо у ритуалима се остваривала, како истиче Е.М.Мелетинский „рецитација митова стварања“²¹. Ритуал, у свом редовном понављању, одржавао је везу између „профане“ садашњости и сакралне прошлости, значео је континуитет и виталност традиције, добијајући улогу њене сакрализације. У јединственом митскоритуалном комплексу мит је својим вербалним садржајем санкционисао, подржавао и објашњавао ритуал, док је ритуал, подударајући се са митом функционално, садржајно и модално, објективирао његову семантику.

¹⁶ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Народна књижевност* // Кратак преглед српске књижевности. – Београд, 2000. – стр. 46

¹⁷ Баландина Н.Ф, *Нав. дело*, стр. 257.

¹⁸ Артеменко Е.Б, *Традиција в мифологической и фольклорной репрезентации*. Опыт структурно-когнитивного анализа // Первый Всероссийский конгресс фольклористов. Том II. – Москва, 2006. – стр. 10.

¹⁹ Лосев А.Ф, *Из ранних произведений*. – Москва, 1990. – стр. 162.

²⁰ Топоров В.Н, *Космогонические мифы* // Мифы народов мира. Т.2. – Москва, 1992. – стр. 6.

²¹ Мелетинский Е.М, *Поэтика мифа*. – Москва, 2000. – стр. 174.

Без обзира на то што из перспективе семиотике и мит, и фолклор спадају у секундарни моделирајући систем²², форме њихових структурних и модалних манифестација су различите. Мит и етнографска стварност се сматрају као одлучујући чиниоци формирања и еволуције фолклора. Међутим за разлику од митолошког „пре-уметничког“ моделирања стварности који се врши на ставовима реалног модалитета, фолклорна слика света гради се на принципу сличности и конструисања измишљеног света паралелног реалном. И поред тога што је фолклорни наратив (у најширијем смислу) неоспорно генетски везан са вербалном приповедачком (наративном) основом мита, однос фолклорног текста као целине према објективној стварности – управо однос иреалног модалног плана, постаје основни, централни принцип. Односно, према Б.Н.Путилову, „фолклор захтева да ствара своју стварност“²³, да ствара према канонима и прописима народне традиције. У фолклорној реалности у првом реду важе морална начела традиције, која уједињују митскопаганске и народнохришћанске погледе на свет, градећи од њих темељ фолклорне естетике. У фолклору „објективна историјска збивања, – истиче Н.Милошевић-Ђорђевић, – посматрају се као лична, сопствена судбина, да би се истовремено сваки лик, свака индивидуа, потпуно подредила захтевима вишег, етичког реда“, и ови задаци најбоље се постижу у епу који „представља историјско памћење народа у размерима јуначке идеализације“²⁴.

Идеализовани карактер фолклорне слике света одређен је деловањем у фолклору „својеврсног закона естетске идеализације“²⁵, који се на различит начин испољава у различитим фолклорним врстама зависно од естетских функција и прагматичних захтева жанра (епске и лирске песме, наративна традиција, обредни фолклор). Не само што је фолклорни текст условљен потребом реализације социокултурне улоге традиције, него се у фолклору „у одређеним границама материјализује и сама традиција“²⁶.

К.В.Чистов сматра да је естетска функција у фолклорним врстама практичне усмерености (информативне, спознајне, обредне) „секундарна, обично начин реализације доминантне функције и формира се према потреби остваривања једне или друге практичне функције на најбољи начин (на пример, оплакати покојника како треба, али урадити то нарочито изразито)“²⁷. Упор. синонимну употребу термина *обред/ред* (рус. *порядок*) међу представницима традиције.

Традиција као културни императив је „мера и критериј стварности“ традицијског друштва, у којем су „обредни карактер живота, регламентација свих његових подручја условљена доминирањем општег, „типског“ (традицијског) над посебним, а појединачно, што се пре тога никад није дешавало, нема никакву самосталну вредност, оно није стварно („небитно“), у случају ако не од-

²² Упор, нпр.: *Роль человеческого фактора в языке / Язык и картина мира.* – Москва, 1988. – стр. 15.

²³ Путилов Б.Н, *Фольклор и народная культура.* – СПб., 1994. – стр. 59.

²⁴ Н.Милошевић-Ђорђевић, *Нав.дело* – стр. 34-35.

²⁵ Гусев В.Е, *Эстетика фольклора.* – Москва, 1967. – стр. 276.

²⁶ Путилов Б.Н, *Нав.дело.* – стр. 54.

²⁷ Чистов К.В. *Народные традиции и фольклор.* –Л., 1986. – стр. 287.

говара традицијском „узорку“²⁸. На тај начин традиција одређује карактер фолклорне естетике стварног, доводећи у закон стереотип, канон, типско као обавезни атрибут своје естетике. Фолклорни стереотип, представљајући основна обележја традиције, постаје њен знак и налази реализацију у симболичном коду традицијске културе. На нивоу симбола као у микротексту огледа се стварност карактеристична за фолклорни текст. Према О.Лосеву симбол је *интерпретација* стварности, управо њена специфична прерада, њено тумачење и схватање. Као *сигнификација* стварности, односно као њен одраз у свести, симбол мора да се обратно рефлектује у стварност и да је означаи. Али најбитније, симбол је *промена* стварности и у току вечитог покрета промена стварности доживљава сталне измене и вечито стварање²⁹.

Полазећи од наведеног, оправдано је сматрати модални план обредног фолклорног текста – обредног наратива (у широком смислу) – као симболички реални. То посебно омогућује аспект обредне теорије мита, која предлаже да се „ритуал анализира као појава који најпотпуније разоткрива дубинску суштину архаичних религијских система будући сам неодвојно везан са веровањима (митом)“³⁰. За словенску културну традицију то има посебан значај зато што је словенска митологија најпотпуније и најизразитије заступљена традицијским веровањима³¹. О стабилности митолошких погледа у традицијском схватању света изразито сведоче Вукове фусноте уз текстове „вилиних пјесама“ из одељка „Пјесме особито митологичке“:

„У Вуковару један старац родом из Босне с Тронеђе приповиједао ми је, како је у Велебиту г л е д а о вилу гдје сједи на камену и ове пјесмице пјева. Ја сам ове пјесмице слушао и од другијех људи и жена, само што ме нико други није увјеравао, да их је он од виле чуо“³².

У народној традицијској култури обред симболички моделира стварност. Обред не само што „потврђује“ чин који се десио, него креира, ствара га, јесте тај чин. На пример, само после одржавања соодветних обреда сматра се да се човек родио или је умро. У традицијском схватању нема парадокса – дете је рођено баш зато што је извршен неопходан ритуал; кућа се држи зато што се за време изградње придржавало традицијских захтева и обредних прописа и сл. Сем тога ритуал, имајући статус догађаја, одређује и сегментира животно време човека традицијске културе. Другим речима, из „унутрашње“ тачке гледишта схема „догађај-ритуал“ може да добије изглед „ритуал-догађај“³³.

Својство ритуала да симболички моделује стварност условљава његову способност да манипулише временом, наиме – да га „растеже“ (одређивање

²⁸ Мальцев Г.И, Традиционные формулы русской народной лирики // Русский фольклор. Т.ХХI. – Л., 1981. – стр. 18.

²⁹ Лосев А. Ф, *Проблема символа и реалистическое искусство*. – Москва, 1976. – 367 стр.

³⁰ *Обрядовая теория мифа: Сб. науч. Трудов / Составл., перевод, предисловие и примечания А.Ю.Рахманина*. – СПб.: Издательский дом С.-Петербур. гос. ун-та, 2003. – стр. 6-7.

³¹ Микитенко О. *Славянская мифология и/или славянские верования: к герменевтике традиционной духовной культуры* // Македонски фолклор, 56/57, Скопје, 2001. – стр. 341-349.

³² Вук Стеф. Карацић, *Српске народне пјесме. I*. – Сабрана дела Вука Карацића, IУ. – стр. 171.

³³ Байбурин Альберт, *Ритуал та подія (оперування часом в російській народній культурі)* // Народознавчі зошити. – 5-6. – 2003. – стр. 662.

неког временског термина са циљем да догађај – обично рођење или смрти – стекне статус норме) или да га „савија“ (прављење тз. *обычных* (рус. *обыденных*) предмета – платна, пешкира, кошуље, крста, дрвене цркве и сл. као најефикаснијег магијског средства у обредима везаним за необичан случај). Учесници таквих превентивних ритуала доживљавају простор и време у којем се налазе као да не припада овој реалности, него „другом“ свету, где влада нечиста сила, и управо тај анτισвет у таквој ситуацији постаје актуелна стварност.

У фолклорној слици света естетска и/или симболична интерпретација мита темељи се на функционалној еквивалентности мита фолклорном наративу. Слично миту фолклор доприноси континуитету традиције и у најдраматичним моментима националне историје има задатак одржавања етничког идентитета и нациостварања, као што је то било у српској народној култури, где су

„с пропашћу српских средњовековних држава историјско предање и епска поезија постали најбитнији интегративни фактор у српском народу, најважнији чланови у систему културне комуникације, начин за духовни опстанак и опирање асимилацији. Уметничка организованост у вербалне метричне обрасце или живописне слике – мотиве, осигурала је трајност колективном памћењу“³⁴.

Идеализована историјска стварност народног епа и предања, представља „особиту усмену историју људског и националног духа“, а из перспективе традиције није нимало нереална. Актуализација комуникативног плана реалног модалитета јесте њихов обавезан услов. „Полазна претпоставка, на којој се предања заснивају – да у њихову веродостојност не смеју сумњати ни приповедач ни слушаоци“, – опажа Н. Милошевић-Ђорђевић, и само у овом случају, додајемо ми, она јесу прагматично „реална“, а то значи – „доприносе ремитологизацији херојског света, који је у српској традицији превасходно историчан“³⁵.

Разматрајући фолклорни текст као комуникативни акт, долазимо до закључка да је у њему модално поље представљено у целовитости и разноврсности. Полазећи од савремених ставова можемо говорити како о симболичној реалности објективног плана модалитета у фолклору, тако и (што је нарочито важно у склопу разматрања позиције казивача) о његовој апсолутној субјективној реалности, која потпуно изражава интенције фолклора као традицијског уметничког текста.

Кључне речи: модалитет, фолклорна стварност, лингвистика, когнитивна психологија, обред, мит, традицијска култура.

³⁴ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Нав. дело* – стр. 36-37.

³⁵ Исто – стр. 48.

Оксана Микитенко

**МОДАЛЬНОСТЬ КАК УСЛОВИЕ МОДЕЛИРОВАНИЯ ФОЛЬКЛОРНОЙ РЕАЛЬНОСТИ:
ОПЫТ КОГНИТИВНОЙ ХАРАКТЕРИСТИКИ**

(Резюме)

Определяющими факторами формирования и эволюции фольклора признаются миф и этнографическая действительность. В отличие от осуществляемого с позиций реальной модальности мифологического моделирования действительности, фольклорная картина мира создается на принципах подобия и конструирования параллельного реальному миру мира воображаемого. Отношение ирреального модального плана определило действие в фольклоре „своеобразного закона эстетической идеализации“ (В. Гусев), имеющего различные воплощения в разных жанрах в зависимости от эстетических функций и прагматической направленности (эпические и лирические песни, нарративная традиция, обрядовый фольклор). Тем самым модальность выступает креативным фактором и одной из важнейших категорий коммуникативно-прагматического и функционального описания фольклорной традиции, что позволяет учитывать концептуальную природу фольклорного текста, а также когнитивно-функциональные особенности его манифестации.

Валентина Питулић
Косовска Митровица

МАНАСТИР ГРАЧАНИЦА У НАРОДНОЈ ТРАДИЦИЈИ

У раду се бавимо транспозицијом задужбине краља Милутина, манастира Грачанице, у усмено казивање, имајући у виду законитости одређеног жанра и функцију жртвеног обреда. Како је за одржавање грађевине неопходно поштовати строга правила приношења жртве, то ћемо у раду показати начин и облике жртвовања у приповедању.

Текст *Битност храма* Миодрага Павловића говори како је веома тешко објаснити настанак храма. То је тајна над тајнама јер нико и никада неће моћи да објасни како храм настаје. Визуелни утисак да је храм изникао из земље или да је укопан у земљу приближен је архетипској представи о грађењу манастира која је у свести народа била на вертикалној релацији небо-земља. Павловић у наставку текста каже:

„Може изгледати да је спуштен са неба нечијом руком, или да је насукан брод са мора, који водама више никада неће заплвити. Производ стваралачког духа, силазак духа који зна језике и начине градње, надоградња ритуалних радњи.“¹

Имајући у виду развијен култ задужбинарства² у српској народној традицији намеће се питање на који је начин народни певач сам чин стварања материјалне творевине ставио у центар свог интересовања, укључујући систем жртвеног обреда, неминовних при градњи.

Манастир Грачаницу у народној књижевности налазимо у предању са Косова и Метохије, у лирским народним песмама и у епским песмама стеријих времена. Како градитељство садржи у себи нешто од побуне, то ће га Миодраг Павловић довести у везу са неком врстом спорења човека са Богом. На побуну више силе одговара се приношењем жртве, јер је „једино (је) грађење храма наложено човеку одозго“.³

¹ М. Павловић, *Свечаности на платоу*, Нолит, Београд, 1999, стр. 52.

² „Највише је пажње народни песник посветио грађењу и грађевинама, мада је у том домену више истицао ванестетске него естетске моменте. Док је према монументалним фрескама показао потпуну индиферентност, која сведочи о томе како народ није умео да их цени као велика уметничка остварења већ као црквене реликвије, његово интересовање за манастире много је веће“. Драган М. Јеремић, *Естетика код Срба*, САНУ, 1989, стр. 142.

³ М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Нолит, Београд, 2000, стр. 127.

У предању са Косова и Метохије приповеда се: „Краљ Милутин је имао обичај да узима сваке године по једну жену па једном узео за жену и кћер неког латинског краља која му је родила два сина. Краљ, по обичају, на свршетку године пусти ту жену. Она оде оцу са децом и тамо их је неговала.“⁴ У есхатолошком предању јунак се „најчешће супротставља неком општем имплицитном или експлицитном реду ствари, прекршава табу (цивилизационо условљен), и зато је кажњен, или му се повинује, и зато је награђен.“⁵ На почетку предања о зидању манастира Грачанице јавља се кршење табуа, јер краљ Милутин узима сваке године по једну жену, коју отпусти. При том, узимање туђинке, Латинке, која у српској традицији формулативно уводи сукоб, нарушава хармонију и истиче потребу за поновним успостављањем реда.

У ритуално-магијској традицији успостављање реда и враћање нарушене хармоније могуће је једино приношењем жртве⁶ која неминовно за собом повлачи рађање јунака. Наиме, на самом почетку предања кршење табуа повезано је са симболичним жртвовањем деце, која се одвају од оца. Када деца одрасту, Милутин поручи жени да му их пошаље а латински краљ одбија. Тиме се отвара простор за сукоб. Краљ Милутин је прекршио устаљени поредак. У систему брачног завета отвара се простор за његово искупљивање, односно поновно задобијање милости богова или подношењем сопствене жртве. У овом случају такво значење има улазак у борбу. Занимљиво је то што народни приповедач у тренутку отварања простора за борбу и иницијацијског увођења краља Милутина у свет јунака каже:

„Тада је тај латински краљ живео у Грачаници, у Бедем граду. Краљ Милутин договори се са својом мајком да дигне војску да ратује са латинским краљем. Ухвати бусију у поточићу који се зове *Сејаце* па ту остави мајку са војском а сам изађе на брдо да погледа одакле да бије Бедем-град. На том брду био је један дрен. Краљ уморан легне под тај дрен и заспи а усни, да ће му чобан који ту најближе пасе овце, украсти децу ако му за то плати, па чим му донесе децу да забоду миздрак у камен, на који је при спавању наслонио главу, те из камена одмах вода потече којом да окупа децу. Још му се у сну казало, ако хоће да победи латинскога краља, да Бедем град туче са стране Старога Села (данашње Лапље село)“.⁷

Лоцирање латинског краља у Грачаницу, као и борба која се назире отвара сакрални простор који ће доживети неку врсту ритуалног чишћења. Како „Места имају своју енергију и своју историју, скупљају зрачење разних елемената, или најкраћим путевима одашиљу своје поруке у горње и доње просторе“⁸ то ће још ненастањени простор Грачанице постати поприште битке где ће доћи до судара хтонског (латински краљ) и светлосног (краљ Милутин). Увођење сна, као медијатора, и дрвета дрена⁹ испод којег краљ Милутин

⁴ В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, други том, Јединство, Приштина, 1989, стр.133.

⁵ Н. Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Књижевност и језик, Београд, 2000, стр.105.

⁶ „чини се нормалним да се жртвом умилостивљују горње силе, да се жртвовањем показује послушност, покорност прво градитеља, затим житеља саграђеног града, манастира, или оних који ће прелазити моста. Основа градитељске жртве као да је довољно рационална“. М. Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Просвета, Београд, 2000, стр. 127.

⁷ В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, стр.134.

⁸ М. Павловић, *Свечаности на платоу*, Нолит, Београд, 1999, стр. 53.

⁹ У Босни пошто се пре сунца оките дреном изађу на сокак и првome кога виде „предаду“

сања да чобанима даје новац за откуп деце, асоцира на ритуално посвећење места у сакрални простор. Наиме, чишћење простора почиње симболичном заменом за жртву, окупљањем војске, као и откупом деце. Занимљиво је то што се први пут појављује камен, материјал од којег ће манастир бити саграђен али је он овде у служби Мајке Земље на коју краљ Милутин спушта главу. Као из утробе Велике Мајке из те тачке ће потећи вода, да би се њом обавило ритуално купање деце које асоцира на поновно крштење. Све ове радње указују на магијско чишћење простора да би се саградио храм. Сан као медијатор, камен и дрен који има апотропејску функцију указују на врло стари слој у предању. Савладавање реке која је опасавала Бедем-град помоћу помагача, чобана и краве, такође открива старији слој приповедања.

Истеривање латинског краља из Бедем-града у борби која повазује краља Милутина са његовом мајком истиче јединство мушко-женског принципа и сродство као антипод хтонском. Пошто је простор потпуно очишћен и краљ Милутин је иницијацијским доказивањем у борби постао јунак, он се жртвује уз ритуално откупљивање и крштење деце. Тек након свих тих радњи створени су услови за изградњу храма. Краљ Милутин, после победе, открива мајци жељу да сагради цркву „за славу божју и за спомен на победу; па не знам како ћу?“ Како „храм мора да буде опредељен за одређен, постојећи вид религиозности“¹⁰ то ће горње сфере, односно небески простор бити у функцији конкретне слике грађевине. Наиме, поново се јавља сан као медијатор између више силе, бога и човека. Мајка краља Милутина има такође улогу медијатора и у дослуху је са оностраним. Она у својим рукама држи тајне кључеве небеског и указивањем на тајну сна, учествује у градњи храма. На оном месту где је краљ Милутин сазнао како да врати децу, откупом и ритуалним купањем, краљ ће поново ступити у контакт са Оностраним. У сну се Милутину каже да устане пре сунца и какав облак види такву цркву да гради. Ритуално устајање пре сунца указује на рађање и снагу излазећег божанства: „Краљ сутра дан устаде пре сунца и виде на небу красан и велик облак са пет кубета“.¹¹ Приповедач је кључ визуелног изгледа манастира пронашао у облаку, пре изласка сунца. Како је облик нематеријалне природе, за разлику од камена или дрвета, он долази из сфере недодирљивог, небеског, па самим тим у себи садржи извесну мистику.

Мајчин савет да сагради онакву цркву какав облак¹² буде видео, пре изгревања сунца, даје ограничен временски оквир у који се смешта грађевина.

дријем (ГЗМ 6, 666). „Дрем“ се „предаје“ и самом дрењу, кад се у пролеће први пут угледа његов цвет (Софрић, 86), или на Ђурђевдан пре зоре: момци и девојке у три маха пењу се на д. стабла, говорећи при том: „теби“, д., мој лијен и дријем, а мени здравље и плијен“ (Врчевић, Помање, 28). „В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партеон, М. А. М., Београд, 1994, стр. 79.

¹⁰ М. Павловић, *Свечаности на платоу*, стр. 53.

¹¹ В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, стр. 135.

¹² „Тако облаци сугеришу ликове, дају узоре, али нису материјал у којем уметник може да ради. Они су арсенал ликова, уткана светлост, преломљена боја“, М. Павловић, *Природни облик и лик*, Нолит, Београд, 1984, стр. 47. Напомена: Миодраг Петровић у наредном делу напомиње да „нигде облак као модел једног уметничког облика није изричито поменут него у једној српској народној причи са Косова (Грачаница), кад се краљу Милутину у сну дојављује какву цркву да

Представа религиозног архетипа оличеног у идеји настанка цркве као преликаног облака поклапа се са мишљењем Миодрага Павловића да: „Облак не мора дуго да траје да би био одређен. Фактор времена не утиче битно на облик, нити на његову „природност“. Довољно је да облик може да буде уочен, па да буде реалан. А то облаци допуштају“.¹³

Даљи развој догађаја одлаже остварење циља, јер мајстори граде цркву до крова и одлазе. У структуру текста уводи се симболика броја три. Мајстора нема три године и тада краљ Милутин нареди да их доведу. Пошто одлучи да их обеси, протомајстор му одговори:

„Да сам дошао одмах, истина би црква била готова још прве године али не би трајала ни триста година, али ја нисам дошао три године те је слегао и темељ и зид, па кад ударим још и добре сводове, трајаће не триста година, него, у име божје и славу краљску, во вски века!¹⁴“ Како је број три „небески број“, који представља душу“¹⁵ то је у годинама које неимар помиње сублимирана душа која ће обитавати у храму.

Као важно култно место окупљања Срба и место обављања евхаристије, манастир Грачаница је опеван и у лирским и у епским народним песмама. У песми *Свети Саво* и *Опет Свети Саво* (Слепа Степанија и Филип Вишњић) налазимо на анахронизам (*Збор зборила господара ришћанска, код бијеле цркве Грачанице*¹⁶). Српска господа, окупљена у Грачаници, поставља Св. Сави питање о *цар-Немање благу*. То говори о важности ове грађевине у свести српског народа, за разлику од Милутинове задужбине, Бањске. Тај манастир се готово и не помиње, можда због тога што је срушен одмах по доласку Турака на Косово.

Колико је Грачаница имала важну улогу у вертикали, односно буђењу религиозног архетипа, посебно у свести народа који је живео у њеној близини, казује једна јуначка песма са Косова и Метохије *Марко Краљевић ослобађа робље*. Марко, чак из Прилепа, на Великдан, долази у Грачаницу да се причести. Поред функције сакралног простора окупљања *ришћанске госпоре*, овај манастир означава лични однос јунака према оностраним. Краљевић Марко полази у Грачаницу на причест да би се на тај начин отворио простор његовог делања, јер мора да савлада одређени пут. Народни певач, који је Великдану прилазио са великом побожношћу и поштовањем мајку Јевросиму поново ставља у сакрални, табуисани простор. Она саветује Марка да не носи оружје на празник (*А како ћеш носити оружје, кад је сутра дана Великдана, од бога је велика греота, а од људи покор и срамота*¹⁷). Марко слуша мајку, на путу наилази на Арапе који су савладали српско робље, ослобађа их и одла-

зида: „Да устанеш изјутра пре сунца, па какав облак видиш, онакву цркву да зида: „Да устанеш изјутра пре сунца, па какав облак видиш, онакву цркву да начиниш“ (забележио Нушић)“. Нав. дело, стр. 46.

¹³ М. Павловић, *Природни облик и лик*, Нолит, Београд, 1984, стр. 45.

¹⁴ В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, стр. 135.

¹⁵ Х. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, Просвета-Нолит, 1986, стр. 21.

¹⁶ Вук С. Карацић, *Српске народне пјесме*, књига друга, Просвета, Београд, 1969, стр. 80.

¹⁷ В. Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, први том, *Јединство*, Приштина, 1989, стр. 318.

зи на причест. Сам манастир је сакрални простор. Због удаљености од Прилепа добио је удео у грађењу архетипа јунака, који на друму, у покрету, показује своје витештво. Али, у тренутку судара са оним што је починио на Великдан (дакле, убиство) у самом манастиру долази до успостављања једне потпуно друге димензије. Народни певач оставља простор дубоког понирања у смисао божјих заповести. У манастиру Грачаница развија се централна дилема да ли човек-јунак, може да се причести ако је убио. Конфликт разрешава ђаче самоуче: *Ко неће причес да му падне, јер да није робље откупио, још колики грјех би тад био.*¹⁸

У лирским песмама са Косова и Метохије посебно место заузима манастир Грачаница. Имајући у виду њену очуваност и у време Турака, као и место духовног уздизања, народни певач је као духовну вертикалу и стожер очувања националне свести, у тешком времену зулума, изабрао овај манастир и дао му све атрибуте сакралности највишег реда. У лирском миљеу присутне су оне синтагме које указују на духовност иманентну овој етнопсихолошкој заједници. Потенцирање симбола небо, земља, цвеће, челе, црква Грачанка, књиге црквене, причест, народ у цркви, сунце, анђели, указује на присуство појмова који су у свести српског народа били синоним највише духовности. Како је лирска народна песма израз личног доживљаја, то ће у њој манастир Грачаница имати функцију простора највише религиозности. Духовно и просторно сагледавање манастира у служби је најдубљег поимања лепоте, о чему певају две песме. У једној се Грачаница пореди са јелом која је *порасла до неба* што асоцира на претхришћанско поимање дрвета, као простора где су упућиване молитве (*Порасла јела до неба, савила гране до земље, на грану лишће зелено, на лишћу цвеће црвено, на цвеће челе попале, што ми је јела висока, то ми је црква Грачанка, што ми је лишће зелено, то су ми књиге црквене, што ми је цвеће црвено, то ми је причес у цркви, што су ми челе попале, то ми је народ у цркви*¹⁹). У верским песмама често је приказивана Света Тројица као жена која је Св. Петру заспала на крилу. У једној лирској песми са Косова и Метохије налазимо приказ блистања Грачанице, из тачке гледишта светитеља који су на небу, а указују на сјај који је на земљи (*Заспала света Тројица, светому Петру на крилу, буди га света Недеља: „Устани света тројицо, јер је сунце изгрејало!“/Што се бели тамо доле, да л је пена, да л калпена?/Није пена нит калпена, но се бели бела црква бела црква Грачаница у цркви су три анђела*²⁰).

Народни певач у лирској песми даје идиличну слику манастира, користећи поређење, да би дочарао њену лепоту. Симболима из природног миљеа (јела, цвеће, пчеле, сунце, пена) успоставља се веза са пасторалним доживљајем Оностраног који је претходио хришћанству. Смештањем божанства у свет природе развио се специфичан вид религиозности који се, примањем хришћанства, из миљеа природе преселио у сакрални простор цркве. Како је

¹⁸ Исто, стр. 321.

¹⁹ Народна књижевност Срба на Косову, први том, стр. 110.

²⁰ Исто, стр. 111.

лирска песма дошла из паганских времена јасно се уочава остатак старијег слоја, који је христијанизован и где су стари симболи замењени новим.

Дакле, Грачаница је нашла је место у усменом казивању и у везаном и у невезаном говору. Њена лепота и трајање били су моменти који су инкорпорирани у одређени жанр и она је транспонована по свим правилима жанровског одређења. О њој је певао, углавном, народни певач са Косова и Метохије, што је и разумљиво, имајући у виду близину њене велелепне лепоте пред којом није остао нем.

Кључне речи: Краљ Милутин, манастир Грачаница, латински краљ, мајка, борба, град, камен, дрен, сан, облак.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

1. Вук С. Карацић, *Српске народне пјесме*, књига друга, Просвета, Београд, 1969.
2. Владимир Бован, *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији*, други том, Јединство, Приштина, 1989.
3. Нада Милошевић Ђорђевић, *Од бајке до изреке*, Књижевност и језик, Београд, 2000.
4. Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон, М.А.М, Београд, 1994.
5. Миодраг Павловић, *Свечаности на платоу*, Нолит, Београд, 1999.
6. Миодраг Павловић, *Огледи о народној и старој српској поезији*, Нолит, Београд, 2000.
7. Миодраг Павловић Павловић, *Природни облик и лик*, Нолит-Београд, 1984.
8. Х. К. Купер, *Илустрована енциклопедија традиционалних симбола*, Просвета-Нолит, 1986, стр.

Валентина Питулич

МОНАСТЫРЬ ГРАЧАНИЦА В УСТНОМ НАРОДНОМ ТВОРЧЕСТВЕ

(Резюме)

В статье говорится о проблемах транспозиции монастыря Грачаница в ткань устного народного рассказа. Тема продолжает традиционный для сербского народного творчества мотив покровителя-основателя и монастырь Грачаница, покровителем которого является король Милутин, также не является исключением и развивает тему как в поэтической форме, так и в прозе.

В статье рассматривается и народное верование, согласно которому строящееся здание не может быть долговечным, если во время строительства не проведен обряд жертвоприношения с

соблюдением всех ритуальных правил. В статье рассматривается как зарождение идеи о строительстве монастыря, так и поиски замены ритуальной жертвы на символическую.

Монастырь как любимое детище короля Милутина имел особое место в народном творчестве, а его красота нашла выражение в сербской лирической и эпической поэзии, поэтому мы можем говорить о культе монастыря в сербском народном творчестве. Особое место занимает монастырь и среди других монастырей, чьими покровителями являются члены династии Неманичей, что является важным моментом в структуре формулятивной наррации.

Снежана Самарџија
Београд

ОБРЕДНА СТВАРНОСТ И МЕТАФОРА У ЈЕДНОЈ ПЕСМИ ИЗ ЕРЛАНГЕНСКОГ РУКОПИСА

*Исконска повезаност човека и природе одражава се у свим слојевима традиције, од ритуала и митологије до усмених облика и стилских фигура. Чак и онда када су млађи седименти прекрили и надградили етнографску подлогу, када се заборављена првобитна функција покрета и речи стилизовала у новим етапама културе, догађало се да песничка слика својим значењима обухвати старе и најстарије представе. Пут од магије до метафоре, од обредне праксе до симбола, у основи интернационалан, зависио је од ширег друштвено-историјског контекста. При наслућивању динамичних процеса трајања усменог стваралаштва посебно су занимљиви примери који показују развојне нивое песничког језика. Записи сачувани из прошлости и Вукова антологија омогућавају сагледавање тих токова, сложеност формула, фигура и различитих жанровских норми.**

На ранилу – Ал' на води јеленче

Српска обредна лирика неминовно се мењала кроз сеобе, преплете паганског система са хришћанском идеологијом, у додирима са сликом света староседелаца, суседа и освајача. Сложеним менама одолевале су и старије честице традиције, прилагођавале се или стапале са новим навикама. Тако су се и представе о буђењу природе приближиле највећем хришћанском празнику. Но, та блискост није само дезинтегрисала дубинске слојеве, већ им је омогућавала опстанак. Знатно спорије искорењени су обреди и веровања везани за свеопшту плодност након зимског замирања.

Најинтензивније, у великом броју, очуване су песме пролећног периода. Непосредно пред Ускрс, шесте недеље ускршњег поста, славе се Благовести, Лазарева субота и (26. III / 8. IV) Цвети.¹ Хришћанска иконографија (објављење зачећа девице, улазак Христов у Јерусалим и његово ускрснуће) преименовала је древне светковине посвећене обнови природе. Независно од номенклатуре, празници потенцирају симболику стваралачке божанске сна-

* Студија је обухваћена планом пројекта *Српско усмено стваралаштво* у Институту за књижевност и уметност у Београду.

¹ В. Латковић, *Народна књижевност*, Београд, 1975; М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд, 1990; З. Карановић, *Антологија српске лирске усмене поезије*, Нови Сад, 1996.

ге, отварања земље и бујања вегетације. Такву функцију има и обредни хро-нотоп (рано јутро – одлазак на воду), учесници ритуала (девојке) и радње које се врше (коло, игра, песма; брање цвећа, сађење цвећа и одређених биљних култура).²

У склопу „женских“ песама, али и при тумачењу живота, обичаја, културе и језика свог народа, Вук је још 1818. издвојио песме „на ранилу“, које се певају „на Цвијети, а гдјешто и на Благовести.“ Плодност, рађање и ускрснуће у природи пронашли су аналогije са слављењем зачећа и ускрснућа хришћанског Бога, при чему је спона између слојева традиције био животворни им-пулс опстанка човечанства. Стихови доследно чувају слику девојака на води:

*Пораниле девојке,
 Јело ле, Јело, добра девојко!
 Пораниле на воду,
 Јело ле, Јело, добра девојко! (Вук, I, 199)³*

Оба симбола⁴, смештена у освит дана, стапају се са животним реалијама и обредном праксом. Девојка, *девица* има моћ да комуницира са божанством у свим религијским системима, а њена младост и плодност означавају целокупан људски род. У контексту пролећних обреда амбивалентна природа девице је пригушена, што није случај са симболиком осталих појмова из лирске минијатуре. *Вода*, као извор живота, средство очишћења и средиште обнављања, повезана је и са представама о хаосу, оним светом, границом између земаљског и загробног. Симболички низ успоставља и опречна значења: вода – земља – плодност – срећа – богатство. По тој плодотворној снази приближава се симболици девице, те се „у вербалним формулама упућиваним води јавља и њен персонификовани женски лик с властитим именом (Јелена, Уљана, Јордана)“.⁵

Ту, на води у свитање, сугерише се преокрет, јер девојке на обали нису саме: *Ал' на води јеленче*. Тако се активира обредни члан, неопходан да би се зачео и успоставио нови животни круг. Док је група девојака јасно именована, мушка симболика запретена је у поливалентној слици. Хтонска и соларна значења обавијају јелена и његове атрибуте, независно од песничких врста у којима се среће. Стихови истичу златне и позлаћене рогове (са сложеним епитетом виторог, златорог) или само јелен-рог. У свадбеним почасницама брачна идила се призива складом између јеленка и кошутице. Баладе покрећу тамну страну симбола, било да смртно рањен јунак себе пореди са „тихим

² Нису занемарљиви ни елементи обреда који се не односе на аграрну привреду, већ обухватају послове око стоке.

³ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, I*, Сабрана дела В. С. Карацића, IV, прир. В. Недић, Београд, 1975.

⁴ Значења симбола: Н. Videman, *Rečnik simbola*, Београд, 2004; А. Гура, *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005; J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Загреб, 1983; В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973; Исти, *Речник српских народних веровања о биљкама*, Београд, 1985.

⁵ *Словенска митологија*, Београд, 2001, 87.

јеленком“ или плави (плахи) јелен у гори донеси смрт. Чак и визија која изједначава коњаника са вилом на јелену сугерише неминовност трагедије.⁶

Песме на ранилу развијају најширу симболику јелена и повезују различите компоненте. Због рогова који се стално обнављају, *јелен* означава цикличност самог живота, обнову, ново рођење и проток времена. Импазантни рогови асоцирају на стабло живота, као и на сунчеве зраке. Зато се јелен изједначава са плодноним ритмом раста и поновног рађања, симболизује божанског заручника, брак и сексуални жар. Све те елементе активира кратка песма на ранилу, док јеленче:

*Рогом воду мућаше,
Јело ле, Јело, добра девојко!
А очима бистраше.*

Стилизована радња потенцира значења везана за јелена у традицији и пролећном обреду. Бинарни однос замућене и бистре воде употпуњава семантички потенцијал слике–фигуре, јер је раздевичење предуслов рађања и клијања новог живота. С пролећа пробужена природа се поистовећује са девицом спремној да промени свој статус и постане жена.

Симболика *рогова* метонимијски се подудара са целокупном сликом јелена. Мада означавају снагу и моћ (божанства и мушкарца), рогови подразумевају плодност, периодично стварање и неисцрпност живота. (Таква значења активирају и представе о рогу изобиља.) Почев од пећинског сликарства, преко египатске, индијске, античке митологије, рогови сабирају представе о светлу и тами, животу, умирању и поновном рађању. Рог се изједначава са младим месецом, али се и сунчев диск или крст смештају између рогова.

Вода, замућена роговима не остаје неповратно у таквом стању, јер ову етапу смењује наново бистар ток. Та моћ дата је јеленским *очима*, чиме се истиче снага светлости и сунца, које је небеско, свевидеће око. Око симболизује и божанску свеприсутност и прочишћење, што употпуњује семантику слављења животворног импулса.

Други члан обредне песме потпуно је самозатворен и фигуративан у односу на први синтагматички низ. Чак и онда када се неутралише дубински митски комплекс и уместо јелена на воду ступа млади коњаник, чин сједињавања мушкарца и жене остаје у обредној песми тек наговештај:

*Рани коња Радивоје.
Девојке те претекоше,
Ведром воду замутише.
А што ће им рано вода?
Да оперу брату руо,
Да га пошљу у сватове. (Вук, I, бр. 200)*

⁶ Представе о јелену као психопомпосу широко су заступљене у култури, што потврђује и усмена књижевност и рељефи на стећцима и надгробним споменицима. Често у тим представама јелен предводи коло предака, преводећи душе умрлих у царство сени. Д. Срејовић, *Јелен у нашим народним обичајима*, Гласник Етнографског музеја, Београд, XVIII, 1955; С. Зечевић, *Култ мртвих код Срба*, Београд, 1982; Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Београд, 2005, стр. 159-167.

Еротска компонента стилизована је функцијом обреда и симболиком свих појмова укључених у песме певане на ранилу. Јавна манифестација календарских обреда и привредни моменат од којег зависи опстанак и напредак задруге потенцирају се функцијом и фигурама текста. У својеврсној семантичкој интеракцији обред и песма међусобно се подупиру, иако је на старијим етапама културе примарна улога ритуала. Садејство свих компонената (време и место извођења, избор учесника и њихове улоге, костими и маске, пратеће радње, коришћење одређених предмета, табу–прописи итд) успоставља и значења песме. Али, гашење обредне атмосфере не мора нужно да води и ка нестанку текста. Оформљена слика опстаје у другачијим вибрацијама и изван ритуалног контекста у којем је вековима понављана. Формула-фигура није више (само) сегмент обреда, већ и честица песничког језика. Разградња примарне обредно-магијске функције и реинтегрисање слике у изражајни ниво формулативности одвијао се дуго и на различите начине. У тим токовима обредна компонента може бити потпуно неутралисана, мада су најстарији слојеви успешно изградили својеврсне облике мимикрије у окриљу поезије.

На путевима приближавања појма фигуративном језику поезије било је нужно да се обредна енергија замени новим, одговарајућим семантичким простором. Подразумевана вишезначност, стопљена са ритуалном праксом, „шифрована“ и „дешифрована“ смислом обредног чина, мимо тог система згушњавала се у песничку формулу, губећи прагматичност. Психолошки паралелизам⁷, својствен и семантици обреда и говору поезије, допуштао је да се одређене слике уобличе као симболи, метафоре, поређења,⁸ алегорије. Процес се могао одвијати и даље, при чему је фигура–формула у новој творачкој енергији стваралаштва носила и изванредан сажетост потенцијал. Чини се да је такве метаморфозе прешао и призор сусрета девојке са јеленом на води.

Љубавна игра – Али на води душа девојка

Један век пре Вукових записа забележена је песма у којој се, на особен начин, (ре)интегрисало древно метафорично слављење плодности. Стихове певане на ранилу и варијанту из *Ерлангенског рукописа*⁹ додатно су удаљавала жанровска обележја. Ипак, иако су се у другачијем контексту изгубили звук седмерца, обредна функција и припев, склоп од 52 лирска десетерца пригушио је и неочекивано очувао обредну семантику.

⁷ А. Веселовски, *Историјска поетика*, Београд, 2005.

⁸ Све нијансе илуструје и Вукова збирка. Тако се слика јелена на води среће у склопу словенске антитезе, да би једноставно набрајање кулминирало сликом девојачке лепоте. Врло је могуће да песма, коју је Вук укључио међу љубавне, заправо има много сложенији обредни потенцијал:

<i>Ој Дунаве, тија водо!</i>	<i>Нит' Мирчета војевода;</i>
<i>Што ти тако мутна течеш?</i>	<i>Већ девојке ђаволице,</i>
<i>Ил' те јелен рогом мути,</i>	<i>Свако јутро долазећи,</i>
<i>Ил' Мирчета војевода?</i>	<i>– Перунику тргајући</i>
<i>Нит' ме јелен рогом мути,</i>	<i>И белећи своје лице.</i> (Вук, СНП, I, бр. 669)

⁹ Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци, 1925, бр. 36.

Блискост се наметнула већ на плану искомских додира природних циклуса са опстанком људског рода. „Уочљива подударност између пролетњих и свадбених песама напомиње два облика радости, пролећа у природи и у човековом животу ... Пролетње и свадбене светковине садржавале су и љубавне и еротске песме и чинове, јер је цео смисао те дитирампске обредности био да благослови и подстакне све што природа и човек рађају, све чему је од природе дато да оплоди и ствара“.¹⁰

И, управо ту, где се осећала сродност, зачињу се разлике, тим пре што се интензивно одвијао процес разградње ритуалне подлоге. Удео хора, колективно извођење плеса, текста и прописаних радњи, уступили су место судбини појединца. Мада су и те емоције колективног типа, лирски субјект доминира у запису из ерлангенског зборника. Очито, варијанта је резултат оних трансформација, у којима су „обредни извођачи постали јунаци песме.“¹¹ Појава једне девојке на води потиснута је дубље у заплет лирске радње, а наративни план сменио је монолог јунака. Ритам монолога и сведене наратије комбинује три временска плана: даљу и непосредну прошлост, садашњи тренутак и будући догађај. Ширење временске перспективе и рудиментарне етапе драмске ситуације отварали су простор дискретном нијансирању три лика, између којих се успостављају обриси конфликта: момак (одбијени просац), девојка, девојачка мајка. Означавање простора је најизразитије очувало архаичну подлогу.

Стари запис је у процесу неутралисања обредног потенцијала дискретно допуњаван извесним друштвеним и социјалним категоријама. Лирска прича уланчава се кроз личне доживљаје јунака, а попут рефрена, понавља се слика јелена на води. Ипак, и њену природу модификује измењен контекст.

Осујећена просидба из неког „предвремена“ покреће младића на акцију. Он се опрема као за рат, лов или свадбу, јер се поред коња, сокола и копља у опрему укључује *мор фереца*. Сред црне горе, на ладној води несуђени женик среће драгу и ту започиње њихова љубавна игра, спутавана дуго забраном девојачке куће. Девојка није отета, већ се немо предаје љубавном заносу, на корењу танковрхе јеле и пробуђених трава. Ту би песма могла и да се заврши, попут низа лирских медаљона о чежњи, тајним сусретима и загрљајима заљубљеног пара. Међутим, занос сједињавања мушкарца и жене смењује девојачка забринутост због прекршеног друштвеног кодекса и предбрачне везе.

Наративна нит успоставља да се премештањем перспективе на лик девојке, а средишњи сегмент песме постаје својеврсни прстен троделне композиције. Да је догађај на води драматично преиначио и пореметио статус девојке у породици потврђује везивна формула радње, усмерена на проживљавање јунака:

л юто тужила добра дѣвоіка

¹⁰ Н. Крмјевић, *Лирски истојници*, Београд-Приштина, 1986, стр. 303.

¹¹ Исто, стр. 301.

Истим поступком се нијансира и портрет младића. Еротски план обогаћен је у свим сегментима искреним осећањима, почев од упорне просидбе. Мада би се постојаност могла мотивисати и сујетом просца (какав модел води трагичним преокретима у епској женидби Максима Црнојевића), дубину и природу емоција посебно сугеришу епитети. За момка је изабраница – *душа девојка, добра девојка, срце девојка*. Истрајну приврженост потврђују и јунакове реакције на девојачки страх од последица сусрета. Попут заштитника, момак смишља изговор којим треба да се ублажи осуда девојачке мајке, и тиме спречи или умањи опасност од изопштавања драге из породично-друштвених оквира.

Централни сегмент у дијалошкој форми обгрлио је песму у песми, алегорично означавајући разлог водоношиног дугог задржавања у гори. Избегнуто (али подразумевано) поређење у исказ укључује древну слику:

*еленъ биаше на ладнои води
роким съмуди студену воду
роким ꙗ муди очима бистри
ѡсам чекала докх ꙗ избистри*

Но, из перспективе свих учесника у лирском збивању избледела је обредна семантика слављења плодности пробуђене природе. Тачније, обредно значење и функција слике утиснути су у дубину фигуре, којом је заоденут еротски занос љубавне игре. Ту вишезначност најпре момак обележава као лаж, да би је на исти начин препознала и девојачка мати.

Средишњи композициони члан је у садејству са иницијалним сегментом индиректно успоставио паралелизам на којем почива значење метафоре и алегорије. Суспрежући гнев, мајка у завршном монологу раствара фигуру и успоставља аналогију:

*то не би куч'ко изх горе љенх : већ би добар јунак иза града
кои е роким воду мутиш : и тебе куч'ко една любии*

Као особена компензација разорене метафоре надограђује се идеалан оквир песме, јер мати признаје кћери разлоге младићевих поступака:

*зац о е јунак много просиш
а ѡ те нисамъ за нѡ га дала*

Воља и одлука мајке супротстављени су жељи младог пара. Уклањање препреке у овој варијанти води ка срећном разрешењу конфликта, јер на то приморава импулс обредне стварности из које се развила лирска ситуација. Готово спонтано, енергијом ритма и формула, изједначавање драге са драгим на крају песме остварено је епитетима. Упркос оспоравања статуса ћерке, *добар јунак* заузима место поред *добре девојке*. Тај ехо припева са ранила, атмосфера у којој се љубавни сусрет одвија и рефрен (јелен на води), као да су у новом сижејном склопу призвали вишезначност симбола из дубинских слојева традиције. Осим значења везаних за девојку, воду, јелена, његове рокове и очи, згуснути архаичан смисао обавија и друге појмове, нарочито у првом сегменту песме.

Просторне одреднице су формулативно означене: гора је чарна, вода је 'ладна. Тама и студен, одсуство светлости и тоpline, припадају хтонским пределима. То су управо обележја природе која претходе њеним променама у трену пролећне пробуђености, на почетку новог плодносног циклуса. Концентрација осталих симбола наизглед је подређена љубавној теми, али су управо они допунили комплекс етнографског полазишта.

Делови опреме младића добили су епске преливе: коњ, соко, копље, док је симболизација девице нешто сложенија. Сви женикови атрибути усмерени су ка слици горске јеле. Својеврсна вертикала обредног дрвета спојена је са одличјем митско-епског ратника:

*везах коня за виту елу
прѣслоних копи'е уз виту к лу
пусти сокола на виту к лу
узе дѣвоику за бѣлу руку
те ѿведох пшд виту к лу*

Као представа космичке осе јела иначе у традицији повезује ритуалне сахране са древним чином венчања. Троделна структура света аналогна је деловима дрвета, на којима бораве сама божанства. За средишњи део стабла везан је јуначки коњ, животиња хтонских и соларних својстава. На врху је небеска, неретко тотемска птица. По веровању Словена подножје дрвета је змајско станиште, а у сижеима о отмици девојке, змај живи у корену дрвета на чијем врху је птица.¹² Таква значења развијена су у обредним и свадбеним песмама, чије елементе раствара и сабира запис из *Ерлангенског рукописа*. Танковрха јела, зимзелено, женско, сеновито дрво, добија и својеврсну потпору, када женик уз вито стабло прислања копље и тим ратничким симболом снаге учвршћује, удваја стуб света. Аксијална симболика вегетације и рукотвореног предмета допуњава исконску аналогију, јер вишезначност страственог загрљаја младог ловца и његовог лепог плена опонаша митску слику обнављања природе.

Пригушено значење обредне подлоге и елиминација прагматичне функције текста утицали су и на неколике модификације. Поред тога што је хор (коло девојака) замењен субјективним доживљајем, стилизовани ритуал у славу плодности уступио је место самом љубавном чину. Магијски тренутак преобликован је у хронологију лирског збивања. Временске одреднице, карактеристичне за радње на ранилу, посебно су измењене. При ширењу наративне компоненте, мушкарац свој план започиње приближавајући се интервалу активности хтонских и нечастивих сила: *иседлах коня шце свечера*. Природа, сходно захтевима љубавне лирике, постаје савезник љубавницима, али их ход сунца истовремено и разоткрива:

¹² Д. Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Београд, 2004, стр. 226-229. Слична слика може се развити и изван оваквог контекста. Тако се плодна, разграната јабука приказује као митско стабло:

*На врх соко гн'јездо вије,
На кор'јен ми змаје сједи...* (Вук, СНП, I, бр. 664).

*дори к љубих дори к гр'лих
м'љсец ми саће сун'це изађе.*

Протицање времена покреће сумњу девојачке мајке, јер се кћи на води задржала *ѿ полу-ноћи близу до пидне*. Појединост из старе варијанте, која се не подудара са обредном светковином у освит Цвети, усклађена је са сугерисањем интензитета распламсале љубавне чежње. Но, и формуле времена могле би се повезати са стилизацијом природних циклуса. Етапе развијања радње назначене су као: осујећена свадба – љубавни сусрет – остварење брачне везе. Збивања у романси се дубински подударају са означавањем: зимске јаловости природе – покретања животворног импулса – бујања природних сокова након пролећних празника.

Трансформисана обредна стварност дала је предност мушком принципу. Не само да иницијатива заплета и расплета припада младићу, него је маркирана и сцена опремања:

*узе сокола на десну руку
а боино копи'е у леву руку
а мор' феречу на десно раме*

Сложени систем значења опозиције десно/лево обгрлио је симболе који функционишу у свакодневици, обредном комплексу и формулама поезије. Акција мушкарца покренута је стилизованом чежњом за девојком са којом ће засновати породицу. Иако постаје излишан у тренутку сусрета на води, сватовски дар, одевни предмет намењен невести, биће ношен у десници, као и соларна птица. Сцена припрема за пут копље уздиже у левој руци.

Обредна песма пролећног периода фигуративно означава мушкарца. Са раскидањем ритуалне компоненте развила се управо симболика усмерена ка мушкој сфери. Пасивна, девојка се не опире забранама породице и кротко се подаје љубавнику. Неразвијена, немотивисана забрана брака можда је рефлекс друштвено-историјских реалија, али и далеки одјек прастарих култова плодности и смрти, оличених фигуром Велике Мајке, уређењима периода матријархата, ривалством свадбених поворки. Прекори у завршници песме нису се развили у форми клетве, чиме је неутралисан могући кобан исход радње. Такав обрт дубински је усклађен са пролећним слављањем плодности, али и својствима љубавне лирике целе песмарице, у којој „љубавна игра води остварењу чина љубави, без трагичних последица“.¹³

Односи између старијег и млађег записа откривају својеврсни анахронизам саме традиције. Процеси разградње архаичних представа и интегрисање симбола у песнички језик нису текли једносмерно, као пука смена еволутивних етапа. Тако је било могуће да млађи запис у постојаном обредном окружењу носи одличје веће старине од претходно забележене песме. Стихови још раније отгрнути од заборава готово су у потпуности поништили обредне обресе, или су ритуалну еротску енергију преусмерили ка стилизованом говору поезије.

¹³ Н. Крнјевић, *Џиви palimpsesti ili o usmenoj poeziji*, Београд, 1980, стр. 286.

Еротски занос – *Ја имам славја у њадрих*

Средином 16. века записана је у северној Далмацији песма о љубавној игри младића и девојке.¹⁴ Троделни склоп подудар се са композицијом ерлангенске варијанте, али сличности су уочљиве и у осталим сегментима. Лични искази момка и његове драгане успостављају конструкцију, у чијем је средишту сам чин путене љубави, смештен у:

луге зелене/ на оне хладне студенце.

Директно и метафорично означавање младалачких чари истиче еротски план лирског догађаја. Стрепња због прекршаја друштвених норми дата је из перспективе јунака, иако његов занос девојачким дојкама покреће сведену љубавну причу. Друштвене конвенције не могу да угуше страст и у плими еротског зова иницијативу преузима „шегљива“ девојка, не спутавајући ни своје тело, ни жудњу за љубавном насладом. У средишњем делу песме управо је тај загрљај фигуративно означен, као начин да се отклоне стрепње младића због родитељских прекора.

*Ја имах славја у њадрих
Ти јимаш твога славића.*

Временски план уноси обрт, потврђује бојазан момка и истиче силу љубавног спајања:

*Сву су се ноћу јиграли
А пак су зору заспали.*

Завршни коментар уводи нови лик. Но, мати не куне, нити прекорева, већ питањем скоро благонаклоно констатује дужину бављења младог пара крај горског кладенца:

*Ча сте толико чинили
За те ми луге зелене?*

Обе песме подудару се у конструкцији и исказивању сродних осећања из којих се зачиње радња, само што је еротски чинилац јаче изражен у старијем запису. Уланчане ситуације хронолошки се нижу, а монолог и дијалог неосетно премештају обресе догађаја са једног места на други. И тај формални склоп приближава два века удаљена текста. „Промена планова доводи до једног карактеристичног својства многих еротских песама, до успоравања и одлагања расплета.“¹⁵ Но, док је романса уоквирена свадбеном атмосфером, и испуњена судбинама упорног просца и обљубљене девице, дотле је у приморском запису сама љубавна игра у центру збивања.

Изузетна блискост уочава се и на плану песничких поступака. Говор је остварен у радњи, као што је радња фигуративно уклопљена у лирске исказе.

¹⁴ М. Пантић, *Народне песме у записима XV-XVIII века*, Београд, 1964, стр. 35-38.

¹⁵ Н.Крмјевић, *Lirski istočnici*, стр. 60-65.

Механизам је у стиховима из *Ерлангенског рукописа* јаснији, јер је фигуративни план рефренски истакнут. Смењивање монолога, дијалога и сведене наратије оснажило је компоненте лирске приче, а тиме се поступно склапала сижејност¹⁶ обе варијанте.

„Ген сижеа“¹⁷

Између секвенце пролећног обреда, описаног с почетка 19. века у окружењу српске патријархалне задруге и „хармоничне пасторалне игре на медитеранској позорници“¹⁸ ренесанске епохе, испевана је у неком војном логору на Крајини песма о тријумфу љубави над друштвеним забранама. Тај текст-препис, начињен руком непознатог писара, упутио је на токове стварања песничких модела. „Временом песма која је некада била везана за обред постајала је чиста љубавна.“ Али, и у тако „преображеним текстовима“ осећао се извештај несклад „обично у средњем делу нове творевине“.¹⁹

Наративна опна песме из *Ерлангенског рукописа* и ренесансни запис указују управо на изградњу троделне композиције, у чијем се саставу осећају „копче“. Сижејну нит испреда скуп надовезаних исказа, било да се женик опрема у својеврсни лов или је младић задивљен бујношћу неспутаног девојачког тела. Нелокализована и сведена радња, започета монологом, добија убрзање и не зауставља се на љубавној жудњи или еротском поигравању. Стари записи, тајновити и по тренутку и по околностима бележења, откривају сложеност процеса обликовања усмене творевине. У непрекидној интеракцији животних реалија, обредне праксе и поезије, истоветне слике функционисале су на различите начине. Сама фигура у средишту поетских конструкција, траје и као синкретични чинилац обреда и метафора и једноставно поређење. Сусрет девојке и јелена на води пулсира и као ознака човекове жеље да слободно прати ход природе и као разиграни љубавни занос и еротски изазов тела. Када ће се, како, у ком тренутку једна од ових компоненти (или све заједно) активирати зависи од оформљености поезије, али и од сензибилитета певача, очекивања, знања и захтева његове публике.

Симболи спајају слојеве традиције, носећи у себи и својеврстан „ген сижеа“. Такав статус је допуштао и омогућио ширење наративне компоненте, која је истовремено дестабилизувала примарну прагматичност саме слике. Напоредан процес реинтеграције смисла био је могућ, јер је симбол као „семиотички кондензатор“ посредовао „између синхроније текста и памћења културе“. У другачијем временском, просторном или друштвено-историјском окружењу, донекле претворени у нову поруку, стари садржаји просијавали су кроз исказ измењене намене. Формуле, фигуре, обред и наратија, међусобно су се поништавали и допуњавали, јер су „смисаоне потенције симбола увек шире од њихове дате реализације: везе у које симбол ступа помоћу свог изра-

¹⁶ Исто, стр. 63.

¹⁷ Ј. М. Лотман, *Семиосфера*, Нови Сад, 2004, стр. 125-156.

¹⁸ Н. Крнјевић, *Лирски истојници*, стр. 63.

¹⁹ В. Недић, *Антологија народних лирских песама*, Београд, 1977, стр. 15.

за с овом или оном семиотичком околином не исцрпљују целокупну његову смисаону валенцију.²⁰

Ритуална радња стилизовано је предочена у тексту обредне песме. Како је систем обреда слабио, издвојена песничка слика изгубила је обредну функцију и постала исказ припојен фонду формула. У систему песничког језика, фигура је кондензовала обредну семантику, али се могла и „преводити“ и даље разлагати. Растворена метафора²¹ поприма контуре минијатурне приче, а тај нарративни нуклеус ширио се или сужавао у садејству са жанровским захтевима. Успостављени сижејни ток у традицији је добијао нови статус, рачвајући се ка полу лирске мелодије, ка широком епском плану отмице девојака, у складу са вибрацијама балада и романи, као замајац бајке, смисао легендарне приче, заплет подругачице. Попут тема љубавне лирике или у стилизованим исказима уз свадбене обичаје, обликоване су минијатуре о састанцима²² и растанцима, слике погажене баште, потрганог винограда, загрижене јабуке, убраног цвета, замућене воде, рузмарина који чезне да буде оплођен. Баладе су заплет померале ка кобној улози мајке, било да она бира бољу жену своје јединцу или се трагични преокрет зачиње у њеном сукобу са ћерком стасалом за удају. Велики број варијаната обликује се управо као заплет–расплет због последица предбрачних љубави, индискреције неверног љубавника, домамљивања, обљубе или отмице девојке.²³ Отимање девојке/жене добија посебан замах у епској структури, где постаје битна компонента мотивације развијеног догађаја и карактеризације ликова.

Слика девојке и јелена на води, управо захваљујући обредној компоненти, ослобађа сопствени сижејни потенцијал. Тријумф младости у окружењу пробуђене природе постаје предмет љубавне лирике, као што се може приближити свадбеним светковинама, задобити еротску снагу или дати импулс епској нарацији. Обред, нарушен у свом примарном циљу, сажима се у фигуру. Фигуративан план акумулира вишезначност, али и зачиње честице приче. Разложена метафора нуди елементе догађања, који се затим моделују према законитостима усмених облика. Између тих координата традиције, у тренутку певавања, размењују се, модификују, богате или сиромаше комплекси значења.

²⁰ J. M. Lotman, *Семиосфера*, стр. 160.

²¹ В. И. Еремина, *Поетическиј строй русской народной лирики*, Ленинград, 1978.

²² И у лирским минијатурама Вукове збирке среће се слика девојке уснуле у гори испод јеле. Опис, који претходи љубавном загрљају, почива на архаичној подлози, а паралелизам ефектно повезује симболе:

<i>Сину зора, а ја још код двора,</i>	<i>Ја ту остах ноћу преноћити</i>
<i>Дан превали, а ја у лов поћох,</i>	<i>Везах коња за јелу зелену</i>
<i>Ја на брдо, а сунце за брдо;</i>	<i>А сокола за јелову грану;</i>
<i>Ал' на брду под јелом зеленом</i>	<i>Коњу дадох снопак ђетелине,</i>
<i>Ту бијаше заспала ђевојка;</i>	<i>А соколу два б'јела голуба,</i>
<i>Под главом јој снопак ђетелине</i>	<i>Мојим ртом шарено јеленче,</i>
<i>У њедрима два б'јела голуба</i>	<i>А мен' оста лијена ђевојка.</i>
<i>А у крилу шарено јеленче;</i>	(Вук, СНП, I, бр. 432)

²³ В. Krstić, *Индекс мотива народних песама балканских Словена*, (J. Momak i devojka), Beograd, 1984.

Готово је немогуће проникнути у све разлоге битне за разарање исконских ритуала, уобличавање фигура и њихове сижејне конкретизације. Зашто је баш запис из ерлангенског зборника у анахроној замци традиције остао између пролећних светковина и слободног исказивања лепоте сједињавања мушкарца са женом? Могуће је да се градска средина постепено дистанцирала од руралног амбијента. Обредну праксу могла је неутралисати и етничка припадност непознатог певача, у дотицајима између језички блиских култура суседа. Но, измене не мора да покрене само искорак из једне културне и временске зоне у другу. Околности стварања, удаљеност певача од присног, свог окружења, носталгија сећања, жудња за девојачким колом и песмом што разбија измаглицу пролећног јутра, могли су удахнути нову творачку снагу речима. Магија обреда постајала је магична снага емоције, која је у недокучивости стваралачког надахнућа удахнула додатну снагу и поезији и њеним исходиштима.

Кључне речи: обреди пролећног циклуса, симбол, метафора, алегорија, разарање обреда, конкретизација фигуре.

Снежана Самарџија

ОБРЯДОВАЯ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И МЕТАФОРА В ОДНОМ СТИХОТВОРЕНИИ ИЗ ЭРЛАНГЕНСКОЙ РУКОПИСИ

(Резюме)

Из старшего корпуса здесь выделены одно стихотворение из *Эрлангенской рукописи* (Г. Геземан, Сремски Карловци, 1925, бр. 36) и один вариант, начинающийся стихом *А ти, дивојко шегљива*, отмеченный в северной Далмации в начале XVI века М. Пантџић, *Народне песме у записима XV–XVIII века*, Београд, 1964). Любовная завязка потеряла прямую связь с архаическими обрядами весеннего цикла. Однако символы (вода, олень, рог, глаза, девушка; ель, копье) и встреча юноши с девушкой на воде сохранили и в стилизации следы этнографической основы и повседневной жизни коллектива (распределение деловых обязанностей в рамках патриархального объединения – задруги, роль семьи в выборе жизненного спутника, элементы свадебных обычаев, фигура матери в патриархальной задруге и т. д.). Запись „женских” песен из собрания Вука Караџича (*Српске народне пјесме*, I, бр 199), несмотря на то что эта запись гораздо моложе, полностью сохраняет обрядовый контекст. Стихи, принадлежащие различным периодам существования народной поэзии, указывают на динамические процессы, развертывавшиеся в комплексе традиции. Семантический потенциал обряда сгущался до степени фигуры, которая постепенно освобождалась прагматической функции. Конденсируя первичное содержание, метафоры и аллегории компенсировали обрядовый потенциал, а их последующее разложение открывало пространства для расширения сюжетного течения, в зависимости от жанровых систем устного творчества.

Зоја Карановић
Нови Сад

СВЕКРВА И СНАХА У СВАТОВСКОЈ ОБРЕДНО-ОБИЧАЈНОЈ ПРАКСИ И ПЕСМАМА – ОД СТВАРНОСТИ ДО ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ

Предмет овог рада представља сегмент традиционалне српске свадбе који се везује за обреде и обичаје што их тада изводе снаха и свекрва, или се на њих односе, као и песме које их прате. Обредне радње и њихове вербалне манифестације које се крећу у распону од идеализовања до ружења, коментаришу саме себе, али, на симболичком плану, и будуће ванобредне релације поменутих ликова, као и односе у широј породичној заједници. Тако те радње и песме иду од међусобног понављања и коментарисања – кад чувају везу обредне акције и њене вербализације – до песничке метафоризације, која ту стварност скрива, па оне могу илустровати путеве којима текст иде од стварности обреда до поезије, односно може се пратити његова трансформација и поетска фикционализација, а у том контексту могу се наслућивати и путеви настанка сватовске поезије, као и њене генезе, а самим тим и путеви генезе тзв. обредних жанрова уопште. И, што је посебно занимљиво, ове песме, специфичним језиком поетских слика и ситуација апострофирају животну стварност која обредну следи.

Предмет овог истраживања представља сегмент традиционалне српске свадбе који се везује за обредне и магијске акције и њихове вербалне манифестације што их, уз помоћ других учесника, тада изводе снаха и свекрва (или се на њих односе), која је један од главних помоћника младе невесте приликом њеног увођења у нову кућу и заједницу¹. И ови поступци и текстови², заправо, прате тренутке који претходе, или следе увођењу у дом (култ, статус), кад је свекрва донекле маргинализована. А затим су ту радње у којима она подучава снаху и уводи је у дом, кад је њена улога доминантна, што такође прате одговарајући текстови³.

¹ О томе је вредне податке дао још 1929. Т. Ђорђевић (Ђорђевић, 1984, 255-275). А.В. Чајкановић (Чајкановић 2, 1994, 150-163) је на основу грађе којом је располагао, затим, говорио о важности свекрве приликом увођења снахе у култ.

² Свадбени ритуали представљају комплексну структуру коју чине различити елементи, вербални, акционални предметни. Свадбени обред је текст особитих знаковних подсистема-кодова који долазе у међуодносе (Гура, 2006, 268).

³ У основи функција и позиција појединих лица и предмета зависи од времена и места у обреду (Гура, 2006, 268).

Песме које говоре о будућим релацијама снахе са свекрвом, породицом и заједницом (антиципирајући њихове односе у животу), и претходе или следе ритуале везивања, подучавања и увођења, реплицирају неколико важнијих магијских и обредних радњи које се изводе за добробит невесте и њеног окружења. Оне прате девојачко даривање просаца, сватова и родбине у различитим тренуцима, као и радње даривања⁴ које припадају свекрви. Затим постоје песме о плетењу венца, мешењу хлеба, опраштању девојке са својима, поливању младожењиних, надевању имена и др. и оне су суштински повезане с одговарајућим ритуалним поступцима с којима су у корелацији, који на буквалан начин коментаришу. Али има и песама чија је веза с обредним радњама посредована. И оне, пре свега, певају о жељама младе невесте да јој свекрва буде добра, као и свекрвиним жељама за послушност и покорност снахе. Уз то, оне песме које предходе ритуалима увођења често певају о односу снахе и свекрве на даљину, тако да је и мера фикционализације тих песама израженија, док песме које се певају код обреда увођења, и након што су они завршени, припадају њиховој непосредној комуникацији и више су повезане са животном стварношћу.

У радњама које претходе увођењу, свекрва често није ни физички присутна, па је она и у песмама маргинализована, чак се и не помиње, већ је скривена међу осталим учесницима ритуала. И обухваћена је појмовима: *породица, род, укућани, сватови, сви*, које девојка, на пример, треба да дарује, као у стиховима: *И господу свата даровати, / И Васову редом* породицу (СНПр I, бр.35), при чему поредак учесника иде од више уопштеног ка мање уопштеном и појединачном као и, у датом тренутку, од важнијег ка мање важном, тако да се они налазе и у поредбеном односу, који може да пређе у градацију.

Песме ове групе само су у изузетку, управо у одговарајућим ритуалним ситуацијама, фокусиране на свекрву/свекрве, као у примеру: *Свекрве редом стоје, / Дара чекају, / Тихо говори* девојка: / „Премиле, мајке, *опростите ми, / Ја нисам знала да треба дара. / А да сам знала, ја би спремила.*“ (Е. Вулић, Ковиљ Рук. грађа из Шајкашке⁵), јер се песма и изводила пошто дарују девојку *на јабуци*, и свекрве узвратно *траже дара*. А у младожењиној кући, кад млада после ручка прво дарује свекра, па свекрву, старог свата, кума, девера, па остале (Грбић, СЕЗ, 1909, 183-184), као: *Ој, убава, убава, девојко, ој, / Већ свануло, сунце огрејало, / Туј, снашица свекрву дарива* (Грбић, СЕЗ, 1909, 183). И ови примери показују како акционалне и вербалне манифестације обреда могу бити реплика стварности даривања, и у односу су корелације.

Али пошто свекрвина улога у поменутих радњама није велика, као у стиховима који се певају *док свадба пролази кроз село: Радујте се* кућани /

⁴ Колико је даривање у српској свадби важно (Карановић, 1992, 116-149), али и уопште какав је његов смисао (Мос, 1982, 7-220).

⁵ Рукописна грађа из Шајкашке представља део теренских истраживања које је ауторка овог рада, заједно са Весном Катић, вршила у Шајкашким селима у временском интервалу од 1987. до 1990. и у поседу је истраживача.

Водимо вам снашицу, / Као звезду Даницу, / Браће биће осмејак, / Милој сестре утеха, / Старом свекру десница, / А свекрве преслица. [...] (Милосављевић, СЕЗ, 1914, Хомоље, 163). Певнице се ту, реплицирајући одговарајућу ситуацију (*водимо вам*), обраћају прво момковима уопштено (*кућани*), обухватајући све који очекују долазак младе. А затим, набрајајући их појединачно, и у паралелизмима невестиних атрибута, истичу ритуално право првенства девера у датој ситуацији, док се свекрва, сходно томе, налази на зачељу. Чиме се ове две сродничке функције доводе у поредбени однос, тако да ту и поређење функционише као средство дескрипције ритуала, али и као фигура песничког изражавања, мада је још увек његова реплика.

У процесу даривања, поред породице, учествују часници и остали сватови, па се и о њима пева уопштено, а затим у хијерархијском поретку аналогном одговарајућем ритуалном тренутку: *Сваком свату, везену мараму, / Старом куму, срмајли мараму, / Старом свату, од злата мараму, / Млад ђеверу, свилену кошуљу, / А Лазару, од злата кошуљу, / Теби, мајко, дуњу од сто листа* (СНПр I, бр.31), такође у паралелизмима и у градацијском низању вредности дарова, који часнике и ту доводе у поредбени однос, па је и градација овде обредно кодирана. Исто тако, док момкова мајка и отац код мешења хлеба *дарују сито*, а мајка прва у *карлицу најстарије девојке баци цванцик*, мешаље се прво њој и обраћају песмом: *Даруј сито, младожењска мајко, / Ја л' талирем, ја л' жутиим дукатом* (Милосављевић, СЕЗ, 1914, Хомоље, 147), асоцирајући, истовремено, доминантну улогу жене и домаћице у пословима око прављења хлеба. Редослед учесника у песмама које су директно повезане са ритуалним поступцима, дакле, усклађен је са одговарајућим радњама, и они се ређају по важности, што је основа за обликовање градације.

Али ако песма само асоцира одређену радњу, а не прати је непосредно, актери се уобичајено набрајају поретку који је социјално, а не ритуално, кодиран. Тако *мешаље*, док сеју брашно за *шугав кравај*, певају: *Сејала Мара тој бело брашно, / Дор је сејала, Бога молила: / „Подај ми, Боже, од попа свекра, / Од попадију милу свекрву“* (Б. Живковић, Витковац, Рук, грађа из Белог Тимока⁶), где је реч о хијерархији по полу. Аналоган је поредак актера, на пример, у песмама са мотивима ружења свекра и свекрве, типа: *Висок багрем до неба, / Мени свекар не треба. / Не треба ми свекар луди, / Рано да ме буди. / Висок багрем до неба, / Мен' свекрва не треба, Не треба ми свекрвица, / Ја сам газдарица.* (З. Вукадиновић, Поткрање, рук. грађа из Белог Тимока). И оне се, такође, граде на основи синтаксичких и семантичких паралелизама. А одговарајући редослед учесника постоји и у другим песмама које нису у директној вези са обредном радњом, као у примеру стихова с мотивом девојка момковима ставља на располагање своју радну снагу: *Свекру баби обућу донети, / Свекрвици постељу прострети, / А ђеве'ма косе очешљати, / Јетрвама чеда забавити, / Заовице научити вести [...]* (СНПр

⁶ Рукописна грађа из Белог Тимока представља део теренских истраживања које је ауторка овог рада, заједно са Весном Ђукић, вршила у селима Белог Тимока у временском интервалу од 1996. до 1998. и у поседу је истраживача.

I, бр.9), који на овај начин доводе у корелацију обредну и изванритуалну стварност. А паралелизам као средство песничког изражавања, пак, представља реплику социјалних хијерархија у заједници.

Набрајањима и паралелизмима одговарајућих радњи, дакле, у обредним акцијама и текстовима који се односе на даривање и симболичко даривање, овде су обухваћени чланови момкове породице чија је добронамерност неопходна за складан живот младе невесте у новој заједници, односно паралелизми и набрајања налазе се у структури и семантици обреда, исто тако „коментаришући“ социјалне односе у заједници, и користе се за повезивање по сличности, што се манифестује у тексту, па се сватовска поезија (будући да је обредно кодирана) углавном и заснива на паралелизму⁷, који је њена суштина и суштина народне поезије уопште⁸, што показује и да су ове песме по својој структури веома архаичне. А како редослед учесника у ритуалу и у песми варира, што је, такође, условљено обредом (али и социјалном ситуацијом изван њега), што потврђује пример свекрве, то је примат учесника у самом процесу поредбеног карактера, па је у суштини набрајања и поређење, то се исходишта овим песничким средствима изражавања налазе у ритуалу и магији, у којима се ова два система, вербални и акционални, додирују, али и раздвајају се један у односу на други. Другим речима, песма се, у датим ситуацијама еманципује од обредне стварности⁹.

Група песама које се певају на поласку по невесту, а фокусирају свекрву, углавном је дијалогског карактера, што је, иначе, прастара обредна форма, мада оне не коментаришу неку препознатљиву ритуалну радњу у целини, већ говоре о томе какву снаху свекрва очекује и шта од ње жели добити за себе и за свог сина. У једној таквој песми сватови питају мајку да ли је весела, а она одговара: [...] „А како не би весела била, / Кад ми мој Јова одмену води, / Од сваке радње, од воде ладне (Љ. Зличих, Дада, Ђурђево, рук. грађа из Шајкашке). Или, мајка пита сина да ли воли девојку, а он јој одговори потврдно, па она каже: „Воли је, сине, воли, / Твоја је љуба, / Твоја је љуба, моја послуга.“ (М. Пирошка, Ковиљ, рук. грађа из Шајкашке). Аналогна су и младожењина очекивања у песми која се за уранка, пева више пута: Урони лепи Јова, / Па браћу буди: / „Устајте, браћо моја, / Бела је зора/[...]. Да идемо даљноме путу, мени пољубу, / Мени по љубу, мајки по слугу[...] (Љ. Лазарчев, Госпођинци, рук. грађа из Шајкашке). А следећим стиховима мајка увече пред свадбу саветује сина: „Ти ћеш, сине, сутра по девојку / Кад ти поћеш, сине, по девојку, / Мрко гледај, оштро проговарај, / [...] / Не би л' те се она убојала, / Још у коси и код браће њене“ (Е. Вулић, Ковиљ, Рук. грађа из Шајкашке), њена очекивања се даље увећавају. Исто тако, кад крену сватови, пева се како мајка моли да јој доведу снаху: И шњом свака биља донесите, / А највише биља од умиља, / Да је мирна кућа у коју ће / Да је мирна кућа и послушна! (СНП V, бр.16).

⁷ О томе је писао још Р. Јакобсон (Јакобсон, 1966, 80).

⁸ Р. Јакобсон (1966, 310-313), овакав вид организације песничког текста проналази у усменој и, касније, писаној књижевности.

⁹ Тако остају у корелацији, али више нису изоморфни (Гура, 2006, 274).

И управо песмама овог типа свекрва се помера из позиције маргине у централни простор, активира се као један од главних ритуалних помоћника, учећи још увек неприсутну снаху вредноћи, послушности, смерности и покорности, што су њене очекиване особине и у животној стварности. Јер не само за вријеме свадбе млада је права мученица: она за цијело то вријеме мора бити на ногама, последња легне спавати, а прва устане (Караџић, 1837, 89), већ и после прве брачне ноћи она треба да устане прва, наложи ватру, почисти кућу, донесе воде и да, кад устану свекар, свекрва и остали, поспе да се умију (Вук, Етногор. списи, 81; Грбић, 1909, 180). Зато се још на прошевини целу ноћ не спава, да снаха не би била дремљива (Грбић, СЕЗ, 1909, 153). И о снахиној вредноћи се пева још код увођења у кућу: *Отвор', мајко, обор-дворе! / Ето иде синак твој, / И за њиме снашица! / За снашицом метлица! / За метлицом ватрица! / За ватрицом водица* (Беговић, 1986, 181), што је метафорички коментар комплекса ситуација везаних за ритуал и постритуално стање, у свакодневици, кад млада треба да је *прва на ногама, а последња у кревету* (Попов, 1983, 85), и то илуструје не само везу акције и текста у ритуалу, већ и обредне и животне стварности у корелацији, што је, уосталом, у овом типу поезије неизбежно.

А док мајка двори кума она га, такође, моли да јој доведе снаху која ће донети: *сунце у њедарца, / Јасне звезде и сјајна месеца, / Да ми старој оба-сјају двори!* (Попов, 1983, 52, од. Л. Станковића, Врањево). Или заклинџе сватове да с њом доведу срећу: *У рукама нек донесе сунце, / Јасну зору у бијело лице, / Мир и послух свекру и свекрви* (СНПр I, бр.38). *А кад кум већ пође с младожењом и прочима сватовима [...] онда младожењина мати с неколико њени једновремени другарица, пратећи кума и проче, пева уз гајде ову песму: Заран', куме, заран', стари свате / Зарана нам сна'у доведите / Да донесе сунца у недарца / И месеца под десним пазувом /* (ЈМС, према Клеут, 1983, бр.14, зап. У. Милутиновић¹⁰). А слично се певало и кад очекују сватове (ЈМС, према Клеут, 1983, бр.72), да снаха *донесе сунце у недара: да огреје свекрове дворе / И у двору свекра и свекрву* (ЈМС, према Клеут, 1983, бр.14, зап. Ј. Миодраговић). Ипак ове метафоричне слике, без обзира што су аналогне претходној групи песама, припадају домену митско-магијског и тако излазе из домена ове теме, и биће предмет накнадних истраживања.

Аналогно претходним, али са супротним предзнаком, постоји круг песама о лењој невести, које су шаљиви пандан њеној вредноћи. Једна се пева: *кад су близу куће чауш окрене опет своју: Весели се, ђувегијина мајко! Водимо ти: „Нећу и не марим“* (Беговић, 1986, 171). Исто тако, кад за сватовима пођу *дјевојачки свадбари, понекад до цркве [...]. Ради шале би запјевали: Весели се, свекрвице, / Ево одмјене. / Проговара невјестица / Испод копрене : / „А тако се не сломила / Са ове кобиле, / Редом ћемо носит воде / Ове године“* (Вукомановић, 1976, 280-281)¹¹. Песму о лењој

¹⁰ Варијантно (Караџић, Етногр. списи, 1972, 366; Даница, према Карановић, 1990, бр.27 и варијанте 258; Љ. Лазарчев, Госпођиници, рук. грађа из Шајкашке).

¹¹ Да је ова песма била популарна казује и варијантни запис В. Врчевића уз причу као њену илустрацију (Врчевић, 1868, 16).

невести певао је и након свођења чауш: *Пијето пјева на зору, / Зове снашу на воду; / Мајка ј' дворе помела, / Ладне воде дон'јела, / Устај, снашо, на воду!* (Беговић, 1986, 173). Исто тако: *Славуј пјева у ливади, / Зорицу дозива: / Ој зорице, сестро моја, / Чудо виђо ја! / Ђе свекрва ватру ложи, / А снашица спава* (Милеуснић, 1998, бр.129, забележена као сватовска). Или: *Пето' поје на греди, / Те он буди снашицу; / Скочи снаша буновна, / Свекру браду очупа, / А свекрви витице* (СНП I, бр.704), која је, иначе, код Бугара извођена док се сејало брашно за свадбене хлебове (Сикимић, 1999, 339). А следећи стихови су реплицирали ситуацију даривања укућана *сјутра дан кад доведу ђевојку: Устај горе, нево наша, саба зора је, / За'ве твоје кућу мету, а ти нево спиш! [...]* / *То зачула млада нева, па се устану, / Пође свекру у камару, па му говори: / „Добро јутро, свекре бабо, господарчићу!“ / Па уљезе свекрвица, па јој говори: / „Ђе су мени заовице, да их дарујем?“ [...]* (СНП V, бр.5). Песму аналогне садржине певају свадбари и првињарима (Тешић, 1988, 130): *Збогом пошли, наши пријатељи, [...]* / *Весела је лијена ђевојка, / Јутрос нам је рано поранила / Свекрва јој воде донијела, / Јетрве јој дворе обрисале / А ђевери ватру наложили* (Тешић, 1988, 132). Дакле овакве песме су могле бити извођене у различитим, мада аналогним, обредним ситуацијама, што је посебно случај код стихова којима се ритуални субјекат и његови помагачи, уздижу или унижавају¹². Управо код унижавања покуда (негативно) омогућава ново рађање (позитивно) (Бахтин, 1978, 433-436). А подизање и унижавање невесте реплицира различите фазе њеног подучавања и, на крају, својеврсног оспособљавања за нови живот. Зато је на прагматичком плану оно у функцији сагледавања и коментарисања различитих необичних могућности (*чудо виђо ја*), од којих је у стварности само опција покорављања могућа. И преко ње се враћа у ванобредну стварност, у свакодневицу.

Домену подучавања младе невесте припадају и песме праштања које се певају кад се крећу сватови од њене куће, односно кад девојка иде у *тућу земљу / Међ' туђе људе, / Код туђе мајке* (Попов, 1983, 68, од Д. Попов, Н. Милошево). Сватови тада певају и: *Погледај, мајко, погледај, / Шта ради наша девојка. / Своју си мајку мањује, / Уз тућу мајку стањује. / Своју си браћу мањује, / Уз тућу браћу стањује* (В. Милетић, Бучје, рук. грађа из Белог Тимока), чиме је антиципирана ритуална ситуација увођења у нови култ: *уз тућу мајку стањује*. При томе се ове песме, као и песме даривања, граде на прастарој структури набрајања, паралелизама, поређења, којом се омогућава сагледавање комплексности веза и односа у породици и заједници, што је императив живота младе невесте у новој породици. И оне се, такође, на овај начин показују као праве песме иницијације, чија је утилитарност безусловна.

Аналоган процес превођења и укључивања у нову заједницу рефлектује и песма у којој девојка говори невену да иде да двори туђег оца, мајку, браћу, сестре: *Оде дворит' тућу мајку, / Докле своју заборави!* (СНП I, бр.55.

¹² У потоњим песмама је на делу карневалско и обредно свргавање ауторитета старе власти (Бахтин, 1978, 427), које је прожето весељем и у њему коришћена права и слобода свадбеног обреда (Бахтин, 1978, 364).

вар. Карацић, Етнографски списи, 1972, 370; СНП V, бр. 8). Исто тако, док девојка разговара с девером, она се нада да ће у његовом двору наћи свекра: *како баба мога, / А свекрву како мајку...* (СНПр I, бр.57), чиме се у песмама градацијски прати процес адапције, односно агрегације у нову заједницу коју, у овом случају, репрезентују свекар и свекрва. И ове песме, кроз паралелизме и набрајања, показују идентичну структуру и по функцијама су аналогне ултимативности претходних стихова.

А како свекрва с ритуалима везивања започиње на даљину, она невести, такође, шаље привез (*ваћел, паћел, паћео, превес, шлајер*)¹³, који се баца код девојачке куће (рук. грађа из Шајкашке; Попов, 1983, 59). *За време овог узајамног бацања паћела јенђебуле уз гајде особено чувствително певају* (ЛМС, према Клеут, 1983, 67, заб. У. Милутиновић, Срем): *Бела мома, Бела је пребела; Белом косу превила, Од свечера, До света, до света, А од света до века!* (ЛМС, према Клеут, 1983, бр.19), чиме се повезују акционална и вербална страна обреда.

Привезом се, иначе, врши и забрађивање (Милосављевић, СЕЗ, 1914, 156), а према савременим теренским бележењима о томе се, исто тако, пева: *Наша Мара као бела вила, / То је њена свекрва увила!* (баба Зора, Вилово, рук. збирка из Шајкашке). Варијантно: свекрва ујутру снахи да мараму и каже јој: *да је више не види гологлаву, ни она, ни свекар* (баба Тинка, Чуруг, рук. грађа из Шајкашке), чиме се маркира прелаз из ритуала у животну свакодневицу, неку врсту буђења из сна у стварност, међу којима ова поезија непрестано балансира.

Свекрва, такође, невести купује венчаницу рубље (Д. Добановачки, Госпођинци, рук. грађа из Шајкашке). И о томе певају девојци кад иде на венчање овако: *Наша Смиља као бела вила, / То је њојзи свекрва купила* (Љ. Зличичић, Ђурђево, рук. грађа из Шајкашке). И дата корелација акције (куповање одеће, преоблачење у њу) и обредне вербализације је, такође, у функцији превођења *туђег у своје*, дакле утилитарна је.

Кулминациони тренутак овог процеса представљају радње непосредног увођења снахе у нови дом, као и песме које ове поступке вербализују: *Кад се већ зна да сватови иду, онда све редуше изађу на доклат, на пјевају: Мустулук, мајко, мустулукцији! / Ој, мустулукција, ди су сватови? Осташе се на мору возећи. / Возар беше лепота девојка [...]* (Карацић, Етнографски списи, 1972, 371). Исто тако, кад се дочекују сватови, мајка треба да изађе, и о томе се пева: *Изађи пред двор, остарела мајко, / Пред двор изађи, горе погледај. / Иде ли лепи Ђока, води л' дјевојку. / Води не води, је л' се проводи, / Носи, не носи, је л' се поноси* (М. Рајков, Чуруг, рук. збирка из Шајкашке; варијантно: Е. Вулић, Ковиљ; Карацић, Етногр. списи, 1972, 371). А кад сватови дођу, пева се: *Надвила се лоза / Око нашег лепог младожење. / Није лоза, већ је наша млада. / Устај, мајко, прихвати је лепо* (Р. Петровић, Петруша, Рук. збирка из Белог Тимока).

¹³ Привез је реквизит за који су у неким српским крајевима везањ кум, стари сват, свекар (Ђорђевић, 1984, 256-257), што указује на процес патријархализације свадбе и уопште обреда везаних за склапање брака.

Управо радње *прихватања* овде су кључне, и оне се нижу од тренутка кад сватови дођу. Прво свекрва *новини* да *накоњче* (*доношче*) *још док је на коли* и посипа младенце житом, пиринчем и шећером, каже се: *полива* (М. Рајков, Чуруг, рук. грађа из Шајкашке, о томе и Карацић, Етнограф. списи, 1972, 371), кад се пева: *Сад ће мати децу дочекати, / Са шећером и пиринчом белом!* (Љ. Лазарчев, рук. грађа из Шајкашке). Или, свекрва снаху залаже медом (Карацић, Етнографски списи, 1972, 84), о чему се, кад она ступи у кућу, такође, пева свекрви: *Наша снаха честита ти дође, / У дворе је срећу донијела: / За косом јој огријало сунце, / У рукама сивога сокола / [...] / У устима меда и погаче!* (Карацић, Етнографски списи, 1972, 84-85).

Кад сватови улазе код ђувегије, ставља се корито (Карацић, Етногр. списи, 1972, 369), *скела*, *Дунав*, *Тиса жива...* (М. Рајков, Чуруг, рук. грађа из Шајкашке). До *скеле* носи / води девер / свекрва снајку (Даница, према Карановић, 1990, бр.53: Милосављевић, СЕЗ, 1914, 165). Од *скеле* она иде по свекрвином *поставу* (Попов, 1983, 71; рук. грађа из Шајкашке; Карацић, Етногр. списи, 1972, 371), по *ћилиму* (Карацић, Етногр. списи, 1972, 84). *Некад је то свекрва ткала*, сад је обични дамаст (С. Пурић, Надаљ, рук. грађа из Шајкашке). И тада се певало: *Стери платно лепог Јове мајко, / Стери платно, да ушета злато* (Д. Добановачи, Госпођинци, рук. грађа из Шајкашке, варијанте, Даница, према Карановић, бр.54 и 262). Или варијантно, где је тежишна тачка на процесу ткања платна-реалност, обредна инверзија понашања (подизање, хиперболизација) у песми: *Шири платно, лепог Цвете мајко, / Платно ткала, кад си га родила, / А ширила кад си га женила* (Д. Добановачки, Госпођинци, рук. грађа из Шајкашке). Док млада иде по поставу, коју свекрва одмотава, зетови га кидају, деру, секу, *ко више добије* (Јовановић, Чуруг, рук. грађа из Шајкашке)¹⁴. Варијантно: *По старом обичају, који се још добро памти, млада је пред кућним улазом силазила с коња на рало¹⁵, па је с рала улазила у кућу не дотичући се прага. Тада се певало, а данас та песма служи за подсмех: Скин' се, снале, с коња, / На рало, / С рала у кућу, / Свекрви у крило!* (Петровић, СЕЗ, Гружа, 1948, 281-282). И данас младу узима у крила свекрва, а она је дарује кошуљом. а било је у обичају да млада пређе ватру и *да просеје мало брашна у наћвама* (Петровић, СЕЗ, Гружа, 1948, 282).

Затим на новину стављају хаљине, а на ђувегију кошуље, то се зове *бацати*. Свекрва баца прва, о чему се, аналогно претходном примеру, пева: *Изиђи прид двор, / И изнеси хваљену кошуљу / Што си прела кад си га носила, / Што си ткала, кад си га љуљала, / Што си шила, кад си га женила!* (Д. Добановачки, Госпођинци, рук. грађа из Шајкашке; варијантно Љ. Зличкић, Дада, Ђурђево, Исто). У вези с тим једна информаторка је испричала како је она сама то чинила: *Онда сам бацала на сина што сам им купила спаваћи-*

¹⁴ Т. Ђорђевић наводи низ примера (Ђорђевић, 1984, 296-297), понекад са измењеним улогама по полу, у резултату патријархализације, и сматра да се подлога овом обичају налазила у потреби заштите младенаца одоздо.

¹⁵ Силажење невесте на рало помињу и други аутори (види: Ђорђевић, 1984, 298).

це, онда су на њих бацали одећу (Р. Теодиновић, Надаљ, рук. збирка из Шајкашке).

Занимљиво је да се ове песме, које укључују и акционалну димензију обреда и представљају заштиту и обучавање ритуалног субјекта, граде на принципу: задавање задатака, испуњење задатака, односно, састоје се од говора и радње. Јер прво се каже: *Пред двор ишетај Стевина мајко, Па ти погледај с десна на лево; Изидиј' прид двор, лепог Јове мајка; Стери платно, лепог Јове мајко, Стери платно, да ушета злато!* А затим се оно што је речено и реализује као радња: свекрва простире платно. Након тога следи поновно задавање задатака у облику говора: *Да ушета злато*, који девојка испуњава, она иде по платно. Управо ова обредна структура аналогна је техници понављања у епици (и иначе песмама с развијеном нарацијом), у којој се понављање гради на датом принципу (Шмаус, 1971, 234-237), па су овој песничкој техници упоришта могуће ритуална.

За све то време свекрва подвизује (*подврискава*): *Ја свекрва, ја, ја, / Дошла ми је снаја, / Дошла ми је рођена, / Ето мени замена!* (Попов, 1983, 70, од Д. Попов, Меленци).

Или варијантно, млада, кад сиђе с кола, треба трипут да обиђе око свекрве која седи на столици са ситом у крилу. Затим она меша по сити у којем је жито, шећер, вуна и цвеће, све то бацајући око себе (Грбић, СЕЗ, 1909, 178-179), *на све стране* (Карацић, Етнограф. списи, 1972, 84), а сито баца на кров, па ако оно тамо остане, *веле биће добро* (Грбић, СЕЗ, 1909, 178-179). И у овом тренутку се пева: *Ој, убава, убава, девојко, ој, / Ви' се пови' се, девојко, / Своје свекрве по двори, / Својему војну по ћуди* (Грбић, СЕЗ, 1909, 179). Или: кад воде младу невесту свекрва држи сито са вуном и житом, а она чешља вуну и баца жито на све четири стране, прво према истоку (М. Цветковић, Витковац, рук. грађа из Белог Тимока). Варијантно, свекрва опаше снаху *каницама* и даје јој сито, она баца зрна, цвеће, млади хватају, вуну враћа свекрви (Милосављевић, СЕЗ, 1914, 166). Свекрва, затим, игра коло и уводи младу у кућу (идући натрашке) за пешкир који се налази око струка, тканицама је веже и тако везану води је у кућу (Грбић, СЕЗ, 1909, 179, Милосављевић; Љ. Пујић и З. Миладиновић, Ошљане, рук. грађа из Белог Тимока). А невеста маже маслом довратак (М. Цветковић, Витковац, Рук. грађа из Белог Тимока).

И на овај начин акционална и вербална страна ритуала се, такође, прожимају односно знакови једног поретка замењују знакове другог низа (Гура, 2006, 271), што се догађа током читавог ритуала и показује како су: вербална страна ритуала и сам ритуал некада могли представљати неразлучиву целину¹⁶, односно шавови на којима су спојени акција и вербализација овде су тако повезани да готово чине једно. Ипак две димензије обредне структуре се у записима којима данас располажемо углавном не поклапају у целини, односно нису у односу синонимије, већ пре упућују на динамички процес међусобног осветљавања, односно њиховог удаљавања и приближавања.

¹⁶ Слобесная программа ритуала и самы ритуал некогда могли представлять единое нерасчлененное целое (Иванов, 1976, 5).

Радње које врше невеста и свекрва, расипање семена, цвећа и вуне, као и бацање сита, у песми се реализују у реченичној структури у облику повезивања вокатива и императива: *Даруј сито, младожењска мајко; Мустулук, мајко, мустулукцији; Ви' се пови' се, девојко; Премиле, мајке, опростите ми; Хајде на воду, Смиљо девојко; Девојко, мале, да зовеш!*, и оријентисане су на примаоца, односно повезују пошилаоца (даваоца) са примаоцем¹⁷, што у овом случају у резултату има магију везивања за нови дом.

Свекрва затим наставља да врши радње увођења и везивања снахе за дом, тако што цара ватру и каже: *Овако снајо да прпоршиш погаче, овако да гледаш уз оцак*¹⁸, *да је право пушило, да се не дими по кући, да видиш куд идеш и шта радиш!* А млада понавља свекрвине радње, царне ватру и погледа у оцак (Грбић, СЕЗ, 1909, 179). Она разгрће машом жар на огњишту, а чауш заспе свекрву жаром и пепелом око ногу. Она скочи са столице, а млада забрише метлом жар и пепео у правцу огњишта (Тешић, 1988, 124). Онда свекрва иде ка наћвама и показује руком како да меси хлеб: *Овако, снајо, лебац да месиш!* (Грбић, СЕ, 1909, 179). Млада стави десну руку у наћве, а левом цара ватру: *почне главње да гору* (М. Цветковић). Варијантно: *Опкаља огњиште три пута* (Б. Живковић), док певице певају: *Ој, убава, убава, девојко, / Ступај, преступај, девојко, / Са десном ногом у кућу, / Са десном руком у наћве, / Са црне очи уз оцак* (Грбић, СЕЗ, 1909, 180; С. Милојевић, Валевац, рук. грађа из Белог Тимока)¹⁹. Или: *Ступај, оступај, девојко, / С десну ногу преко праг, / С десну руку у наћве, / С леву руку у главње* (Б. Јоцић, Селачо, рук. грађа из Белог Тимока). А слично се пева кад невеста пође у кућу младожењину (ЛМС, према Клеут, заб. Ј. Миодраговић, 73): *Преступај, момо, преступај, / Пре десном ногом, на левом* (ЛМС, према Клеут, бр.75). И ту је, такође, присутно дублирање акционалног и вербално-поетског кода, односно постоји веза обредне стварности и поезије²⁰. Овом приликом прво иде акција, па вербализација, па опет акција, односно структура песничког понављања: радња прелази у говор, говор у радњу, је, показује се, прво морала бити обредна.

Наравно, међуоднос радње и њене вербализације може да иде до песничке метафоризације, која замагљује обредну реалност, тако да ова врста текстова илуструје путеве које они пролазе од стварности обреда до поезије. Па се у датим оквирима може пратити процес фикционализације текста, а у вези с тим и његово еманциповање од обредне и магијске праксе. А у том контексту могу се наслућивати и путеви настанка сватовске поезије, њена генеза, а самим тим и путеви генезе тзв. обредних жанрова уопште. Па тако испитивање односа акционалне обредне стварности и њене вербализације може бити вишеструко плодотворна.

¹⁷ А дата структура је, како сматра Јакобсон, прастара. (Јакобсон, 1966, 292).

¹⁸ Оцак, врата, праг, довратак су гранични простори, у којима се укршта *своје* и *туђе*, оно што припада *живима* и оно што припада *мртвима* / *прецима* / *демонима*, које треба умилистити, и тако омогућити увођење у нови култ и заједницу.

¹⁹ Аналогни обреди изводе се и у другим крајевима (Ђорђевић, 269-272).

²⁰ Општење у обреду иначе се остварује помоћу свадбених текстова, односно песама и ритуалних радњи (Гура, 2006, 273).

ЛИТЕРАТУРА:

- Бахтин – Mihail Bahtin, *Stvaralaštvo Fransoa Rablea i narodna kultura srednjeg veka i renesanse*, prev. I. Šop i T. Vučković, Nolit, Beograd, 1978.
- Беговић, 1986 – Никола Беговић, *Живот Срба граничара*, Просвета, Београд, 1986.
- Врчевић – Вук Врчевић, *Српске народне приповијетке понајвише кратке и шаљиве*, Српско учено друштво, Београд, 1868.
- Вукмановић, 1976 – Јован Вукмановић, *Свадебни обичаји у Горњем и Доњем Ораховцу*, ГЕМ, бр.39-40, Београд, 1976.
- Грбић – Саватије. Грбић, *Српски народни обичаји из среза Бољевачког*, СЕЗ XIV, Beograd, 1909.
- Гура – Александар Гура, *Соотношение и взаимодействие акционалног и вербалног кодов свадбног обряда*, Славјански и балкански фолклор, Индрик, Москва, 2006.
- Ђорђевић – Тихомир. Ђорђевић, *Наш народни живот I*, прир. Н. Љубинковић, Просвета, Београд, 1984.
- Иванов – В.В. Иванов, *Очерки по историји семитике в СССР*, Москва, 1976.
- Јакобсон, 1966 – Roman Jakobson, *Lingvistika i poetika*, prev. D. Pervaz, T. Bekić, V. Vuletić, S. Marić, R. Bugarski, Nolit, Beograd, 1966.
- Карановић – Зоја Карановић, *Народне песме у Даници*, Матица српска, Институт за књижевност и уметност, Нови Сад, Београд, 1990.
- Карановић – Зоја Карановић. *Свадба и дар, или дијалог који траје*, у зб. *Поетика дара и даривања у југословенским књижевностима*, ур. М. Радовић, Домети, пролеће-лето, 1992.
- Карацић, 1837 – Вук. Стеф. Карацић, *Црна Гора и Црногорци*, у *Црна Гора и Бока Корорска*, Нолит, Београд, 1977.
- Карацић, *Етнографски списи* – Сабрана дела Вука Карацића, књ. XVII, *Етнографски списи*, прир. Мил. С. Филиповић, Просвета, Београд, 1972.
- Клеут – Марија Клеут, *Лирске народне песме у Летопису Матице српске*, Матица српска, Нови Сад, 1983.
- Милеуснић – Сима Милеуснић, *Српске народне пјесме*, прир. С. Гароња, СКД Просвјета, Загреб, 1998.
- Милосављевић – Сава Милосављевић, *Српски народни обичаји из среза хомољског*, СЕЗ, XIX, Београд, 1914.
- Мос – Marsel Mos, *Ogled o daru, oblik i smisao razmene u arhaičnim društvima*, у *Sociologija i antropologija 2*, prev. A. Moralić, Prosveta, Beograd, 1982.
- Петровић – Петар Ж. Петровић, *Живот и обичаји народни у Грузи*, СЕЗ, LVIII, Београд, 1948.
- Попов – Миливој Попов, *Свадба у северном Банату*, Расковник, Београд, 1983.
- Сикимић – Биљана Сикимић. *Кожа деверска*, Српски језик IV, 4 / 1-2. САНУ, Београд, 1999.

- СНП I – *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стефановић Карацић, у Бегу 1841, према Сабран. дел. Вука Карацића IV, прир. В. Недић, Просвета, Београд, 1974.
- СНП V – *Српске народне пјесме*, скупио их Вук Стеф. Карацић, књ. пета, у којој су различне женске пјесме, Држ. изд. Београд, 1898.
- СНПр I – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа*, Вука Стеф. Карацића I, Различне женске пјесме, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, САНУ, Београд, 1973.
- Тешић – Момчило Тешић, *Народни живот и обичаји пожешког краја*, Развигор, Пожега, 1988.
- Чајкановић – Веселин Чајкановић, *Свекрва на тавану*, у: Студије из српске религије и фолклора, књ. 2. прир. В. Ђурић, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Паретнон, Београд, 1994.
- Шмаус – Aloiz. Schmaus, *Iz studija o krajinskoj epici*, у књ. М. Воšković – Stulli, *Usmena književnost, Školska knjiga, Zagreb, 1971.*

Кључне речи: стварност, обред, инверзија, књижевност, сватовска поезија, снаха, свекрва, социјални односи.

Zoja Karanović

MOTHERS AND DAUGHTERS-IN-LAW IN WEDDING RITUALS AND CUSTOMS AND IN POETRY – FROM REALITY TO FICTIONALIZATION

(Summary)

This paper deals with a segment of traditional Serbian wedding reception related to rituals and customs that are performed by mothers – and daughters-in-law and the songs that are sung on the occasion. Such ritual acts are verbalized through songs whose meanings go from idealization to degradation, but they also symbolically comment on future non-ritual relations of the characters mentioned as well as on relationships in wider family. These ritual acts and songs which go from reality through rituals to poetry at the same time relate life outside rituals, thus hinting at the genesis and transformation of wedding poetry, and consequently at the genesis of the so-called ritual genres in general. What makes them so interesting is that their specific poetic language also speaks about real life which follows the rituals.

Јасмина Јокић
Нови Сад

ЗЕТ И ТАШТА У УСМЕНИМ ШАЉИВИМ ПРИЧАМА: ПРИМЕР ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ОБРЕДНЕ ПРАКСЕ У ПРОЗНОМ СТВАРАЛАШТВУ

У раду се разматрају шаљиве и еротске (мрсне) приче у којима су главни мотиви односи који се успостављају између зета и таште пре, у току или након свадбе. Подударност појединих ритуалних поступака описаних у етнографским изворима и мотива у наведеним врстама усменог стваралаштва указују на њихово могуће заједничко обредно порекло. Међутим, повезаност са смеховним аспектима одређених обреда у причама се рефлектује на различите начине, на шта се приликом анализе конкретних примера и указује.

Шаљиве приче о гошћењу зета у тазбини или о узвраћању те посете од стране младине мајке повезане су (захваљујући главним актерима и догађајима о којима се приповеда) са свадбеним ритуалима.¹ Због тога се приликом бављења овом врстом усмених прозних умотворина сасвим логично намеће потреба упоредног проучавања и анализе етнографских извора о свадбеним ритуалима и грађе која је у њима презентована. При том је временски распон у коме су прикупљане и објављиване збирке и етнографски подаци приближно исти – у питању је период од друге половине 19. до последњих деценија 20. века.

Приликом анализе поменутих прича издвајају се неки општи елементи. Наиме, у већини прича, као и у етнографским изворима, истиче се да се ради о првом доласку (било да се ради о зету, или о ташти). Тако се у причама описује ритуална посета коју врши ташта (Врчевић (б), 53), али је знатно већи број примера у којима се зет приказује као гост (Врчевић, бр. 111; Краус, бр. 22; Бехар, 143). Приликом „похођења пунице“ обичај је да зет дође тек када га ташта позове, што се понекад и наглашава у причама (Краус, бр. 23). Његов долазак има карактер празничне свечаности и тако се и обележава, као у уводном опису приче *Ждребе обалило зета* (Божовић (а), бр. 30), у коме се наводи како је зет „избацио пиштољ као знак да је приспео“. То је податак који се често помиње и у етнографским изворима (Ровински, 203; Мијато-

¹ О њиховим основним карактеристикама в.: Генеп.

вић, 48). Након оваквог оглашавања, сви укућани истрчавају напоље да га дочекају како и приличи. У другој причи *Шале се зет и шурњаја* (Божовић (а), бр. 470) опис је употпуњен детаљима о атмосфери која се ствара поводом његове посете. Наглашава се да настаје посебно расположење у кући, уз обавезно „збијање шала“, док у причи *Таст дира зета* (Божовић, бр. 772) записивач на почетку коментарише да је „врло чест обичај у народу да таст, у **шали**, псује зету матер и оца,“ пред свима. При том зет не сме да се љути, него треба да се „насмеши, сагне главу и ћути.“ Да је међусобно задиркивање било уобичајено приликом посете тазбини, може се закључити и на основу савета који жена даје мужу пре поласка: „Пази на себе, да те ко **не исмеје**“ (Божовић(а), бр. 39). Осим што може бити исмејан у тазбини, и зет има право да задиркује чланове женине фамилије, као што се наводи у једној причи: „Како је народни обичај да зет са шурњајама има врло велику слободу у шали, то деда, видева зета и сувише скромна у том погледу, шаљиво опомену зета речима: „Дела бре зете, што си се смрзао. Пипни коју шурњају“ (Бушетић, бр. 12).

Међутим, у етнографским изворима врло су ретки подаци те врсте, те би се на основу тога могло закључити да је смеховни аспект свадбених ритуала, чији су фрагменти сачувани у причама, изгледа остао изван интересовања етнологa. Додуше, постоје и овде изузеци од правила, и то у ретким записима који сведоче и о тој другој димензији, као што је један опис посете тазбини у току прве године, у коме се наглашава да је „велика руга да зет дође,“ поготово ако није довољно „практикован у шали“ (Јововић, 76).

Будући да је зетов долазак био прва права прилика да га поближе упознају, често се осим укућана окупљају и чланови шире заједнице (родбина и комшије), што се у причи обично формулише као „кад се је већ свијет скупио да га виде“ (Бехар, 143), или као упозорење које жена даје мужу пре поласка: „(...) и пази, **сви** ће те гледав у чело“ (Ђорђевић, бр. 279). И у етнографским изворима готово се идентично описује колико је велико занимање ширег круга сеоске заједнице за његов долазак: „По раскрсница све стоје или сједе гомиле људи те вребају хоће ли видјети којег од зетова да иде у тазбину. Чим га опазе, дигну вику и смијех (...)“ (Јововић, 76). Све ово у складу је с коментаром (поводом једне од прича из Краусове збирке) да се приликом таквих окупљања зет труди да „привуче смејаче из куће и суседства на своју страну“ (Краус, 351). И у тексту самих прича наводи се сличан податак о томе да су „зетови у пуницама шаљиви и безобразни“ (Карацић(а), 288). Дакле, увек се подразумева присуство слушалаца (посматрача), и сви зетови поступци су ритуално утемељени, јер је његова обавеза да приликом те посете по сваку цену засмејава присутне. Дакле, он збија шале да би насмејао окупљене укућане и њихове сроднике и пријатеље, а не зато да би наљутио ташту. Међутим, у причама се редовно ташта приказује као једина особа у читавом веселом друштву која као да није упућена у прави смисао и сврху оваквих поступака. Уместо тога, она наведене зетове поступке тумачи као знак његовог простаклука и неваспитања, мада му углавном не приговара због тога директно. Иако је збуњена његовим говором, она се у почетку прави да

ништа не примећује и наставља да се понаша у складу с обичајима тако што прима зета у кућу и даје му вечеру. На крају његово понашање тумачи тиме „да је он луд“ (Краус, бр. 21), али и даље ову помисао не изговара гласно или одустаје од тога да га и даље испитује зато што „није разумела како то зет мисли“ (Краус, бр. 23). Иако јој зетов говор није по вољи и не разуме га, ташта се „бајаги направи невешта,“ а исто то раде и остали укућани који му такође не приговарају „јер им је зет први пута кући дош’о“ (Краус, бр. 22). У другим причама објашњење о таштиној збуњености износи се у виду завршног коментара самог приповедача: „Свако жив огризоа у сузама од смијеха, а пуница да пукне од стида“ (Бехар, 143). Овај тип прича најчешће се завршава тако што ташта покушава да реши своје недоумице шаљући зета кући пре времена и поручујући некоме од његове ближе родбине да је посети, а затим се тој особи жали како је он „неотесани угурсуз“ (Краус, бр. 23). Репертоар бесмислица и глупости које зет изговара врло је широк – од прилично безазлених када зет, тумачећи у дословном значењу таштин захтев да изговори нешто „крупно“, узвикне: „Бадањ“ (Бехар, 143), преко употребе назива уобичајених предмета (клин, бисаге) и радњи (побити, обесити) којима се индиректно описује сексуални чин (Божовић (а), бр. 39; Краус, бр. 21; Ђорђевић, бр. 280),² па до замене назива делова кухињског прибора, и то по правилу посуда у које се сипа храна (чанак, лонац, здела) називима интимних делова женског тела, док се кашика редовно замењује мушким полним органом (Божовић (а), бр. 39; Краус, бр. 21, 22, 23).³ Међутим, у овом последњем случају зетово псовање објашњава се као последица тога што су га намерно погрешно саветовали други, као што су случајни пролазници које среће приликом доласка у село женине родбине – шаљивција (Краус, бр. 21) или Циганин (Краус, бр. 22), који га обавештавају да у селу његове жене владају другачији обичаји и да се тамо користи „други говор.“ Понекад чак и ташта тражи од зета да својим говором остави посебан утисак на слушаоце, тако што га саветује на следећи начин: „Па гледај добро, зете, како ћеш пред људима што **крупно изговорити**, нека виде каква имам зета“ (Бехар, 143). У неким примерима и жена саветује мужа пре одласка у њено село да изговара „крупне лакрдије,“ односно да приликом обраћања ташти употребљава двосмислене изразе с еротским алузијама (Ђорђевић, бр. 280). С друге стране, млада га може саветовати и потпуно супротно: „Немој трабуњати шта му драго“ (Божовић, бр. 719), или да говори „све паметно и убаво“ (Ђорђевић, бр. 279) и изговара само „домаћинске речи“ (Ђорђевић, бр. 278). Највероватније су овакви савети последица губљења свести о обредности намерно обесмишљеног или двосмисленог говора, што је нарочито видљиво у причи *Зет у бабу* у којој се на крају наводи морализаторски закључак самог приповедача: „Зет не умејаја ни да се наједе, а камо ли убаво и паметно да презбори. Тешко си га на онуј младу“ (Ђорђевић, бр. 279), или се у већ на почетку приче зет назива глупаком, „будалесом“, или се дословно каже да је „уда-

² О сексуалној семантици клина: Лома, 133-134.

³ Кухињски прибор се у току карневалских свечаности користио противно уобичајеној намени, у складу с празничном логиком наличја и премештања (Бахтин, 200, 280, 428).

рен с чарапу по глави“. По свему судећи древни обичај намерног безобразног говора преображен је овде тако што се оно што је било пожељно, у причи карактерише као говор који је за осуду (Ајдачић, 502-503). Осим што говори бесмислице или употребљава непристојне изразе, зет у тазбини користи и другу врсту инверзног говора – претерано се хвалише. Тако зет неће да пали чибук на огњишту као и сви други, дајући тасту до знања: „Валај, да знаш да сам бан и бановић, и да имам кресиво“ (Врчевић, бр.111). Хвалисање је често комбиновано и са лагањем, што се у причи обично објашњава као његов покушај да се, будући сиромас и болешљив, покаже бољим него што јесте, не би ли му дали девојку. У лагању има и помоћника (*полажицу*) – изнајмљеног слугу (Карацић (а), 292) или друга (Врчевић, бр. 112), који га на крају грешком одаје, чиме се ствара шаљиви заплет.

Поред тога што изговара „крупне речи“ и „другачији говор,“ и само понашање зета потпуно је у духу тзв. *фолклорне будале*, чији су поступци противни нормалном, препоручљивом понашању, што је и за очекивати, будући да тема безумља или глупости главног јунака има корен у празничним формама (Бахтин, 277, 398, 442; Кајоа, 47, 54-55). У причама се тај празнични хаос и обрнута логика приказују конкретно кроз низ ситуација у којима зет редовно „награјише“ захваљујући сопственој глупости, као кад због исцепаних гаћа остаје заробљен на бурету поред ватре (Краус, бр. 82; Божовић, бр. 566), или заглављује руке у сланицу кад покуша да пресоли јело (Карацић (а), 288-289). У варијантама с развијенијом композицијом низ комичних детаља употпуњен је и сценама ударања таште по „срамотним“ деловима тела, у узалудним покушајима ослобађања руку (Божовић, бр. 719). Осим тога, приказан је и као слабић и плашљивац јер не може да се сам одбрани од пса, него кукавички запомаже из обора (Врчевић (а), 83). Понекад је толико неспретан да га сруши ждребе које је водио поред своје кобиле, па удара главом о шљиву (Божовић (а), бр. 30), или баш када је хтео да својим поигравањем на коњу остави што бољи утисак „падне таман пред вратима“ (Врчевић, бр. 368). Случајно испуштање ветрова још је један од начина да се заувек осрамоти пред женином родбином (Божовић, бр. 349), као и вршење нужде на неприкладним местима – у кошару (Краус, бр.503) и гнездо с јајима (Божовић, бр. 348), или у посуду за прављење кајмака (Краус, бр. 504). Наведени скатолошки мотиви можда чак најдиректније указују на везу са календарском обредношћу, јер су они иначе нераскидиво повезано с плодношћу, пошто измет у овом контексту упућује на оно што је телесно доле и на зону полних органа (Бахтин, 162-164, 191). Магијско призивање плодности и благостања у наредној години приказано је и кроз слике празничне гозбе и весеља у славу *мрсног* начела у причама с темом о зету изјелици (Памучина(а), 49; *Behar*, 143), који у тазбину долази гладан, на шта понекад указује већ сам наслов приче *Гладан зет у пунице* (Врчевић, бр. 37), или се у причи објашњава: „А баба како свака баба, дошеја зет, ће спрема да угости зета“ (Ђорђевић, бр. 281). Осим тога, и јела које ташта спрема за зета такође сведоче о ритуалном карактеру његове посете и на посебно, празнично време, у коме се описани догађаји одвијају. Најчешће се на свечаној трпези налазе *мрсна* јела – свињ-

ско месо, изнутрице и маст (*Behar*, 143; Врчевић, бр. 37; Ђорђевић, бр. 281), као типична јела која симболизују период месојеђа.⁴ Осим свињског меса, у неким причама (Мићевић, 339; Памучина (а), 49) помињу се и друге намирнице животињског порекла (кајмак, сир, или јаја), у народу познатије под називом „бели смок“, које су биле једина храна на трпези у току беле (сирне) недеље која непосредно претходи ускршњем посту (Недељковић, 203-204). Иначе, сир, кокошије месо и јаја били су служени као ритуална храна и у току свих значајнијих свадбених ритуала. У етнографској грађи постоје бројни записи који сведоче о обичају да зет, приликом првог доласка код таште, хвата и коље петла или кокошке (патке, ћурке) и то колико год му се прохте. Ту заклану живину ташта му припрема за свечани обед (Мијатовић, 48; Мићевић, 202-203; Антонијевић, 152; Пантелић, 226-227).⁵ Етнографски извори такође потврђују да се „похођење таште“ везује за поједине празнике, као што је Божић (Кајмаковић, 210, 213; Кулишић, 62) или други (Ровински, 203) и трећи дан Божића (Јововић, 76). И у причама се, мада врло ретко, наводи да се ради о посетама у празничне дане (Ђорђевић, бр. 278). Осим божићних празника као почетка периода месојеђа, и сам његов завршетак, односно покладе, биле су уобичајен термин за посете тазбини, када зет „обавезно долази на вечеру“ (Антонијевић, 153). Невестини родитељи долазе у походе зету такође у време месојеђа (Кајмаковић, 216; Тешић, 133). Дакле, прве посете и једне и друге стране везане су за одређени временски интервал у зимском периоду, који заправо представља почетак нове аграрне године.

Осим наведених, најчешће теме прича о ташти и зету су њихови инцестуозни односи, што је потврђено и у ритуалној пракси у обичају тзв. „вјешања пунице“, који се изводи пред свима кад ташта дође први пут зету у госте. Том приликом се симулира **шаљива** љубавна сцена између њих двоје, а нешто слично се изводи и приликом прве посете *младе пунице* (жене невестиног брата) зету када неко од комшија узвикује: „Што ли облијеће зет око пунице?“ (Пећо, 364). И док се у ритуалној пракси наглашава да се ради само о шали, која се у појединим крајевима редовно изводи, иако њена сврха није до краја јасна ни учесницима ни посматрачима, у причама се такви догађаји описују као нешто што се стварно догодило. У њима се најчешће приповеда о томе како зет полно општи с таштом услед забуне, будући да спава на истом кревету са женом и њеном мајком, па у мраку не може добро да разазна о којој се од њих две заправо ради (Врчевић(а), 62; Краус, бр. 7; Божовић, бр. 697, 723; Божовић (а), бр. 82; *Anthropophyteia*, 202, бр. 2; Ђорђевић, бр. 279). Међутим, с обзиром на то да се овакав поступак тумачи као последица случајне замене, он никада не одговара за почињени инцестуозни преступ. Често чак није ни свестан шта је урадио, све док се случајно не ода жени или шурацима. Његово кајање изражава се само у чину бежања из тазбине, јер од

⁴ Време од Божића до ускршњег поста назива се *меснице* или *месојеђе* по изобилној исхрани, нарочито месом, које се између два исцрпљујућа поста трошило у великим количинама (Недељковић, 152-153).

⁵ Мотив клања петла за зета који је дошао у посету постоји и у краћим народним умотворицима, нпр. у загонеткама шаљивог карактера (Сикимић, 78-83).

срамоте више не сме да се суочи са жениним сродницима. Дешавања слична онима у поменутих причама забележена су и у обредној пракси – приликом прве посете зету, мајка је заиста удешавала прву брачну ноћ младенаца и спава-ла између њих (Карацић, 90-91; Кулишић, 63), али се у овим случајевима на-глашава да се ташта после извесног времена искраде из постеље и оставља их саме. Овакво чување мотива о инцесту највероватније треба тражити у обредима иницијације, чиме се бавио В. Проп приликом разматрања мотива о *вештици* – *пунци* у бајкама (Проп, 167-168). Осим тога, и у неким ритуал-ним поступцима током свадбе, кад младожења приликом силаска с коња у младином дворишту мора да стане на раоник преко кога је пребачена таштина *престилка* (кецеља), с образложењем да то чини „да му се роди берићет ку-де оре“ (Радовановић, 136), исказана је идентична идеја о магијском прено-шењу већ реализоване таштине моћи рађања. У нешто сведенијем облику мо-тив таште – водича кроз сексуалну иницијацију младожење сведоче и поје-дине приче (Бушетић, бр. 14; Краус, бр. 150; Гароња, бр. 40), као и обичај да зет након првог свечаног доласка, поново посећује ташту тек „на бабиње“ (Ровински, 203), односно када и конкретно докаже своју сексуалну зрелост.

Иако се у неким примерима (Краус, бр. 504; Ђорђевић, бр. 279), углав-ном у завршним коментарима, сугерише да су описани догађаји део уобича-јене, профане стварности, њихов извор пре би требало потражити у смехов-ном делу свадбе,⁶ али и шире – у календарској обредности. На то посебно упућује заступљеност свих аспеката народне празничне културе: нарочита карневализација говора (Бахтин, 443-444), као и слике телесног живота – сношаја, једења, пијења, пражњења и сл., које су иначе нераскидиво повезане с формама понашања у време месојеђа и поклада, односно „веселог испраћа-ја зиме“ (Бахтин, 103-104, 115). Због тога није случајно што се и у фолклор-ној грађи, као и у неким причама заиста наводи како зет долази баш у току овог периода, када су „сва правила укинута а слободно понашање препоручљиво“ (Кајоа, 33-37). Такође, битне одреднице празничног времена биле су и неумереност, разбацивање, прекомерно трошење и уништавање, јер сви ти ритуални поступци доприносе обнављању природе и друштва након зиме (Кајоа, 33 – 36). Ово је нарочито уочљиво у причама с мотивом зета изјели-це, који прождире невероватне количине хране или исту ту храну нехотице или чак намерно уништава, тако што се унереди на њу или је пресоли или, као што је описано у етнографским изворима, слободно коље и убија живину. Тако се на крају недвосмислено показује да мотиви као што су: зет будала, глупак, простак, шепртља, изјелица (уз епитете који му се придају: шоњав, алав, за-млатаст), као и мотиви о инцестуозној вези таште и зета, припадају искључи-во празничном свету и времену. Познавање ритуалног контекста приповеда-ња највероватније би потврдило ову тезу, те би и због тога било од велике користи приликом анализе наведених шаљивих (еротских) прича. Међутим, у

⁶ О њиховом функционисању у оквиру свадбеног ритуала, види: Успенски, 451-452. О истом обичају код Срба – да се за време свадбених свечаности говори о полном односу, као и о томе да се „приликом прве посете кући невестиних родитеља разбацују свињаријама, што грубљим то веселијим“ постоји податак и у напомени уз причу под бр. 21 у Краусовој збирци, стр. 351.

већини записа се такав податак врло ретко бележи,⁷ и то углавном само у неким старијим збиркама, као што је нпр. *Народне сатирично-занимљиве подругачице* Вука Врчевића у којој је за чак две приче с мотивом срамоћења зета приликом посете тазбини забележен ритуални контекст. У уводу прве од њих објашњава се контекст приповедања на следећи начин: „На сијелу неко из друштва у **шали** говори једном **шаљивом** момку да се осрамотио када је као вереник ишао у тазбину да дарује свасти и пуницу“ (Врчевић(а), 62), и тек након оваквог увода следи заплет. О међусобним задиркивањима и надлагивањима шурака и зета пред окупљеним слушаоцима на веселом *сијелу* сведочи и увод друге приче:

„Казаћу вам, браћо, његову несрећу а нашу жалост све право, а чисто знам да ми нећете вјеровати. Зет му се одма досјети да ће нешто подругљиво казати, па се већ поче смијати говорећи шури: 'Ајде лажи као што си се и научио, у томе си твој вијек провео.' На шта му шурак одговара: 'Јок, јок, није лаж, него је овако било ...' (Врчевић(а), 83).

На основу наведених одломака намеће се закључак да су и слушаоци и приповедачи ових прича били свесни њихове неистинитости, у том смислу да у њима није описана ситуација из живота која се заиста догодила. У прилог томе да овакве приче нису анегдотског карактера (који су највероватније попримиле у току процеса потискивања или заборављања њихове првобитне улоге), него да су имале строго дефинисану, ритуалну функцију, сведоче и подаци о времену извођења шаљивих прича уопште. Оно је било календарски условљено и везано углавном за период од почетка божићног месојеђа (Ардалић, 42) до беле недеље, када се причају на великим заједничким скуповима – *сијелима* (Памучина, 46, 64). Идентични подаци о временској и ритуалној условљености шаљивих (еротских) прича помињу се и у неким савременим фолклористичким истраживањима (Успенски, 450-451; Љубинковић, 214; Самарџија, 55-61). Уз све поменуто, и везаност приповедања за одређено доба године (зима) и дана (ноћ) указују на везу са оностраним светом, тачније, на веровање да се уз помоћ оваквих прича може општити с њим (Успенски, 456). Због тога је и антипонашање које је описано у причама у потпуности у складу с поменутиим веровањем о магијској моћи таквих поступака. При том, и прилично благонаклон однос осталих актера према таквом понашању зета, такође сведочи о његовој ритуалној кодираности. Дакле, први долазак зета у тазбину, судећи према времену у коме се одиграва и ритуалним активностима које се притом изводе, представља спој календарских светковина са светковинама иницијације, помоћу којих се он коначно уводи у нове друштвене оквири (Кајоа, 44 – 45). У причама се све то углавном не објашњава посебно, осим у ретким, махом узгредним коментарима, тако да у овом случају само поређење с етнографском грађом доприноси разумевању њиховог изворног значења и улоге у оквиру ритуала плодности.

⁷ О важности познавања контекста приповедања, односно „кад се причају, у којим приликама, у које доба, од којих лица (...)“ пише и Стојан Новаковић у *Предговору* за прву Врчевићеву збирку кратких шаљивих прича из 1864. године.

Кључне речи: шаљиве приче, еротске (мрсне) приче, свадба, зет, ташта, смеховни елементи, карневализација стварности, месојеђе, бела недеља, покладе.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- ГЕМ – Гласник Етнографског музеја, Београд
 ГЗМ – Гласник Земаљског музеја (нова серија), Сарајево
 ЗБНЖО – Зборник за народни живот и обичаје Јужних Славена, Загреб
 СЕЗ – Српски етнографски зборник, Београд
- Ајдачић – Д. Ајдачић, *О смешном и о морализму у еротским причама*, Еротско у фолклору Словена, приредио Д. Ајдачић, Београд, 2000, 474-506.
 Антонијевић – Д. Антонијевић, *Алексиначко поморавље*, СЕЗ, LXXXIII, 1971.
Anthropophyteia– Anthropophyteia, VI, Leipzig, 1909.
 Ардалић, – В. Ардалић, *Годишњи обичаји. Други дио (Буковица у Далмацији)*, ЗБНЖО, XX/1, 1915, 32 – 52.
 Бахтин – М. Бахтин, *Стваралаштво Франсоа Раблеа и народна култура средњег века*, Београд, 1978.
 Бехар – Лист за поуку у забаву, II, Сарајево, 1902.
 Божовић – К. Божовић, *Омање народне приче највише из Жупе у округу крушевачком*, АСАНУ, Етн. зб. 210.
 Божовић(а) – К. Божовић, *Народне приче понајвише из Жупе у округу крушевачком*, АСАНУ, Етн. зб. 221.
 Бушетић – Т. Бушетић, *Народне приче (срамотне) из Левча*, АСАНУ, Етн. зб. 390.
 Врчевић – В. Врчевић, *Српске народне приповијетке понајвише кратке и шаљиве*, Београд, 1868.
 Врчевић(а) – В. Врчевић, *Народне сатирично занимљиве подругачице*, Дубровник, 1883.
 Врчевић(б) – В. Врчевић, *Народне хумористичке гаталице и варалице*, Дубровник, 1884.
 Гароња – С. Гароња, *Народне приче са Папука*, Нови Сад, 1996.
 Генеп – А. ван Генеп, *Обреди прелаза: систематско изучавање ритуала*, превела Ј. Лома, Београд, 2005.
 Грбић – С. М. Грбић, *Српски народни обичаји у срезу бољевачком*, СЕЗ, XIV, 1909.
 Дучић – С. Дучић, *Живот и обичаји племена Куча*, СЕЗ, XLVIII, 1931.
 Ђорђевић – Д. М. Ђорђевић, *Српске народне приповетке и предања из лесковачке области*, приредила Н. Милошевић-Ђорђевић, Београд, 1988.

- Јововић – Л. Јововић, *Црногорски прилози*, ЗБНЖО, I, 1896, 63-80.
- Кајмаковић – Р. Кајмаковић, *Женидбени обичаји у Ливањском пољу*, ГЗМ, XV-XVI, 1960-1961, 203-219.
- Кајоа – Р. Кајоа, *Теорија празника*, Култура, 73-75, Београд, 1986, 32-60.
- Карацић – В. Карацић, *Црна Гора и Црногорци*, Црна Гора и Бока Которска, 1837, према: Београд, 1977.
- Карацић (а) – В. Карацић, *Српске народне приповијетке и загонетке*, Београд, 1897.
- Краус – Ф. Краус, *Мрсне приче: еротска, содомијска и скатолошка народна проза*, приредио Д. Иванић, Београд, 1984.
- Кулишић – Ш. Кулишић, *Матрилокални брак и материнска филијација у народним обичајима Босне, Херцеговине и Далмације*, ГЗМ, XIII, 1958, 51-75.
- Лома – А. Лома, *Петлић, палидрвце или оплодатељ*, Кодови словенских култура, 4, Београд, 1999, 131-144.
- Љубинковић – Н. Љубинковић, *Покладе у обичајима и усменом народном стваралаштву*, Даница за 2003. годину, Београд, 2002, 208-215.
- Мићевић – Љ. Мићевић, *Живот и обичаји Поповаца*, СЕЗ, LXV, 1952.
- Недељковић – М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Београд, 1990.
- Памучина – Ј. Памучина, *Покладање месни и бијели поклада у Херцеговини*, Србско-далматински магазин, књ. XXVI, Задар, 1867, 44-64.
- Памучина(а) – Ј. Памучина, *Шаљиве српске народне приповијетке*, св. I, Мостар, 1902.
- Пантелић – Н. Пантелић, *Традиционални елементи у женидбеним обичајима у североисточној и делу централне Србије*, Годишњак АНУБИХ, XIX, Сарајево, 1981, 199-229.
- Пећо – Љ. Пећо, *Обичаји и веровања из Босне*, СЕЗ, XXXII, 1925.
- Проп – В. Ј. Проп, *Хисторијски коријени бајке*, Сарајево, 1990.
- Радовановић – М. Радовановић, *Свадба у Црном Врху крајем XIX и почетком XX века*, Етнокултуролошки зборник, I, 1995, 134-139.
- Ровински – П. А. Ровински, *Црна Гора у прошлости и садашњости*, III, Етнографија, Цетиње, Сремски Карловци, 1994.
- Самарција – С. Самарција, *Пародија у усменој књижевности*, Београд, 2004.
- Сикимић – Б. Сикимић, *Етимологија и мале фолклорне форме*, Београд, 1996.
- Тешић – М. Тешић, *Народни живот и обичаји пожешког краја*, Пожега, 1988.
- Успенски – Б. Успенски, „*Заветне скаске*“ А. Г. Афанасјева, Еротско у фолклору Словена, приредио Д. Ајдачић, Београд, 2000, 443 – 463.
- Филиповић – М. С. Филиповић, *Височка нахија*, СЕЗ, LXI, 1949.

Jasmina Jokic

SON – IN – LAW AND MOTHER – IN – LAW WITHIN HUMOROUS ORAL STORIES –
AN EXAMPLE OF A RITUAL PRACTICE TRANSFORMATION IN A PROSE CREATIVE WORK

(Summary)

This paper analyzes folk humorous stories upon the relationship that has been being established between a son – in – law and a mother – in – law during their mutual encounters. Humorous effects within those previously mentioned stories have been mainly achieved by describing the situations in which a son – in – law has been presented as a dummy, a fool, a bungler, a glutton, etc. which is totally opposite to the behaviour that has been being expected from him, anyway. Because of that, such behaviour has been considered a ritual, anti-behaviour as the characteristics of a holiday season time, which within the text of the very stories most often has not been emphasized enough. Therefore, during the analysis of those stories certain elements of a ritual practice have also been taken into consideration, its laughing humorous aspect especially, which explains their real, authentic meaning.

Немања Радуловић
Београд

МАГИЈА У БАЈКАМА – ЕТНОГРАФСКЕ ПАРАЛЕЛЕ И ЖАНРОВСКИ ЗНАЧАЈ

Магија у бајкама показује велико поклапање са етнографским подацима. Жива пракса стално даје нови импулс бајковној представи магије. Али, и жанр мења магијске мотиве у складу са својом поетиком.

Истраживање односа бајке и стварности (нарочито присутно у немачкој фолклористици, да поменемо само познату монографију Луца Рериха), обухвата и духовне реалије. Покушаћемо да укратко укажемо на однос религијских представа у бајци и народном животу.

Све представе које постоје у бајкама других европских народа, налазимо и у домаћем материјалу (као репрезентативне овде су издвојене збирке Вука Караџића и Веселина Чајкановића). И у српским бајкама се јављају остаци анимизма, преанимизма, тотемизма, табуа, шаманизма, обреда иницијације и жртвовања, веровања у судбину, одређене представе о другом свету и о митским бићима. Као новији слој на овим архичним представама лежи христијанизација, односно исламизација. Издвајање историјскорелигијских појмова овде је више практично; сложене полемике о односу међу њима (тотем и табу, табу и магија, нпр.) су подручје антропологије у ужем смислу. С друге стране, мотив бајке фолклористи који траже сурвивале, тумаче на различите начине.

Од свих религијских идеја у бајкама најчешће заступљена магија.

Магија, која се може посматрати на нивоу сурвивала везана је за тип приповетке или за сам жанр. Такви примери стилизовани су као претварање предмета у „магичном бегу“ или при даривању јунака када длака, перо и крљушт животињских помоћника делују по принципу део-уместо-целине. Али, разлика између жанровски одређеног елемента и уношења реалија није преоштра.

Налазимо у бајкама различите врсте магије. То су магија зачећа (гутање бисера изазива трудноћу¹; вербална магија – употреба одређених речи изазива жељену радњу²; веома је ретка музичка магија (свирала оживљава мртву

¹ Ч1 11

² Ч1 10

јунакињу³). У испитаном корпусу нема аграрне љубавне магије, нити заштите од урока. Најчешћа је магија лечења, преображавања и оживљавања. Чести су описи: дување из меха изазива сан⁴, ударање шибљикама ослобађа заробљене из подземља⁵, коњске длаке лече девојку одсечених руку⁶. Некад ликови добијају целе рецепте за справљање магијских смеша или упутства за обреде, неуобичајено детаљне за бајку⁷.

Ако упоредимо примере магије у прегледаном материјалу српских бајки са описима магије из етнографске литературе 19. и 20. века приметимо велику сличност. Она се нарочито испољава при употреби магијских предмета. Штап се у бајкама користи за претварање, отварање врата, налажење злата, раздвајање реке, везивање стоке⁸. У магијској пракси народа се користи у љубавној магији, за лечење болести, олакшавање породиљи⁹. Али, још је значајнија паралела са народним веровањима о вештицама, чији је атрибут управо штап. Оне га користе за отварање груди жртве којој желе да изједу срце¹⁰. Примери из бајки да удар штапом отвара камен или неко место под земљом¹¹ такође имају паралелу у веровањима о вештицама које ударом штапа отварају и затварају камен где чувају чаробну маст¹². Посебну улогу има лесков штап – убија ђавола, претвара људе у животиње, испуњава жеље, отвара гвоздену планину¹³. Управо у народним веровањима (и у другим деловима Европе) леска има магијска својства – штити од ђавола, грома, вампира, потпомаже ројење пчела; у вештичијој магији изазива олују¹⁴. „Да би имао моћ мађија, по народном вјеровању треба имати мађијску палицу (штап)“ (Мићовић)¹⁵. Нож који налазимо у бајкама исто је веома чест у одбрани од болести или љубавној магији¹⁶.

Прстен који у бајкама служи метаморфозама или испуњавању жеља у пракси се користи за прорицање, лечење или друге облике чини. У Зајечару

³ В 28

⁴ В 4

⁵ В 8

⁶ В 33

⁷ В 33; ВД 17

⁸ В 28; ВД 5, 7; Ч1 10, 21, 39, 52.

⁹ Н. Беговић – *Живот Срба граничара*, Београд, 1986, 279; Л. Грђић-Бјелокосић – *Из народа и о народу*, Београд, б.г., 216 (при том је овде штап лесков); М. Ђ. Милићевић – *Живот Срба сељака*, Београд, 1984, 196; 280.

¹⁰ Грђић-Бјелокосић, 200; С. Дучић – *Племи Кучи. Живот и обичаји*, Подгорица, 2004, 294; Т. Ђорђевић – *Вештица и вила у нашем народном предању*, Београд, 1989, 20; 46; Richard Kieckhefer – *European Witch Trials*, Berkeley and Los Angeles, 1976, 48-49.

¹¹ В 8

¹² Т. Ђорђевић, 32; 36. Уп. и бајке у којима се чароба маст налази под земљом, везано за вештице (Ч1 24) или не (Ч1 65).

¹³ Ч1 17, 53; Ч2 26.

¹⁴ Грђић-Бјелокосић, 216; Беговић, 269, 282; С. Тројановић – *Главни српски жртвени обичаји*, Београд, 1983, 187; Zoran Čiča – *Vilenica i vilenjak. Sudbina jednog pretkršćanskog kulta u doba progona vještica*, Zagreb, 2002, 99; Katharine Briggs – *The Fairies in Tradition and Literature*, London and New York, 2002, 100.

¹⁵ Љ. Мићовић – *Живот и обичаји Поповаца* (СЕЗ LXV), Београд, 1952, 248.

¹⁶ В 30; Милићевић, 197; 203; 208; 285; 290-291; 304; Дучић, 520; Љ. Раденковић – *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш-Београд, 1996, 143.

је забележен цео магијски поступак певања прстену ради прорицања¹⁷. Длаке, људске и животињске, и у бајкама и у стварности се користе за лечење; у бајкама служе и преображајима а у пракси у црној љубавној магији, чак и добијању судског процеса. Нпр, јаје не треба пресећи ножем него длаком из косе¹⁸.

Крв у бајци из Вукове збирке¹⁹ отклања зачараност и враћа људски облик, док у пракси мазање њоме отклања болест и црномагијска дејства²⁰. У другој бајци се даје опис магијских поступака где треба гледати у месец и звезде и изговарати одређене речи²¹ – што се јавља и у подацима етнографа (молбе месецу, зазивање месеца и звезда)²². Дување које отклања окамењеност или изазива сан, је засновано на старом и општеевропском веровању у магијску моћ даха (као и пљувачке) те се среће у лечењу болести²³.

Некад управо етнографски подаци објашњавају одређена места из бајки. Рецимо, у типу о чаробњаковом ученику (који је на јужнословенском простору постао ђаволов ученик) јунак претворен у коња на вашару увек истиче да отац купцу не сме да да улар. У бајци из Чајкановићевог зборника²⁴ дечака претвореног у змаја отац је продао за узду. Обичаји при трговини забележени још у другој половини 19. века сведоче о несклоности продаваца да уз коња дају узду или улар, како сами кажу, да се не би користили у чаролијама, тј. да по начелу контактне магије бившем власнику не би било нането неко зло²⁵. Отац претвореног младића је починио такву грешку мада је, изгледа, право значење заборављено. Улар се користи и у *Златној јабуци и девет пауница* – јунак управо ударом улара проналази магично метаморфозирани животиње.

Слично томе, зла жена користи узду да свог мужа претвори у пса. На Војној граници је забележено веровање да вештице ударањем уздом претварају људе у коње које јашу²⁶.

Највећа подударана су, наравно, у магији биљака. Народна медицина, неразлучена од магије, заснована је на веровању да свака болест има своју траву, само од смрти нема траве²⁷. У бајкама и за смрт постоје лековите биљке. Тај значај не треба посебно истицати. Скренућемо пажњу само на неке друге детаље – и у бајкама и у етнографској стварности носиоци знања о биљкама су старице. Бајковне старице се подударају са сликама биљарице и траварице, негде су у тексту и називају бајалицама (В 28). Али, још дубље

¹⁷ ВД 5, 9, 11, 17; Ч1 12, 52, 56, 60; Беговић, 258; Грђић-Бјелокосић 219; 230; Милићевић 179.

¹⁸ В 31, 33; Ч1 20, 24; Раденковић, 25; 93; Милићевић 325; 332; 205; 329; Грђић-Бјелокосић, 225; Беговић, 279, 257.

¹⁹ В 23

²⁰ Дучић, 547; Раденковић, 116, 149, 166-7, 177.

²¹ ВД 9

²² ВД 9; Милићевић, 207, 274, 277; Дучић, 521; Раденковић, 141.

²³ ВД 7; Ч1 33; Милићевић, 195; Дучић, 520; G.Roheim – *Magija i shizofrenija*, Zagreb, 1990, 33-36.

²⁴ Ч1 12

²⁵ В.Богишић – *Изабрана дјела 2 (Грађа у одговорима из различних крајева словенског Југа)*, Подгорица-Београд, 2004, 364-366.

²⁶ Ч2 55; Беговић, 240. Беговић даје и кратак фабулат: „Овако је једна јашила ма коњ се отргао, те је уздом њу дохватио, па се онда створила у кобилу“. Исто окретање магије против зле жене се јавља и у поменутој бајци.

²⁷ Беговић, 288.

испод те слике стоји слика вештице. Још Вук бележи да је разоткривена вештица морала да се закуне да се више неће бавити летењем и изједањем људи и онда би постала траварица²⁸. Општеевропска повезаност вештица са опасним и лековитим травама иде уназад све до антике и тиче се везе жена са народном медицином²⁹. У бајкама се она не назива директно вештицом (због опасности и табуисаности именовања, што сведочи о живости веровања). Већ смо поменули штап и вештичију маст; кад и није везана за старице, маст се у бајкама налази под земљом или се помиње мазање испод пазуха због летења, што је карактеристично за вештичији лет³⁰. Вештица се у бајкама не представља преко оног што је за њу карактеристично (летење, уништавање млека, канибализам) него преко знања магије биљака.

У христијанизованој магији јавља се босиљак. Врчевићев запис *Сунчарева мајка* рођење јунакиње представља као рођење струка босиљка. Док се у европским варијантама (још код Базилеа који је можда имао индиректног утицаја на Врчевићеве записе)³¹, у француској или медитеранским бајкама помиње мирта или першун³², док се код Гримових јавља мотовилка (*Rapunzel*) овде фигурира биљка са магијским значењем. Она се користи у више етапа свадбеног обреда, са јасном симболиком плодности³³. С друге стране, веровања о босиљку су често христијанизована – а хришћански слој је у Врчевићевој варијанти видљив у томе што до чудесног рођења долази због кршења поста.

Кратак преглед примера потврђује подударане у употреби предмета у бајкама и у свакодневной пракси. Напоменимо да је исто такво подударане магијских предмета бајке и народне праксе примећено на руском терену (користе се прстен, секира, огледало, појас, угаљ, восак, хлеб, јабука, трава, штап, гранчице, марамица)³⁴.

Магија је не само најприсутнија у бајкама него и најживља. Док остале представе попут тотемизма или иницијације треба издвојити компаративним истраживањима, магија је не само јасна него и веома слична правим магијским поступцима који живе у народу.

²⁸ *Живот и обичаји народа српског* у: Сабрана дела XVII, „Етнографски списи“, Београд, 1972, 301

²⁹ V. Bayer – *Ugovor s pavlom*, Zagreb, 1982, 178; Опширније у: Х.К.Бароха – *Вештице и њихов свет* 1, Београд, 1979.

³⁰ Ч1 24, 61, 65; Т.Ђорђевић, 32.

³¹ *Mortella* – рађа се гранчица мирте; упореди и приповетку *Petrosinella – Il Pentamerone ossia la fiaba delle fiabe*, Bari, s.a.); М.Бошковић-Stulli – *O usmenoj tradiciji i o životu*, Zagreb, 1999, 72-73. И Софрић прави паралелу са сицилијанском приповетком у којој се помиње рађање рузмарина – *Главније биље у народном веровању и певању код нас Срба*, Београд, 1990, 38.

³² N.Belmont – *Poétique du conte. Essai sur le conte de tradition orale*, Paris, 1999, 163. Мада се овде заправо ради о АТ 310, издвајамо га због уводног мотива и значаја биљке. Занимљиво је ипак напоменути да је сам АТ 310 најбоље и најкохерентније представљен у медитеранском простору (Белмон, исто).

³³ Кулишић, Петровић, Пантелић – *Српски митолошки речник*, Београд, 1970 (Босиљак); *Словенска митологија*, Београд, 2001, (Босиљак); поред магије плодности могуће је и коришћење босиљка због његових апотропејских својстава, јер је невеста нарочито изложена утицују урока и злих сила.

³⁴ В.П.Аникин – *Русская народная сказка*, Москва, 1977, 93-95.

Поновна паралела са народним животом показује да је од свих представа (са изузетком хришћанства које је званична религија те средине) само магија присутна у свом правом облику. Тотемистичке и шаманске представе, првобитна значења многих табуа, обреди жртвовања су највећим делом изгубили право значење, христијанизовани су, деградирани до игре или обичаја чије се значење више не разуме. Магија је међутим жива. Етнографске забелешке сведоче о томе. Такође, додуше, сведоче о живости анимизма, те тако поједини етнологзи (Б. Јовановић)³⁵ сматрају да су анимистичка схватања доминантна у српској народној религији. Али, магија се може повезати са анимизмом, а анимистичко и магијско мишљење је архаични слој у свести савременог детета и савременог одраслог човека о чему довољно говори психолошка литература. Фолклористи, који су често против психолошких интерпретација, слажу се да мисаона форма магије није везана за одређену слику света те стога може лако да буде обновљена³⁶. Зато се каже да бајка није изведена из обреда него су оба феномена изведена из истог прадоживљаја³⁷. Но, мада се овде отвара могућност за свођење проблема на општеантрополошку константу, морамо се вратити самом односу српских бајки и народних веровања.

Живост магије у народном веровању даје особен импулс бајковној магији која је већ одређена жанром и великим делом је интернационалног карактера. Такав случај сталног обнављања сурвивала је примећен код руских бајки 19. века³⁸. Очување пережитака се објашњава управо силом веровања. Можемо овде цитирати и закључке теренских истраживања мађарске приповедачке заједнице које је Линда Дег спровела половином 20. века. „Делови религијских система у бајкама губе кредибилитет и могу да коегзистирају. Али, чак и када је бајка постала независан жанр она је стално храњена живом мрежом народних веровања. Вера постоји не само у фосилизованим остацима него и у елементима директно везаним за народно веровање. Причу стално подстичу актуелна веровања“³⁹.

Говорећи о магији у бајкама Лити и Рерих примећују да мало тога има у бајци што би имало везу са живим народним веровањима, и да бајковна магија није права магија⁴⁰. Међутим, примери из прегледаног материјала и поређење са етнографским подацима говоре да у српском материјалу постоје и веза и живост.

С друге стране, тај нови импулс који стварност даје бајци не би био могућ да место магије већ није одређено жанром. Не ради се дакле само о живости – магија је битна за развој радње. Кључна места, чворови и преокрети су одређени управо магијом. Мада на дубљем нивоу бајка можда има основу у

³⁵ Б. Јовановић – *Српска књига мртвих*, Нови Сад, 2002, 24.

³⁶ L. Röhrich – *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, 1964, 81.

³⁷ M. Lüthi – *Volksmärchen und Volkssage*, Bern und München, 1964, 94.

³⁸ Аникин, 91-93.

³⁹ L. Dégh – *Folktales and Society. Storytelling in a Hungarian Peasant Community*, Bloomington and Indianapolis, 1989 139-140.

⁴⁰ L. Röhrich, 63; Лити – *Европска народна бајка*, Београд, 1994, 68-69.

обреду иницијације, мада животињски помоћници потичу можда од тотемских или шаманских представа, на местима развоја радње активира се магија коју није потребно дедуковати као друге представе. Предмети који помажу јунаку су, то смо већ видели, исти као у народној магији. Изузетан значај за бајку имају мотиви преображаја (обично животињског) или окамењивања. Те радње се обављају помоћу чаробних предмета или биљака. Избављење ликова из таквог стања – мотив спасења изузетно значајан за жанр – одвија се на магијски начин. Оживљавање мртвог јунака или откамењивање је моделовано по биљној магији. Немогући задаци се такође решавају магијом – чак се животиње помоћници дозивају на магијски начин, паљењем пера или крљушти. Кршење табуа доводи јунака у невољу, одакле се опет избавља применом магије.

Овде су, међутим, видљиви бајковни преображаји етнографских реалија. Бајка не задржава све облике народне магије већ само оно што јој је жанровски битно, а то је магија преображаја и отклањања тих последица. На такве случајеве се примењују поступци који су у народној пракси примењивани за лечење болести – употребом трава се јунак избавља од окамењености. Бајка апсолутизује етнографску праксу и само веровање у магију. Не ради се само о помињању прстена или штапа. У наративи магија делује увек и делује видљиво, принципи који се у пракси подразумевају овде су сликовито приказани. На примеру текстова можемо наћи основне магијске идеје; рецимо, када принцеза жели да заустави брод којим путују она баца камен у воду – слично производи слично, а има и контактнoг деловања⁴¹. Али, није увек тако. Док поменути штап у магијској пракси помаже породиљи јер је њиме жаба отета од змије, у бајкама магијски принципи нису видљиви увек. У бајци је то прстен, у пракси прстен којим је прстенована млада, или мртвачки прстен или одређеног метала. Лесков штап од заштитног или магијског средства постаје штап који испуњава жеље и претвара људе у животиње. То је апсолутизација представа.

Зато је могућа и магија која је чисто фантастична – нпр, сабља која сече главу на дан хода.

Етнолози и психолози истичу антропоцентричност магије⁴². Мада је Фрејзерово наглашавање антропоцентричности било критиковано може се прихватити да је магија истицање човека који зна да су одређене силе опасне и јаче од њега, али зна и како да правим поступцима овлада њима. Са своје стране фолклористи подвлаче антропоцентричност бајке – онострано се приказује само онолико колико се тиче човека. Може ли се рећи да антропоцентричност магије одговара антропоцентричности бајке? Ипак, такав приказ имамо код ликова који стоје између људског и митског света, као што су старице-чаробнице. Оне познају поступке којима контролишу силе, али оне су у бајкама приказане више као бића између људског и фантастично-натприродног кода, него као припадници људске сфере, попут јунака. Таква свој-

⁴¹ В 12. Или контактна магија која се види у спаљивању коже у *Змији младожењи*.

⁴² Нпр, Рохајм – „Магија је...побуна против богова...Магијом се човек бори за своју слободу“ (96).

Nemanja Radulovic

MAGIC IN FAIRY TALES – ETHNOGRAPHICAL PARALELS AND
THE IMPORTANCE OF THE GENRE

(Summary)

The paper deals with vitality and importance of the magic in fairy-tales. Comparisons of religious conceptions in fairy-tales with ethnographical data show that the most vivid similarities are those between magical motifs and magical praxis of the folk. The descriptions of the magical dealings, making pots, using of specific herbs etc. coincide with the same magic in folk tradition. But, it would be wrong to suppose that fairy-tale just »reflects« the folk customs. Magic is defined by genre itself, and living folk praxis gives to it some kind of new impetus. Magic is important for developing of the plot, too. It also gives weight to anthropocentric tendencies of fairy-tale. Genre, on the other hand transforms magical motifs – magic exists mostly in connection with supernatural creatures e.g. with the hero's helpers.

Персида Лазаревић Di Giacomo
Pescara

ВЕНЕДИКТ КРАЉЕВИЋ, ИСТОРИЈСКИ И ЛИТЕРАРНИ
ЧИНИЛАЦ ТРИЈУ ЖИВОТОПИСА ИЗ ДАЛМАЦИЈЕ
(Г. ЗЕЛИЋ, К. ЦВЈЕТКОВИЋ. С. АЛЕКСИЈЕВИЋ)

У вези са првим таласом систематског спровођења унијаћења православних у Далмацији (1819-1821), у раду се разматра лик Венедикта Краљевића, заједничког про-тагонисте трију животописа из Далмације: Краљевић се појављује у Житију Герасима Зелића, Автобиографији Кирила Цвјетковића и Споменку Милорадовом Спиридона Алексијевића. У сва три ова дела је први далматински епископ представљен као фанариота, иноверник и напoкoн ђаво – са свим елементима хришћанске симболике (али и наше усмене традиције) – који је као такав усредсређен на ствар због које је дошао (унијаћење). Историјске чињенице нам, међутим, казују, да је стање у вези са главним повесним актером најзначајнијег друштвеног и културног догађаја међу Србима у Далмацији прве половине XIX столећа било нешто друкчије, те да књижевна обрада овог лика од стране Зелића, Цвјетковића и Алексијевића донекле одступа од стварности, пре свега у вези са самим Краљевићевим приступом идеји унијаћења.

Три животописа из Далмације, *Житије* архимандрита Герасима Зелића¹, *Автобиографија* протосинђела Кирила Цвјетковића² и *Споменак Милорадов синђела Спиридона Алексијевића*³ имају заједничку историјску основу. Иако званично окончани у XIX веку, припадају оној традицији српске хагибиографске литературе средњег века која је обновљена у XVIII веку, те била заступљена кроз читаво XIX столеће, а настала је према обрасцу Доситејевог *Живота и прикљученија*, али и мемоарских текстова Симеона Пишчевића и Саве Текелије. То је књижевна норма која користи приповедање у првом лицу, као што је доследно корпусу српске аутобиографске прозе „са наглашеним

¹ *Житије* Герасима Зелића је први пут објављено у Будиму 1823. године, целовито је потом објављено 1897, 1898. и 1900. године у три свеске код Српске Књижевне Задруге. Ми се овом приликом користимо следећим издањем: Г. Зелић, *Житије*, поговор Ј. Радуловић, Београд, 1988.

² Дело је по својој прилици настало после 1846. године, а објављено је тек 1898. од стране Српске Краљевске Академије. У овом раду се користимо фототипским издањем које је приредио Горан Максимовић, Херцег Нови, 2004.

³ Највероватније ће бити да је Алексијевић свој спис довршио 1839. године, а објављен је у Гласнику Православне далматинске цркве у Задру 1904-06. године. Овде се користимо издањем из 1990, Книн.

православним доживљајем света⁴. Ова је средњовековна традиција препознатљива пре свега „у пројектовању сопственог живота као дијела Божје промисли, како се види и по Рајићеву тексту, и по текстовима других мемоариста из редова калуђера (Зелић, Кирил Цвјетковић).“⁵ Заједничко је овим трима ауторима (који немају истоветан осећај за поступно и систематичко представљање догађаја, и чија дела немају исту наративну структуру), то што кроз наратију својих живота излажу успомене и утиске на најзначајнији друштвени и културни догађај у Далмацији у првој половини XIX столећа: први талас систематског унијаћења православних у Далмацији од 1819. до 1821. године. Сва три писца су учествовала у овом тако значајном збивању с почетка XIX века код Срба, па мноштвом детаља оживљавају и разоткривају једно доба чији су били савременици. Догађаји се преламају кроз призму личних преживљавања и судбине тројице аутора, а мање или веће одстојање доживљавања је очевидно пре свега у портретисању главног повесног актера тих година у Далмацији, и заједничког књижевног чиниоца ових трију животописа, далматинског епископа Венедикта Краљевића⁶.

⁴ Г. Максимовић, „Споменак Милорадов“ синђела Спиридона Алексијевића, у: *Српске књижевне теме*, Београд-Бања Лука, 2002, 67.

⁵ Д. Иванић, *Поговор*, у: *Мемоарска проза XVIII и XIX века. Зборник*, II, Београд, 1989, 294.

⁶ С обзиром на то да се о првом таласу унијаћења доста писало, овом ћемо приликом изнети само основне податке о тим збивањима, имајући у виду чињеницу да је то главни историјски догађај, те као такав носилац радње која условљава сва три дела о којима је реч.

Борба за очување конфесионалне форме српског народа у Далмацији, као његова *differentia specifica* у оквиру владајућег католичанства, очитовала се пре свега као отпор унијатској политици и напор да се очувају основни елементи сопственог менталитета. Аустријски двор је намеравао спровести политику унијаћења још 1804. године, но то је омело француско (за)узимање Далмације (и стварање Илирских провинција) 1806. године. Друга аустријска управа од 1815. године, међутим, обнавља своје намере да поунијати православне, а главни зачетник те акције био је сам цар Фрањо I. Извршиоци такве верске политике били су: гроф Франц Сарау, гроф Јозеф Седлницки, кнез Клеменс Метерних, генерал Фрањо Томашић и гроф Венцел фон Лилијенберг (одговоран за други систематски талас унијаћења). Православни Срби су међутим под Француском затражили да им се дозволи организовање епархије и постављање епископа. Године 1809. донесена је одлука о оснивању самоуправне српске епархије у Далмацији са седиштем у Шибенику, а већ је 1810. Наполеон, на предлог Винченца Дандола, именовао за првог далматинског епископа Грка Венедикта Краљевића, а за његовог викара у Боки Которској архимандрита Герасима Зелића.

Кад је Далмација 1813. године потпала поново под Аустрију, Краљевић знајући да Зелића у Бечу сматрају својим човеком, настојао је да се додвори аустријским властима. Стеван Стратимировић је, пак, сматрао да Краљевића треба пензионисати, а Зелића вратити у његов манастир, сматрајући их обојицу неспособним. У Бечу су, међутим, аустријске власти хтеле да искористе Краљевићев положај те су учиниле директан и јак притисак на епископа да би им послужио у унионистичким намерама. Бечки адвокат Улрих Аффенбах је издејствовао аудијенцију за Краљевића код Цара, те је овај остао у Бечу од краја септембра 1818. до краја фебруара 1819. године. 29. новембра 1818. у Бечу Краљевић је саставио и поднео влади исцрпан писмени предлог о спровођењу уније у Далмацији. У ту сврху су из Галиције у децембру 1819. допутовала четири унијатска учитеља предвиђена за „унијатско семениште“. Народни представници су се узбудили и своје негодовање изнели гувернеру Томашићу у Задру, затим Стратимировићу, а овај Цару. Зелић је, осим тога, био позван у Беч 1820. да не би кварео планове, а потом спроведен у Будим, где је био конфиниран до своје смрти (1828). „Краљевић је постао најомрзнутија личност код приморских Срба (С. Гавриловић, В. Крестић, А. Раденић, К. Милутиновић, П. Ивић, Ј. Кашић, Д. Живковић, Д. Медаковић, *Историја српског народа*, V књ., том II, Београд, 185) који су 10. јуна 1821. године организовали заверу на Краљевићеве кочије, у којима међутим епископ није био, већ је том приликом погинуо унијатски учитељ каноник Ступницки, а после месец дана је подлегао ранама

У оваквим мемоарско-биографским списима, уз сагледавање и доживљавање минулог историјског момента и људи у њему, заједно са мноштвом асоцијација и чињеница које нису у непосредној вези са основном темом (али дочаравају атмосферу), присутна је тенденција да се прикажу добре стране идеја за које се сам писац залагао – а овде се конкретно мисли на напор у одбрани православља – а у настојању да се испоштује хагиографски карактер дела, односно хришћанска карактеризација ликова (уз присуство народних мотива). Већином се у аутобиографским текстовима могу пронаћи историјске личности, и то је и овде случај, „а традиционално проучавање аутобиографске прозе махом се и заснива на проучавању односа између личности у аутобиографском тексту и другим текстовима, а у циљу утврђивања објективне истине, тј. у чему је аутобиограф одступио од ‘истине’ која се може ишчитати у другим махом архивским текстовима.“⁷ Но, аутобиографија јесте ипак „фикционални текст нарочитог типа“⁸, а аутобиограф кад понире у туђу личност, неизбежно је субјективан. „Тако се у аутобиографији јављају субјективно/објективно причање о себи са објективно/субјективним причањем о другима.“⁹ И управо на овој разини, у којој се чињенице живота прилагођавају у суштини намерама оног који их саопштава, а подстакнути „значајношћу догађаја“, ситуира се Зелићево, Цвјетковићево и Алексијевићево портретисање „проблематичног Левантинца“¹⁰ Венедикта Краљевића: у овим трима животописима епископ Краљевић од историјске личности прераста у књижевни лик, у чијој се изградњи документарна истина трансформише, пре свега селекцијом¹¹ детаља, посматраних из перспективе времена у коме се пише, и контекстуализованих на тај начин да постигну одређену доследност хагиографске приче, а постављени (тобоже) као сведочанство времена. И није онда случајно кад Јернеј Копитар, на пример, коментарише Зелићев приступ, и његово описивање личности, па тврди да Герасим Зелић „[...] описује

и градски заповедник. Након тога је уследило хапшење Кирила Цвјетковића као главног осумњиченог. Уплашен за свој живот, Краљевић бежи прво у Задар, а потом у Италију, где је остао до своје смрти, 4. марта 1862. године. Пензионисан је 1828. године, када на место епископа ступа Јосиф Рајачић. После одласка епископа Венедикта Краљевића епархијом је управљао задарски парох Спиридон Алексијевић, све до постављања Рајачића за епископа, чиме је бар за извесно време нормализован црквени живот Далматинске епархије. Уп.: А. Личинић, прир., *Преписка о унији далматинског епископа Венедикта Краљевића са аустријским правителством*, Београд, 1863 (*Corrispondenza fra il vescovo Craglievich ed alcuni impiegati austriaci*, Corfù, 1862).

За анаграфске податке о Краљевићу захваљујемо се одговорној др Моника Доналио (dott. Monica Donaglio) из Историјског архива Венеције (Archivio Storico del Comune di Venezia).

⁷ Н. Грдинић, *Аутобиографија – проблеми проучавања*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, LI, 3, 2003, 671.

⁸ Исто, 672.

⁹ Исто.

¹⁰ Ј. Радонић, *Римска курија и јужнословенске земље од XVI до XIX века*, Београд, САН, CLV, 3, 1950, 619.

¹¹ Г. Максимовић, „Аутобиографија“ протосинђела Кирила Цвјетковића, 56: „Цвјетковићева Аутобиографија отуда и садржи све карактеристичне значајне поетике епохе, а прије свега, концепт превазилажења хагибиографског теолошког апстраховања и уопштавања и усмјеравање стварности, људи и појаве. Све то захтијевало је од аутора знатнији степен осјећања за књижевни поступак и вјештину селекције и мотивације која ће замишљену или доживљену пројекцију стварности учинити аутентичнијом и увјерљивијом а текст документарно употребљивим и комуникативним.“

своје противнике, али таквом пристрасношћу он од своје биографије прави легенду која постаје непоуздана чак и тамо где можда садржи истину.¹²

А главни Зелићев, те Цвјетковићев и Алексијевићев противник јесте управо епископ далматински Венедикт Краљевић, који се појављује и уобличује као конфесионални узурпатор, противник православља, те се као такав формира као негативни лик и даје печат хагиографској садржини ових трију животописа, који у том правцу – у разобличавању покушаја „демона“ Краљевића – добијају свој „виши“ смисао, па стога није ни чудо да *Автобиографија протосинђела Кирила Цвјетковића* носи поднаслов *Његово страдање за православље*¹³.

Венедикт Краљевић, „једна опскурна особа“¹⁴, представља дакле идеални демонски лик, који се од фанариоте и иноверника показује као ђаво, и као такав испољава своју функционалност окоснице трију животописа из Далмације, чија хагиографска природа садржи у себи смисао моралног обрасца за друге људе, према коме се инсистирањем на супростављању ђаволу који је дошао у Далмацију због једне ствари, да скрнави православље, указује на будућу светост писца дела.

Наравно да већ сама историјска личност Краљевићева даје повода таквом обликовању. Тврди Коста Милутиновић: „*Prošlost Venedikta Kraljevića* је vrlo tamna i misteriozna.“¹⁵ И заиста, као што и доликује незнајцу који се касније открива ђаволом, читалац увиђа да је овом фанариоти и име нетачно, које није било у суштини Венедикт (= благословен), а ни презиме му није било Краљевић већ Пичаура/Пичавура/Пачаурица/Паћавура или пак Полизовић; затим да је странац, Грк, и да не говори „нашим“ језиком, па ће Зелић рећи, кад му јуна месеца 1805. године у собу уђе један непознати калуђер, „гост издалека“ [Краљевић]: „Познам ја нама’, по читању и по језику да то није Далматинац него страни“ (246), јер страни се језик овде поима као особина нељудског. Наставиће Зелић у том смислу: „Поче ми нешто одговарати по српски, ни нијесам га могао добро разумети и, видећи га да је Грк, почнем га по гречески испитивати.“ Значи туђинац је овде везан за појам опасног, грешног, оностраног и нечистог, а његово се порекло везује за ђавола, а у вези са предањем о чињењу неког негативног дела у прошлости (и заиста је Краљевић у прошлости крао и подмићивао: зна се да је из једне манастирске касе украо 6000 гроша, да се прикључио побуњеним Србима у Београду, које је

¹² Ј. Копитар *Serbica. Културно-историјске теме*, Нови Сад, 1984, 297. Уп. кад Кирил Цвјетковић тврди за Зелића да лаже: „[...] Герасим Зелић [...] отиде у Беч, и оптужи Краљевића и то све саме лажи, и за подкрепит исте, стави један циркулар, ког је морао Краљевић, по налогу француском, народу 1809. послати, да вјерни своме законитоме цару остану. За ово буде Краљевић отговоран позван у Задар да се оправда, за које му је лако било и оправдати се, јербо не само свајшченство и народ, него и сами приврженици Зелићеви с остали засвејдочили да је лажно тужио [...]“

¹³ Г. Максимовић, „*Автобиографија*“ протосинђела Кирила Цвјетковића, 59: „Нарочиту умјешност Цвјетковић исказује у поступној мотивацији казивања о разобличењу уније у свом трагичном животном страдању и расплету.“

¹⁴ К. Милутиновић, *Vojvodina i Dalmacija 1760-1914*, Novi Sad, 1973, 18.

¹⁵ Исто, Коста Милутиновић доноси исцрпне податке о Венедикту Краљевићу и о читавом догађају, 17-31.

онда заједно са тројицом других Грка издао, а после свега је, хвалећи се добрим везама у Босни и приврженошћу Француској, успео да за себе откупи епископско звање и положај). Тако ће напослетку записати и Алексијевић за овог „пришелца“: „незнате тко је и откуда је“ (43).

Рушилачко начело Краљевићево, који долази у Далмацију као непријатељ и клеветник, би било, дакле, везано за грех и лаж, а метод његовог завођења би имао за циљ да удаљи вернике од православља и да их придобије за себе. И није случајно да Зелић стога предосећа да ће се нешто десити, нешто што би могло да узнемири живот православаца у Далмацији, те кад то уочава, Краљевић све слеже раменима, „у великој смирености, исто како лисица кад се види уваћена у гвозђу [...]. Таки сам ја помислио да је дошао овамо људе варати [...].“ (247) Тако ће и Алексијевић описати да:

„Ови пришелец епископ босански Венедикт Краљевић [...] знаде придобити, као и хитреји грек, на своју страну многе грађане; он немироваше, но непрестано летијаше из Шибеника сад у Скрадин сад у Задар, сад опет у Шибеник тражити от народа подписе да оснане епископ у Далмацији; он то свагда и от свију лако получи.“ (42)

И Цвјетковић преузима Зелићев текст, где каже да Зелић „обтужи Краљевића“, те да се Зелић обратио народу, „да захвале Богу, што их је ослободио от оног скотског непријатеља.“ (86)

Код Алексијевића се такође осећа неко предсказање, нека будућа неприлика, наговештена смрћу архимандрита, у зору 14. марта 1809. – „Овди је померчала звијезда моје среће.“ – коментарише Алексијевић на страни 46. Од тог тренутка је Венедикт Краљевић, директно и експлицитно, „проклети Грек“ (47), „хитри грек“ (53), који „кад је дошао из Србије у Далмацију, он се притвори као неки светац от древни гречески пустињака; [...] а наш прости и непросвјешчени народ оваке лицемјере хвали, у звезде кује и за светце држи;“ (53). Стога епископ Краљевић, „хитрец, скверног ради свог прибитска, употреби мајсторију за ограбити игумене и све калуђере.“ (58) Алексијевић бележи и да је Краљевић водио „Греческу безсовјесну политику: завади ти њих, пак ћеш бити господар од њих.“ Краљевић, по свему судећи, шири мржњу међу неуким и наивним Србима, па се као „нечастиви“ и „лукави“ појављује пред „неразумним [...] Далматином, као нове среће ангел [...]“ (59). Јер, наставља Алексијевић, „неки зли људи, кад се попну на које господство и добаве власти, не гледају на правицу.“ (60)

Још један елемент употпуњује хришћанску (и традиционалну словенску) визију Краљевића као ђавола: то је мотив ђавољег слуге, који је као такав преузет из хришћанске науке, а па опет би могао бити рефлекс претхришћанских представа о амбивалентној природи божанских бића. То је такође историјска личност која се као морално деградирани лик појављује у животописима Зелића, Цвјетковића и Алексијевића. Ради се у суштини о двома особама које, са не баш прецизно издефинисаним временским координатама, врше исту литерарну функцију ђавољег шегрта: реч је о секретару Венедикта Краљевића, Италијану Андреји Руђерију (Andrea Ruggeri), од кога је вероватно потекла прва сугестија о прихватању уније, и његовом сину Марку (Marco), по-

том такође у служби епископа Краљевића као секретар. Не зна се много о њима, али и оно мало података се уклапају у традиционалну причу о ђаволу и његовом шегрту. Ево шта о Краљевићевом секретару пише Алексијевић:

„Ови овдје споменути Руђери [Андреа], – човек доста искусан у сербском и у италијанском језику, по неколико и у грческом, јербо се учинио у колеђу грческом у Венеци, и био је више година канцелиер Провидитора венецианског, – знао је добро мбши-му римске цркве, која је вазда јошт и под владјенијем Републике венецианске, његдје политиком а његдје и слоју власти венецианске кушала ово мало источног исповједанија народа, прибјегшег от турецког насиља под обрану венециана, к својој цркви присојединити, па је он усавјествовао Краљевића, да ће по овому путу утврдити се на катедри епископској, угодити истом Цесару, његову Говерну, и одољети свим непријатељем, како што и бист. (67-68)¹⁶“

Кирил Цвјетковић, пак, посвећује више пажње Марку Руђерију него његовом оцу, „неком г. Андреју Руђерију, секретару реченога г. епископа“ (46). Тако је тај Краљевићев секретар, „Марко Руђери, син лукавога демона, посвећен врагу от врх главе до дно пете [...]“ (201); слично бележи Цвјетковић о Руђерију када га ухвати на делу, тј. кад је писао циркуларе: „[...] а ја знајући каквим он духом дише,“ наставља Цвјетковић, „пак му рекох: невино дјете!, пак му мој мали прст от руке пружим, да видим знаш ли ујести.“ (201-202) Руђери је, осим тога, „прави берекин и пјацирол“ (236). Кад Марко Руђери сазнаје за писмо од владике кога има Цвјетковић, он се срти и псује и грди, па сви примете „како га је дјавол са свим присвојио и како љепо с њим дјествује.“

Брушење Краљевићевог лика се овде употпуњује чињеницама: Краљевић је, дакле дошао у Далмацију због једне ствари, да је до краја спроведе, по плану, смишљено, и на то је сав усредсређен, а у томе му помаже секретар Руђери, прво Андреа а после његов син Марко. Нема више тајни за наше хагиографе: ђаволска намера Краљевићева је разоткривена, та да шири мржњу међу људима у Далмацији, да их одврати од праве вере и да их поведе на криви пут, лажући их и кушајући их, као прави *diabolus*, онај који се поставља *in transversum*, непријатељ који им зло наноси и наводи их у грех.

И није случајно да Кирил Цвјетковић бележи у свом животопису да је сањао, те се тај сан обелодањује као предсказање нечег лошег, слично Зелићевом предосећању. Код Цвјетковића сан очигледно има ту функцију да се око догађаја (у вези са Краљевићем), који се тим сном најављује, створи атмосфера црне слутње, тј. да се у причу уведе фатум. „Посебан осјећај за поступну најаву крупних и драматичних збивања и за њихову литерарно увјерљиву интерпретацију Цвјетковић исказује у опису снова, заправо, увјерљиве реакције подсвијести на опасност која се надвијала над Србима у Далмацији.“¹⁷ Тај сан Цвјетковићев о два наоружана разбојника, „с голим великим ножевима у рукама“, који се на њега устреме „као да ће ме посјећи“ (102), те се он поврати на велики пут, почне да бежи, стигне у двор и закључа се у собу, и извади кључ, има значајну функцију у хагиографској структури

¹⁶ Уп.: Н. Милаш, *Православна Далмација*, Београд, 1989, 497: „Тај зао дух Краљевићев био је тајник његов *Андреја Руђери*, човек прилично изучен, а уједно окретан и енергичан.“

¹⁷ Г. Максимовић, „*Автобиографија*“ протосинђела Кирила Цвјетковића, 60.

животописа, ту да обелодани циљ злог Краљевићевог духа. Одмах се Цвјетковић правда да није сујеверан, али:

„Но по времену, признао сам толико, што посредством таквих снов, Бог који пут њским сакривеним от чловјеческога ума начином, предсказује нам предбудуће случаје, за које ће се сваки увјерити, кад буде виђети, што је из овога сљедовало, и на што ће овај сан изићи, јербо послје ове ноћи, сваку вечер кад би хтио заспати, чуо сам кроз сан њски глас покрај мене, који би звао: Кириле, а који пут, оче Кириле, на које би се ја тргао и одзвао са: ха!“ (103-104)

Но, од тренутка дакле, кад нема више сумње која је Краљевићева намера, Зелић, Алексијевић и Цвјетковић не штеде речи којима негативно карактеришу епископа Краљевића: као ђавола, Јуду, издајицу, непријатеља бога и православља. Тако ће Зелић рећи, у вези са Краљевићем, да је он, Зелић: „знао и добро предвидио, још при његову пришествију под Французи, каква је духа и какав је волк под овчијом кожом, за које сам увјерјавао многе свештенике и слијепе граждане, који послједњи јесу га изабрали с потписи, али ми нијесу вјеровали исти.“ (359). Зелић сматра да му је било суђено да се бори против овог „проклетога чловјека“, као зла, а у име бога: „[...] расуђујем да је ово било и от Бога суђено да ја до мога гроба страдам за моју православнују вјеру и отечество, и да будем причина избавленија Израилу...“ (369) Питаће се Зелић „а је ли чисти дух у Краљевићу?“ (374), те стога када лаже, да би спровео своју намеру и преварио Далматинце, и то је у злу духу, а оно што каже Зелић је „права правцата истина, истина, која истина произлази от Бога, а лаж Краљевића от дјавола, слуге његова, и прочита.“ (379)

У писму које је 31. јануара (12. фебруара) 1821. године послато као молба од три манастира и свих далматинских пароха и капелана (а које је потписао између осталих и Кирил Цвјетковић) Цару, који је тад био у Љубљани на конгресу, пише да је „нечовечни епископ наш, који је с хитростију себе прозвао Краљевић“, односно „Он, јепископ Краљевић, јест човек не само неблагоображан, непросвјешчен и ненаучен, него и у опхожденију живљења свог толико распушчен, колико што бити може најсластољубивији посљедоватељ Епикуров, а Христа спаситеља противник и гонитељ.“ (420) Додаје се затим на истом месту, у тачки бр. 2: „Његова нечовечност најпоглавитије људе грађане у цркви с престола архијерејског псује и ружи, надјевајући њима различна гнусна имена и најпослје називајући њи бесловесним скотовима.“

Слично за Краљевића у том смислу пише и Кирил Цвјетковић који наводи да је:

„...народ узнемирен и сваки дан прогоњен, да се више трпјети не може, и да најмирнији и најпоштенији чоек сваки час стрепи, да га каква бједа не снађе, от стране владике Краљевића, онога простољудине, чужеземца, најсластољубивијег посљедоватеља Епикурова, због кога ми свјашченици у великој опасности међу овако огорченим народом живимо, и кад у цркву идемо да по дужности нашој свету и безкровну жртву совршујемо, на мјесто што бисмо благоговјечно и побожно такву отпраљали, то морамо дрктући и презајући тамо стојати, бојећи се раздраженога и напаствована народа да нас не подави, што они мисле, да смо и ми с владиком у согласију.“ (213-214)

У истом тону бележи и Спиридон Алексијевић, који је такође уплашен одлуком епископа Краљевића да у Далмацију доведе четири унијатска учитеља за семениште јер „От ова четири учитеља ни један незнадијаше сербски говорити [...]“ (76), па ће за епископа Алексијевић тим поводом рећи:

„Епископ Краљевић, објат славољубијем и користољубијем пригази совјест своју, уперти бреме тешко на себе: промјенит у други вид своју цркву у Далмацији; при свем тому није му совјест мирна била, по рјечи премудрог Соломона: Повинен муж никим гоним бјегает. Тако Краљевића дух није налазио покоја.“ (75-76)

Поново историјски догађаји условљавају ток и врсту наративе житија тројице калуђера: с обзиром да се по Далмацији, међу православним свештенством прогласило да епископ Краљевић хоће да сједини „греческу цркву у Далмацији с римском“, додаје Алексијевић да управо тад:

„...уђе дух нечисти у несвјесне Далматине, неки смуте и узнемире и мирне, учини се велико смушченије, понајвише по градовим између ког, велика бесчестија и пакости почине Краљевићу у Шибеник, за оно неразумно прво почитаније које су му носили до обоженија; осим свега црн крст са шатиром привуку му на врата от резиденце претећи му са смртију.“ (78)

Повесни тренуци се дакле и овом приликом уклапају у хришћанску схему према којој једно од главних оружја, поред молитве, у борби против ђавола јесте управо крст, кога Далматинци приносе пред Краљевићева врата, као симбол реалности испуњен силом божјом и величанством љубави Божје. Значење крста, дакле, „не зависи само од телешког разумевања него и од историјских услова живота“¹⁸, те као симбол онога кога прогоне и коме ће можда одузети живот због његове вере у истину, а као свеопшта порука спасења и брана против сваког зла.

Занимљиво је да Зелић говори о три крста пред вратима резиденције епископа Краљевића: „Друго јутро освану му пред вратије 3 велика камена крста, доношена из гробља, и када ји види, препане се и ужасне, размишљајући да народ пријети њему на главу.“ (383) Није искључено да Герасим Зелић овде има у виду три крста са Голготе која се појављују као нада да ће се он и његов народ наћи у последњем часу са Господом у Царству небеском, и да страдањем плаћамо наше грехове.

Кирил Цвјетковић није, о томе, међутим стигао ништа да забележи. Оставио нам је пак сведочанство о одважности „трију православни жена“ (225), трију госпођа из угледних породица „Магдалина супруга Теодора Кулиш, Анастасија Марка Петрановићева и Ана Нике Павловића“ (225) које „љубави к православију пламтеће, [...] договорише се [...] да пођу за њим [Владиком] и кад се поудале от града гђе нема ни кућа ни никога, пак да га камењем убију, и громилу камења на њега да наметну.“ (225)

Цвјетковић наводи, нешто пре тога, и чињеницу да су се о Краљевићу растурале и народне песме, као спрдња и потврда о нетрпељивости народа према далматинском епископу:

¹⁸ Енциклопедија православља, II, Београд, 2002, 1059.

„У ово време почеше по народу летити неке пјесме о владики, највише поругателне, неке претителке, а неке клеветне таке су биле, да се морао о неким ужасавати, от неки грозити, от неки смјејати се, и мени су многе дошле на дар не само из Далмације, него из Лике, Сенске рјеке, Тријеста, Загреба и из Будима. И владики су многе дошле из Далмације, међу којима и проклетство Мазенино, на њега све пречињено. (173)¹⁹“

Као допуна слике хришћанског „протеривања ђавола“, занимљиво је и то да Алексијевић просто предосећа неку врсту буре:

„Прође и ово љето 1820. Настане и 1821. Све једнако по свој Далмацији вари, ушао некакав внутрени немир, и као из далека тутњи. Дође велики пост, у Шибенику код катедралне цркве, због Краљевића оваког поступка, неће нитко у цркву, неће на исповјед по хришћански као досад; покаже се јавна мерзост от народа према Краљевићу. (80)“

Ова ће мржња Далматинаца кулминирати атентатом на Краљевића, 10. јуна 1821. године²⁰, када је из заседе пуцано на владичине кочије. Но, иако је тачно да је владика Краљевић избегао тај атентат јер се, истини за вољу, није налазио у тим кочијама, занимљиво је и то да је атентат пао управо на Духове, кад се слави рођендан хришћанске Цркве, 50. дан после Пасхе. Нема података који би указали да ли се ради о случајности или не, чињеница је, међутим, да са књижевне стране гледишта, овај историјски догађај контекстуализује слику хришћанског протеривања ђавола, у чијој причи је све подређено циљу обрасца светог живота и жртвовања, и посматра се у том светлу.

Шта се после тога десило, чињенице саме говоре: Кирил Цвјетковић, као највећи Краљевићев противник, „падне под криминални испит, уфате га и ставе у жестоку тамницу, заковата у претешке вериге (кадене).“ (Алексијевић, 81). Сам се Краљевић уплаши, те сутрадан побеже из Шибеника у Задар где остаде до 1823, а онда, 24. маја, оде у Италију, где би пензионисан 1828. године²¹. За архимандрита Далматинске епархије поставио је био задарског пароха, једног од тројице животописаца о којима је реч, Спиридона Алексијевића (1823-29). Епископ Краљевић би пензионисан 1828. године.

Знамо, међутим, исто тако, на основу историјских чињеница, да ствари са Краљевићем нису баш биле тако једноставне, односно да се није овде радило само о борби оних који су страдали за православље противу демона, већ да је случај далеко сложенији, те развој догађаја занимљивији. Тим пре кад се зна да је Венедикт Краљевић преотео епископско звање, којему се вероватно надао архимандрит Герасим Зелић, „човјек способан, али уз то

¹⁹ Неке од тих сатира и песама (којих није био поштеђен ни намесник Лилијенберг, за време другог таласа унијаћења) објавио је Lj. Vlačić, *Nekoliko dokumenata iz doba prvog i drugog pokušaja unijačenja pravoslavnih u Dalmaciji*, Магазин сјеверне Далмације, 1934, 74-77. Зна се да је Владика био позвао Саву Мркаља да му неке од тих песама преведе на италијански, а Мркаљ је, преведећи једну „поругателну“ песму, успео да направи и њен препис. Уп. и: *Знаменити Срби у анегдотама*, сабрао Д. Томић, Нови Сад, 1999, 75.

²⁰ Сасвим погрешно наводи Angelo Tamborra (*Niccolo Tommaseo, il mondo ortodosso e il problema dell'unione delle chiese*, estr. da: *Niccolo Tommaseo nel centenario della morte*, a cura di V. Branca e G. Petrocchi, Firenze, 1977, 586) да је крвави атентат био 11. маја 1820. године, и да је у њему изгубио живот протосинђел Кирил Цвјетковић, са још двадесет особа. Цвјетковић је умро 1857. године.

²¹ У почетку је Краљевић боравио у Падови (са Руђеријем) и дописивао се са Спиридоном Алексијевићем, в.: Н. Милаш, *Нав. дело*, 525.

амбициозан и претенциозан²², и да је између Зелића, који је показивао сувише строгости у свом раду, и Краљевића, који је тада био омиљен међу Србима, дошло је до сукоба кад је Зелић без дозволе осветио цркву у Котору. Ако, осим тога, имамо у виду и чињеницу да је епископ Краљевић, кад је био позван у Беч, „под претњом да ће бити уклоњен са епископске столице, дао 28-II-1818 писмену изјаву да ће радити за унију“²³, неће нас чудити онда тврдња Љубе Влачића, у вези са покушајем Краљевића да приведе далматинске Србе на унију, који сагледа читаву ствар са друге стране, и отвара могућности друкчије интерпретације:

No Kraljević, izuzevši nastojanje svoje za otvor seminara, bilo i sa nastavnicima unijatske veroispovesti, ničim se drugim nije zalagao za ostvarenje Unije. On isti nije nikad prešao u Uniju, niti je pokušavao, da koga u nju obrati. [...] I sama Vlada držala ga je samo u duhu (in spiritu – im Geiste) sjedinjenim, ali prema spoljašnjem njegovom veroispovedanju (dem äusserblichen Bekenntnisse nach) još uvek – šizmatikom.²⁴

И заиста животописи – што због временског окончања, што због угла сагледавања целе ствари – нам не откривају неке чињенице које обелодањују ипак неке друге, занимљиве, ако не и позитивне стране личности епископа Венедикта Краљевића. Једна од тих јесте да је Краљевић, који је у Венецији провео скоро 40 година, и ту поседовао богату библиотеку²⁵, помагао писце, био у контакту са разним интелектуалцима²⁶, да га је Јан Колар посетио 1841. године, и да се том приликом убедио у Краљевићева панславистичка осећања.²⁷

Осим тога знамо да се Краљевић у Венецији често виђао и са Николом Томазеом²⁸, који је несумњиво најзаслужнији за упознавање Италијана са Јужним Словенима и који је у том послу утицао на многе своје италијанске пријатеље и сараднике (Валуси, Дал’Онгаро, Гацолети). У ствари Томазео се сусрео први пут са Краљевићем у Падови, јула 1824. године²⁹, и тај је први сусрет био, истини за вољу, „carico di diffidenza, oltre che della sua naturale maldicenza, con il vescivo Kraljević, cui non risparmia l’insinuazione di avergli aperto 2 lettere del Marinovich con ‘i peli della sacra barba’“³⁰. У Националној

²² *Алманах. Срби и православље у Далмацији и Дубровнику*, Загреб, 1971, 24. Уп.: Ј. Копитар, *Нав. дело*, 296: „сваки противник [...] беспрекорног Зелића био је за овога лисица, Јуда, итд. [...]“

²³ Л. Бакотић, *Срби у Далмацији од пада Млетачке Републике до уједињења*, Београд, 1938, 30.

²⁴ Лј. Влачић, *Нав. дело*, 57.

²⁵ Краљевић је у Венецији становао у Calle dei Greci nella Parrocchia di S. Giovanni in Bragora, Castello, 3418.

²⁶ У септембру 1847. године је био Конгрес научника у Венецији: у разреду за археологију и географију, предвођени Фрањом Караром (Francesco Carara), учествовали су Пјетро Антонели (Pietro Antonelli) из Раба, Пјер Алесандро Паравија (Pier Alessandro Paravia), Мато Замања из Дубровника, и Венедикт Краљевић. В.: G. Praga, *Storia di Dalmazia*, [Varese], 1981, 238.

²⁷ М. Zorić, *Italia e Slavia. Contributi sulle relazioni letterarie italo-jugoslave dall’Ariosto al D’Annunzio*, Padova, 1989, 287.

²⁸ А. Tamborra, *Нав. дело*, 607-608; М. Zorić, *Нав. дело*, 288.

²⁹ А. Tamborra, *Нав. дело*, 587.

³⁰ Tomm. a Marinovich, Padova, 12/07/1824, у: А. Tamborra, *Нав. дело*, 587: „пун неповерења, осим његовог урођеног оговарања, према епископу Краљевићу, кога није поштедео инсинуације да се баш он, епископ, усудио да му отвори два писма од Мариновића.“

библиотеци у Фиренци постоји једно до сада необјављено Краљевићево писмо Томазеу, баш у вези са Антонијом Мариновићем, Томазовим шибенским пријатељем из младости³¹:

Egregio Signor Nicoletto
Padova 12 Gennaio 1825

Ricevuto per via postale in quest oggi dall'amico Marinovich una lettera a Lei indirizza, che mi prega dirigerliela ove trovassi, mi do premura spedirgliela qui occlusa costi.

Bramerei mi volesse talvolta favorire di preziosi suoi caratteri onde sapere del suo stato, mentre lo fò consapevole dell'ottimo mio.

Ove valgo non mi risparmi che in servirla mi troverà sempre qual un' protetto –

Di Lei abb.^{mo} aff.^{mo}
amico e servitore B. Kraglievich [...]³²

Томазео и Краљевић (који је крстио Шпиру Поповића, Томазовог учитеља „илирског језика“ 1808. у Шибенику) су наставили да се сусрећу потом у Венецији и имали су заједничких тема³³, па ће у граду у Лагуни Томазео имати прилике да промени своје првобитно, негативно мишљење о далматинском епископу, како преноси Анђело Тамбора:

“Non ne sapeva né di Greco, né di Illirico né d'Italico, e pareva più studioso delle femmine che de' sacri canoni“, dice di lui Tommaseo con la solita malignità, ripercorrendone la vicenda, dalla sua attività unionistica in Dalmazia al servizio dell'Austria, sino all'esilio a Venezia, dopo l'attentato. Ma di lui riconosce: „l'uomo però di cuore buono, e oltre alle sue possibilità generoso.“³⁴

Томазео је, осим тога, добио од Венедикта Краљевића и једну епску песму, како пише Шпири Поповићу: „Prepiso sam i onu iz *Danize*, a Kraljevichievu po moguchstvu uredio.“³⁵

³¹ S. Roić, *Šibenski prijatelj iz mladosti ó: Stranci. Portreti s margine, granice i periferije*, Zagreb, 2006, 84-96.

³² Biblioteca Nazionale Centrale di Firenze, Tomm. 92, 79:

„Поштовани Господине Николето
Падова, 12. јануар 1825.

Управо сам данас примио једно писмо поштом Вама упућено од пријатеља Мариновића, који ме моли да Вам га упутим где се налазите, па се журим да Вам га пошаљем с овим запечаћено.

Било би ми драго кад бисте хтели понекад да ме удостојите Вашим цењеним речима како бих знао о Вашем стању, а у међувремену Вас обавештавам да сам ја одлично.

Ако вредим не штедите ме да Вас служим, сматрајте да ћу бити увек ваш штићеник.

Ваш одани пријатељ и слуга В. Краљевић.“

³³ M. Zorić, *Carteggio Tommaseo-Popović*, *Studia Romanica et Anglica Zagabriensia*, 38, 1974, 288 (170): „Il vescovo Kraglievich m'attestava d'aver visto il Rajacich, e quand'era diacono e quand'era archimandrita, ballare con femmine.“ („Епископ Краљевић ми је потврдио да је видео Рајачића, и кад је био ђакон и кад је био архимандрит, како плеше са женама.“).

³⁴ A. Tambozza, *Nav. delo*, 608: „Није знао ни грчки, ни илирски ни италијански, и чинило се као да више проучава жене него свете каноне“, каже за њега Томазео са уобичајеном пакошћу, присећајући се целог догађаја у вези са њим, од његовог рада на унији у Далмацији у служби Аустрије, па до егзила у Венецији, после атентата. Али о њему признаје: ‘то је међутим човек доброг срца, и великодушан чак ван својих могућности’.“

³⁵ M. Zorić, *Carteggio Tommaseo-Popović*, *Studia Romanica et Anglica Zagabriensia*, 24, 1967, 226(58).

Важно да истакнемо и да је Венедикт Краљевић био први од православних епископа који је пружио извесну подршку Вуку, понудио му место за наставника богословског семинара³⁶, и стога био у преписци са њим³⁷. Но иако се тврди да је то било „po svoj prilici zato što je doznao za Stratimirovićevu mržnju prema Vuku i što je pretpostavljao da je i Vuk sklon uniji i unijačenju [...]“³⁸, ипак је важна чињеница да је Краљевић у својој епархији прикупио знатан број претплатника на Вуков *Рјечник*, тачније 106³⁹. У вези с тим је битно и посредништво и преписка са Павлом Соларићем, који је у почетку видео у добром светлу Венедикта Краљевића⁴⁰, али се касније убедио у покушај уније: Кирил Цвјетковић је обавештавао Соларића о ономе што се дешава у Далмацији у вези са епископом Краљевићем, и православнима⁴¹, и тај покушај латинизације Срба је тешко падао Соларићу. „Потврђује то и његова приватна преписка са епископом Мојсијем Миоковићем и митрополитом Стефаном Стратимировићем, у којој изражава своје жаљење и незадовољство због поступака ‘проклетог Краљевића’, који ‘продаје наш закон’.“⁴²

По свој прилици је, дакле, Краљевић, без сумње амбициозан, био личност која се борила за своје место, пре него што је заиста желео унију. Питање је колико је Краљевићев „смишљен рад на Унији“⁴³ заиста била Краљевићева замисао; пре би се рекло да се Краљевић бојао да изгуби свој епископски положај, што показује и његово првобитно франкофилство (1809) те потоње аустрофилство (1813). Тачно је да је Краљевић покушавао да се укључи у покушај унијаћења, али то је по свему судећи било поново на иницијативу његовог секретара⁴⁴. Но сам се Краљевић, пак, држао опрезно по страни у току револуционарних догађаја 1848-49. године у Венецији⁴⁵. Документи из Архива у Венецији (у којима се потписује као „грчки епископ Далмације, Дубровника, Боке Которске и Истре“⁴⁶) пак нам говоре колико Краљевић др-

³⁶ К. Milutinović, *Vuk Karadžić i dalmatinsko vladičanstvo u Zadru*, Zadar, 1965, 535: „[...] da je Kraljević za nastavnike bogoslovskeg seminara doveo Vuka i ljude njegova kova, namjesto rusinskih unijatskih misionara iz Galicije, koji nisu znali našega jezika i bili strani našem narodu, ne bi došlo do novoga vala religioznog fanatizma i do krvavih obračuna između dva ljuto zavađena tabora [...]“

³⁷ Вук, I, 312, 315, 318, 332, 360, 404, 420, 448, 518, 707, 730, 789, 792, 812, 936.

³⁸ К. Milutinović, *Vojvodina i Dalmacija*, 47. Уп.: В. Новак, *Вук и Хрвати*, Београд, САНУ, CDXVII, 62, 1967, 72-78.

³⁹ Г. Добрашиновић, *Вукови пренумеранти*, Београд-Нови Сад, 2001, 43.

⁴⁰ П. Соларић, *Поминак књижевски* (фототипско издање књиге из 1810. године), Инђија, 2003, XIX: „[...] могућно је да се у оним односима наслути да је *Поминак* и настао као део француских културних тежњи и пропагандне политике према Илирији, коју је могао помагати и оновремени далматински епископ Бенедикт Краљевић.“

⁴¹ Љ. Влацић, *Павле Соларић у борби противу уније*, Гласник историског друштва у Новом Саду, IX, 1936, 98-99.

⁴² П. Соларић, *Нав. дело*, 112.

⁴³ Ј. Радонић, *Нав. дело*, 619.

⁴⁴ Н. Милаш, *Нав. дело*, 529: „Ове исте 1828. године показала се нека агитација у корист Краљевића, да би се он опет повратио у Далмацију. Агитацију је ову узбудио из Падуе Руђери преко неких својих пријатеља у Далмацији. Узбунише се православни Далматинци гдје их је год било, на овај глас, и почеше се сакупљати и договарати шта да учине, а да зло отклоне од Далмације.“

⁴⁵ А. Tamborra, *Нав. дело*, 609.

⁴⁶ Archivio di Stato di Venezia, Pres. Gov. 427, Prot. n. 2622 dell'11 agosto 1827.

жао до свога положаја, до финансијске стране, и колико је помагао своје сараднике⁴⁷.

Зна се осим тога да је Краљевић на самрти, у свом тестаменту изјавио да му није била намера да се удаљи од православне вере, и да се извињава ако је неког повредио, да није никада изневерио учење православне цркве, „па је у то увјеравао и своје православне савременике, који су га сретали у Венецији као пензионера.“⁴⁸ Додајмо томе још и чињеницу да је пронађен запис Краљевићев, од 12. јуна 1816. године, на лутеранском Катихизису Ван Селава (Штокхолм, 1728), ћирилицом, где се Краљевић залаже за православље⁴⁹.

Преношењем историјских чињеница у други медиј, писци их прилагођавају његовим правилима. Очигледно је да Герасим Зелић, Кирил Цвјетковић и Спиридон Алексијевић у својим (хагиографским) животописима врше селекцију догађаја по одређеним принципима жанра коме њихова дела (настоје да) припадају. Тачно је да, уз сву црквенославенску лексику, ова дела представљају прворазредни докуменат за употпуњавање слике о верској ситуацији у Далмацији, и то управо својом аутентичношћу и литерарном комуникативношћу. И не само то: очигледно је да аутори теже што већој историографској аутентичности, и свој наративни аутобиографски поступак поткрепују одговарајућим документима. Поглед на историјске догађаје, међутим, у току покушаја првог таласа унијаћења у Далмацији 1819-1823. године добија смисао у перспективи нарације писаца животописа, чиме се у суштини једнострано, али сходно православном канону, далматински епископ Венедикт Краљевић сматра за оличење ђавола, у борби против којег живот, односно животописање тројице калуђера о којима је реч, и истовремено преношење одређеног друштвеног тренутка у коме су били учесници и савременици догађаја, и добија свој смисао.

Кључне речи: унијаћење, Венедикт Краљевић, аутобиографија, мемоари, Герасим Зелић, Кирил Цвјетковић, Спиридон Алексијевић.

⁴⁷ Тако је, нпр., гувернер регије Венето, гроф д'Инцаги (d'Inzaghy) одобрио 8. јуна 1825. године 5,833.20 фјорина (уз додатак од 1916.40 фјорина) епископу источног обреда Далмације Венедикту Краљевићу „per tutto il tempo in cui fara la sua dimora in Italia“ („за све време док буде боравио у Италији“) – Archivio di Stato di Venezia, Pres. Gov. 468, Prot. n. 876, Dipart. VI.

⁴⁸ Алманах. Срби и православље у Далмацији и Дубровнику, 25. Уп.: А. Tamborra, Нав. дело, 608: „Il vescovo Kraljević era, dunque, un personaggio a Venezia.“ („Епископ Краљевић је био, дакле, права личност у Венецији.“)

⁴⁹ Алманах. Срби и православље у Далмацији и Дубровнику, 248.

Persida Lazarević Di Giacomo

BENEDETTO CRAGLIEVICH, COMUNE ELEMENTO STORICO E LETTERARIO
DI TRE AUTOBIOGRAFIE DALMATE (G. ZELIĆ, K. CVJETKOVIĆ, S. ALEKSIJEVIĆ)

(Riassunto)

Nel quadro della prima ondata di sistematico tentativo di unificazione delle Chiese in Dalmazia (1819-1821), il presente lavoro si occupa del vescovo Benedetto Craglievich, figura centrale di tre autobiografie dell'epoca: *Žitije* di Gerasim Zelić, *Avtobiografija* di Kiril Cvjetković e *Spomenak Miloradov* di Spiridon Aleksijević. In tutte e tre queste opere il primo vescovo dalmata viene rappresentato come fanariota, infedele e, perfino, dotato di tutti elementi della simbologia cristiana (e della tradizione slavomeridionale), come diavolo che, in quanto tale, appare totalmente dedito allo scopo che lo ha portato in Dalmazia: l'unione delle due Chiese. I fatti storici tuttavia ci presentano una situazione, che lo riguarda in quanto principale protagonista del più significativo evento sociale e culturale serbo della prima metà del XIX s. in Dalmazia, alquanto diversa. L'elaborazione letteraria di questo personaggio da parte di Zelić, Cvjetković e Aleksijević risulta discostarsi dalla realtà proprio per quanto concerne l'approccio di Craglievich all'idea dell'unione.

Dorota Gil
Kraków

„ЛАТИНСКИ/ПОЉСКИ“ ЛИК СРПСКЕ КУЛТУРНЕ ТРАДИЦИЈЕ. ЧИТАЊЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈСКЕ СТВАРНОСТИ ПРЕМА А. МИЦКЈЕВИЧУ

У реферату се приказује далека од објективизма (јер потпуно подређена религијском месијанизму) Мицкјевичева визија српске културе, као културе у којој једини позитивни елементи чине „латинске, католичке компоненте“. Трагом нових истраживачких постулата пољских научника ауторка реферата разматра дакле два аспекта: историјску стварност Србије према стварности конкретизованој париским предавачем у његовом утопијском програму метаполитичког месијанизма и везу овог последњег са метакњижевном – сакрално-митском визијом историје народа која је представљена у јуначким народним песмама.

Треба да почнемо од једног објашњења. Израз „латински/пољски лик“ којим се служимо у теми овог реферата јесте, наравно, једна мисаона скраћеница, која се односи на познати став Адама Мицкјевича да – мало парифразирајући речи песника – све што је позитивно у српској култури носи обележје утицаја латинског, католичког Запада. Овај став, дакако, има образложење у општој визији Словенства и света коју је поета-професор приказао у париским предавањима. Баш о овим деловима прелекција, које се односе на словенско средњевековље, а пре свега на српски фолклор (из I семестра школске године 1840/41) биће речи у овом реферату, који – разуме се – представља више „прилог“ него било какав покушај резимирања досадашњих резултата истраживања. На тему мишљења Мицкјевича о српским народним песмама и српским историјским реалијама које песник читао кроз призму књижевне верзије митско-сакралне историје народа пренете Вуковим певачима – речено је „скоро све“. Без обзира на досадашње веома драгоцене, па чак и најдетаљније монографије (и то независно од перспективе које су примењивали аутори: смањујуће – полонистичке, или увећавајуће – славистичке)¹ још увек

¹ Бројни радови пољских истраживача и српских полониста садрже не само основни фонд фактографског знања о изворима преко којих је песник долазио до информација о народној поезији и историји Србије, него и својеврстан регистар грешака и нетачности које је направио пољски предавач. Најважнији радови у којима се примењују различите истраживачке перспективе разматра између осталог Ј. Рапацка у чланку: *Południowa Słowiańszczyzna w Mickiewiczowskiej wizji literatur słowiańskich* у књизи ауторке: *Godzina Herdera. O Serbach, Chorwatach i idei*

само привидно исцрпљују тематски оквир научних истраживања. Ово потврђују нове истраживачке постулате које последњих година износе пољски слависти и историчари идеја. Дакле, изостављајући овде питања већ добро препозната кренућемо пре свега за мишљу пољског истраживача јужнословенских књижевности – Јоане Рапацке и њеним сугестијама на тему могућих праваца више продубљене рефлексije над овим проблемима², а такође истакнутог историчара идеја Анреја Валицког, аутора пре неколико месеци издате извршне студије на тему месијанизма Мицкјевича, која баца ново светло на досадашње резултате истраживања научника-мицкјевичолога³. Додајмо, да из перспективе која нас овде занима: „књижевност и стварност“ – а памтимо да је народну српску поезију Мицкјевич третирао као „испољавање народног духа“ – меродаван документ који одражава реалну историјску стварност „бити-сања Срба“ и њиховог менталитета – узимамо овде у обзир два основна аспекта. Први јесте историјска стварност Србије према стварности конкретизованој песником-професором у његовом утопијском програму метаполитичког – више религијског него националног – месијанизма, док су други односи у вези са овом последњом са метакњижевном – сакрално-митском визијом историје народа која је представљена у тзв. јуначким народним песмама. Погледајмо, дакле, први од горе наведених проблема.

Као што је познато, делови предавања који нас овде интересују не смеју се третирати изоловано од целокупне – веома сложене историозофске и политичко-моралне мисли песника⁴. Наравно, памтимо овде и многе нејасне, вишезначне, па чак и противречне тврдње, које нарушавају унутрашњу целину предавања, а такође њихов – у духу програма – импровизаторски карактер. Не подлеже ипак сумњи да су Мицкјевичеви судови једнозначно потчињени визији Словенства (у томе и Србије) одговарајућој религијском – у правом (а не само преносном) смислу те речи – месијанизму. Као што је познато, он је код пољског историозофа добио облик – у односу на политички садржај – идеологије револуционарног пољско-француског савеза у борби за „свеопшту обнову“ човечанства, у суштини пак – уједно сотериолошко-есхатолошке, историјске и метаисторијске концепције, чврсто везане за хилијазам, која је уосталом – као јерес – била осуђена од стране Ватикана. Као што знамо, Мицкјевичева концепција инспирисана мишљу мистика-пророка Анреја Товјанског улогу изабраних инструмената свеопште регенерације одређивала је де-

jugosłowiańskiej, Warszawa 1995, s.95-99. Види такође: П.Буњак, *Мицкјевич и словенска идеја*, „Славистика“, 1999, III, s. 333-340 и истог аутора: *Преглед пољско-српских књижевних веза (до II светског рата)*, Београд, 1999; *Како смо примали Мицкјевича*: www.pbunjak.narod.ru/radovi/polonica/Mick_slov.htm

² Ради се о горе поменутом чланку Ј.Рапацке.

³ А. Walicki, *Mesjanizm Adama Mickiewicza w perspektywie porównawczej*, Warszawa, 2006. У чланку користимо и друге књиге тог историчара идеја, а из раније штампаних радова пољских истраживача служимо се овде пре свега: А. Witkowska, *Mickiewicz. Słowo i czyn*; иста ауторка: *Sławianie my lubim sielanki*, Warszawa 1972; М. Janion, М. Żmigrodzka, *Romantyzm i historia*, Warszawa, 1984.

⁴ Идеје париских прелекција указују видљиву везу пољског месијанизма са другим великим идеологијама „свеопште обнове“, између осталог: француским социјализмом, „филозофијом открочења“ Шелинга, а такође са главним токовима филозофско-религиозне мисли у Русији.

вичанским, незараженим рационализмом, непоквареним индустријализацијом и непритиснутим историјском прошлошћу народима, дакле, Словенима и народу од дела, дакле, Французима. Очигледно за песника вођство које је међу Словенима требало да припадне Пољацима – највећем савезнику Француске, револуционарном народу, који је (као Христос) највише патио и који – за разлику од Русије – био носилац „духа слободе“ – маргинализовао историју осталих словенских народа и истовремено одређивао за њих једино улогу другоразредних глумаца у ирационалној визији надахнутог предавача. Из такве перспективе Мицкјевичева концепција која је била основни критериј „разложности“ историје Србије и уједно оцене свих историјских и књижевних појава, дозвољавала је песнику да направи веома упрошћен избор из ризнице српске традиције. Напори уписивања Србије и њене културне традиције у визију Словенства као подручја борбе између Пољске и Русије, у слику борбе два - поистовећивана са овим земљама – елемента: слободе и деспотизма – унапред је била осуђена на неуспех. У таквом словенству које су потпуно овладала само два народа, Србија је морала бити локализована ван историје⁵. Због тога – поред нескривеног и сасвим искреног одушевљења народним песмама „народа певача“ – доминирајуће делове предавања чини рефлексивна песника на тему његове „архаичности“, позитивно схваћене „примитивности“ и самог језика⁶. Као што се чини фаворизовање народне традиције, у томе поезије, уз истовремено потпуно изостављање других токова културне традиције Срба није било зависно од стања знања песника-предавача, усвојених тада књижевних критеријума, естетских укуса епохе или европске популарности фолклора⁷. Трагом Вука Караџића Мицкјевич је свесно прихватио канон традиције, који је потпуно одсекао српску културу, у томе и књижевност, од префињене црквенословенске сакралне књижевности – главног медија хришћанских етичких вредности и од историје народа смештене у хришћанску перспективу, а такође од класицистичке „учене“ поезије. У том случају афирмација Караџићевих достигнућа, тиме и самих народних песама, вршила се кроз призму Вукових – тј. Вуком наметнутих – категорија: трагом Вука (али упркос властитим представама) Мицкјевич је прихватио тезу да фолклор мора да постане фундаменталан код књижевности и – чини се – није примећивао, или није хтео да примећује основне разлике у „реформи почетка“ Вука (према којој је фолклор требало да постане безалтернативна парадигма српске културе), а властитим покушајима да се од фолклора учини (једино) књижевни субкод, да се он третира као инструмент „антисистемских“ дејстава. Треба да се подсетимо да је фолклор за Караџића – поред тога што је био меродаван документ

⁵ J. Рапска, нав. дело, с.100.

⁶ који је за разлику од руског, пољског и чешког задржао на нивоу првобитног – прастарог језика, језика поезије и музике. Упор. предавање VII. Овде користим пољско издање прелекција: A. Mickiewicz, *Literatura słowiańska u: Dzieła*, t. VIII-IX, Wydanie narodowe, Warszawa, 1952 и српско: С.Суботин, *О српској народној поезији*, Цетиње, 1955.

⁷ На маргини додајмо да у Мицкјевичевој визији Словенства, којој је срж изражавала дијалектика само двеју словенских култура није било места – што зачуђује – за ренесансну и барокну баштину Дубровника и Далмације, о чему опширније говори Ј.Рапацка у цитираном чланку (с.101).

аутентичног живота народа – имао пре свега конструктивно (или чак конструкцијско) значење, вршио функцију позитивног узора стила и улогу основе књижевног кода⁸, док за Мицкјевича битна је била „рушилачка“, алтернативна природа фолклора: његова функционализација као књижевног субкода⁹. Важан разлог те диференцијације перспектива била је чињеница да је право залеђе односа Вука ка фолклору чинио рационалистичко-просветитељски менталитет, који му је наређивао строго одвајање *вјеровање ствари којијех нема од постања гдјекојијех ствари*, обе пак „ствари“ *од јунака и коња њихових*¹⁰.

Пређимо ипак ка историјској стварности, или боље речено – ка одговарајућој општој Мицкјевичевој визији – тези о Србима као „народу без историје“. Претерана би била тврдња да је песник-професор потпуно игнорисао најважнија историјска збивања у средњовековној Србији – запажао је значај династије Немањића и (мада понекад са грешкама) историјско-политичких догађаја. Конклузија прегледа историјских збивања не оставља ипак сумње:

„У тој историји видимо само злочине: ено отац убија брата да би сам остао владар; ено син наређује да се ископају очи рођеном оцу; брат убија брата да би сам остао на власти. Једном речју, они подржавају политичке обичаје Цариграда и та историја је у неку руку одраз историје источног царства“¹¹.

У Словенству, чију је историју – према Мицкјевичу – одређивала пољско-руска борба за културну доминацију на овом подручју, дакле, борба идеологија, филозофија живота и практичних модела живота, предавачу је тешко било наћи место за историју Срба, која се – са обзиром на њихов географски положај – сводила пре свега на стално осцилирање између хришћанског Истока и Запада. Дакле, између тога што је симболизовала Русија (дух деспотизма: самодржавље и православље) и тога, што је симболизовала Пољска (дух слободе, индивидуализма: републиканизам и католицизам). Ситуирање Србије „између“ – како је говорио – „две непријазне странке“¹², наравно, није представљало у том случају предност. Присутан на том подручју „дух деспотизма“, „затровано хришћанство“ (о чему ћемо још говорити), недостатак интелектуалних и уметничких вођа и високе књижевности, која – према

⁸ Види: M. Dąbrowska-Partyka, *Świadectwa i mistyfikacje. Przed i po Jugosławii*, Kraków, 2003, с. 243-244.

⁹ На ту тему пише између осталог Ј. Рапацка и подсећа да: „Објашњавање Мицкјевичеве уздржаности према српским народним песмама у кључу његове теорије епосеје и значаја које је за њега имала теорија Волфа а такође естетских погледа Хегела и хегеловске школе имало би карактер затвореног круга. Мицкјевич није био педант, теорија епике није била за њега циљ сам по себи, него је била алат, који је он применио за друге циљеве. Он није напустио комотну Лозану због тога да потврђује стране естетске теорије и и објашњава одступања од жанровских норми,„. Нав. дело, с. 109.

¹⁰ M. Dąbrowska-Partyka, нав. дело, с. 244.

¹¹ Види: предавање XV.

¹² У једном предавању читамо: „Пољска и Русија нису две области земље, него две мисли у Словенству, које хоће да постане стварност и теже искључивој доминацији (...). Према различитим резултатима те борбе земље и словенски народи теже или ка једној, или ка другој (...) Из противречног правца тог кретања поникле су две религије, два дијалекта, две абецеде и два облика владавине....., Цит. према: W. Pawluczuk, *Ukraina. Polityka i mistyka*, Kraków, 1998, с. 23.

Мицкјевичу – „није се могла у овим дивљим странама укоренити“¹³ – није предестинирало Србију и Србе за одигравање – значајне с тачке гледишта сотериолошко-есхатолошке визије песника – улоге. Наравно, обликовање духа деспотизма Мицкјевич је препознавао у генези руске државности (и тврдио да је резултат норманских, монголских и финских утицаја), ипак акцентовао је такође битну улогу рођеног из духа византијске империје православља, које се – према њему – развијало у чврстом савезу са деспотизмом. Дух деспотизма – система који је назвао „правом политичком сатаном“¹⁴ у пракси се код песника – како примећује Рапацка – „поклапао с духом православља“¹⁵. Додајмо – чак и више – слично као Византија такође је и православље од почетка носило у себи идеју насиља¹⁶. Како подвлачи Валицки – говорећи о Цркви будућности и могућности „излаза хришћанског духа ван Католичке цркве“¹⁷ песник је истовремено сигнализовао своју уздржаност или мрзовољу према православљу (дешавало се и игноранцију када је говорио о „изасланицима папе“ Тирилу и Методију, расколу до којег је – према њему – дошло 880. године или самом раном утицају Католичке цркве на све Словене).¹⁸ Закључак који се намеће предавачу након лектуре српских народних песама – уосталом интерпретираних слично као историографских извора – тј. у кључу метаполитичког месијанизма који дозвољава подређивање естетских критеријума систему вредности властите утопије – није дакле зачуђујући:

*Што је у српској историји јуначко, потиче од утицаја Запада. Борба тих народа са Турцима била је производ духа крсташких похода.*¹⁹

Изненађујућа, пак, чини се изразита некохерентност излагања, која наређују поистовећивање „јуначког“ са Западом и католицизмом, хероизма са елементом слободе и револуционарношћу, те оба последња једино са предодређеном за улогу месије народа – Пољском. Парафразирајући Мицкјевичеве речи могло би се казати да сви позитивни (а јунаштво везано за дело, подвиг, слободу и револуционарност таквом цртом се сматра) елементи који чине лик српске културе и традиције имају латински, па и пољски карактер. Дакле, парадокс Мицкјевичеве оцене историјских песама своди се пре свега на скоро потпуно игнорисање њиховог историјског слоја, елемената који би могли негирати основну тезу професора-мислиоца, дакле, на игнорисање тога, што је у бити одлучивало о непоновљивом карактеру српске народне епике и што

¹³ Српска писменост остала је само пучка а цвет овај, иако прелеп, није богат; ништа ипак од тога што је вештина, висока књижевност, није се могло у овим дивљим странама укоренити, нити развити. Илијада је постала ремек-дело због тога што су њој коначни лик у најлепше доба Пизистрата (...) дали уметници, људи вишег кова, менталне и уметничке вође друштва, цит. према: J. Рапацка, нав. дело, с. 108..

¹⁴ Упор. J. Karasuski, *Obraz Zachodu w twórczości romantyków polskich*, Poznań, 1980, с. 31. Ово мишљење Мицкјевич је исказао у чланку: *O partii polskiej*, „Pielgrzym Polski”, 5 IV 1833.

¹⁵ J. Рапацка, нав. дело, с. 109.

¹⁶ Мицкјевич је високо оцењивао руску културу и није сакривао својег одушевљења духовном харизматском снагом руског царства и савршеним – према њему – спојем светске и религиозне власти. На ту тему опширно види: A. Walicki, нав. дело, с. 221-247.

¹⁷ Weintraub, *Poeta i prorok Rzecz o profetyzmie Mickiewicza*, Warszawa, 1982, с. 273-274.

¹⁸ Предавање IX. Упор. такође Z. Kurczak, *Historiozofia nadziei. Romantyczne słowianofilstwo polskie*, Łódź, 2000, с. 147.

¹⁹ Предавање XIX.

је у великој мери одлучивало о њеном месту у оквиру конструисаног тада канона српске културне традиције и утицало на формирање националне свести. Такође ових елемената историје који су као Битка на Косовом Пољу – били уписани у канон такозване велике историје²⁰. Покушај умањивања Косовске трагедије и догађаја везаних за пад српске државе водио је не само усрдном акцентовању јединих позитивних симптома утицаја на Србе Запада и западног хришћанства, него и – а ово се чини изненађујуће – изостављању кључних симбола уписаних у косовски план сотериологије народа, у много чему одговарајући визији месијанисте Мицкјевича и толико повољан за интерпретирање у профетском кључу. Јер иако су – према песнику – косовске песме у *најпотпунијем облику изражавале основну хришћанску идеју*²¹, то – како додаје на другом месту – хришћанство је у њима било „затровано“ и сводило се на неколико искривљених, фрагментарних традиција:

„Ко би хтео угледајући се на тај пример да састави историју хришћанства на основу српске поезије? Колико би сиромашно изгледало хришћанство, како су све представе тамо бесмислене, а понекад и смешне!“²²

Наравно, тешко је рећи да ли је Мицкјевич препознавао „дефектност“ (крхкост) хришћанства Срба у његовом изразитом паганизирању у турско доба, мада је такав процес „дехристијанизације“ (коју је назвао „славенизацијом“) уочио у својој интерпретацији историје Црне Горе. Сигурно је ипак да предавач није примећивао другог – поред фолклора – важног (и у хронолошком смислу конституисаног раније) средишта преноса традицијског – хришћанског система вредности, који је била православна Црква, а такође значаја тог система за формирање посматране у сотериолошким категоријама косовске идеје. Сакрално-митску причу о догађајима на Косовом Пољу Мицкјевич није третирао као причу о томе „на који се начин Бог појављује у природи и историји“. У интерпретацији песника недостаје такође места за у циклусу експониран – а карактеристичан за месијанистичку историозофију – проблем патње, повезан са Пасијом (Страдањем): жртвом крста, смрћу и васкрсењем. Париски професор изоставља питања која постављају аутори песама – питања о смислу жртве или разлогу патње – као покајања за народом извршене кривице (у том случају његовим представницима – владарима). У својој рефлексiji не односи се такође на проблем који га је често занимао – проблем патње као великодушне жртве за кривице других, добровољне жртве или жртве која је примљена у знак изабраности. Општа визија предодређења појединих народа није му дозвољавала бављењем проблемом артикулације задатака које је Србима наметало посланство/мисија уписана у идеју косовског завета. Једноставно, српски народ је остао за њега једино „народом затвореним у своју прошлост, предодређен да буде музичар и песник читаве словенске расе“²³. Мицкјевич се ограничио, дакле, на површно читање – чинило би се читљивих за ме-

²⁰ J. Рараска, нав. дело, с. 108.

²¹ Предавање XVII.

²² Предавање XVI.

²³ Предавање XV.

сијанисту – питања везаних за „дилему кнеза Лазара“ и изоставио проблем самог завета (као и симболику причешћа и последње вечере), аналогije „изабраника“ – Лазара као „жртве крста“ и самог Христа, па и проблем есхатолошког карактера косовског пораза као предзнака (наговештаја) победе-васкрсења. Лаконска примедба: „идеја потпуног жртвовања је својствена српској епopeји, која је у суштини само историја великих несрећа, великих пораза“²⁴, у којој се у неком смислу испољава свест Мицкјевича о косовској мартирологији, објашњава мишљење песника које цитира Валицки: „ниједан словенски народ није патио толико, колико народ пољски (...) Загледани у своју прошлост јужни Словени не знају шта је жртва за опште добро, жртва која је знак васкрсења“²⁵.

У таквом контексту, наравно, оправдано се чини питање за разлике пољског (у Мицкјевичевој верзији) и српског месијанизма – присутног у косовској идеји креираној народним и црквеним ствараоцима. Проблем је, дакако, веома компликован, а очигледна временска ограничења не дозвољавају да се овде дуже задржимо на тој проблематици. Споменућемо само да почетна истраживања Богуслава Зјелинског упућују – поред неких сличности – пре свега на основне разлике оба национална месијанизма: у случају пољског између осталог: покушај тачног подражавања религије, веровање у мистериј васкрснућа кроз ингеренцију Божје промисли, хероистички и индивидуалистички карактер и профетизам (пророковање) барда, док у случају месијанистичких елемената уписаних у косовску идеју: покушај стварања неке врсте идеологије, или система погледа, веровање у чудо васкрснућа које се постиже кроз борбу – свети чин косовске освете, колективни карактер и својеврстан „профетизам (пророковање) народа, који је позван на чин“²⁶. Наравно, овај проблем заслужује дубља истраживања, у којима би се обратила пажња такође на питање изабраности, па и еволуције (пре и касније у односу на XIX век) елемената националног (евентуално и религијског) месијанизма и мисионизма.

Удаљена од историјске стварности, слика српске државе и народа представљена Мицкјевичем-предавачем налази своје образложење пре свега у, како се чини, до сада мало омаловажаваној неким истраживачима, „*тоталној, ригорозној, мада не лишеној недоследности*“ – како каже Валицки²⁷ – свеопштој визији месијанисте. У том случају несумњиво искрено професорово одушевљење српским фолклором дозвољавало је неким објашњавањем мало „неправедне“ верзије историје народа скоро изузетно у категоријама „недовољног приступа изворима“, неким пак – попустљивим за „незнање“ предавача – дописивати његово презиме у круг других XIX-вековних истражива-

²⁴ Предавање XVII.

²⁵ Цит. према: А. Walicki, нав. дело, с. 244.

²⁶ В. Zieliński, *Serbska powieść historyczna. Studia nad źródłami, ideami i kierunkami rozwoju*, Poznań, 1998, с. 152-155.

²⁷ А. Walicki, нав. дело, с. 217.

²⁸ На тему визије идеалног простора првобитног Словенства – који је према Мицкјевичу представљала Црна Гора и њени житељи – детаљно пише Ј. Рапацка, нав. дело, с. 102-107. Упор. исто: Д. Норис, *Племенити дивљак у: Балкански мит* (превод с енглеског), Београд, 2002, с. 40-51.

ча, интелектуалаца, путника, који су утврђивали познати мит „племенитог балканског дивљака“ (исто због његове интерпретације историје Црне Горе)²⁸, још неким другима – неретко кроз мит Вука – неговати култ пољског предавача (без обзира на његова друга књижевна достигнућа). Треба ипак знати да је пољски месијанизам био у словенском свету маргинална појава и да га треба третирати – како примећује Марија Бобровница – као „патолошку и јеретичку историозофију“²⁹. Ако то посматрамо у таквом светлу требало би – како за извитоперену месијанском јереси Мицкјевичеву визију српске историјске и културне стварности, тако и за друге интерпретације косовске епике – митологизоване и неретко испуњене националним месијанизмом, или чак мисионизмом – наћи адекватније, лишено апотеозе и идеологизације, место у канону српске традиције.

Кључне речи: париска предавања, косовски циклус, месијанизам, Словенство, Србија и Срби, деспотизам, православље, Запад, латинска/пољска култура.

Дорота Гил

„ЛАТИНСКИЈ/ПОЉСКИЈ“ ОБЛИК СЕРБСКОЈ КУЛТУРНОЈ ТРАДИЦИЈИ.
ЧТЕНИЕ СЕРБСКОЈ ИСТОРИЧЕСКОЈ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ПО А.МИЦКЕВИЧУ.

(Резюме)

В реферате објасњава се далеко од објективизма (како савсем подвргнуто религиозном месијанизму) Мицкјевичевско гледање српске културе, како културе у којој јединствене позитивне елементе представљају „латинске, католическе компоненте“. Следи за новим истраживачким постулатима аутор реферата објасњава два аспекта: историјску стварност Србије у односу на стварност конкретизовану парижским предавачем у његовој утопичкој концепцији метаполитичког месијанизма и везу овог последњег с металитературним – сакрално-мифичким гледањем историје народа, приказаном у песњама „косовског циклуса“.

²⁹ Више на ту тему види: М. Bobrownicka, *Patologie tożsamości narodowej w postkomunistycznych krajach słowiańskich*, Kraków, 2006, с. 180-184.

Ненад Николић
Београд

ОДНОСИ СТВАРНИХ И ФИКЦИОНАЛНИХ СВЕТОВА У
РОМАНУ БЕЗ РОМАНА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА –
ДИМЕНЗИЈА МЕТАФИКЦИОНАЛНОСТИ

У раду се анализирају начини којима се у Роману без романа Јована Стерије Поповића статус фикције и приповедања уопште доводи у питање метафикционалним поступком који истовременим стварањем фикције романа-о-Роману и њеним пародирањем и коментарисањем проблематизује приповедача романа-о-Роману посредно постављајући питање, захваљујући аналогности његовог и односа приповедача-писатеља са односом приповедача-писатеља и Сочинитеља, а који су изведени унутар самога текста, аутономије приповедача и његовог односа са стварним светом.

Роман без романа Јована Стерије Поповића спада у ону врсту књижевних дела која постављају питања о природи и статусу саме књижевне фикције. Тиме је он у традицији Сервантесовог *Дон Кихота* и *Тристама Шендија* Лоренса Стерна, о чему је у литератури већ доста писано¹. Овакви романи су називани различитим именима – анти-романи, самосвесни, надфикционални романи ... – да би се пре двадесетак година за њих усталио термин *метафикција*². Појам метафикције је, међутим, често био постављан одвећ уско, са концентрисањем само на поступке који су заједнички великом броју метафикционалних романа, али који такође могу припадати и романима који се као такви не препознају, баш као што не морају ни сви метафикционални романи питање о природи фикције постављати коришћењем истих наративних

¹ Д. Живковић: „Пародично-хумористички и иронични стилски елементи као творачки принцип у српској прози XIX века“ (1968), у: *Европски оквири српске књижевности*, књига II; Београд: Просвета, 1994. Ј. Деретић: *Видаковић и рани српски роман*; Нови Сад: Матица српска, 1980. Ј. Деретић: *Српски роман 1800–1950*; Београд: Нолит, 1981. М. Флашар: „Реторски, пародистички и сатирични елементи у романима Јована Стерије Поповића“, у зборнику: *Јован Стерија Поповић (Зборник историје књижевности*, књига 9); Београд: Српска академија наука и уметности, 1974. М. Флашар: „О Стеријиним романима“ (1981), у: *Студије о Стерији*; Београд: Српска књижевна задруга, 1988. М. Флашар: „Романописац Јован Стеријин Поповић или О фабули у Роману без романа“ и „Филолошке и књижевноисторијске белешке“ у Јован Стерија Поповић: *Роман без романа (Српска књижевност: роман*, књига 3); Београд: Нолит, 1982.

² Највише захваљујући студији која најрепрезентативније сумира проблем: Patricia Waugh: *Metafiction: The Theory and Practice of Self-Conscious Fiction*; London and New York: Routledge, 1984.

поступака. Зато је боље, уместо о метафикцији као скупу одређених поступака, говорити о *метафикционалности* као *фикционалном проблематизовању фикције*, којем је у основи увек она врста фикционалности у односу на коју се мета-позиција заузима, па читање метафикционалних романа мора осим свести о наративним поступцима рачунати и са свешћу о *смислу* са којим су ти поступци употребљени у конкретном случају³.

Први део *Романа без романа* написан је 1832, а објављен 1838. године, када је завршен и други део који је, међутим, остао у рукопису, док најављени трећи наставак Стерија није ни написао. Мирон Флашар је уочио да између ова два дела постоји разлика у односу онога што је издвојио као фабулу *Романа без романа* – а што се овде назива *романом-о-Роману* – мислећи при томе на све што припада приповедању о јунаку Роману, односно на роман који Сочинитељ покушава да напише и коментара: у другом делу је број коментара далеко претежнији над фабулом⁴. Шта та неравнотежа говори о *целовитости* Стеријиног *Романа без романа*? Односно, да ли је *Роман без романа* заиста остао *незавршен*? Одговор на ова питања зависи од тога да ли се у обзир узима фабула – роман-о-Роману свакако није завршен – или се (не)целовитост *Романа без романа* одређује према његовој *особеној природи*. Иако је читаоцу на крају другог дела обећано „шта се даље Роману збило, видећемо у трећој части наше повести“ (86)⁵, тешко да је што трећи део није написан ико пожалио због жеље да сазна шта се са Романом даље десило. Прича о Роману се од почетка пише као *стереотипна прича* и служи као повод да се пародира и коментарише роман видаковићевског типа који роман-о-Роману представља, па је умножавање коментара са одмицањем приповедања заправо знак *занемаривања приче у корист приповедања* (коментаре свакако треба схватити као интегрални део приповедања); али не приповедања попут видаковићевског, већ самосвесног приповедања које *проблематизује* управо видаковићевско приповедање. Отуда на завршетку *Романа без романа* ни не треба тражити завршетак фабуле, јер је она само повод разгранавану приповедања које је у првом плану. О томе сведочи и почетак *Романа без романа*, на којем читаоца очекује најпре „Предговор“, наизглед у традицији видаковићевских предговора одвојених од текста романа и потписаних сопственим именом – а какве је Стерија ставио пред *Бој на Косову* и *Живот Скендербега* – али шаљиво датирање и потпис „Сочинитељ с. р.“ – што ће бити једна од одредница лика писца који је у *Роману без романа* првостепени приповедач у првом лицу – указују на његову блискију везу са романом, који почиње „Вступленијем“, налик на почетак *Аристида* и *Наталије* Атанасија Стојковића који као аргумент није графички одвојен од текста романа иако се његов крај лако препознаје⁶. „Вступленије“ следе

³ О томе опширније у: Н. Николић: „Метафикција: проблем дефинисања“; Београд: *Свет речи*, год. VII, бр. 15-16, 2003.

⁴ М. Флашар: *О Стеријиним романима*; 257

⁵ *Роман без романа* се наводи по издању: Јован Стерија Поповић: *Роман без романа* (*Српска књижевност: роман*, књига 3); Београд: Нолит, 1982.

⁶ З. Несторовић: *Структура коментара у раном српском роману*, у зборнику: *Коментар и приповедање: прилози поетици приповедања у српској књижевности*, уредио Д. Иванић; Београд: Филолошки факултет, 2000; 71-72

два почетка романа-о-Роману, уводи *ab ovo* и *in medias res*, како их је Флашар прецизно именовано⁷. Двострукост започињања како *Романа без романа*, тако и романа-о-Роману комплементарна је одсуству завршетка, јер пошто је приповедачки почетак могућ тек с обзиром на приповедачки завршетак⁸, одсуство завршетка упозорава на немогућност почетка, која се, у ироничном обр-ту Стеријиног приповедања, ослобађа хипертрофираношћу започињања. И једно и друго постоји у предности датој приповедању над причом, а вишеструкост почетка осим тога показује и да се иста прича може на различите начине конфигурисати, упућујући тако на *слободу приповедања* које се све више удаљава од приче, потврђујући да је у ствари *само приповедање тема романа*. Због тога је *Роман без романа* свакако *целовито дело* иако није написан обећани наставак и фабула романа-о-Роману није завршена. Заправо, *Роман без романа* би био целовито дело и да је у било ком тренутку приповедање прекинуто, јер је он тако замишљен да се завршеност приче у њему ни не тражи. Напротив, управо вишеструкост почетка показује колико прича зависи од произвољности приповедања, које се може прекинути у било ком тренутку, баш као што се може и настављати у недоглед.

Због тога однос који *Роман без романа* успоставља према *фикцији* обележава њено препознавање као простора са једне стране *слободе*, а са друге стране *чврсте укалуљености* – овај парадокс описује исход супротстављања потребе поштовања чврстих *жанровских правила* којима је одређен *хоризонт очекивања* традиционалне читалачке публике и несагласности *стваралачке индивидуалности* са тим очекивањима⁹. Зато најрепрезентативнији израз метафикционалности *Романа без романа*, тврдња Сочинитеља да „ја знам да књига није чизма да се мора по калупу правити, знам и то да ништа није лакше правити него романе како моја комшиница зактева“ (41), са једне стране сведочи о његовој способности да из очекивања читатељки изграђених на Видаковићевим романима изведе фабулу какву би оне волеле да читају¹⁰, али са друге стране одбијањем да се усклади са њиховим очекивањима Сочинитељ себе објављује као писца *шалливог романа*. Свакако, али

⁷ М. Флашар: *Филолошке и књижевноисторијске белешке*; 188 и д.

⁸ М. Lompar: *O završetku romana: Smisao završetka u romanu DRUGA KNJIGA SEOVA Miloša Crnjanskog*; Beograd: Rad, 1995; 254.

⁹ Иако је и Видаковићево приповедање изузетно произвољно, његове су произвољности остварене *унутар* жанровских правила и одговарајућих читалачких очекивања, па оне нису знак стваралачке индивидуалности какву Стерија хоће баш у одступању од типичности видаковићевског обрасца који унутар свог изузетно строгог оквира допушта најневероватније произвољности.

¹⁰ „На пример, како је Светомир из детињства несрећом судбине од оца, који је неко село под собом имао, одлучен био: како се потом, још док је ћаком био, у Људмилу, која је чудо лепоте целе околина била, заљубио, од ње равним начином љубљен био; како је потом гоненијем непријатеља на море ићи морао, ту од пуштаија уваћен био, који носећи га у ропство, најужаснију буру искусе, лађа им се потопи баш кад су близу неког острва били, сви се подаве, само један Светомир таласом на брег избачен буде. Потом, како је своју љубезну везану нашао, њу избавио, и тек што почну певати, житељи дођу, увате ји, и опет раставе. Како је дуго морао Светомир мучити се, од немила до недрага потуцати се, са духовима борити се, за својом љубезном уздисати и тужити. Најпосле, где ни помислио није, нађе драгу своју, која му приповеда своја удивљенија достојна страданија. Ту нађу лађу, која ји баш чека да у отечество њиово иду; гди заиста нађу родитеље помирене и смештене, и – венчаду се“ (41).

ког шалливог романа? Да ли је Сочинитељ само ауторефлексиван, то јест говори о *Роману без романа*, или мисли и на роман-о-Роману? Пошто се од писања романа по калупу ограђује после дијалога са комшиницом поводом романа-о-Роману, јасно је да роман-о-Роману не само што је замишљен као пародијски, већ се *та* пародичност и коментарише, као рецимо проценом Романовог животног идеала речима: „ја не знам је л’ боље изабрао него Дон Кишот и Нови Амадис“ (28). Сочинитељ на почетку оставља утисак као да је његов циљ да напише витешко-авантуристички роман-о-Роману, а да је одступање од калупа последица непознавања заната, па се зато стално и коригује у складу са примедбама читатељки; ипак, он непрестано говори о свом шалливом роману, да би коначно роман-о-Роману и експлицитно означио као пародију витешко-авантуристичких романа – укратко, утисак да озбиљно пише витешко-авантуристички роман Сочинитељ ствара да би његова истовремена непрестана пародија тога што пише била још упечатљивија и да би му омогућила дискусију о природи романа, али и књижевности уопште. Основна поента Флашаревих испитивања да је пародијска фабула *Романа без романа* кумулативна, са најширим књижевноисторијским опсегом, јер осим романа видаковићевског типа, па и целе *прве стилске линије европског романа*¹¹ којој видаковићевски романи припадају, Стерија пародира и оновремени српски школски класицизам и његове узорне¹², сугерише да у основи *сваког* односа према причама традиције није више уклапање у њих – што је био случај када је Стерија писао *Бој на Косову* – већ њихово пародирање, о чему сведоче и романи које Стерија наводи као узорне: *Дон Кихот*, Блаумауерова *Енеида*, *Нови Амадис* – сви су они у пародијском отклону од традиције.

Свеобухватан утисак да *Роман без романа* захтева неку нову врсту романописанија којом треба да се успостави отклон од традиционалних романа видаковићевског типа, а која подразумева и Стеријино дистанцирање од самога себе као писца видаковићевских романа *Бој на Косову* и недовршеног *Дејан и Дамјанка*, доминира читањем *Романа без романа*. Који је, међутим, смисао тог другачијег романописанија? За шта се Сочинитељ залаже? Управља ли нека нова поетика романа његовим пародирањем старих конвенција? Јован Деретић је кључни проблем *Романа без романа* видео у томе што он доследно руши модел видаковићевског романа, али не нуди нови образац¹³. Да ли је, међутим, образац уопште био циљ? И да ли би он *икако био могућ* као циљ, када се о калупу тако лоше говори? Другим речима, да ли је могућ образац који није калуп? Ако се калуп препознаје у *поступцима*, онда би тај образац морао бити концентрисан на нешто старије од поступака, на *услове* фикционалног стварања. Уобичајеност појединих поступака је сасвим потиснула питање о условима који су у њиховој основи, о онтолошкој позадини

¹¹ М. Бахтин (Михаил Михаилович Бахтин): „Реџ у роману“ (*Слово в романе*, 1935), у: *О роману*, превод Александар Вадњаревић, редакција превода Ђорђе Вуковић и Злата Косић; Београд: Нолит, 1989; 130 и д.

¹² М. Флашар: *О Стеријиним романима*; 287

¹³ Ј. Деретић: *Видаковић и рани српски роман*; 156 и Јован Деретић: *Српски роман 1800–1950*; 80

фикције која се тим поступцима изграђује, а питање о онтологији фикције је фундаментално питање метафикционалности као фикционалног проблематизовања фикције, јер се метафикционалност као поглед на однос фикције и стварности који је и сам фикционалан увек мора питати о онтолошкој основи схватања стварности у фикцији коју проблематизује. Какво је, дакле, *схватање стварности* у позадини фикције коју *Роман без романа* проблематизује?

Приказујући Романа као јунака који је решио да живи према обрасцима видаковићевског романа, да буде комбинација Велимира и Бурјама, иронично се претпоставља да се *романи видаковићевског типа доживљавају као слика стварности* и њихови *јунаци перципирају као личности*, а не ликови. Роман идентитет изграђује читањем романа – на шта је већ пореклом и именом предодређен – а дефинисањем свог идентитета комбиновањем Велимира и Бурјама Роман се појављује као *типичан представник видаковићевских јунака*: он не одговара ни једном Видаковићевом лику до краја, али у себи носи потенцијал свих његових ликова. Места у *Роману без романа* на којима се Сочинитељ према роману-о-Роману односи као према слици стварности да би тај однос снажно иронично обојио, подвлаче напетост између типичности поступака са једне, и уверености у роман као слику стварности са друге стране, у видаковићевском роману вазда присутну, а неосвешћену. Њу осим коментарима којима оспорава референцијалност и истинитост видаковићевских романа, *Роман без романа* извлачи у први план и својом *наративном структуром*, то јест односом који се у њему успоставља између различитих представљених светова и приповедача који их обликују. *Роман без романа* садржи неколико наративних нивоа који су *концептуално* јасно одвојени један од другог, али који се у *самом тексту* не могу лако, а понекада ни уопште разликовати, и баш то омогућава да се широко развију потенцијали метафикционалности. Роман-о-Роману смештен је унутар основне приче *Романа без романа*, која би се могла назвати *причом о писању романа-о-Роману*. Приповедач приче о писању романа-о-Роману је Сочинитељ, и он као приповедач у првом лицу приповеда о свом писању романа-о-Роману, успут га коментаришући како самоиницијативно, тако и кроз дискусије са читатељкама. Међутим, и роман-о-Роману мора имати свог приповедача. Више је него очигледно да је то управо Сочинитељ: прецизније речено, очито је да је Сочинитељ произвољно обликовао приповедача романа-о-Роману који је свезнајући приповедач (што омогућава Сочинитељу да иронизује концепт свезнања). Сочинитељ је приповедањем о писању романа-о-Роману показао да је у роману-о-Роману *приповедање произвољно*, док је ироничним опаскама о свезнању приповедача романа-о-Роману показао да је и *прича произвољна* – и прича романа-о-Роману и њено приповедање зависе искључиво од Сочинитеља. На тај начин је истакнута виртуелност приповедача романа, са једне стране, али са друге стране као да је превише наглашена његова зависност од писца. Сочинитељ је и сам у истој позицији, јер „Предговор“ – испод којег бисмо очекивали име које је на корицама романа – потписује Сочинитељ, чиме се и сам Сочинитељ појављује као онтолошки нестабилан

лик, који од свог творца зависи исто онако како приповедач романа-о-Роману зависи од њега¹⁴. Међутим, та зависност више не изгледа толико строга и једносмерна, јер се Сочинитељ из „Предговора“ појављује као посредник између Стерије чије је име на корицама књиге – и кога бисмо очекивали као потписника „Предговора“, а који и посвету пријатељу, за коју нема сумње да је треба схватити као лично Стеријину, потписује са Сочинитељ, али без „с.р.“ – и приповедача приче о писању романа-о-Роману, који је неколико пута назван Сочинитељем. Том средишњом улогом Сочинитеља уводи се заправо *посредничка категорија* која, са једне стране, упућује на *виртуелну природу приповедача* у роману, али са друге стране не допушта да се приповедач схвати као *двојник аутора*. Ова смештеност између потпуне самосталности и сувише чврсте везаности за аутора отклања две врсте онтолошке заблуде: да приповедачи постоје у романима на начин личности, односно да су романи одраз стварности, као и да су они само израз ауторских интенција, то јест да са стварношћу немају никакве везе. Оваква међупозиција захтева да се природа фикције одреди између њене претензије да опише стварни свет, са једне стране, и слободе да тај свет преобликује кроз ауторску визију, са друге стране. Ове две супротстављене тенденције повезује нужна ослоњеност на традиционалне обрасце приповедања, јер се свет увек разуме симболички (префигурација), па његово описивање (конфигурација) зависи од приповедних образаца који су на располагању за уобличавање те симболике¹⁵. Отуда би се Деретићева примедба овом Стеријином делу могла и другачије изразити: *Роман без романа* је успешно показао недостатке приповедања ослоњеног на традиционалне конфигуративне обрасце, али откривши због чега ти обрасци не могу да истинито конфигуришу свет, није упутио на било какву могућност да се из низа традиционалних поступака који постоје као културно наслеђе одаберу конфигуративни поступци чијим ће се преобликовањем, њиховом реконфигурацијом, свет описати, али неће укалупити, као што ни инсистирајући на лажности видаковићевске фикције није рекао ништа позитивно о могућности истине о свету у фикцији.

Учинио је то, међутим, посредно: однос између наративних нивоа значајан је и за онтологију самих светова. Док је роман-о-Роману несумњива фикција, прича о писању романа-о-Роману представља стварни свет за роман-о-Роману (стварни свет текста, како га називају теоретичари фикционалних

¹⁴ Стерија, истина, и предговоре својим комедијама потписује са „Сочинитељ“, али то не доводи до ове врсте нестабилности, јер у драми не постоји наративна инстанца чије би се речи могле схватити као наставак Сочинитељевих из предговора, док је у прозним делима то случај, због чега Стерија предговоре *Боју на Косову* и *Животу Скендербега* потписује иницијалима „Ј. С. П.“; да у *Роману без романа* потпис испод предговора заиста упућује на везу приповедача у роману и Сочинитеља упозорава додаток „с. р.“ којег испод предговора комедијама нема, и који је у складу са шaljивим, првоаприлским датирањем предговора; све ово додатно потврђује одсуство разлике између тона предговора и романа, што није случај у *Боју на Косову* и *Животу Скендербега*, као ни – по природи ствари – у комедијама.

¹⁵ Pol Riker (Paul Ricoeur): *Vreme i priča (Temps et récit)*, 1983), prvi tom, prevele s francuskog S. Miletić i A. Moralić; Sremski Karlovci – Novi Sad: Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, 1993; 75-94. Сажети приказ Рикеровог концепта троструке mimesis даје Z. Већановић-Николић: *Hermeneutika i poetika: teorija pripovedanja Pola Rikera*; Београд: Geopoetika, 1998; 35-39.

светова¹⁶), али фикцију за свет у којем се *Роман без романа* чита. Као што се роман-о-Роману открива као неодговарајући стварном свету текста у којем се налази, тако се и о односу *Романа без романа* са стварним светом мора поставити питање. Међутим, доследним проблематизовањем миметичности романа-о-Роману, сам *Роман без романа* нужно одбацује сваку претензију да буде слика стварног света. Прича о писању романа-о-Роману је с обзиром на позицију у економији приповедања стварни свет текста, али према стварном свету стоји као нарочито наглашена фикција, јер је њена метафоричност упадљива и истакнута: читатељке које коментаришу роман у настајању и Сочинитељ који према њиховим захтевима тај роман-о-Роману у настајању мења, нису толико ликови приче о писању романа-о-Роману, колико су *функције* приповедача и наратера романа-о-Роману, тесно везане наративном структуром *Романа без романа* за ликове Сочинитеља и читатељки – као што је приповедач романа-о-Роману виртуелна конструкција Сочинитеља, тако је и наратер тог текста његов виртуелни пандан. Жеља читатељки које су ликови у стварном свету текста да наратер одговара њиховом хоризонту очекивања по аналогiji захтева претпоставку да наратер *Романа без романа* треба да је сличан стварном читаоцу, што је складно општем принципу да се због специфичне структуре *Романа без романа* сваки однос који се успоставља између романа-о-Роману и стварног света текста рефлектује према стварном свету и његовом односу са *Романом без романа*, наравно увек уз још једно посредовање више (по правилу иронично). Зато ни сама прича о писању романа-о-Роману не представља некакво стварно писање романа, већ је *метафора стваралачког процеса* који се одвија у дијалектици ослоњености на конвенције и индивидуалне потребе за иновативношћу. Отуда је могуће да се, рецимо, поређење Романове изненадне заљубљености у Јелену Девојку са оним што се иначе дешава у стварном свету текста протегне и до стварног света, јер се пажња усмерава на конвенционалност изражавања осећања: ако се могућност изненадне заљубљености Романа у Јелену Девојку правда изненадном заљубљеношћу младића у девојку која има новца, онда то више није коментар који се односи на роман-о-Роману, колико на стварни свет текста, а тиме – захваљујући свеобухватној хомологији – и на стварни свет, чиме се поставља и питање рефигурације¹⁷, као питање *искуства* које читалац може стећи праћењем фикционалних прича. Удварање чији је израз у директној зависности од висине мираза на најбољи начин показује *фикционалност декларативно искрене љубавне изјаве у стварном свету (текста)*, нарочито упадљиву с обзиром на њену очигледну реторичку природу¹⁸.

¹⁶ Однос стварног света текста са фикционалним световима унутар њега на примеру *Дон Кихота* анализира Thomas G. Pavel: *Fictional Worlds*; Cambridge and London: Harvard University Press, 1986; 61 и д., док најбољи приказ општег односа светова у тексту даје Mari-Laura Rajan (Marie-Laure Ryan): *Mogući svetovi i odnosi pristupačnosti: semantička tipologija fikcije* (Possible Worlds and Accessibility Relations: A Semantic Typology of Fiction, 1991), превео с енглеског D. Đorđević Mileusnić; Beograd: *Reč*, god. IV, br. 30, februar 1997.

¹⁷ Уп. фусноту 15

¹⁸ Реторичност сама по себи не би била довољна за критику, јер се и искрена осећања морају изразити кроз одређене конвенционалне конструкције које су у основи префигуративног

Роман без романа пародира видаковићевске романе као лажну слику света, али не покушава да представи стварнију слику света, већ приповедно изражава увереност да је и *стварност* увек симболички (пред)уобличена и стога лажна као и фикција. Да ли је то највећа истина коју нам фикција може саопштити – да је све што је конвенционално лажно, били то романи или изјаве љубави? Како би, међутим, требало да звучи истинита љубавна изјава? То се нигде не види. Баш као што се не види ни каква би требало да буде фикција па да се у њој препозна нека истина о свету, иако потреба да се фикцијом поучава – присутна и у *Роману без романа*, а нарочито у комедијама писаним баш у време када и овај роман – захтева претпоставку о некаквој *истини у фикцији*. Иако истина остаје скривена, немогућа, спутана традиционалним конфигурацијама..., *иронија* која у име индивидуалности хоће да објави лажност образаца, оцртава *место* истине у фикцији и свету. У том смислу би *Роман без романа* био фикција која упућује на потребу истине о свету, али коју не зна како да изрази – способна је само да покаже лажност различитих говора о свету, који су сви у повратној спрези са лажношћу симболичких односа који обликују смисао света у нашој представи о њему. Отуда значај тога што је Стерија разорио један модел романа, али није понудио други није само поетички: *Роман без романа* је заправо иступио против лажи у фикцији, али начином на који је исказао увереност да фикција мора носити неку истину о свету истовремено је открио и да ништа о тој истини не може позитивно рећи; она постоји као оно што омогућава хоризонт ироније, али је том иронијом и сама дестабилизвана – истина фикције се тако истовремено афирмише и оспорава. Односи стварних и фикционалних светова који се успостављају у различитим варијантама дуж *Романа без романа* само су један од елемената његове структуре, у служби основног метафикционалног питања о природи истинитости фикције и значају приповедања за живот.

Кључне речи: метафикција, роман, миметичност, фикционални светови.

Nenad Nikolić

REAL AND FICTIONAL WORLDS IN JOVAN STERIJA POPOVIĆ'S *ROMAN BEZ ROMANA* –
THE METAFICTIONAL DIMENSION

(Summary)

This paper examines the metafictional procedures by means of which Jovan Sterija Popović's *ROMAN BEZ ROMANA* questions the status of fiction and narration in general. It brings an analysis of the respective ontological dimensions of fictional worlds, real worlds of text, and the real world. At the same time, it analyzes the ontological status of narrators and author-figures in these worlds.

симболичког поимања света које се дели са другима, али постаје предмет сатире због несагласности између мотива, осећања и њихових израза, јер је конвенција љубавне изјаве која се употребљава одређена искључиво висином мираза.

Олга Стојановић
Hamburg

ЉУБАВНИ ДИСКУРС ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ
КОНВЕНЦИЈЕ И СТВАРНОСТИ У РОМАНИМА
ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА

У раду се испитује обрада љубавне тематике у два романа Јакова Игњатовића, уз посебно фокусирање друштвених и културних кодова као и литерарних конвенција старије књижевности.

Типолошка припадност романа Јакова Игњатовићу књижевној епоси реализма одавно је релативизирана. Све више употребљаван термин „протореализам“¹ означава, са једне стране, жанровско-стилистичку хетерогеност његових романа на раскршћу три епохе. Са друге стране ова књижевноисторијска одредница указује на особито место Јакова Игњатовића, хронолошки испред, а стилистички изван главног тока српског реализма.² И заиста, „зачетник српског реалистичког романа“ није ни у својим делима, ни у програмским списима наступио као реформатор и бунтовник у односу на непосредну и даљу књижевну прошлост. Напротив, поштовање према својим предходницима изразио је и чланцима о Миловану Видаковићу и Сими Милутиновићу Сарајлији³, а свакако и самим својим делом. Романескна форма Игњатовића, а притом мислимо на његове тзв. друштвене романе, већ је у литератури описана као контаминација тзв. старијих типова романа, пре свега хумористичког, авантуристичког романа европског барока и традиције средњеевропског сентиментализма и предромантизма, по правилу не хумористичке већ љубавно-трагичне фабуларне основе. Ти елементи, композициони, стилистички и други, у Игњатовићевим делима мање или више трансформисани, представљају подлогу за иновативно богаћење проседеа „сликама живота и стварности“, како се то у литератури често каже, чиме је Игњатовић дао значајне импулсе развоју српског реализма.

¹ Упр. Иванић, 1996.

² Упр. Деретићеву оцену: „Очигледно је да Игњатовић, иако први реалиста у српској књижевности, није имао већег утицаја на касније реалистичке писце те се и не може узети као зачетник реализма као књижевног правца код нас.“ Деретић, 1972, 166.

³ Нпр. *Три српска списатеља* у Ј. Игњатовић: *О књижевности*. Нови Сад, Приштина, 1987, 53-89.

У овом излагању покушаћу да утврдим шта је то што су тумачи Игњатовићевог дела означили појмом „слика стварности и живота“, коју су „реалност“ препознали као ауторово искуствено-спознајно подручје и извориште романескне грађе, односно какав је функционални и онтолошки статус тог наративног слоја у односу на елементе нарације подчињене литерарним конвенцијама ранијих прозних облика. Као тематско-мотивски комплекс на ком се промена парадигме и конфронтација старијих и модерних садржаја добро може уочити, одабрала сам тематику љубави као сегмент Игњатовићеве прозе, у великој мери обрађен под утицајем старије литературе, уз употребу реkvизита галантних и бидермајер романа. Али управо су ти елементи у односу на узор претрпели и највеће измене и иновације. У првом делу анализираћу динамику ова два слоја приказивања љубави на примеру романа *Милан Наранцић*. Затим ћу покушати да анализом дела *Вечити младожења* одредим у ком правцу се трансформисао почетни модел. У фокусу нашег посматрања налазиће се пре свега друштвено кодификоване или литерарно-жанровски традиране форме општења, област појавних форми комуникације у оквиру фазе удварања и веридбе двоје заљубљених. Тако би се могао препознати удео образаца преузетих из књижевне традиције, али и Игњатовићева слика друштвених односа, њихова „реалистичност“ тј. утемељеност у животној, искуственој стварности аутора.

Љубав у *Милану Наранцићу*: комплексан систем изградње привида

Тематика љубави у фабуларно разуђеном роману *Тридесет година из живота Милана Наранцића* обрађена је у непрегледном низу епизода на авантуристичком, бесциљном путовању главног јунака по варошицама и селима хабсбуршке монархије. Већ сама расутост и понављање мотива љубави и огроман број дужих и краћих љубавних епизода указују на ауторово дистанцирање од идеје једине и вечне љубави као фабуларног чворишта, али и као основне идеје романа. У складу са одликама жанра пустоловног романа, велики број приказаних љубавних односа одговара схеми краткотрајних афера без дубљег емоционалног везивања, у линеарно-епизодичној, хронолошки једноставној композицији. Али, у *Милану Наранцићу* љубав добија и један нов квалитет. Поред пролазних „курмахераја“ јунаци дела много већи значај придају венчању и то браку као финансијском подухвату. Овај материјалистички аспект љубави пробија се на централно место и управља свим варијацијама љубавног мотива. Женидба је за Милана Наранцића тако најважнији посао у животу, најозбиљнији пословни подухват у ком учествују две стране по свим правилима трговачког заната. Удварање је притом формализован начин да се сигнализује интересовање за заснивање брака, и у овој комуникацији шаљу се одређени знаци како љубљеној особи тако и њеним родитељима или старатељима. Успех подухвата не зависи, међутим, од јачине осећања двоје заљубљених него пре од тога како ће се стране једна другој представити, који ће социјално-културни идентитет и колико убедљиво приказати. Централна тежња

обе партије је да тај сугерисани идентитет оцени као реалистичан или лажан, јер: „Људи нису такви уопште каквим се обично показују. Имаду две и три маске. Друкчије изгледају на сокаку, у свету, друкчије код куће. Они узимају по нужди сад оваку сад онаку маску.“ (МН 118) Детерминисаност индивидуе у систему чврсто дефинисаних сталежа је зато претпоставка разумевања игњатовићевског човека и свих његових радњи и мисли, па тако и љубави, која се одвија у склопу овог друштвеног система, па чак и у функцији његовог одржања. Погледаћемо сада како љубавни однос у оваквим условима изгледа, односно по којим правилима се одвија.

Љубавни односи одвијају се на два нивоа паралелно: на једном експлицитном нивоу изјављивања наклоности, уверавања у верност, галантног понашања, етикеције итд, док се на другој страни истовремено врши провера материјалне позадине партнера и његове породице. Наративна форма романа *Милан Наранџић* – монолог приповедача у првом лицу – омогућује нам да симулатно пратимо оба нивоа и да веома лако утврдимо преплитање ове две равни, из чије идеолошке супротности произилази и комични ефекат. Притом је лако уочљиво да је морфологија љубавне експликације литерарног извора, да свој облик дугује романима сентименталистичке и бидермајерске епохе са познатим топосима галантерије, писама, коверзације и других вештина којима млади успостављају формалан контакт. У контексту света *Милана Наранџића* ови топоси добијају неприкривен карактер социјалних знакова, особених сигнала припадности одређеној друштвеној класи, заједно са личним именима (Бабука, Резика за жене нижих класа, Отилија и Лаура за више, а сам Милан мења према потреби име у Емил), одећом и општим манирима. О формалном карактеру изјава наклоности говори и овде отворено помињана чињеница да се они могу научити, више или мање успешно, што је неким другим ауторима истог културног простора дало мотиве за комичне и сатиричне приказе већином женског заносења књишком емоцијом и начинима општења. У маловарошком свету Игњатовићевих јунака до заносења уопште не долази, нико не заборавља свој прави идентитет и статус, колико год се трудио да створи привид нечег другог, а љубавни односи прерастају у непрекидну игру обмане и откривања обмане. Егземпларна је кратка епизода у којој се Милан Наранџић, сад већ богати, млади удовац, упознаје са три ћерке из једне наизглед богате куће: „Код г. Кривичића формалан салон, ту су ти лустери, клавир, покућство баронско. Па кад дође ручак, колико ту јела, колико слаткиша, рекао би да си у грофовској кући“ (МН 162). Сличан утисак остављају и девојке: „Фрајле лепе, воспитане, училе се у великом инштитуту, говоре француски и свирају све три, а две млађе и певају. [...] Свема се беле руке као алавастер, види се да никад ништа нису радиле.“ (МН 162, 163) Конверзација се одвија по свим правилима шмајхлераја, у ком се Милан следећим речима удвара најстаријој високоученој ћерки: „Шта ћу ја онда да рекнем, ја сам удовац, па за мене више љубав не цвета? Волео би' умрети нег' тако живити.“ (МН 164). Међутим, кад од проводације сазна да девојке добијају само пет хиљада форинти у мираз, интересовање се гаси: „Тако ме исто и са други' страна понудише, ал' свуд сам видео велике параде, а мршаве алатуре.“ (МН 164)

Брзо склапање брака је у свету Милана Наранџића непромишљен корак који се одмах после венчања може осветити. У том смислу је и Миланова препорука Бранку израз животног искуства: „И ти би се одма’, пре нег’ што добро проучиш, женио; знаш ли да човек може мачку у цаку купити?“ (МН 170) Идиоматски израз у овој реченици можемо читати као метафору, али он свакако није случајно изабран, а да „проучавање“ спада у неопходан аспект предбрачне љубавне везе демонстрира готово свака од бројних љубавних епизода и приказаних бракова.

Са друге стране, приповедач Милан Наранџић је као типичан Schelm свестан постојања разлике између стварног и сугерисаног идентитета малограђанина, између реалности и привида, и опомиње свог пријатеља Бранка на опасности али и на могућности које из овог несклада произилазе. Малограђанин је код Игњатовића уметник обмане, глумац на позорници варошког живота, ухваћен у мрежу компликованих социокултурних односа, по којој се он спретно пење навише, а у камелеонској игри обмане и раскринкавања Наранџић показује изразит таленат.

Иако потиче из најсиромашнијих слојева и нема иза себе одговарајућу породичну позадину, Милану полазе за руком најспретније промене идентитета. Његово улагање у школовање за јуристу је у функцији побољшања социјалног статуса и системски сродно пројекту женидбе. Са достизањем чина „јурат“ и првим капиталом, који проистиче из Бранкових еротских услуга једној богатој удовици, а који Бранко великодушно дели са Миланом, успешно је изведена и прва Миланова трансформација: „Сад сам ја поред Бранка потпуним гавалером постао. Сад треба да гледим да се оженим“ (МН 99)⁴. У наставку, као директан коментар помињања женидбе, приповедач детаљно набраја вештине којима као гавалер влада, описује одело које овај нови идентитет потврђује и истовремено саизграђује (пресвлачи се двапут дневно, модерна жута фарба гардеробе). Наводи правила етикеције у друштву, систематизоване према социјалним слојевима (како и пред ким пуши, коме носи воду, однос према јелу и пићу, држање у игри итд.), да би завршио експлицирањем свог генералног става:

„Ја сам држао: треба се само богато оженити, па ма каква била; [...] Ако је млада, лепа и богата, отолико боље. Ако је стара, треба јој по вољи чинити, па гледати да се добро теста-мента начини. [...] напоследку: не дати да се први дан женидбе алатура интабулира. У овом случају најбоље је кад муж нема шта да се на њега интабулира.“ (МН 100-101)

Детаљни правнички савети младог јурата Наранџића дефинитивно премештају тему венчања из сфере романтике и идеала на поље имовинско-правних односа.

Љубавна веза пре брака подлеже чврстој кодификацији комуникације између партнера, чији успех је од одлучујуће важности за каснији брачни живот. Ова комуникација почива на културном обрасцу малограђанског друштва, које топосе сентименталистичке литературе комбинују са манирима виших класа, онако како их оно преузима и тумачи из часописа, тривијалне литерату-

⁴ Скраћеница „МН“ упућује на издање: Игњатовић, Јаков, *Милан Наранџић*. Матица Српска, Нови Сад, Јединство, Приштина, 1987.

ре и приручника за писање писама и вођење конверзације⁵. Облигатна места за девојку су свирање гитаре или клавира, писање либсбрифа по одговарајућим правилима, прављење букета за господу уз коришћење „блуменшпрахе“, што се све заједно назива билдунг и чини један од битних фактора женске вредности. Са мушке стране треба очекивати танц, вођење интересантне конверзације, прављење шала, упућивање комплимената девојчиној мајци. Сталешка, етничка и културна конотација овог обрасца понашања била је код појединих Игњатовићевих савременика сатирично представљана као несклад са изворном социјалном, менталном и културном позицијом српског живља малограђанских слојева у Монархији, у кључу конфликта домаћег и страног, велеградског и провинцијалног, богаташког и паорског, сањаног и стварног, тако да је карактер конструкције, књижевне пројекције и шимере галантног курмахераја могао уз смех бити јасно предочен читалачкој публици. Оваква диференцијација је Игњатовићу у *Милану Наранцићу* страна: културни простор у којем се његови етнички различити протагонисти крећу изразито је хомоген и складан и делује нестварно безконфликтан у свом систему сталежа и слојева. Ова чињеница нема само консеквенце за формирање слике апстрактног аутора, за извођење „моралне поуке“ и рецепцију дела, него одређује и онтолошки статус романескног света у односу на животну стварност. Конфликт између стварног и жељеног идентитета ликова код Игњатовића није разоткривен корективом здраворазумских, патријархалних ликова (углавном мушкараца), неосетљивих на свет швермераја и галантерије. Зато је и немогуће успоставити дихотомију супротстављених, непомирљивих културних образаца и пронаћи идеолошки став аутора према њима. Игњатовићев свет уређен је по законима сталежа и новца, и наративна динамика настаје у додиру, мешању и преплитању друштвених слојева, у сталној тежњи ликова да се на друштвеној лествици попну једну степеницу више, и из ове динамике настаје и фабула романа. Са друге стране, културни образац малограђанства и код Игњатовића има јасан карактер конструкције: као скуп правила и вештина он је присутан и функционалан једино као систем знакова, друштвени код репрезентације намењен одговарајућој комуникацији. Индивидуа се приватно или у друштву интимних пријатеља служи сасвим другачијим кодом, оним који проистиче из стварног, углавном ниског друштвеног сталежа. Зато је конвенционалан карактер овог лажног „ноблеса“ за све учеснике, а и за читаоца, неприкривен.

Да је трајна формална промена сталежа, статуса и идентитета могућа, то се у роману не доводи у питање, како на нивоу ликова тако ни на нивоу апстрактног аутора. Тако је Милан Наранцић особа која непрестано мења идентитете и маске, владајући перфектно језиком социјалних знакова. Прикривање реалног материјалног, породичног и културног идентитета, односно његово трајно мењање чини фабулу романа, а у овом корачању навише на лествици друштвене хијерархије, које наравно не може да трајно почива само на приви-

⁵ Д. Живковић стереотипна места галантног удварања објашњава дејством популарних приручника за писање писама (Briefsteller) и за галантно држање у друштву (Komplimentierbuch), као доказе за „провинијенцију његових [Игњатовићевих] романа из старијих епоха европске романескне литературе“. Живковић, 1994, 171.

ду и маски него мора једном добити и реалну основу, животно најважнију улогу има склапање брака уз велики мираз.

Губитник је овде једино онај, ко експлицитну страну љубавног односа сматра за стварну, а галантне изјаве за искрену емоцију, превиђајући њихов формалан карактер. Миланов антипод Бранко верује у идеју вечне љубави као потпуне искренности и идеалистичког осећања и не обазире се на сталешки систем и материјалне прилике својих изабраница. Љубав за њега имплицира искреност, па сумње о истинитости онога што види и чује код њега не постоје. На више места два пријатеља сукобљавају своја мишљења, као на пример у следећем разговору:

„– И ти, како ти се која сасвим на први ма' допадне, а ти би се за њу цео жртвовао. Ја већ нисам тако, мени мада се сасвим која допада, ил' мада се ја којој допаднем, опет полу срца код куће задржим.

– Ја, опет, срце цело примама, а цело дајем. Док сам човек жив, здрав, хоћу да водем која ми се допада, ал' хоћу да јој поклоним сво срце, а не полу, нити хоћу да она мени полу поклања. Шта је живот без праве и потпуне љубави? лицемерје, подлост и варанција живота. Водем са изгледом пуне љубави и преко какви' незгода прелазити, него свм себе и другога у љубави варати.“ (МН 170-171)

Наранџићева опомена показује се као оправдана али његов идеалистички *Doppelgänger* ипак наседа рафинираној превари, увучен у замку породице и намамљен у женидбу без „хајратског контракта“, после које се открива читав конструкција обмане, говото нестварна у својој рафинираности. И као обманут младожења, Бранко није преварен по питању карактера, субјективног идентитета саме девојке него једино по питању „алатуре“, дакле у материјалном аспекту, али следећи логику фикционалног света, оваква превара има већу тежину и доноси већу бруку него било шта друго.

Комерцијализација љубави могла би да се посматра и као карактеристика „ниског“ жанра авантуристичког романа, поготово у *Милану Наранџићу*, у ком недостатак критичког става на равни апстрактног аутора и разматрања етносоцијалне проблематике може да буде разлог за сврставање овог дела у тривијалну литературу. Усложњавање друштвене слике у *Вечитом младожењи* и супротстављање различитих концепција љубави, преломљених и кроз етничко-религиозну призму, приближава овај роман реалистичком друштвеном роману са поетолошким начелима сликања стварности.

Конфликт две парадигме:

Вечити младожења

Полазна основа за посматрање љубавне тематике у *Вечитом младожењи* је управо *Милан Наранџић*, чији се типолошки модел готово без разлике понавља у првом делу романа. И по композицији, и по констелацији и типовима јунака, и по идеолошкој перспективи први део, приказ живота и путовања трговца Софронија Кирића, следи структуру предходног романа. Па и у погледу приказаних љубавних веза, венчања и бракова идеолошка матрица је непромењена и приказом Софриног брака још једном експлицитно утврђена: иако Софру срећемо већ као ожењеног човека и оца четворо деце, добија-

мо и детаљан увид у настанак овог брака и у Софрино схватање љубави. Софра је, наиме, после првог кратког брака са болешљивом женом постао удовац без деце и, полако се обогативши, одлучио да се поново ожени, овог пута мудрије: са позиције финансијски независног човека он себи може да дозволи избор здраве, а не богате девојке („Дакле, сам себи сам се зарекао да не узмем која је јектичава, ма за никакве новце, негу ћу узети ма сироту, само да је честита, здрава и вредна, па ако је још и лепа, утолико боље.“ ВМ 196⁶). Логика је у односу на *Милана Наранџића* непромењена, а фактор здравља за Софру је битан као осигурање да ће добити наследника стеченог капитала, који му и омогућева да за други брак бира по својој вољи: „[...] хоћу да бирам. Кад човек на вашару купује животиње, он гледи од какве је фајте? Зашт’ да и ја то не чиним [...]“ (ВМ 197) Поређење са куповином животиња и није тако далеко од саме ствари, како ће се видети: пошто се распитао о одговарајућој девојци, Софра почиње неформалне преговоре са девојчином мајком, у току којих се девојка по жељи заинтересованог на кратко покаже и без речи опет удаљи, да би се разговор о условима венчања наставио. Неоптерећен финансијском позадином и компликованом игром разоткривања стварног статуса, Софра је искрено одушевљен будућом невестом и износи један од најнеконвенционалнијих излива емоција у роману: „Кад наједаред искрсне девојка као пеливан, не могу ти исказати каква је то девојка била; кад је гледаш од главе до пете, да си гладан, наситио би се, не знаш шта је лепше у ње.“ (ВМ 197) Под оваквим условима до венчања долази убрзо, а тек после венчања Софра ће дознати да је његова невеста била заљубљена и верена за неког сиромашног младића и да се опирала мајчиној вољи, што га ни најмање не узбуђује:

„Ја сам победу одржао, а девојка врати прстен Милорадовићу, који после наскоро од жалости за Софијом умре. Сирома’ момак, жао ми је било, ал’ шта ћеш, како ће да се бодешут са рогатим.“ (ВМ 199).

Из позадине ове љубавне приче назиру се контуре једне романтичне љубави без материјалних мотивација, чије спречавање се завршава смрћу, модел који ће се у *Вечитом младожењи* јављати на више других места.

Међутим, овај добро уходани модел брака је у роману на више наративних равни истовремено доведен у питање. Не само на нивоу ликова, Софрине деце, него и на плану романескног модела, наративне технике и карактеризације ликова други део, животна историја Шамике Кирића, доживљава се као иритација и делимична негација првог дела. Образац пустоловног романа замењен је рудиментарном формом *Bildungsroman*-а или романа карактера, композициона линеарност и разуђеност фабуле замењена је концентрацијом око једног фабуларног чворишта – теме немогуће женидбе, а за наше истраживање мотива љубави то значи и суочавања два супротстављена става о том питању. Ако се узму у обзир љубавне приче Софрине деце, Шамикино перфектно и бесплодно владање манирима и његове везе са Лујзом и Јуцом, и трагична љубав најмлађе ћерке Катице, први закључак је да је јаз између кон-

⁶ Скраћеница „ВМ“ упућује на издање: Игњатовић, Јаков, *Васа Решект. Вечити младожења*. Матица Српска, Нови Сад, Јединство, Приштина, 1987.

струкције и реалности у дихотомији паралелно упражњаваних културних образаца овде замењен генерацијским јазом, чиме је претпостављена симултаност замењена генерацијском сукцесивношћу. Под овом претпоставком Софрино схватање љубави и брака можемо описати као условно реалистичније, а поставља се питање како тумачити љубавни модел друге генерације, Софриних синова и кћери.

На први поглед се сусрећемо са истим културним кодом којим су се, на можда нешто невешт начин, служили малограђани у *Милану Наранџићу* да би саговорнику сугерисали припадност неком вишем друштвеном сталежу: то су галантне изјаве, конверзација, свирање инструмената, одећа и фризура, али пре свега уверавање у идеалистички карактер љубави, у вечне емоције или вечну верност, спремност на смрт итд. За разлику од јунака раније писаног романа, оба представника млађе генерације у *Вечитом младожењи*, Шамика и Катица, верују у ове топосе и доживљавају их искрено, па се тиме донекле приближавају неуспешном романтику Бранку Орлићу из *Наранџића*, који је ипак у критичним ситуацијама показивао сналажљивост упркос високим идеалима, што код Шамике и Катице није случај. Катичина судбина испричана је лапидарно, на маргинама Шамикиних пустоловина:

„Горка је њена судба. Кад је још била млада, као мајски цвет, заволе је један младић, доктор свршен. Фини, изображен младић. Запроси је у оца. Катица хоће да пође, отац се затеже, каже да је млада, нек почека још годину дана. То је био само изговор; господар Софра је хтео Катицу за трговца удати, који има своје, као што господар Софра вели, „состојаније“, то јест иметка. Доктор није ништ’ имао осим дипломе. Пре него што ће се навршити година, умре доктор у тифусу, а Катица неће се никада удати. Но Катица је од неког времена слаба у здрављу, све вене док није увела. Катица се суши, види да неће дуго, а у кући, на овом свету нема за њу радости; готова је полазити на онај тајанствени свет о коме још нико не зна ништа, у нади да ће се можда... са својим састати. Њој је овај свет тамница. Смрт је из те тамнице избавила.“ (ВМ 310)

Мотиви растављених љубавника, смрти због неостварене љубави, верности и туговања, одрицања од среће на овом свету и вере у љубав која је јача од смрти враћају читаоца у свет сентименталистичке књижевности. На сличан начин обрађена је епизода о Шамикиној последњој љубави Јуци, која због неузвраћене љубави пије отров и после неког времена боловања умире. У другој генерацији репрезентативна конвенција постаје једина реалност. Другим речима, галантерија губи обележје формалног, конвенционалне конструкције испод које се налази идеолошки сасвим другачија мотивација, него се осамостаљује у једину стварност за одређене ликове романа, и постаје њихов једини начин живота и мишљења.

На одређен начин и сам Шамика Кирић живи галантне манире и књишке ситуације, схватајући их као реалност и природан животни садржај. Његов протест очевој напомени да је женидба уско повезана са питањем новца сасвим је искрен и сведочи о дубоком неразумевању оца и сина:

„– [...] Видите, отац, на страни се не могу оженити; девојака доста, све хоће за мене, ал њи’ови оцеви одма’ питају шта имам, шта ти имаш, хоће да дођу овамо да испитују.

– Па нек дођу, нек виде. Фала богу, нисам банкрот.

– За мене је то увреда. [...]“ (ВМ 309)

Две парадигме, два мотивациона система, која смо говорели о роману *Милан Наранџић* именовали као материјалистички и књишко-галантни, до-

лазе овде у конфликт кроз сукоб два лика која их заступају. Хумористички тон *Наранџића*, у ком су сви ликови употребљавали оба концепта истовремено, уступа место трагичном фону неразумевања генерација и немогућности комуникације у породици. Отац Кирић под венчањем има на уму једноставну, отворену трговачку трансакцију уз нешто симпатије између супружника и не помишља да, као Милан Наранџић, употребљава галантерију за изградњу привида и за обману, док његов син верује у смисленост живота на чајанкама, баловима, лустрајзеима, у кругу девојака и по правилима галантног забављања, а материјални аспект венчања потпуно занемарује. Јаков Игњатовић не оживљава овде галантни или сентименални роман, јер коректив оца и околине Шамикино схватање разоткрива као бесплодну конструкцију; особеност романа је једино низ ликова који живе у тој конструкцији и верују у њу, трагично пропадајући у додиру са стварношћу других, на пример са немогућности брака између припадника различитих конфесија (Шамика – Лујза) или социјалних класа (Катица). У смислу поетике „прото-реализма“ изостаје и продубљивање конфликта између припадника различитих социјетета, а уверљивост и трагички потенцијал ове теме опада и због карактера раскинутих љубавних веза: у једном случају недовољно продубљен, књишки конвенционалан лик Катице, а у другом „вечити младожења“ Шамика, ком је друштвена препрека говото изашла у сусрет. У оба случаја, аутор много већу пажњу поклања смрти као препреци за љубав него утицају друштва и породице, приказујући ове љубавне епизоде реквизитима старијих проседеа.

У сваком случају, сентименталистичко-бидермајерска раван у *Вечитом младожењи* у контрасту са материјалистичко-класним ставовима приказаног света показује се као слабија, губитничка страна, осуђена на неуспех. На основу тога могуће је препознати критику тог концепта као нереалног, неодрживог, иако она остаје само имплицитна (приповедач изричито брани Шамикин начин живота речима „није постидно“). Пре свега у поређењу са просветитељским захтевом за моралном поуком дела, Игњатовићев роман делује у погледу ауторског става много неутралније, у чему треба видети и премештање тежишта на опис и објективан приказ одређеног, свакако субјективно изабраног исечка искуствене реалности аутора, а књижевноисторијски гледајући и битан помак ка поетици реализма.

Као закључке анализе љубавне тематике у Игњатовићевим романима можемо да наведемо:

1. детронизацију и вулгаризацију идеалистичке представе вечне и судбинске љубави независне од социокултурних чинилаца, односно, смештање љубави у чврст друштвен оквир заснован на прецизној диференцијацији сталежа;
2. функционализовање брака као средства промене изворног социјалног статуса, и као консеквенца оваквог поимања брака
3. претварање предбрачних односа, удварања или веридбе, у комплексну друштвено кодификовану игру за изградњу привида идентитета у циљу што већег материјалног добитка од венчања;

4. уношење проблематике онемогућене љубави између припадника различитих друштвених и етничких група.

Кључне речи: рани српски реализам, Јаков Игњатовић, тема љубави, културни кодови и обрасци, сентименталистичка књижевност, бидермајер.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Деретић, Јован, *Видаковићево схватање романа. Научни састанак слависта у Вукове дане 1972/2*, 207-213.
- Деретић, Јован, *Видаковић и рани српски роман*. Нови Сад, 1980.
- Дојчиновић-Нешић, Биљана, „’То код мене увек мора бити мико фо’: женска реалност као конструкција у Стеријиним комедијама.“ *Театрон & Сцена* 2006 (број посвећен Ј.Стерији Поповићу), 45-50.
- Игњатовић, Јаков, *Милан Наранџић*. Нови Сад, Приштина, 1987.
- Игњатовић, Јаков, *Васа Решпект. Вечити младозења*. Нови Сад, Приштина, 1987.
- Игњатовић, Јаков, *О књижевности*. Нови Сад, Приштина, 1987.
- Живковић, Драгиша, „Љубавна преписка у роману „Трпен-спасен“ Јакова Игњатовића“. У: Живковић, Д. *Европски оквири српске књижевности 2*. Београд, 1994, 167-175.

Olga Stojanović

DIE DARSTELLUNG DER LIEBE ZWISCHEN DER LITERARISCHEN KONVENTION UND DER WIRKLICHKEIT IN ROMENAN VON JAKOV IGNJATOVIĆ

(Zusammenfassung)

In der Übergangsphase zwischen drei literarischen Epochen entstanden, stellen die Romanen von Jakov Ignjatović eine ungewöhnlich heterogene Mischung der Stile, der Verfahren und der poetischen Regeln dar. Unverkennbar ist dabei der Anspruch des Autors, seine reale Umgebung literarisch darzustellen, seine Prosa thematisch den realen Gegebenheiten seiner Zeit zu nähern, eine „Typengalerie“ zu schaffen, was ihm den Ruf des ersten serbischen Realisten gebracht hat. Wie ist die Semantik dieses frühen Realismus zu beschreiben und wie weit reicht er in Abgrenzung zur literarischen Tradition von Ignjatovićs Vorgängern? Der Antwort auf diese Fragen wollen wir durch die Betrachtung der Liebes- und Ehethematik nachgehen, des zentralen Motivkomplex, an dem die Neuerungen sowie die Richtung weiterer Entwicklung der Prosa am deutlichsten festzuhalten sind. Im Fokus stehen vor allem dargestellte Umgangsformen und kulturelle Codes mit ihrem Ursprung in der Trivialliteratur der Zeit, dem Fundus der gesellschaftlichen Konventionen und Manieren bestimmter Schichten. Als streng kodifizierte Präsentationsformen sind sie in der fiktiven Romanwelt funktionalisiert zum Zwecke der Bildung von sozialen, ethnischen und kulturellen Zweitidentitäten der Figuren im komplexen Täuschungsaktionen im Zuge der Heiratsverhandlungen. Dabei interessiert auch der Um-

stand der weitgehend unbestimmbaren Position des impliziten Autors, was im Falle von *Milan Naranđić* als genrespezifisch und in *Večiti mladoženja* als Vorstoß zur objektiven, „realistischen“ Darstellung interpretiert werden kann.

Слободанка Пековић
Београд

„СТВАРНОСТ“ И СТВАРНОСТ У РОМАНИМА
ЈАНКА ВЕСЕЛИНОВИЋА

У романима, као и у приповеткама Јанка Веселиновића стварност је категорија која нема чврсто одређење. У раду се разматра ауторова способност и потреба да стварност/реалност изједначи са претпостављеном, личном визијом стварности и да се обе допуњавају у стваралачком поступку и граде померену слику реалности која представља ауторско виђење. Такође се поставља и питање шта се подразумева под појмом реалности.

У романима Јанка Веселиновића „стварност“ се стално претвара у стварност и обратно. Наизглед постоји велика контрадикција између онога што писац представља и онога каква је стварност заиста. А ипак, без обзира што изгледа да се говори о два различита категоријама – о стварности и илузији (стварности), у Веселиновићевим романима нема трагичних последица јер, ма колико то звучало парадоксално, нема ни сукоба између илузије и стварности. Један од показатеља да је „стварност“ равноправна са стварношћу јесте и потпуно одсуство ироније и свесног контраста између онога што се очекује да се догоди лику и онога што му се догађа. Чак нема ни сукоба између очекивања читаоца и жеља писца. И један и други су у сагласности у очекивању да се оствари правда, и то потпуна, божанска правда и да доброта победи. У Веселиновићевом делу истакнута је стваралачка уметничка константа која води ка истини, правди и лепоти. А ипак, подвучена је и разлика између људских маштања о бољој будућности с једне стране, и мрачне, нехумане и безосећајне силе с друге. „Прљава“ страна стварности присутна је у „чистој“ страни. Очигледна стигматизација свега што је „прљаво“ доводи у питање и „чисто“, па макар то било и непрекидно понављање како су јунаци и јунакиње уредни и чисти и морално исправни.

Чак ни снови који представљају раскрсницу између реалног и имагинарног код Веселиновића не изводе јунаке из реалности нити их уводе у иреалност. Њихови снови су „стварни“, потпуно оствариви и увек у границама дате реалности. Основна људска потреба за сигурношћу и предвидљивошћу наставља се и у сновима. Интензивно осећање реалности које снивачи имају, у Веселиновића је стварност, или бар могућа, стварност. Уобичајено је да пи-

сац има контролу и над сновињем и над стварношћу, али у сва три романа суштина снова је да се иреалан свет изједначи са стварним па се тако пишчева контрола своди на контролу језика, на контролу комуникације. Тако снови, који су као и књижевност, фикција, подлежу законима који важе и за организацију текста. Сан је врста скривене стварности коју ликови надграђују тако да се може без последица спровести у реалности.

Честа замерка критичара да је Јанко Веслиновић улешавао стварност и стварао идиличан свет села у коме само добро опстојава, није тачна, јер Јанко Веселиновић није био слеп нити толико понет својом визијом да не би знао да постоји и зло и неваљаци, нити су његове приче и романи цинична манипулација сликом стварности. Али, Јанко Веселиновић се послужио дозвољеним и често коришћеним поступком да истакне своју замисао и да помери границе реалног. Уколико је Јанко Веселиновић хтео да пише о златном добу и да његова дела буду водич кроз минута времена онда је поступак који је применио могао да буде оправдан. Док у свету савремене прозе аутори имају могућност да занемаре жанровску класификацију и да се поигравају са формом и идејама јер су општа правила писања постала готово немогућа, свет у романима Јанка Веселиновића тежи досезању важећих принципа како писања, тако и приказивања стварности. Романи *Хајдук Станко* и *Сељанка* могли би да буду и породични романи у којима аутор покушава да феномен јунака (његовог живота, делања, морала) постави у контекст који је шири од њиховог појединачног постојања. Исти поступак примењен је и у роману *Јунак наших дана* у којем је јунак добио много више индивидуалних одлика и појединачне егзистенције од Станка или јунакиње *Сељанке*, али је и даље сврха његовог литерарног постојања у томе да ослика тип човека у типским ситуацијама. Протагонисти конструисане реалности потпуно су различити и живе у различитим окружењима, али сврха њиховог постојања је слична: они су ту да би потврдили идеју о стварности коју писац жели да прикаже и оправда. При том, ни један од јунака нема никакво, ни иронијско, ни аутоиронијско одстојање од своје улоге у свету. Стварност у којој они живе потпуно је обична а онеуобичајавање настаје онда када писац разоткрије оно што се налази испод површине. Станко није добродушни сеоски ђида и та прва слика о њему брзо бледи у чину његове хајдучке иницијације када убија Турчина на посебан начин. Ни Сељанка није оличење доброте јер се њена оданост одређеном моделу стварности граничи са ексцентричношћу тако да се читалац (или бар, данашњи читалац) ставља у позицију да се запита да ли је стварност свакодневног света заиста мешавина навика и тврдоглавог подржавања тих навика. Мотиви којима се јунаци руководе нису тако једноставни као што би на први поглед могли да буду. Њих покреће снажна потреба да буду вољени и исправни у очима других. Станко не може да поднесе отурање заједнице и његов преображај одступа од очекиваних могућности, али подупире стварност у којој живи. И у *Сељанци* јунакиња свесно и потпуно поништава своју личност и постаје идеал и узор без сопствених карактерних одлика. Слична је ситуација и са Сретеном Срећковићем. И он, само на један потпуно конвертован и инвертиран начин, покушава да буде вољен.

У случају Јанка Веселиновића могло би се поставити и питање (које је постављано још у античким временима) шта се тачно подразумева под појмом реалности или стварности. Уколико се књижевност упоређује са историјом, лако је утврдити да се литерарна стварност може јасно одвојити од реалности коју представља историја.¹ Мада, када се говори о овом писцу и ту постоје одступања, јер „стварност“ коју је презентовао у *Хајдук Станку* и која није одговарала стварности, историјској, па ни социјалној или политичкој стварности, постаје релевантна за веома широк круг читалачке публике. Описивао је оно што се подударало са очекивањем публике, са вером у правду и исправност, описивао је хипотетичну историју коју су прихватили као да је права, стварао је нову реалност. Када је роман објављен био је лоше оцењен, али публика га је прихватила као модел у који се лако уклапало национално поверење у сопствене митове.² Тако су публика и популарност коју је овај роман имао, натерали критику да превреднује и промени своје судове. Занимљиво је да *Хајдук Станко* који је одиграо значајну улогу у одређивању културног идентитета националне заједнице, када су се срећно подударили индивидуално и национално, ЈА и МИ позиција, није био својевремено препоручен за школску употребу. Референт Министарства просвете, Момчило Иванић, који је препоручивао романима за награду за крај године, као историчар и државотворац сматрао је да као васпитно штиво *Хајдук Станко* неће добро деловати на децу:

„Према свему, дакле, што смо истицали и доказивали да је у овом роману слабо по извору и правцу садржине, као и по приповедачкој изради његовој, не може се он као узорита књига своје врсте, поклањати најбољим ученицима средњих школа, нити га може министарство препоручити за књижнице основних школа.“³

Интерпретација културних и националних кодова помаже препознавању промена у одређеним раздобљима, а искуство свести публике која је прихватала и надграђивала поруке *Хајдук Станка* и *Сељанке* говори о потреби симболизације националних вредности и идентитету који се успоставља преко сукоба традиционалног (углавном народног и руралног) и модерног (универзалног). Начин мишљења и понашања јунака романа, као и семантичке структуре успостављале су везу са читаоцима, не само на симболичкој, већ и на стварној равни, у свакодневном животу. Станко Јанка Веселиновића је утицао на успостављање личног и групног идентитета толико да критика није могла да пренебрегне ту идентификацију. Оно што се дешавало са *Хајдук Станком* и читањем књижевног дела, био је својеврстан културолошки феномен у коме је „стварност“ надјачала стварност. Ипак, много тога се стекло у времену популарности овог романа. Није читање само по себи могло да

¹ Jens Vijnboer, *Literature and Reality*, Oxford, 2000.

² У своме огледу о *Хајдук Станку* („*Хајдук Станко* Јанка Веселиновића“, предговор за *Хајдук Станка*, Београд, 2002, стр. 7) и Милорад Панић Суреп види двојност: критика са негативним мишљењем и публика која роман прихвата без резерве: „За најважније дело Јанка Веселиновића, роман *Хајдук Станко*, после шездесет и две године [текст је први пут објављен 1959. год] од његове појаве може се поуздано рећи да представља у целој српској књижевности сасвим оригиналан и усамљен случај. Критика му никада није признавала веће књижевне вредности, а читалачка публика га је примала срдачном добродошлицом.“

³ *Просветни гласник*, 1897, 11, стр. 602.

оствари такву идентификацију са радњом и ликовима. Читање не производи исти ефект у сваком времену, оно не може обезбедити политичку самосвест, па ни морална порука се не прихвата подједнако и нема исту тежину. Али, читање подстиче на размишљање и пружа могућност уживљавања, а читање *Хајдук Станка* помогло је читалачкој публици да се постави као морално исправни чинилац у сопственој историји.

Могло би се рећи да је специфичан однос који Веселиновић има према стварности срж и кључна порука текста зато што Веселиновићу нису важне објективне чињенице и факта, већ морална порука коју истиче. У прозном дискурсу, за разлику од поетског, поставља се питање веродостојности стварности, односно песничке слободе и права на „не-стварност“. Јасно је да је свет у коме живимо препун варљивих слика „стварности“, рашомонских виђења, па се поставља и питање каква је уопште вредност истине када је она тако релативна.

Уколико је намера писца да прикаже стварност и да буде искрен – тачна, а не треба занемарити ни његову изјаву: *пиши како јесте, пиши истину, не одузимај ништа и не додај ништа* коју је узео као делотворан стваралачки поступак, онда би се ауторова истина о стварности оклизнула на блатњавој реалности и била би не само улепшана већ и неистинита. Да би се прихватило пишчево уверавање да је он реалиста, потребно је подсетити се само једног, он је писац који описује живот онакав какав је, односно онаквим каквим га он види, што би потврдило мишљење да се под стварношћу подразумева приказивање, или подражавање, света онаквим каквим ми схватамо и доживљавамо – значи, чак не како га видимо, већ како замишљамо да га видимо. Село без прљавштине и смрада⁴ и идеални ликови, лепи, правдољубиви, вазда чисти и умивени јесу стварност за писца јер је он стваралац који на „реалистички начин пише неку врсту бајки“⁵, а могло би се чак и рећи да је Веселиновићева проза најверљивија баш онда када се врати својој првој љубави, бајци, када пише „своје буколичке бајке“⁶. Чак и етнографски опис у оквиру књижевне нарације, без обзира колико се чинио стварним, може да се посматра као илузија јер је и тај опис део личног виђења и просуђивања. Али, етнографски опис укључује у себе и опис, или бар покушај описа, социјалног стања, економског, положаја жене у заједници па одражава и културну и социјалну стварност. Одговор на питање да ли је књижевно дело стварност или лаж, или је мешавина стварности и лажи увелико зависи од културних схвата-

⁴ У стварности, село је било потпуно другачије. У сарајевском „Прегледу“, 1937, г. XI, књ. XIII, св 163-4, инж. Јово Поповић у тексту *Село и град* наводи како су путници кроз Срем и Славонију видели село: др Ристо Јеремић, „Здравствене прилике у југословенским земљама до краја 19. века“ каже: „Сељачке куће су само од земље и покривене сламом, трском и рогозом, без стакла на прозорима, више налик на свињеце него на људске станове.“, а потпуковник Кестер, 1832 за сеоске куће каже да оне то име не заслужују. То су колибе у земљу укопане, сламом покривене, од дрвета и без димњака. Аутор у закључку не види веће разлике између прошлости и садашњости: „Данашње наше село није много одмакло од оног села из XIX вијека. Оно је још увијек остало примитивно у свом животу и раду, још много заостало просвјетно и друштвено.“

⁵ С. Велмар Јанковић, „Предговор“, *Приповетке Јанка Веселиновића*, Београд, 1967, стр. 7.

⁶ В. Јовичић, „Поговор“, за *Јунак начих дана*, Београд, 1982, стр. 415.

ња и важности која се придаје уметности. Могло би се рећи да модерна уметност полази од тога да уметност није лажна (не-стварна), да стварање ништа не утврђује, па самим тим не може ни да буде нестварно. Стваралац приказује ствари онакве какве би терабло да буду, а не какве јесу, а оне, ипак, шаљу поруку која једва да се разликује од оне коју добијама од дефинитивно реалистичког текста у коме је све искључиво стварност. Веселиновићева „стварност“ омогућава да се прошири утицај дела и да се промени начин на који се уобичајено размишља о литератури. То се догодило са *Хајдук Станком* и *Јунаком наших дана*, па, донекле, и са *Сељанком*. И није писац поставио илузију наспрам стварности, но је илузију учинио стварном.

Да бисмо се одлучили уз помоћ којих становишта и очекивања се најбоље прилази књижевном делу, могући одговор би могао да буде постављен такође у облику питања: да ли и на који начин је повезано са стварношћу, али исто тако и колико презентује начин којим аутор изражава своје односе према стварности. Код Јанка Веселиновића, дело није само важан извор знања о стварном свету већ нам омогућава знање које је важније и разноврсније и од оног које нам даје наука и од оног које је успостављено у реалности. Велики део стварности може се исказати једино кроз литературу, то је знање о исправном животу, о исправном делању, па чак и о исправном мишљењу. Известно је да фикционално дело не мора а priori да буде извор знања или информација о било чему, па ни о ономе што се назива „стварним светом“, мада је сваком делу заједничка тежња да апсорбује стварност, било да је она тзв. спољашња, или унутрашња, али је важно колико је писац честит у приказивању стварности, оне стварности која је најдубље сакривена у њему самом.

Кључне речи: стварност, Јанко Веселиновић, идеализација, објективност, морал.

Slobodanka Peković

“REALITY” IN JANKO VERSELINOVIC NOVELS

(Summary)

It could be said that Janko Veselinović wrote two kinds of novels: rural and urban. In both types of novel, no matter the writer's persuasion to write only about the reality, the “reality” is changed and idealized. At one side he idealizes the goodness and propriety, and at the other, evil and human dishonest. In both cases behind the “reality” protrudes the reality. In the text the reality became deformed into whatever author wants to see, or into public expectations.

Бојан Јовић
Београд

НАУЧНО, ФАНТАСТИЧНО И НАУЧНОФАНТАСТИЧНО У СРПСКОЈ НАУЧНОЈ ФАНТАСТИЦИ СА КРАЈА ХІХ И ПОЧЕТКА ХХ ВЕКА

Текст који следи има за циљ да у најкраћим цртама назначи обресе односа уметничког света научне фантастике према стварности, у светлу парадоксалног споја својстава којим се одликују како назив жанра тако и жанр сам – прожимања научног и фантастичног. Са тим у вези, у радовима српских научних фантастичара са краја ХІХ и почетка ХХ века нагласиће се неке од особености – пре свега везане за присуство јунака-научника, проблема космичке смрти светова као основне (астрономско-космолошке) теме, те статуса обликованог уметничког света – које илустративно указују на заједничке црте у вези са питањем присуства и односа научног и фантастичног у њима, али и на појединачна ауторска решења.

*

Разматрање односа стварности и уметничког света којим се одликује посебна врста књижевности, научна фантастика, спада вероватно међу најсложеније задатке који се могу наћи пред науком о књижевности. Разлоге за то, између осталог, требало би потражити и у чињеници да знања која су потребна да се један такав подухват обави на иоле задовољавајући начин не припадају само естетици и поетици већ призивају целокупно подручје људског искуства, па чак га на неки начин и превазилазе.

Наука, наиме, до крајњих граница проширује наше увиде у природу, често их допуњавајући и концептима који су тешко схватљиви и каткад и сасвим страни здравом разуму. Уколико се научне спознаје уведу у књижевност, као што је то случај у SF-у, самим тим нарастају и могућности књижевног израза – не само што се са новим жанром јављају нови поступци и грађа већ се повећава и употребљивост и значење старих. Примера ради, разновродне књижевне теме присутне још од митолошког доживљаја света а особене за фантастичну књижевност – онострано путовање, мотив двојника односно родоскрвних веза, да поменемо само неколике од њих,¹ у научној се фантастици повезују и

¹ Преглед уобичајених мотива и тема присутних у склопу фантастичног жанра као целине могао би да обухвати следеће мотиве и теме: дух; авет; вампир; вукодлак; вештице и враџбине; уговор са ђаволом; игра видљивог и невидљивог; одвојени делови људског тела (гротеска); поремећаји личности; регресија; метаморфозе; двојник; обеспокојена душа тражи смирење; путова-

прожимају, образујући сложени мотивски комплекс путовања кроз време, у коме јединка може сама себи бити и отац и син, срести себе из неког другог, прошлог или будућег времена, и битно утицати на сопствену судбину. Временско-просторни, односно метафизички, парадокси ове врсте захтевају високо спекулативно (поетичко) размишљање својствено искључиво SF-у, и покрећу сложена онтолошка, физичка, биолошка, историјска и психолошка питања.²

Када је реч о свету обликованом у SF књижевности, захваљујући научним спознајама, дакле, у игри је све оно што је замисливо, и врло често и оно што је тешко замисливо; свест о томе може се уочити још у XIX веку, тридесетак година пре него што ће нова појава и добити име, у напору аутора који би се могли назвати прото-SF писцима (Е. А. По, Ж. Верн, Х.Ц. Велс) да дефинишу овај посебан вид сопствене поетике. Дата одређења, попут оних које се срећу у вези са „реалистичним романсама“ Едгара Фосета,³ крећу се у оквирима аристотеловских категорија могућег и вероватног, чудесног, необичног, и рационално објашњивог, при чему се подручје фантастичног у крајњој линији ослања на науци заснованом погледу на свет.⁴

Основна особина жанра тражи се тако у прожимању две сасвим удаљене и коренито различите појаве. Наука са своје стране подразумева корпус општеприхваћеног, интересубјективно проверљивог и практично примењивог

ње у онострано; жена дух која заводи смртника; инцестуозност; смрт се отеловљује међу живима; кип, лутка, оклоп, аутомат који оживљава; клетва која за собом повлачи ужасну казну; преокретање области јаве и сна; промене узрочности, простора и времена, итд.

² Са друге стране, изум који се у научној фантастици назива „квантно огледало“ омогућава да се сагледају и актуализују паралелни светови и историје, чиме се на истом месту у исто време може стећи нпр. неограничени број „верзија“ једног те истог појединца.

³ У тексту *Epistolary Proem*, уводу у причу *The Ghost of Guy Thyrlle* (1895), Фосет разјашњава своје стваралачке намере поверавајући да је „на крају крајева, само јадни пионир настојања да пише савремене чудесне приче (wonder-tale).“ Фосет ту даје и савет да се романсе, како би се приближиле укусу савремених читалаца, одену у рационалну одежду. Дела састављена на тај начин представљају приче у којима су зачудно и необично (astounding and peculiar) помешани са могућим и рационално објашњивим. Голико год биле фантастичне, оне не смеју да почивају искључиво на лабавости чуда. Могу бити сасвим невероватне, но њихова невероватноћа мора почивати на научним чињеницама, а не на фантастичним, емоционалним и чисто измаштаним темељима. Нав. према Arthur B. Evans, „The Origins of Science Fiction Criticism: From Kepler to Wells“, *Science Fiction Studies*, #78 = Volume 26, Part 2 = July 1999. Занимљиву допуну оваквог начина одређења представља и размишљање Цветана Тодорова који покушава да одреди научно-фантастични аспект фантастике покораванем псеудоначним законима, непризнатим од савремене науке. „Инструментално чудесно довело нас је веома близу онога што се у Француској у XIX веку звало научно чудесно, а што данас зовемо science-fiction. Овде је натприродно рационално објашњено, али на основу закона које савремена наука не признаје. У доба фантастичне приповести, то су повести у којима се јавља магнетизам, који припада научном чудесном. Магнетизам »научно« објашњава натприродне догађаје, само што баш тај магнетизам припада натприродном. Такви су *Сабласна невеста* или *Магнетизер* Е. Т. А. Хофмана, *Истина о случају г. Валдемара* Е. А. Поа или *Лудак?* Ги де Мопасана. Садашња science-fiction, када не запада у алегорију, подлеже истом механизму. То су приповедања у којима се, полазећи од ирационалних претпоставки, чињенице уланчавају савршено логично. Она, такође, имају структуру заплета, али различиту од оне у фантастичној причи (...).“ Цветан Тодоров, *Увод у фантастичну књижевност*, Рад, Београд, 1987, стр. 61.

⁴ У вези са тим питањем занимљиви су ставови Жила Верна изнесени у интервјуу датом за *T.P.'s Weekly*, 9. октобра 1903. године: „Било је неизбежно, како је Жил Верн приметио, да са њим разговарам о Х. Ц. Велсу.“

знања добијеног емпиријском провером хипотеза, усмереног ка откривању законитости природе у целини, док се изузетно сложена и тешко ухватљива (уметничка) појава, фантастика, са становишта обликованог света може одредити као кршење онтолошке норме тј. законитости природе, нарушавање могућег, суочавање и сукобљавање двају поредака, природног и натприродног (стварног и нестварног). Као и наука, и фантастика проширује подручје свакодневног доживљаја природе, магијским, ирационалним и подсвесним садржајима, најчешће везаним за индивидуално, непредвидљиво и непоновљиво искуство.⁵

Необични спој у структури књижевноуметничких остварења која се традиционално доживљавају као претече научнофантастичног жанра одразио се тридесетих година прошлога столећа и на термиолошкој равни, у општеприхваћеној и у многоне парадоксалној ознаци појаве. Од тада, одређивање особина и особености жанра готово се неизбежно среће практично при сваком озбиљнијем настојању да се пише о научној фантастици, у коме год се уметничком облику она јављала, и стога је број том задатку посвећених дефиниција изразито велики (педесетак основних, и мноштво варијација). Без обзира на издашност одређења, чини се да обриси одговора на питање шта је суштина SF-а нису ништа јаснији него што су то били на самим почецима,⁶ добрим делом захваљујући чињеници да је дефинисање научне фантастике као уметничке појаве током времена и додатно

“*Je pensais bien que vous alliez me demander cela,*” рекао је. “Послали су ми његове књиге, и ја сам их прочитао. Веома су занимљиве и, додаћу, веома енглеске. Али ја сматрам да није могуће поредити његово и моје дело. Ми не поступамо на исти начин. Чини ми се да његове приче нису засноване на чистим научним основама. Не, не постоји *rapport* између његовог и мог рада. Ја користим физику. Он измишља. Ја путујем на Месец у гранати испалењеној из топа. Ту нема измишљања. Он путује на Марс ваздушном лађом коју саставља од метала који савлађује закон гравитације. *Za c'est trus joli,*”, живо је узвикнуо Monsieur Verne, “али покажите ми тај метал. Нека га направи.”” „Jules Verne Re-visited“ by Robert H. Sherard T.P.'s Weekly, October 9, 1903, Edited to HTML by Zvi Har'El, <http://jv.gilead.org.il/sherard2.html>

⁵ Суштина фантастике тражи се и у компензативној моћи уобразиље (имагинације, маште, фантазије) да кроз сликовито и симболично представљање непостојећих предмета или догађаја, превазилажењем природних закона и сједињењем супротности постигне испуњење жеља. Неретко се за одредницу фантастике узима и ефекат који она производи — недоумица код лика или читаоца при заузимању става према неком чудесном догађају, напетост, стрепња, страх, чуђење. Када је пак реч о уже књижевним особинама, фантастика повлачи коренито изокретање наративних правила и језикосемантичких поља која су прихваћена као стандардна.

⁶ Осамдесетак година и безброј дефиниција касније, речима Џудит Мерил, изражава се степен нарасте збуњености у погледу одређења SF: „Некада сам знала шта значи „наука“ – или сам макар ту реч разумела довољно добро да верујем да исказ као што је „дошло је до научне револуције“ има јасног смисла. У то време разлике између „физичких наука“ и „биолошких наука“, „теорије“ и „примене“, „истраживања“ и „израде“, „експерименталног“ и „клиничког“ изгледале су савршено очигледне.

Такође сам знала шта значи „проза“. Знала сам разлику између романа, новеле, новелете, кратке приче и вињете; између „субјективног“ и „објективног“ приповедног стила; између „психолошке прозе“ и „авантуристичке приче“; између „реализма“ и „фантастике“.

Никада, међутим, нисам знала шта значи „научна фантастика“: у свим ноћима у којима сам дочекала зору расправљајући о одређењима, не могу да се присетим нити једног које је неуздрано дочекало светлост дана. У сваком случају, сва су она почивала на одређеним аксиоматским претпоставкама о значењу „науке“ и „фантастике“: „Judith Merrill, “What Do You Mean: Science? Fiction?,” *Sf: the Other Side of Realism: Essays on Modern Fantasy and Science Fiction*, ed. Thomas

усложњено.⁷ Најпре, у англосаксонским покушајима дошло је до одређених промена у доживљају предметног поља, будући да се нагласак померио са разматрања особина уметнички моделованог света у оквирима миметичких термина на анализу особина приповедне прозе. Књижевно-генолошка по природи, ознака „science fiction“, основног значења „научна (приповедна) проза“, наглашава припадност појаве књижевном роду са нарочитим обележјем „научности“. Уколико је то истина за енглеско говорно подручје, на нашем језику, међутим, научна је фантастика задржала значење из прото-раздобља, и звучи као *contradictio in adiecto*, ништа мање него Фосетова „реалистичка романса“.⁸

Даљи покушаји одређивања појаве обележени су размишљањима о односу појединачних састојака двочлане синтагме, потом и њиховог међусобног односа. У светлу развијања схватања SF-а као споја научног и прозног, жанр се, између осталог, доживљава као јединствена појава која у себи садржи тврдо језгро („a hard core“), састављено од „чврсте“ науке, захваљујући којој надвладава искушења књижевног помодарства, па и саме фикције. И поставка и драмска ситуација дела морају произићи из што је могуће строжих научних премиса и обрађивати конкретан природни (физички) проблем.⁹

Мишљење да су за научну фантастику битне само природне, физичке науке представља, међутим, само искључиво виђење једне врсте; са друге

D. Clareson (Bowling Green, OH: Bowling Green State University Popular Press, 1971), стр. 53, *Questia*, 17 Oct. 2006 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=101555694>>.

⁷ И сам појам науке се мења и развија, са њим и поузданост и количина признатих научних сазнања, тако да оно што важи за научну истину у ранијем стадијуму науке најчешће представља заблуду или непотпуну истину у потоњем. Такође, различита времена у први план стављају различите научне проблеме и усмерења – одлучујућа дисциплина за прото-SF (XIX века) свакако је астрономија, која омогућава тематизовање космичких путовања, детаљног описа удаљених светова и облика живота на њима, док у XX веку неке од грана науке које добијају пресудни утицај за SF јесу теоријска физика, генетика и психологија; са друге стране, философија и социологија садржане у утопијским промишљањима остају сталан пратилац научнофантастичних стремљења у историји књижевности. Даље, понекад се сматра и да фантастична књижевност кроз историју еволуира и мења своје форме од чудесног, преко фантастичног, до чудноватог, што одговара категоријама натприродног (веровање у магију), неприродног (нема рационалног објашњења) те природног (објашњење се тражи у сфери подсвесног).

⁸ Анализа назива додељеног појави, уочава се, уско зависи од језика на коме се разматраће одвија. Ако је први део синтагме истоветан и у енглеском и нашем поимању света, други део смештен је између два прилично различита пола, између (приповедне) прозе, са једне стране и фантастике, са друге. Између њих, међутим, можда стоји дословно – и у многоме пожељно компромисно – значење израза фикција, као начин приказивања без стварне основе, измишљање нечега што није стварно, оно што је производ уобразиље, измишљотина, претпоставка чија се невероватноћа и немогућност увиђа, али је ипак од велике важности за човеково (систематско) размишљање.

⁹ „Метод ‘тврде’ SF приче стога је логичан, средства су технолошка, а резултат – својства саме фикције -- објективан и хладан. Научна фантастика не заступа универзалност људских тежњи, јер су оне најчешће производ наших "меких" жеља, већ истиче истину природних закона, апсолута, наизглед нехумане стране стварности. Као таква, може се чинити у супротности са основном хуманистичком традицијом западне књижевности. Опет, будући да јесте књижевност (fiction) SF остаје део већег система приповедања, и тиме што прихвата поступке и закључке савремених научних истраживања заправо не одбацује већ преобликује приповедну прозу.“ Види: George E. Slusser, and Eric S. Rabkin, eds., *Hard Science Fiction* (Carbondale, IL: Southern Illinois University Press, 1986), стр. Vii, *Questia*, 17 Oct. 2006 <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=97510496>>.

стране, аутори попут Реја Бредберија одређују SF у као социолошку студију будућности, оно што ће се, према пишчевом уверењу, догодити када се „сабере два и два“.¹⁰ Ширини саме књижевне праксе можда је и најближа еклектична дефиниција Сема Московца која укључује практично сваки могући аспект појаве – фантастику као категорију надређену научној фантастици, психолошку реакцију читалаца, научну веродостојност као део књижевне атмосфере, присуство уобразиље, као и спекулативни опсег SF-а од природних наука до наука о друштву и философије.¹¹

*

Када се са поља поетичких, односно појмовно-терминолошких размишљања, пређе на књижевноисторијску раван, на текстове српског SF-а са краја XIX и XX века – а ту се јављају три незаобилазна рада већег обима и различитих жанровских одлика: *После милијон година* Д. Ј. Илића (1889), *Једна угашена звезда* Л. Комарчића (1902) и *Кроз васиону и векове. Писма једног астронома* М. Миланковића (1928) – најпре у очи пада чињеница да су, на овај или онај начин, сви уско везани за науку. Пре свега, научне теме и проблеми одређују садржину и устројство свакога од наведених дела – у *После милијон година* радња се организује око проблема теоријско-експерименталног разрешавања односа старих и нових људи, где над-људи, припадници духосвета, проучавајући Натана и Данијела покушавају да одгонетну тајну порекла сопствене врсте. Комарчић, доказујући тезу бесконачности, вечитом постајању и нестајању и апсолутном трајању васионе и живота у њој, води свога јунака, са њим и читаоце, на космичко путовање и опширно упознаје пре свега са устројством свемира, али и са бројним знањима из области биологије, метеорологије, психологије, те утицаја духовног света на прогрес у свемиру. Миланковић пак жели да разговоре које је са пријатељицом водио о „васиони, њеним чудесима, загонеткама и судбинама“ настави у писаном облику, дотичући се из области астрономских (астролошких) и астрофизичких, климатолошких и геолошких научних тема.¹²

Сходно томе, научници су или главни ликови или су незаобилазни за радњу односно изградњу приповедног света – код Илића је Зоран врхунски научник Духосвета, код Комарчића главнога јунака са свемиром упознаје дух Лапласа, француског математичара и астронома који је уобличио дотадашње принципе математичке астрономије у петотомној *Небеској механици* (1799-1825). Аутобиографски приповедни глас у *Кроз васиону и векове* припада

¹⁰ Према I. Milojevic, and S. Inayatullah, "Futures Dreaming outside and on the Margins of the Western World," *Futures* 35.5 (2003), *Questia*, 18 Oct. 2006, <<http://www.questia.com/PM.qst?a=o&d=5001944486>>.

¹¹ Sam Moskowitz, *Explorers of the Infinite*. Cleveland, World, 1963. Уз Московца, тежњом да издвоји особености савременог жанра али и да укључи сваки теоријски допринос из ранијих времена истиче се и Кингсли Ејмис. Види: „Definitions of Sf“ у: *The Encyclopedia of Science Fiction*, Ed. by John Clute and Peter Nicholls, Contributing editor Brian Stableford. Orbit, London, 1999², стр. 312.

¹² *Кроз васиону и векове. Писма једног астронома*, Матица српска, Нови Сад, 1928, стр. 5.

полихистору Милутину Миланковићу који ће у историји светске науке остати упамћен пре свега као утемељивач модерне науке о клими и творац Канона осунчавања Земље, по значају у рангу Коперникових, Кеплерових и Њутнових открића.

Наука о космосу и небеским телима основно је подручје знања заступљено у свим наведеним остварењима, а питање судбине живота на Земљи у светлу научних сазнања о развојним циклусима звезданих система заједничка брига сва три писца. Сваки понаособ развија своје специфично виђење проблема, дајући му различиту улогу и функционалност у делу. Код Илића и Миланковића неумитност гашења сунца и хлађења Земље само је успутни мотив. Универзалном генијалном научнику Зорану из *После милијон година* астрономска и космолошка знања омогућавају да пронађе решење за проблем топлотне смрти Земље и опстанка људског рода. По његовом прорачуну, наш свет ће се охладити за милион година, и људски род ће морати да се насели на планете у процесу настанка које открива у „педесетом региону васионе“. Илић даје и техничко решење проблема пресељења. Услед јаке привлачне силе нагомиланог магнетизма у овим световима и опадања магнетизма земљиног услед њеног расхлађивања, наиме, ваздушна струја тежи ка њима.¹³ Због тога ће нестати ваздуха са охлађене земље, а цивилизација духосвета ће се са правцем ове струје одселити у нове светове.

Средишња тема код Комарчића – путовање ка далеком сазвежђу Амадураме и мртвом свету Аруца-Даре у *Једној угашеној звезди* праћено је и описом „научног“ предвиђања славног Гоморског научника Бехимора, који је формулисао научну теорију о ишчезнућу воде и водене паре са планете и њеном претварању у ледени, мртви свет, засновану на физичким законима. По Бехиморовој теорији, вода се:

„везује, уткива у слојеве земљине, у дрвеће, у биље, у животиње и ма да се отуд велики део испари, опет је знатна количина остаје за вечита времена везана за слојеве земљине. Даље, сем тога, једна знатна количина воде продире дубоко доле у подземне шупљине, које је лава давно и давно оставила, и које непрестано оставља хладећи се и збијајући се у све мање и мање просторе. И неминовно мора доћи један дан кад на целој површини ове наше лепе планете неће бити ни једва једина слободна кап воде. — ње неће више бити ни у атмосфери, и онда ће атмосфера изгубити ону благотворну моћ заштите и од велике сунчане жеге и од велике арктичке студени. И онда ће се ова планета претворити у једну санту леда, и на њој неће више бити ниједнога живог створа.“¹⁴ На крају, то се и догађа, и живот на Аруца-Дари замире.

Код Миланковића се пак проблему хлађења Сунца, а самим тим и Земље, посвећује једно цело поглавље. За предвиђање о будућности нашег дела Млечног пута, као и Илић пре њега, Миланковић се обраћа двома областима систематског знања – подручјима астрономских и техничких наука. Будући да по његовим сопственим прорачунима не би требало очекивати значајније

¹³ Премда Илићево виђење нема истинску научну заснованост, оно ипак није потпуно неутемељено. Идеја космичких „струја“, односно „течних небеса“ може се, преко ренесансних мислилаца попут Ђулија Камила, пратити све до античке философије и учења о „пнеуми“, живој флуидној материји. Види опширније Kate Robinson *The Celestial Streams of Giulio Camillo*, *History of Science*, xliii (2005), str. 10; Friedrich Solmsen: *The Vital Heat, the Inborn Pneuma and the Aether*, *The Journal of Hellenic Studies*, Vol. 77, Part 1 (1957), pp. 119-123.

¹⁴ *Једна угашена звезда*, Београд, 1902, стр. 199-200.

климатске промене у следећих педесетак хиљада година, што представља сићушан размак времена у животу наше Земље, а огроман за човечанство, Миланковић је уместо астрономској науци, коју не занимају наше ситне бригае, принуђен да закуца на врата другог пророчанства, код техничких наука. Стога визији космичке судбине Сунчевог система претходи опширно футуролошко предвиђање коначне исцрпљености планетарних енергетских извора. Шест хиљада година након нашег доба, услед неудољиве глади цивилизације засноване на машинама, на Земљи ће се потрошити све залихе фосилних горива, што неће довести до уништења човечанства али свакако до његове тешке кризе.¹⁵ Хлађење матичне звезде, међутим, значиће неумитан крај људске врсте, којој ће можда претходити и враћање на претходне цивилизацијске нивое:

„Проћи ће нови векови. У топлијим крајевима гасиће се и последњи живот, можда и живот подивљалог човека, који је у борби за опстанак и у прилагођавању новим приликама изгубио све што је у својој славној прошлости створио и стекао. Земљу ће обавијати ледена кора. Мртва, она ће се кретати верно око свога Сунца, које ће је још обасјавати црвенкастом светлости, проћи ће нови векови, Сунце ће се обавити у таман вео, светлост дана ће се угасити, Вечна ноћ освојиће Земљу, и она ће са мртвим Сунцем продужити свој пут кроз васиону.“¹⁶

Наука је, дакле, присутна и као општи тематски оквир, и као посебни мотивски комплекс, и кроз јунаке поменутих књижевних дела. Разматрање начина на који се у наведеним остварењима моделује књижевни свет, међутим, отвара и питање његове суштине, и уводи у расправу и моменат фантастике.

¹⁵ „Наше модерно доба захваљује своје главне одлике развоју технике, а ми смо тек на почетку тог развоја. Он ће у непосредној будућности бити још наглији и још ће у већој мери одређивати животни ток целокупног човечанства. Завиримо мало у тај период будућности.

Продуктивна и саобраћајна техничка средства усавршаваће се без престанка, живот ће се све више механизирати, а људска снага употребљавати само за управљање машина. Земљоделац ће орати, сејати, косити и вршити машином, интелектуалац ће њом обављати своје послове, а глумац и певач изводиће своје уметности, не пред одабраном публиком, него пред апаратима, који ће је прихватити, репродуковати и растурилити по белом свету као кафу и пиринач. Целокупна плодна површина Земљина биће стављена под велику пољопривредну машину која ће покривати све континенте, Сваки слап, поток, река, па и морски обални таласи, употребиће се за покрет те машине. Од шума ће преостати геометријски паркови, а од дивљих, па и теглећих животиња, само нумерисани егземплари.

Но, око године 8000 по Христовом рођењу, задесиће човечанство један тежак удар. Сви оцаи који ће се дотле начичкати по Земљи престаће да се пуше, а све калоричне машине и мотори обуставиће свој посао. — Општи штрајк? — Није, нешто горе. Нестало је горива!

То ће насигурно да наступи. Рачун је врло једноставан. Не узимајући у обзир дрво које ће, проређено, већ за који век изаћи из употребе као гориво, ваља само целокупну количину Земљинога рудног блага у угљу и петролеуму поделити са годишњом потрошњом. Иако ону целокупну количину знамо тек отприлике, то не квари наш рачун, јер ће сва ново пронађена лежишта прогутати појачана годишња потрошња.

Зато ће се у оно доба угасити на Земљи за навек Прометејева искра, узета од богова, дар Сунчев сачуван у Земљи три стотине милиона година.

Човечанство, потрошивши на брзу руку ову очевину, неће бити тим још осуђено на пропаст, Будућа техника биће у стању да пламен замени електрицитетом, добивеним из атмосфере из водене снаге и снаге ветрова или из саме топлоте сунчаних зрака, али ће се наћи у тешкој кризи, јер ће и сви ови извори енергије бити до тога доба добро искоришћени. Но оставимо будућим инжињерима да савладају ту тешку кризу, а ми потражимо новог вида за даљу будућност. Вратимо се опет астрономији.“ *Кроз васиону и векове*, стр. 190-191.

¹⁶ Исто, стр. 193-194.

Драмски облик *Након милијон година*, наиме, постављен је „реалистички“ тако да радња није проблематизована нити релативизована, и читалац/гледалац захваљујући томе нити у једном тренутку не доводи у питање целокупну уметничку стварност. Практично једини изразити фантастични момент у делу, и то у његовој другој, рукописној верзији, јесте оживљавање кипа жене. У склопу измена у другоме чину свога дела,¹⁷ наиме, Илић увиди сцену у којој се Данијел, у живчаном растројству, обраћа мраморној статуи изражавајући своју фрустрацију због неуспеха да код Светлане побуди љубав као, уосталом, и било какву емоционалну реакцију. Статуа, међутим, на Данијелово изненађење изненада оживи и обрати се Данијелу; у шоку, он се упушта у разговор, несигуран да ли је реч о сновиђењу или о јави:

ДАНИЈЕЛ (*још онако збуњен, у пола гласа*). Кад мрамор оживи! (*Викне.*) Лажеш! Лажеш! То не говориш ти, камену хладни; то је само сан! ... Зашто ме мучиш? Ко си ти?

СТАТУА (*нежно*): Твој сан — твоја јави!

ДАНИЈЕЛ: Камен си ти. Ко те оживи?

СТАТУА: Бол срца твога; огањ душе твоје!

ДАНИЈЕЛ: Ти си мрамор!

СТАТУА: Ти, живот што га разгреја! Чуј, како бије овде! Крвљу заливене жиле као затегнуте струне кад их прстима дотакнеш, разливају топлу хармонију. Слушај! Слушај! Као најлепша песма мириса што се у набрекле пупољку руже крије, очекујући разблудни дах пролетња ветрића, да се распучи! Дотакни ме се и пупољак ће у ружу планути. (*Шири наручја страсно.*) Данијеле! Данијеле мој!¹⁸

У тренутку када је и загрли, међутим, статуа се враћа у свој ранији неми положај, исто као и Данијел, који остаје непомичан, исколачених очију и изван себе. Без обзира што је у датој сцени реч у основи о пројекцији душевног стања јунаковог, нити он нити гледалац нису до краја сигурни у вези са истинском природом онога што се одиграло. Сцена са статуом тако у Илићевом делу остаје једина назнака праве фантастичне компоненте.

Код Лазара Комарчића, пак, ствари стоје другачије: иако је у нашој јавности захваљујући *Једној угашеној звезди* доживљаван као пионир српске научне фантастике, управо оквирна прича – коришћење древног мотива путовања душа у сну сврстава његово дело у традицију пре фантастичне него научнофантастичне књижевности.¹⁹ Особине душевног/духовног света, у садејству са логиком сна, омогућавају да се за једну ноћ, у времену трајања јунаковог „мртвог сна“, пређу огромне раздаљине:

¹⁷ Рукописна верзија драме у целини, и овога чина посебно, знатно је измењена у односу на часописну – појава 1 је прерађена и проширена појавом IV из часописне верзије драме; додата је појава 2, у којој Светлана и Санко разговарају о томе како догађаји око последњих људи утичу на политичке аспекте односа Земља-Меркур; појава I из часописне верзије сада је појава 3, с тим што је потпуно додат мотив оживљавања статуе. У појави IV дописан је коментар, Натанова реакција (потресе се и бризне у плач) и Данијелово размишљање о времену; појава III (Натанов монолог) избачена је, тако да се нумерација поново подудара. Појава 7 скраћена је у односу на одговарајућу часописну, а појава VIII је замењена. Појава IX је избачена а X пребачена у III чин.

¹⁸ Драгутин Ј. Илић, *Изабрране драме*, Нолит, Београд, 1987, стр. 355-356.

¹⁹ Разграничење фантастике и научне фантастике у конкретним делима можда и није толико лако како се чини. Примера ради, уколико је у темељу васионе из Лукасовог филмског серијала *Ратови звезда*, који се обично сматрају раг excellence SF-остварењима, загонетна и чудесна свепрожимајућа животворна сила, за коју нема dostatног научног објашњења, поставља се питање да ли се ипак може размишљати о фантастици предеведеној у SF рухо.

„Хоћу да те проведем кроз безброј сунаца и сунчаних система; хоћу да те одведем на један давно и давно изумрли свет, који је био у највећој бујности и развићу онда кад се ова ваша земља није ни мислила родити. Свет је тај баснословно далеко од нашег сунца, или, боље рећи, од наше земље. Зато ћемо ићи много већом брзином, него што је брзина светлости; јер кад би ишли брзином светлости, требало би нам десет хиљада година даноноћног путовања, па да се до тога света дође, а толико исто па да се вратимо; а ми то морамо све обићи, и уз пут прегледати и друге небеске знаменитости, па се до зоре вратити. Теби то може изгледати мало невероватно, али тако је у ствари. Духовни свет не зна за даљину. Он је у трену тамо, где замисли...“²⁰

Опет, у Комарчићевом сновиђењском путовању не долази до раскидања узрочно-последичних веза и нарушавања временско-просторног устројства услед уплива подсвесног и несвесног – путовање задржава прецизан итинерер и јасну дидактичну ноту. Такође, раздвајање душе од тела у *Једној угашеној звезди* није произвољно већ почива на психолошком/космолошком објашњењу, утемељеном у (псеудо)научним законитостима, чиме постаје не само поетички вероватно већ и наизглед могуће. Ипак, спознаја које му се указала у сну, о болести малог комшије, и њено остваривање на јави, са сретним исходом, остављају отворену могућност да се читалац, као и јунак, двоуми о онтолошком статусу сновиђења, то јест пита да ли је ноћна догодовштина можда ипак била нешто више од пуког сна.

Са своје стране, Миланковић вишеструко посредује и релативизује приповедни свет свога дела, у многим приликама наглашавајући његов фиктивни/фикционални карактер, па и поигравајући се начелима књижевног обликовања.²¹ Занимљиво је, међутим, што то чини и довођењем у везу особина приповедања и савремених му физичких теорија. Између осталог, он наглашава нераздвојивост временско-просторног континуума: објашњавајући да је путовање свемирским просторствима не само путовање кроз простор него заправо и кроз време, односно да светлост која до нас долази из неслућених даљина образује слику давно прошлог доба, Миланковић вели да када би се којим случајем налазио на Алциони и гледао, савршеним двогледом који савлађује све даљине, на Земљу, не би видео шта се сада на њој дешава, него оно што се десило у XVII веку.

„Ето, тако ме је померање у простору бацило у далеку прошлост. Јасно ми је да су простор и време толико међусобно повезани да их је немогуће сасвим раздвојити. То је основна замисао Теорије Релативитета, која време и простор стапа у један четвородимензионални континуум.

Моја фантазија се довољно разиграла и осмелила, па зато покушавам да се уживим у тај четвородимензионални простор.

²⁰ *Једна угашена звезда*, стр. 13-14.

²¹ Једно од посредовања јесте и финална „цензура“ коју над рукописом спроводи његова пријатељица, и захваљујући којој рукопис у великој мери мења своју природу: „Ви желите, дакле, да се астрономска писма која сам Вам некад писао предаду јавности, и уверавате ме да ће се она допасти многим читаоцима. Ту се наша мишљења разилазе. Ја се бојим да цензура коју сте на њима извршили, избацивши из њих све оно што не желите да се објави, не погоди моја писма у живац. Јер главни предмет мојих мисли, када сам та писма писао, били сте Ви, а не васиона. То Ви знате врло добро, али ипак мислите да ће наша преписка „окрњена као каква грчка статуа“ бити тим интересантнија. У том питању Ваш је суд поузданији него мој. Зато му се покоравам и пристајем да астрономски део наше преписке предате издавачу.“ *Кроз васиону и векове*, стр. 211.

Ваља замислити четири осе, три просторне и једну временску, нормалне једна на другу. Узалуд их размештам овамо-онамо, за четврту никад нема места, и изгледа ми да се те осе играју „мете“, а једна од њих да увек касно стиже, Зато покушавам другу игру — шетам се дуж временске осе у њеном негативном правцу. То значи: не мењати свој просторни положај, него се само у времену кретати у прошлост. Ваља, дакле, да се вратим у моју наслоњачу.“

У складу са наведеним, Миланковић(ев приповедач) у потпуности господари временом и простором свога света, и то у многим приликама и показује. Примера ради, када се нађу на Акропољу, он своју сапутницу и музу простим чином воље води две хиљаде година у прошлост:

„Овде, горе на Акрополи, је све изумрло, но доле бруји бујни живот модерне вароши. Али ћу јој одмах заврнути њено електрично осветљење.

Хватам казаљку сата света, померам је унатраг, и заустављам је на години 323. пре наше ере. Сат шкрипи и режи, али слуша. - Изненађени, гледамо око себе.

Разбацано камење је, као метлом, почишћено; сваки се камен вратио на своје право место, зданија Акрополе блеште у својој првој младости. Огромни кип Атене Промахос надвисује их све редом, позлаћено копље богиње блиста на месечини. Ерехтејон је добио своје позлаћене прозоре и врата, Партенон своје дивне скулптуре, Фидијине руке; оне су долетеле овамо из Лондона у тренутку када је казаљка сата коју сам померао прешла годину 1801.“²²

Разбијајући илузију јединства места, времена и радње, или, тачније, подвргавајући је другачијим, на науци заснованим начелима приповедања, Миланковић постиже управо супротан ефекат од Комарчића.. Ако је у *Једној угашеној звезди* средишња радња суштински проблематизована али и доследно изведена у линеарном наративном кључу, у *Кроз васиону и векове* она је, подвргнута општој замисли историјског прегледа и васионског путовања на махове скоковита па негде и субјективно хировита.

Ето, тако би већ имали једну тему за наша писма, а сличне ће се појавити саме од себе, Живот сам ствара права расположења, а, ова најприроднији ток мисли. Данас нас занима једно питање, а сутра нас привлачи неко друго.

Без утврђеног плана и система, више поверљиву него научну, ето тако замишљам нашу преписку. У бесконачној васиони не треба сами себе да изгубимо.²³

Већ и основна анализа односа света моделованог у пионирским делима српске научне фантастике и стварности, спроведена кроз призму присуства научног и фантастичног аспекта у њима, показује настојање аутора да на темељу стварних или само привидних научних хипотеза и спознаја створе што уверљивију уметничку слику. Када је реч о књижевном поступку, делом и због саме природе изабраног књижевног облика, у Илићевој драми нема наглашавања фикционалности обликованог света те се заплет спроводи у скла-

²² Исто, стр 44-45.

²³ Стр. 8.

ду са зацртаним драмским и „научним“ оквирима. Једини отклон од представљеног јесте генеричка ознака *трагикомедија*, којом аутор истовремено даје упутство за читање али се и емоционално и морално дистанцира од онога што се у комаду одиграва – сва наука не помаже да се различита бића боље разумеју, нико не успева да превазиђе унапред дата ограничења нити се из експеримента рађа ишта добро. У *После милијон година*, међутим, постоји и права фантастична епизода, која ипак остаје пре изузетак него правило.

Комарчић и Миланковић, са друге стране, полазећи од претпоставки садржаних у древној традицији космичких путовања и дидактичних, астрономијом надахнутих дела, остварују различите прозне резултате. Остављајући простор за упитаност о природи космичког путовања у сну, Комарчић у свом роману проповеда „научне“ истине које доводе до моралне поуке да би човечанство требало да на најбољи могући начин искористи време које му је преостало до неизбежне космичке смрти, усавршавајући се, а за конкретну последицу имају спасавање једног, дечијег, живота. Најнаучнији од свих аутора, Миланковић, афирмише своје идеје и интелектуална достигнућа, истовремено критикујући заблуде које су се кроз историју сматрале научном истином (о могућности живота на суседним планетама, техничким предусловима космичких путовања, итд), не показујући, међутим, било какву заинтересованост за етичке или најшире философске аспекте науке као теме. Парадоксално, и поред јасног животописног и научно заснованог штива, код Миланковића је у првом плану заправо сам књижевни поступак, онеобичен у највишем степену.

У светлу уводног разматрања суштине појаве и њеног назива, можда би се могло рећи да се код ова три писца уочавају три различита решења односа научног и фантастичног. Код Илића се нарочита пажња посвећује утицају развоја рационалности и знања оличеног у науци на душевне и друштвене процесе у будућности. Комарчића пре свега занима потенцијал садржан у традицији фантастичних путовања, будући да целу астрономско-космолошку епизоду смешта у трајање једног сна, а онострана спознаја непосредно утиче на судбину актера са ове стране реалности. Код Миланковића реч о научној прози, штиву у коме је моменат фикционалности добио апсолутну превагу.

Како било, имајући на уму раније поменуто мишљење Московца да је научна фантастика „грана фантастике која се одликује чињеницом да код читалаца олакшава ‘хотимично сузбијање неверице’ тиме што користи атмосферу научне веродостојности за своје маштовите спекулације у физичкој науци, времену, простору, друштвеној науци и философији“, без обзира на корениту различитост у решавању проблема односа научног/фантастичног/фикционалног (тј. фиктивног), свако од ових дела из раног раздобља жанра код нас може се, без икакве сумње, назвати научнофантастичним – на себи својствен начин.

Кључне речи: научна фантастика, поетика, жанр, уметничка слика света, историја српске књижевности.

Бојан Јовић

НАУЧНОЕ, ФАНТАСТИЧНОЕ И НАУЧНО-ФАНТАСТИЧНОЕ В
СЕРБСКОЙ НАУЧНОЙ ФАНТАСТИКЕ

(Резюме)

В настоящей работе автор указывает на исключительность, специфическую для научно-фантастической литературы. Рассмотрению подвергаются аспекты соединения научного и фантастического, которое, имеет место и в названии жанра и в самих литературных произведениях. Автор потом вкратце, на примерах произведений сербской научной фантастики конца XIX – начала XX вв. (*После милијон година* Д. Ђ. Илича – 1889. г.; *Једна угашена звезда* Л. Комарчича – 1902 г.; *Кроз васиону и векове. Писма једног астронома* М. Миланковича – 1928. г.) описывает единые решения отношений научного-фантастического-фикционального в них.

Драгана Вукићевић
Београд

ЕСТЕТСКО ПРЕОЗНАЧАВАЊЕ ТРИВИЈАЛНОГ У ПРОЗИ СТЕВАНА СРЕМЦА

У раду се проучавају неколики начини естетског преозначавања тривијалног у прози Стевана Сремца: поетизација трача, псеудодраматизација јунака, и убацивање првокративних цитатних текстова. Оваквим поступцима Сремац је знатно допринео модернизацији српске читалачке публике и напуштању рецепцијских клишеа.

Запажања о присуству тривијалног у прози Стевана Сремца прате рецепцију овог писца и понављају се како у радовима пишчевих тако и наших савременика. О Сремцу се писало као о генију баналитета, препознавала се негација (иронизација) тривијалног, али су критикована и слаба места, „лакрдјаштво“, „заразне баналности иако смешне никад духовите“. Још је Ј. Скерлић писао да је Сремац „дао образац винске приповетке“ у којој је стварност тривијалних јунака виђена очима „кафанског човека“.¹ Он бира „полуграђанску и полусељачку класу, блиједу и неодређену, која се“, по мишљењу Матоша, „осталим писцима чини најнепоетичнија, најдосаднија, најбаналнија“². Тако је, на пример, животни идеал једног од његових јунака (учитељ Пера у *Поп Тири и поп Спири*): „Једна мала кућица и баштица, проста кујна, скромна, проста, али укусна јела, каква пилећа чорба, паприкаш са ноклицама и једна српска гужвара“³. Међутим, банални јунаци и банални садржаји (главни заплети су везани за питања ко се с ким верио, за кога се ко удао или оженио, ко је добио вишу класу, ко је добио премештај), не чине Сремчеву прозу банал-

¹ Ј. Скерлић, *Писци и књиге*, 2, Београд, 1955, стр. 363.

² А. Г. Матош, *Стеван Сремац*, Фељтони и есеји, Београд, 1968, стр. 77.

³ Индикативно је колико простора Сремац посвећује, на пример, ручку и «уобичајеним» (баналним) разговорима за столом: „Г. Пера извади тањир и поче јести. Чорба је била пилећа, баш што он воли, и допала му се. За часак покуса из тањира.

„Ево вам и ноге... да вас воли пуница, што кажу! – смеје се госпођа Сиди и сипа му у тањир. Благорадим, клања се Пера. „Изредна, чудовишна чорба!“

„Е, то је Јуцина слава, она је данас била редуша“

„А, госпођице, мора се признати... у тим годинама, па тако мајсторски зготивити! Могли би гасггеберај отворити! – извали г. Пера и кад рече, а он се тек онда трже и поцрвене, виде да је претерао, па похита да поправи и додате. „То јест, оно тамо су прави шегрти према вама.“

ном. Зато питања од којих полазимо гласе у чему је разлика између тривијалног у тривијалној књижевности и тривијалног код Стевана Сремца и којом то приповедачком алхемијом Сремац успева да тривијално преозначи у естетски валидно.

У тривијалној књижевности не постоји вишесмисленост, то је литература која доследно исцрпљује свој теоријски модел. Ауторитет приповедача је загарантован и ни на који начин се не сме пољуљати јер је систем вредности који он „промовише“ недвосмислен и неприкосновен. Тривијална књижевност не трпи било какво затамњење или преиспитивање смисла и искључива је за пародију или иронију. Код Сремца се управо пародијом и иронијом смисао текста непрестано разграђује (на пример, усред драматичне ситуације, али драматичне из перспективе лика, убацује се иронично-комичан коментар приповедача). Тиме се дестабилизује поузданост лика-фокализатора, прави се дистанца у односу на јунаке, њихове поступке, животну филозофију. Ево једног пребацавања из равни породичне свађе (између Персе и попа Ћире) у ироничну раван историјски драматичних догађаја којим се ствара ефекат псеудодраматичног:

„Страшне речи! Срећа што их нико није даље чуо и што су изушћене у другој половини 19. века, када нема ни инквизиција ни анатема. А да су те речи биле изушћене против католичког бискупа за паповање каквог Инокентија или Урбана – госпођа Перса би била, извесно, исте судбине које и Девица Орлеанска.“

Сремац онеобичава и тривијалне јунаке јер им придаје провокативност коју у свом (тривијалном) контексту никада не могу досегнути. Он разобличава тривијалне јунаке у тренуцима њиховог самозаваравања сопственом важношћу и то неслагање између мишљења јунака о себи и мишљења које се читаоцу „подмеће“ као право ствара ефекат комичне отрежњујуће дезилузије. Другачији је однос према лику у тривијалној књижевности. Приповедач се у тривијалном тексту „прикључује“ самозаваравајућим представама лика и, креирајући лаж о важности (озбиљности) тривијалног света, „увлачи“ у ту илузију и читаоца. У тривијалној књижевности се, на пример, јунацима придаје статус „озбиљности“, важности управо на оним местима на којима Сремац препознаје њихову трагикомичност. Та трагикомичност проистиче из несклада „непоновљивих персоналних обележја“ и једнозначних, поновљивих и предвидљивих, скоро карикатуралних црта јунака.⁴ За разлику од моносемичних, једнодимензионалних јунака тривијалне литературе, Сремчеви једнодимензионални „тривијални“ јунаци су, дакле, *дислоцирани*, постављени у две рецепцијске равни: реалистичку која почива на препознавању репрезентативних, типских обележја, и комедиографску – рецепцију комичних маски која почива на схематичности и репродуктивности, варијантности и градативно-сти одређене комичне црте. С једне стране, они су поринуте у друштвену стварност (идентификација говором, средином, социјалним статусом, менталитеом, узрастом, добом, нацијом, карактером), а, с друге стране, они су

⁴ У односу на остале реалисте, важно је издвојити место и значај карикатуре у Сремчевој поезици и описати њен удео у дезаутоматизацији читалачког видокруга очекивања и утирању пута оном типу прозе коју оличавају Илија Вукићевић или Радоје Домановић.

комичне маске. Тако нпр. газда Таса (из приповетке *Нова година*) има особине и реалистичког типичног јунака, али је и носилац комичне маске превареног преваранта, лаковерни Пера Дружески поседује комичну маску мужа рогоње, ћир Моше Абеншаама – комичну маску тврдице, берберин Мицко Мицовић, маску јунака занетог литературом.

У поређењу са тривијалном литературом другачији је и статус приповедног времена. Тривијални јунаци покушавају да се представе у светлу оних од којих историја зависи. Насупрот томе, код Сремца је приметан напор нивелизације историјског и тријумфа баналног. Импресионистичким талентом за детаљ (о којем је писао Матош), Сремац је бележио појаве у стањима прелаза, недовшености и несавршености. Његов наратор се фокусира на појединости и поентилистичким спајањем безброј малих слика које могу постојати привидно независно једна од друге, ствара ефекат уситњеног погледа. Ако се има на уму да „комика зајамчује приказивиња повијесног искуства која се одликује тиме што догађање не проматра из перспективе онога што је у њима историјско узвишено и важно“, онда постаје јасно зашто, за разлику од Глишићевих и Лазаревићевих јунака с којима деле исти свет (сукоб старог патријархалног и новог капиталистичког света), Сремчеви јунаци остају више комично него историјски веродостојни. На психолошком плану, они не доживљавају катарзу, на социјалном – они уместо дестабилизатора постају управо стабилизатори друштва којим су незадовољни – њихова срећа или несрећа мери се степеном њихове прилагодљивости.

Успостављањем неколиких разлика између тривијалног код Сремца и тривијалног у тривијалној литератури још увек нисмо дали одговор на питање како долази до артифицијализације тривијалног. Процес естетског преозначавања тривијалног у прози Стевана Сремца проверићемо кроз анализу функције трача и тривијалних песама инкорпорираних у говор пишчевих јунака.

У књижевнотеоријским проучавањима гласине су најраније скренуле пажњу фолклориста. Карл фон Сидов их дефинише као најнестабилније морфолошке јединице,⁵ док им К. Чистов у тексту симптоматичног наслова *Проблем категорије усмене прозе ненаративног карактера* одузима било какву морфолошку заокруженост и своди на „начин преношења“ одређених тема.⁶ У српској књижевности, проблемом гласина се у последње време исцрпније бавио Д. Иванић. У контексту реалистичке литературе, у студији *Поетика гласова (Од гласова до приче)*, он анализира сам процес израстања облика из привидно необличне, амалгамске приповедне супстанце. За њега су гласови „еквиваленти отворених могућности глобалне матрице“ на које, будући обележене „несижејним структурама долази сиже (прича)“. Гласине нису приче већ приче у настајању, у којим се „приповједно знање ослобађа

⁵ К. Фон Сидов, *Категорије прозног народног песништва*, Поља, 33, 340, 1987, стр. 229.

⁶ По Чистову, „Sagenbericht („гласине и сплетке“), *Memorat* (прича – успомена која се казује у првом лицу) и *Fabulat* (релативно стабилна и традиционална сижејна прича)“ нису жанрови него „начини преношења, тј. три могуће комуникативне варијанте које се у одређеним условима користе за било коју тематску групу“. Поља, 33, 340, 1987, стр. 235.

мјеста, извора и личности, или оних појединости у садржини који га ограничавају⁷. Као такве оне, у заметку, више провоцирају причање, стварају приповедну тензију, него што уобличавају (финализирају) причу.

У Сремчевој прози гласине и, то оне које су по правилу лажне и разрађене у мале приче, трачеве, често су начин на који комуницарају јунаци. Причајући трач, они спречавају да се њихове „тривијалне“ егзистенције распрсну у ништа, да се прича заустави у оном изумирућем „ништа се није десило“. Оно што се не догађа у равни стварности (стварности лика) – домишља се – и убацује у ту стварност прво као њен део, затим као њен смисао и на крају као њена замена. На фрау Габријелином трагу, од угледнијих кућа према мање угледним („Прво је отишла госпођи-нотарошевци, дакле у беаметарске, одагле у трговачке, а после у мајсторске куће, и тако даље све по рангу“), Сремац хвата тај тренутак „откидања“ од стварности и стварања њеног сурогата. Тамо где нема догађаја или га нема у довољној мери, из шупљине приче, он ствара новог приповедача – оног за кога је догађање само причање („Фама“ је по селу кружила, фама са свим украсима својим; једра гојазна фама, дебела фама, дебља него обе попадије уједно“). Није ли Фама двојница његовог приповедача која наставља причу тамо где је он посустао и не постоји ли нека аутореференција у препуштању приче њој. Занимљиво је с колико брижљивости „она која све чује, све зна и све види“ (фрау Габријела) преузима своју „приповедну“ мисију. Она не препушта у причи ништа случају, „лети лака и чила кроз сокаке“ и у непрестано домишљану свађу попова, уплиће свој животни став о предностима немачког васпитања. Попут вештог приповедача, она води рачуна о ефекту реалног, о привидно безначајним детаљима који ће потврдити аутентичност њеног излагања и „узглобити“ причу у различите комуникативне контексте. У њеној причи се зна како је поп Спира ударио поп Ћиру (у свакој верзији се свађа градира а ударци су све тежи), чак се зна да је поп Ћира ударен са стране „баш с које је јео.... јербо десном се страном и не служи, на десној су му сви зуби слаби и шупљи“. Поп Ћира је жртва све јачих удараца, а средство борбе, као у бајци, непрестано се метаморфозира („Одмах за њом крену се и снаш-Пела па зареди по комшилуку. Она није ни улазила у куће, него је с авлијских врата викала и дозивала домаћице и женску чељад да им каже шта је чула. На прва три места рекла је да је увреда нанета гвозденим кључем, а на друга два је у хитњи погрешила и рекла да је то било гвозденим вилама.“⁸)

У *Зони Замфировој* не постоји централна фигура (нема фрау Габријеле) од које се рачва „псеудо“ приповедање... Гласови су спорадични, па их приповедач скупља покушавајући да реконструише јединствену причу. Поново на трагу фрау Габријеле из тих натукница помаља се прича о побегуљи Зони, из одсуства догађаја (Зона није побегуља) рачвају се као делта приче о догођеном. Једанпут покренуте постају све детаљније и интензивније припове-

⁷ Д. Иванић, *Поетика гласова (Од гласова до приче)*, Књижевна историја, 2002, 116/117, стр. 87.

⁸ Ширење гласина је тема 13. и 14. поглавља из којих су прузети наведени примери. Стеван Сремац, *Поп Ћира и поп Спира*, Београд, 2005, стр. 146.

дане у многогласју оних којима се сав идентитет исцрпљује у самом чину причања (преношења и додавања)— „прича се“, „веле“, „кажу“):

„У Бањи и на Мрамору причало се тога дана увече да је било не само отмице, него чак и пушкарања; било и мртвих и рањених, а међу последњима и сам стари, несрећни отац лепе неваљале „побегуље“ Зоне, за којег су опет постојале две верзије: једна – да је погинуо, а друга – да је само рањен; по једнима лако рањен, а по другима тешко, тек што је жив; бори се с душом и проклео је, веле, ћерку, која му је тако загорчала његове старе последње дане“.⁹

Анализирани сегметни су примери *поетизације трача*, поступка врло честог не само у прози С. Сремца, већ и С. Матавуља или Б. Нушића. Гласине (њихова варијанта је и жута штампа) постају извори, иницијалне каписле приповедног умећа. Из њих се распрскава више прича о једном догађају, о истим јунацима, јер више нису важни ни сами догађаји, ни сами јунаци, ни поруке, колико саме приче. Поетизацијом трача, кроз постепене градиције варира се иста фабуларна потка – прича о отмици се умножава (*Зона Замфирова*), прича о свађи попова се умножава (*Поп Ђира и поп Спира*) – умножавају се и сами ликови са својим привидно непоновљивим аутентичним животним причама). У најбаналнијим, морфолошки најнестабилнијим формама (ако форме јесу), Сремац проналази приповедне обрасце – механизми поступности, градивности и напетости на којима функционише трач сада се трансформишу у само приповедно умеће. Трач је за Сремца и унутрашњи „механизам“ на коме функционише прича, али и идеални „жанр“ за банално.

Осим посредством трача, Сремчеви јунаци домишљају (допричавају) сопствену стварност и посредством литературе. Један од омиљених начина портретизација јунака јесте откривање њихове лектире. У Сремчевим приповеткама незапажени јунаци уживају у криминалистичким причама или причама страве и ужаса, инфериорне јунакиње у страсним љубавним романима, унесрећени јунаци у трогателним повестима... Базично инфериорни, они су *tabula rasa* погодна за уписивање „туђих садржаја“. Лектира постаје средство њиховог демаскирања, шифрована психолошка дескрипција јунака, моћно компензационо средство за њихову инфериорност¹⁰. Унапред банални, они постају још баналнији на фону „неадекватне“ стилске матрице. Реч је о занимљивој херменеутичкој игри у којој се Сремчеви јунаци интерпретирају преко сопствене интерпретације онога што читају (што глуме), с једне стране, и у којој се, с друге стране, у ширем контексту, преиспитује одређен тип литературе као и начини њене рецепције. Читави пасуси су грађени по принципу поредбених веза којим се „аутеничан живот јунака“ преводи у литерарне фразе, клишее.

⁹ С. Сремац, *Зона Замфирова*, Београд, 2003, стр. 144.

¹⁰ Тако нпр. Јован Ватра из *Божјиње печенице* „мало је читао ал најрадије Темсову криминалну библиотеку“; криминалистичке приче чита и мајстор Мицко све док га нова литература *Житија Алексеја человијека божјија* духовно не преобрази. Капетану Марјану се препоручује пригодна литература *Ракија је убила срећу моју*, али читалачко искуство не мења јунака у антиалкохоличара, Меланија чита „немецке“ књиге, а Јула Љубомира у *Јелисиуму*, *Аделајиду*, *Алску пастирку*, и *Геновеу*. Јунаци која опонашају литерарне узорне поседују одређену трагикомичну димензију. Знаци њихове „исписивости“ препознају се у намерном неутралисању граница између онога што ови јунаци јесу и онога што мисле или желе да јесу и што најчешће откривају у својој лектири.

Јунаци који своју недрамтичну стварност компензују посредством литературе поседују извесну извештаченост, театралност, која у досадашњим анализама није довољно истакнута. Реч је о „природној извештачености“ (послужимо се за ову прилику оксимороном) оних који сами по себи нису ни довољно трагични, ни довољно озбиљни, ни довољно жртве, ни довољно јунаци а таквима желе бити. У том процепу Сремац врло вешто укршта гогољевског и чеховљевског јунака. Његови јунаци, упркос својој једнодимензионалности, поседују сложеност – истовремено су чеховљевски поетични у трагичности своје неостварености и гогољевски банални у својој остварености.

Нису само трачеви, или наивно уживљавање у прочитану лектуру, били начини „бекства“ Сремчевих јунака у драматичнију стварност. Тај псеудо-драматични ескапистички потенцијал Сремац приписује и баналним, најчешће грађанским песмама, бећарцима, инкорпорираним у говор јунака. Као илустрација може послужити приповетка *Мица и Микица* подељена у делове који репрезентују кључне етапе у љубавној историји пара. Иако је приповетка прича о несрећној љубави, о остављеном младићу, венчању девојке за другог, све је дато у једном хумористичком тону, у коме су трагични јунаци смешни, а њихове несреће пре последице малих људских слабости него великих разарајућих страсти. Весели тон кафанских песама још више потцртава несталност емоција јунака који их певају („Нова дика ново заповеда: Да са старим више не диваним; С новим седим, а у старог гледим“), љубавну превртљивост („Реци мени, моја лутко бела: Колико си имала швалера?“), игре завођења (љубомору и мирење)...

Сремац се врло вешто поигравао мелодрамским „еуфоричким“ темама, клишетираним љубавним изјавама, стереотипним љубавним фразама, стварајући ефекат комичног контрастом (уместо узвишене љубавне емоције – болећивост и плачљивост полупијаних људи) и баналном садржином песама.

„Не једем ништа од бола,
Само пијем вино „Код вола“...
„Драга моја ме одбила
која ме је досад љубила...“

Како је „у савременој тривијалној књижевној продукцији употреба носталгије (је) изразита“, карикирањем болећивих, самосажалјивих или самообманама склоних јунака, Сремац проблематизује управо онај сегмент тривијалног који се тумачи као „одустајање од упитаног, ризичног погледа на историју и савременост“¹¹.

Инкорпорирањем баналних песама у говор јунака Сремац је скренуо читалачку пажњу према маргинализованом књижевности, кичу, и показао како и овај тип „говора“ може бити врло функционалан. У новом контексту, он мења

¹¹ С. Слапшак, *Има ли тривијална књижевност потомке?*, Тривијална књижевност, Београд, 1987, стр. 69.

свој „тривијални статус и уместо да буде тривијалан говор о свету, он постаје говор о оним који тривијално говоре о свету.

Поигравање са тривијалном литературом, кичом, скреће пажњу на једно од основних својства Сремчевог приповедног поступка – изразиту интеркестуалност. Сремац се није поигравао само са оном литературом коју је лако означити као непожељну¹². Његови јунаци (нарочито приповедач) често цитирају или праве алузију на ону литературу која је битно утицала на формирање укуса одређеног круга читалаца. Ове интертекстуралне игре могу се пратити и кроз анализу „текстова провокатора“ убачених у „стварносну“ раван лика. Текстовима провокаторима Сремац успева да „банално“ измести у различите контексте и промени „кључ“ његове рецеције као и да учини аутореферентним управо оне елементе који су највише подложни клишетизацији и тривијализацији. Оно што припада равни ниског, прелази у раван високог, из равни трагичног, сентименталног, прелази се у раван комичног, чак и лакрдијашког, типско се приближава карикатуралном итд. Приповедни текст, који су „хиљаду пута, читатељи, читали и прескакали у роману“, у контексту дела функционише по оном механизму који је М. Бахтин тако прецизно именован појмом „вишесмерне двогласне речи“ у којој се тежи према унутарњој дијалогизацији и распадању на два типа гласа.

Навешћемо неколике типове текстова провокатора.

Једни припадају корпусу античке књижевности. Илустративан је пример из *Ивкове славе* у којој неприлично понашање гостију приповедач доводи у везу са сценом из Одисеје:

„Од Хомеровога доба није ваљда така зулума било, него онда у Италији и сада у Ивковој кући 23, 24. и 25. априла. Јер кардаши су се у Ивковој кући разбаршарили не друкче него као оно негда Пенелопини просци у Улисовој, па се ти синови часте! И да је за Ивка на већу бруку ово упоређење – Пенелопини просиоци су се бар частили за одсутна Улиса, па то и којекако; али ови за жива и присутна Ивка, а то тек она брука“.

Српској књижевности крајем 19. века више није претила опасност од неинвентивних пастиширања античких узора каква је претила оним писцима који су припадали класицистичкој оријентацији. *Цитати античких аутора* откривају присуство традиције којој је још Игњатовићевим текстом *Поглед на књижевство* (1857) написано посмртно слово.

На мети Сремчевог пера јесте и псеудокласицистичка као и сентиментална литература и данак који су јој српски писци (па и сам Сремац) још увек плаћали. И ту је Сремац наставио процес који је започео Стерија а наставио Игњатовић. Чувствителност је параван за једну тетралност – извештачен говор, извештачене емоције и инсцениране колапсе. Попут Стеријине Феме и Сремчева Меланија је сва у напору глуме.

Трећа група текстова провокатора припада корпусу *црквене литературе*. И овај тип цитата је престилизован, дехијерархизован. У *Поп Ћири и поп Спири* честа су изједначавања баналних јунака, баналних ситуација са библијским и обратно (Госпођа Перса гневна због Ћирине помирљивости „рашири и

¹² О овом облежју Сремчевог текста опширније сам писала у студији *Цитатност насуспрот миметизма у делу Стевана Сремаца*, Градина, год.41, бр.8 (2005), стр. 26-42.

диже руке као стари пророци“ а са дигнутом варјачом изгледа „ко Исус Навин кад је заустављао сунце да не седа“.)

Сремчевим комбинацијама различитих стилских регистара и пародичним двогласјима била је изложена и народна књижевност. Заступљеност цитата из народне књижевности, треба довести у везу са актуелношћу и виталношћу фолклорне традиције током друге половине 19. века. Зато је Сремчев значај у обликовању нове читалачке рецепције која неће процењивати вредности дела само кроз призму народне књижевности изузетно велики. У његовим приповеткама и романима (*Ибиш ага*, *Бури и Енглези*, *Вукадин*) фолклорни предлошци, чак и када су врло конкретни цитати, могу бити изложени таквим семантичким притисцима контекста да почињу да означавају нешто супротно ономе што значе у границама жанра из којег су преузети. Неочекиваним променама стилских регистара, као на вртешци, читалац се неретко у оквири-ма исте реченице креће између узвишеног и тривијалног– епског и карневалског, на фону оне рецепције која је карактеристична нпр. за Р. Домановића (в. *Краљевић Марко по други пут међу Србима*).

Код Стевана Сремца пародији је била подвргнута не само ранија пракса писања (сентименталистичка, псеудокласицистичка, романтичарска, фолклорна) већ и стереотипи везани за тада владајућу реалистичку поетику. У студији *Елементи тривијалног у прози српског реализма* већ је Д. Иванић приметио да се „у прози С. Сремца пародирају (се) клишен реалистичке приповијетке из сеоског живота, а донекле и шира традиција реализма (културни, идејни, политички клишеи, па метод, предмет, стилистика, тип јунака, језик јунака и ауторски језик, пројекти будућности)“.¹³ Ево како се кроз призму наивног читаоца (попадије Персе), преиспитује уверљивост приповедача и мотивисаност исприповеданог:

„Ето, баш ономад чита ми Меланија како је једна лађа пропала на мору и сви се подавили, а само један се се спасао на једној даски, па се и он после једног дана удавио. Па сад, откуд се у књизи зна шта је он радио и разговарао се сам кад после њега нико није осто, а и он се три дана далеко од сваке земље удавио сам самцат, само даска остала после њега!“¹⁴

До сада наведени цитати откривају текстове-провокаторе најразличитијег вредносног/естетског ранга који се измештају из својих вертикалних хијерархијских вредносних културних позиција у исту хоризонталну раван текста у којој попримају равноправни статус, стичу исто право на књижевну легитимност. Оваквим „обарањем“ вертикалне осе традиције, Сремац се јавља као писац који у великом степену дестабилизује читалачки хоризонт очекивања преиспитујући односе субординације према античкој, хришћанској, фолклорној и другим културама као „равнатељским“.¹⁵ Текстови провокатори активирају неколике функције: памте контекст којем су принадали, проблематизују контекст у којем су се нашли, указују на властити дисконтинуитет као и на „ишчашеност“ целине чији део постају, преиспитују хијерархијске везе између себе и текста-домаћина у којег се уграђују, али и подривају перспективе

¹³ Д. Иванић, *Елементи тривијалног у прози српског реализма*, Тривијална књижевност, стр. 131.

¹⁴ С. Сремац, *Поп Ђура и поп Спира*, стр. 89.

јунака, директно нарушавају „стабилну“ слику света која се преко ликова твори. Њих је лако у тескту издвојити од „стварносне“ равни лика, јер они припадају изразитијој „реторској“ равни (јунаци су „као истинити“ а текстови провокатори су „литерарни“). Обично су други део поређења, и одвајају се од света јунака, као уље од воде. Поређење с уљем и водом није случајно јер је оно сликовити пример за везе које не почивају на сличности (таква је веза између, на пример, попадије и Јованке Орлеанке). Реч је заправо о потпуној стваралачкој слободи, о неограниченим променама перспектива провлачењем једне сижејне ситуације кроз различите литерарне филтере. Приповедач се јавља у функцији мајстора –аматера (*bricoleur*) који, ако останемо доследни бартовском поређењу, „крпари“ текст „дјеловима преузетим из других функционалних склопова прилагођујући се у некој врсти игре наслијеђеном пољу њихове инструментности“. Бриколаж, по Р. Барту – „игра пуког расклапања и склапања механизма књижевног текста“ која важи за све текстове, за нас се у свом огољеном виду испољава управо у Сремчевом делу.

На Сремчевој мети су и „трогателне повести“ и криминалистичке приче и дидактична литература. Пародијским преозначавањем једне (адмиративне или емпатичке) читалачке рецепције у којој су заробљени његови јунаци), он „преусмерава“ читалачко искуства својих савременика. На удару је био онај тип читалачке публике који се одушевљавао приповеткама Стеве Милованова, Мите Живковића, Милана Савића, Стевана В. Поповића. Сремац је врло добро препознао процес тривијализације којем је била изложена српска књижевност, бурно реагујући на „смањење броја значења и контекстуализацију тог талогa у преовлађујући дискурс епохе“.¹⁶ Уз Јована Стерију Поповића, Јакова Игњатовића, Лазу Лазаревића, његов удео у процесу „преваспитавања“ читалаца био је изузетно велики. Тај значај осим што се потврдио у креирању нових читалачких очекивања, одразио се и на сам статус књижевног текста утирујући пут новим приповедним тенденцијама.

¹⁵ Овакав тип „рушилачке“ оријентације није карактеристичан за реализам у коме се још увек верује у институције и корективну моћ речи да промени свет. Основна прагматичка интенција текста „шокирати публику, грубо пореметити познату културну хијерархију“ постаће доминантна тек у књижевности авангарде. Ипак, њене заметке ваља препознати у пародичним текстовима који почињу Стеријиним *Романом без романа* а затим у широком луку обједињују Сремца, Домановића, Нушића.

¹⁶ 72

Кључне речи: тривијална књижевност, трач, пародија, текст-провокатор, естетски доживљај.

Dragana Vukicevic

THE AESTHETIC RE-DESIGNATION OF TRIVIALITY IN STEVAN SREMAC'S PROSE

(Summary)

This paper deals with different ways of aesthetic re-designation of triviality of Stevan Sremac's prose, such as: the poetics of gossip, pseudo-dramatization of literary heroes and insertion of provocative quoted texts. Thanks to those, Sremac modernized the receptiveness of Serbian readers and helped them to abandon their clichés.

Јованка Ђорђевић Јовановић
Београд

„ГРЕЧЕСКО МУДРОСТ“ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: СТВАРНОСТ И ИМАГИНАЦИЈА

Грци су јунаци, понекад тешко препознатљиви са србизираним именима, различито сагледавани у урбаној/руралној средини, и у различитим епохама. Веродостојност пружених елемената идентитета неуједначена је, од хронолошки и топографски недефинисаних у лирским народним песмама и народним приповеткама, до пресликаних у реалистичкој прози Ј. Игњатовића, С. Сремца, Д. Илића, или Е. Дајча, или карикираних у комедијама Ј. С. Поповића.

Дуга традиција боравка Грка међу Србима оставила је трага и у књижевном стваралаштву. Сагледавањем помена Грка у народној књижевности, комедиографским остварењима, реалистичкој прози, путописима, хроникама или мемоарима, откривају се елементи за слику идентитета Грка међу Србима, у хронолошком распону од XV до XX века и топографској разуђености од јадранске обале, оријенталних варошица Врања и Ниша, преко Београда, затим граничког Земуна, до Вршца, Новог Сада или Сент Андреје. Грци су у књижевним делима различитих средина и времена сагледавани различито, те се, на пример, представе о њима у руралној или урбаној средини северно и јужно од Дунава разликују; у исто време док се у српској руралној средини певају лирске или епске песме, углавном, у славу Грка, у урбаној, аустријској средини о њима се састављају погрдни стихови у песмарицама српске грађанске лирике.

Веродостојност пружених елемената идентитета неуједначена је, од хронолошки и топографски недефинисаних у лирским народним песмама и народним приповеткама, до пресликаних у реалистичкој прози Ј. Игњатовића, С. Сремца, Д. Илића, или Е. Дајча, или карикираних у комедијама Ј. С. Поповића.

Грци у фолклору: уз мердеван

Српска култура у свом усменом виду испољавала је колективно искуство о етичким моделима „чојства и јунаштва“, према којем су Грци у српској средини оцењивани као непоуздани (*Ти не води Грка, ни Бугара, / Већ*

све зови Србе у сватове¹; За Марком не има никога, / До неколико Грка и Бугара²). У фолклорном корпусу имена Грка скоро никада се не наводе, већ се означава етникум. Њиме се наглашава дистанца и сугерише различитост „других“. Под термином Грк/Гркиња открива се опште прихваћено схватање, засновано на поједностављеном обликовању лика према стереотипу колективног идентитета етничке заједнице. Грци су „они“, с друге стране „куке и мотике“, богати (*Који носе свиљу и кадиву / И џепове с обадвије стране / У џепове све жуте дукате*³). Уочена је њихова склоност према лагодном животу (*Прошетала три Грчета / Једно носи златну арфу, иде да свира; / Друго носи жуте чизме иде да игра; / Треће иде да обљуби све три Гркиње*⁴).

У сеоским срединама они су углавном били трговци, и свештеници, „они“ који су по имовном стању изнад земљорадника, те као такви изложени строгој присмотри у потрази за нечим што би могло бити подвргнуто подсмеху или осуди. Затим, самосвесност Грка да долазе из развијеније културне средине, иако често оскудно образовани, иритирала је и подстицала Србе да их надмудре и кроз шаљиве приче укажу на њихову глупост (*Бугарин, Грци и крсна имена*⁵, *Возио Бачванин Грка у Пешту*⁶, *Фанариота запопио кењца*⁷), или кукавичлук Грка (*Накваси мало нисам баш из Сарајева*). Ако су приповетке о Грцима утихнуле пред садржајима модерних времена или остале „заробљене“ у часописима, њихова срж исказана пословицама остала је у употреби до данашњих дана (*Нуди се као Грци у ариште; Нек носи бисаге, кључ је у мене, Накваси мало нисам баш из Сарајева*).⁸

На Гркиње се гледало са поштовањем, ако се изузме проклета Јерина. На њу се, уосталом, и не гледа као на Гркињу, песма је представља као Дубровчанку,⁹ а историја недвосмислено потврђује да жена Ђурђа Бранковића била Гркиња из рода Кантакузина.

Гркиње су „беле“ и радне (*Пошетале три девојке, све три Гркиње: / Једна носи златан ђерђеф, оће да везе; / Друга носи ситан бисер, оће да ниже; / Трећа носи танко платно, оће да бели*).¹⁰ Истакнуто је такође и њихово патријархално васпитање и жеља да се при удаји поштују древни обичаји. Када је Марко уграбио Солунку девојку, она се стидела што је „крадена девојка“¹¹. Гркиње топографски лоциране у приморје слободнијих су схватања, много предузимљивије, да би освојиле момка прибегавале су и магији (*Браца ти је обљубила млада мома Гркињица, / мајко Маргарито, / тер ти га је напојила мрзле воде забитљиве, / старице небого, / да се*

¹ В.С. Карацић, *Српске народне пјесме*, II, 86. (*Женидба Поповић Стојана*)

² В.С. Карацић, *Српске народне пјесме*, II, Београд, 61. (*Марко Краљевић и Алилага*)

³ В.С. Карацић, *Српске народне пјесме*, III, 6. (*Женидба Грујице Новаковића*)

⁴ В.С. Карацић, *Српске народне пјесме*, I, 383.

⁵ Српски књижевни гласник, IX/5, 1903, 375.

⁶ *Српске народне пословице*, Београд, 1965, 183-184.

⁷ Карацић, Алексинац, 1900, 17.

⁸ *Српске народне пословице*, Београд, 1965, 217, 197, 183.

⁹ *Кад се жени Смедеревац Ђуро / надалеко запроси девојку / у лијепу граду Дубровнику* (В.С. Карацић, *Српске народне пјесме* II, 78).

¹⁰ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме* I, 383. (*Три Гркиње и три Грчета*)

¹¹ Т. Ђорђевић, *Народне умотворине у Пиротском округу*, Архив САНУ, бр. 17941.

нигдар од тебе, сестре моје, не спомене, /мајко Маргарито)¹². Гркиња у песми из Дубровника или из његове околине изузетном домишљатошћу избавила је Комјена Јагњиловића. „Гркиња девојка млада“ била је мудра да смисли како заточеног јунака да избави из тамнице и храбра да оствари замишљено. Јунака је преобукла у девојачко рухо, а уместо њега остала у тамници, потом изашла пред цара и речитошћу спасла и себе (*И они је упустише у тамницу Комјенову, / Брзо ти му оплете жуте косе девојачке, / И на њег обукла дјевојачко танко рухо, / ..У тамници остаје Гркиња дјевојка/ ...Узе млада врлијем Турком говорити: / Је ли млада дјевојка за цара објешена*).¹³ У Пиротском крају, где је као и у приморју било грчких колонија, спомињу се Гркињице које цркву мету, прижељкујући да се добро удају (Дај ми, Боже, свекра попа, / Попадију за свекрву, / и јунака младог ђака¹⁴), или *Стевана бела Грћина* за којом се уздише¹⁵. Насупрот оваквој омиљености Гркиња међу Србима јужно од Дунава, постоји другачије гледање на њих у *Укријте се, дакле све Гркиње младе, / Не имаду овде ваша лица владе*¹⁶. Грци међу Србима под Аустријом нису прихватани тако срдечно. У сусрету са већ развијеним грађанским сталезом, као и са вишим културним идентитетом, предстојала им је стална борба. Патријархалне породице трпеле су промене у додиру са европским обичајима. У тим крајевима и процес асимилације текао је убрзано јер пред Грцима није била само раскрсница асимилација или изолованост већ и питање опстанка. Аустријске власти примамиле су законским олакшицама трговце, настојале новим регулама да заведу ред формирајући стабилан грађански слој. Према тачки 18 *Привилегија*, отомански поданик није могао бити грађанин, а ко није био грађанин није могао бити занатлија, нити је могао имати трговину. Године 1748. забрањена је трговина робом увезеном из Аустрије свим турским поданицама који у Турској имају жене. Таквим трговцима остављено је 6 месеци да се иселе, доведу жене или се ожене. Турске власти пак нису дозвољавале исељавање жена. Прибегавало се женидби као најједноставнијем решењу: „добри православци, а немајући овде ни Гркиња ни Куцовлахиња“ осамдесетак Грка оженило се Српкињама¹⁷. Ова појава изазвала је револт Срба, а песници су упозоравали девојке: *Кад испросе као богиње / Кад ожене као робиње / Затворе их дома саме / Да код куће свагдар чаме, / У години трипут дођу / И то одмах на пут пођу*.¹⁸

У случајевима када се фолклорним формама наводе имена, било да су она србизирана у препознатљивом облику (Грчић Манојло, Гркињић Ђорђе¹⁹), или теже препознатљива (Конда), јунаци имају своју посебност, у границама природе народног стваралаштва. С једне стране, без познавања историјске

¹² *Народне песме у записима XV-XVIII века*, Прир. М. Пантић, Просвета, Београд, 1964, 53-58; В. Богишић, *Народне пјесме из старијих највише приморских записа*, Биоград, 1878, 226-229.

¹³ *Народне песме у записима XV-XVIII века*, , 77-78; В. Богишић, *исто*, 136-138.

¹⁴ Т. Ђорђевић, *Народне умотворине у Пиротском округу*, Архив САНУ, бр. 31175

¹⁵ В. Ђорђевић, *Српске народне мелодије*, Београд, 1931, бр. 105.

¹⁶ *Српска грађанска поезија*, књ. I, Б. Маринковић (прир.), Београд 1966, 8.

¹⁷ В. Стајић, *Грађа за културну историју Новог Сада*, Нови Сад, 1947, 145-147.

¹⁸ *Српска грађанска поезија*, I, 490.

¹⁹ В.С. Карацић, *Српске народне пјесме IV*, 34. (Луко Лазаревић и Пејзо)

потке или генеалогije, углавном историји познатих породица, тешко је препознати етничку припадност јунака, а са друге стране песникова интерпретација понекад одступа од особина лика познатог историји.

Манојло Грчић је најчешће спомињани Грк у епици старих и средњих времена. Претпоставља се да је у обликовању његовог лика остало понешто од византијског наслеђа. Могућно је да је легенда о Комнинима живела и у хомољском и у црногорском крају и одатле се ширила међу Србе посредством Грка који су се настанили дуж Цариградског друма или дуж пута од Дубровника преко Требиња и Грахова, до Никшића, и даље до Котора.²⁰ Од *Млав планине* према Браничеву, очувани су реликти грчког присуства Грка међу Србима. Тако су почетком XX века забележени многобројни топоними (Грчки До, Грчко гробље, Гркова ливада) као и податак да између Петровца и Браничева живе Јелинци²¹, у Каменову и Малом Лаолу и досељени из Јошанице у Хомољу, у Бистрици из Кучаје.²² Такође, ни на територији данашње Црне Горе не оскудева се у топонимима који чувају спомен на Грке, у средњевековним гробљима која се маркирају као грчка, као ни у веровањима да су пресрпско становништво били Грци.²³ У домену претпоставки остаје инкорпорираност мотива и сижеа песама акритског циклуса, које су тадашњи Грци могли певати у српским крајевима, у песмама о Грчићу. Како је отмица невести, поред Дигенисовог јунаштва, основни мотив циклуса, а песме у којима Грчић брани невесту, или жели да поврати вереницу одударају од типизираних отмице и наводе могућност преношења мотива из грчке епике у српску.

У представљању Манојла као похлепног кума и неверног побратима назире се реликт стереотипног схватања Византинаца као грамзивих и лукавих. Обе песме које уносе негативности у Грчићеву епску биографију везане су за Црну Гору, за прву се поуздано зна да је тамо забележена, а друга је топографски лоцирана, те се може претпоставити да су и војевања Манојла Комнена по кањонима Зете по злу запамћена у траговима ушла и у песму. Грчић је погазио кумство, полакомио се на благо и заменио женско дете Гркиње за Влахињино мушко. Његово огрешење о Божији закон било је кажњено, у незнању је устрелио свог сина преображеног у јагње²⁴. На Грчића Манојла пала је сенка, затамнила је његово јунаштво, које му се иначе не оспорава, иако је неверни побратим као у песми *Ђирјак и Грчић Манојло*²⁵. Његову вереницу препросио је кнез Милутин за свога сина. У покушају да пресретањем сватова поврати девојку, борио се (*Пушке баца Грчићу Манојло; / Па је*

²⁰ Ј. Ердџановић, *Стара Црна Гора. Етничка прошлост и формирање црногорских племена*, Српски етнографски зборник XXXIX, Београд, 1926, 641.

²¹ Неубичајени термин за Грке у Србији, који би могао упућивати на његову старину.

²² Љ. Јовановић, *Млава*, Српски етнографски зборник V, Насеља српских земаља. Расправе и грађа, књ. 2, СКА, Београд, 1903,

²³ Ј. Ердџановић, *исто*, 646, 705.

²⁴ Овакав спој мотива сагрешења у незнању и претварање људских бића у животиње је изузетан. По поруци близак је библијском мотиву о жртви Аврамовој, јер експонира казну / награду за богобојажљивост, Грчићу је узео сина претворног у јагње, а Аврамовог сина је поштедео заменивши га јагњетом које се појавило из жбуна.

²⁵ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, III, 76.

једну пушку избацио /А другу је фришко напунио), али пушка је затајила, те је ухваћен. Кум и старојка молили су девера, не чин' крви брацу на весељу / него се ви богом побратите. Тако су одвезали руке Манојлу, устало Грче невијерно, / украдо је од Ђуре ножеве / Удри Ђиру у срце јуначко. Отац је осветио сина, па је кнеже чету сакупио, / те отиде у клисуру тврду / те увати Грчића Манојла / расече га на четир' черека / обеси га на четири друма. Сурова је освета оца који је сам иницијатор трагедије, јер је мимо обичаја, за снаху тражио већ испрошену девојку. Варијанта дискурса о трагичном младожењи дата је и у песми *Кумовање Грчића Миленка (Ал' ето ти Грчића Манојла / И он води кићене сватове / На вранчићу коњу косатоме / Буздована покрај себе њија / Па га баца јунак под облаке / А у десну дочекује руку)*.²⁶ Иако се Грчић јуначки борио и многе делије из сватова Грујице Новаковића савладао, убио га је Старина Новак на превару, уз помоћ посестрима виле (*А вила се начини ђевојка / Па се вије Грку око грла / И тура му руке у недарца / Док је Грку очи засјенила*). Тако је Млав планина, крвава крајина постала кобна по Грчића Манојла. Аналогија да је Грчић у сукобу око веренице погинуо у кањону Млаве у Хомољским планинама где је 1129. Манојлов отац ратовао са Угрима, а да су на почетак и ток рата утицала сплеткарења његове жене, кћери угарског краља, по мишљењу А. Ломе упућује на то да *Песма о женидби Грујице Новаковића* чува у свом историјском језгру сећање на византијског цара Јована II Комнина, на кога је у њој пренето име његовог сина.²⁷

У песми *Маргита дјевојка и Рајко војвода* Грчић је представљен као српски војвода, јунак *На Софији, граду бијеломе*²⁸ што би могло представљати сећање на заједничко византијско царство под последњим великим византијским царем Манојлом Комнином који је био „цар Римљана, господар Исаврије, Киликије, Јерменске, Далмације, Угарске, Босне, Хрватске, Лазике, Иберије, Бугарске, Србије, Зикије...“²⁹, и који је често Цариградским друмом од Цариграда преко Софије кретао у ратне походе. Народни певач је лако могао превидети националну припадност сећајући се на савезништво Срба и Грка у рату против Угара,³⁰ или осећајући блискост са Грчићем коме су јунаци поверавали посредовање у комуникацији са Грцима. На грчки језик гледало се двојако, са подсмехом у загонеткама (*Ластавица грчки збори, одгонетка неразумљиво*) и изрекама (*Шило, вило, мотовило, грчки говорило*³¹), са дивљењем у епици (*Али која грчки умијаше / И у песми тако говораше*)³². Остаје недоумица да ли грчки језик има атрибуцију тајног језика у комуникацији Срба и Грка у изненадним приликама или апелације за мудрост

²⁶ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, III, 6.

²⁷ А. Лома, *Пракосово*, Балканолошки институт САНУ, Београд, 2002, 46.

²⁸ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, III, 10. (*Марита дјевојка и Рако војвода*)

²⁹ К. Јиричек, *Историја Срба*, I, Београд, 1984, 121.

³⁰ В. Ђоровић, *Историја Срба*, књ. 1, Београд, 1989, 132

³¹ Б. Сикимић, *Етнологија и мале фолклорне форме*, Институт за српски језик, Београд, 1996, 157.

³² В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, (*Стојан и 30 хајдука*)

(И девојци грчки проговара: /Држ се коња до пута раскршћа, / Онда ћемо Сењу окренути³³; Кад то зачу од Хорвата Мато, / Грчки збори Грчићу Манојлу³⁴). Уколико су грчки језик прихватили и учили Срби, било је јунака који су позивали Грчића када *С Грком треба грчки говорити*³⁵, на крштењу (*Хоће л' царе грчки беседити, / Тере мени ти повиди српски, / За да наших не губимо глава*)³⁶ или на венчању (*Тада рече један од властела / Грчки зове младожењу Зана / Зано мучи, а збори Манојло*)³⁷.

Такође остаје недоумица да ли је физичка појава Манојла Комнина који је описан као „леп, даровит, физички ванредно развијен, подузетан у великим плановима и смео у подвизима“³⁸, наишла на одјек у песми (*Њему игра видра на колону, /стоји му соко на рамену /И цвати му ружа за калпаком*)³⁹ или је део епске формуле.

У лесковачком крају при крају ХХ забележена је песма о момку по имену Грче Манојличе. Могло би се претпоставити да је у њој сачувано сећање на Грчића Манојла, да је име попримило облик локалне ономастике. Овај младожења савлађивао је задатке Гркиње девојке, *посади гиџу, бело гројзе, сазида кулу од камена, па је позвао Јел' овамо Гркињо девојко / Да седнемо кули на чардаке / Да седнемо љубав да водимо*.⁴⁰

Различитост у сагледавању јунака могла би упућивати на сусрет артиста и модела, ако не непосредни, а оно преко реликта историјског памћења.

Грци у српској реалистичкој прози: виљушка са два зуба

За многе Грке, јунаке српске прозе, познати су узорци од којих се полазило. Тако је Ј. С. Поповић, како се претпоставља, пошао од очевог лика обликујући свог тврдицу⁴¹, пре свега његов језик. Два објављена писма Стеријиног оца потврђују аутентичност Кир Јањиног језика, који се уосталом и није разликовао од „домаћег новогрчког језика“⁴² енклаве грчких трговаца. Циција и тиранин породице, како је Кир Јања и запамћен, и не наслућује се, писмо открива брижног оца који зна да се син неће повинovati његовим саветима.⁴³ У обликовању Кир Јањиног лика, који се слично Герасу може сматрати карикираним колективним потретом Грка трговаца, Стерија је могао на-

³³ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме, Женидба Ивана Сењковића*

³⁴ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, III, 48. (*Од Хорвата Мато*)

³⁵ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, VII, 20. (*Женидба Грбљичића Зана*)

³⁶ *Народне песме у записима XV-XVIII века*, М. Пантић (прир.), Просвета, Београд, 1964, 227.

³⁷ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, VII, 20.

³⁸ В. Ђоровић, *Историја Срба*, књ. 1, Београд, 1989, 126.

³⁹ В. С. Карацић, *Српске народне пјесме*, I, 513. (*Услишена молитва*)

⁴⁰ Д. Ђорђевић, *Народне песме из Лесковачке области*, САНУ, Београд, 1990, 322.

⁴¹ *Тврдица*, шалјиво позориште одъ Јоанна С. Поповича, Пешта, 1837.

⁴² В. Klaić, *Jezička problematika u nekim komedijama Jovana Sterije Popovića*, наведено према М. Флашар, *Студије о Стерији*, СКЗ, Београд, 1988, 67.

⁴³ Ђ. Токин, *Два писма Стеријина оца*, Зборник за књижевност Матице Српске 1, Нови Сад, 1953, 81-86.

ћи узор међу савременицама, али и у галерији славних тврдица. Језик је оно што га разликује и маркира као особеног, балканског тврдицу. Стевану Сремцу је у представљању Кир Гераса⁴⁴, према приповедању Нушићеве мајке и самог Нушића, полазни модел био Нушићев рођак, Герас Нуша. Око прототипа за фамилију Хаџи Замфира постоји више претпоставки. Ретко се дешавало да се девојка уда против воље родитеља, такав чин постајао је варошки раритет, тако да су Скопље или Приштина били препознати као место у коме је настала прича о девојци побегуљи. Ако се узме у обзир Сремчев начин писања, његово неуморно бележење података 1870-1871. у породици нишлија Хаџи Смиљана Јанковића и његовог зета Гаврила – Ганета Јовановића, затим историја чорбацијске породице која се развила у трговачко-индустријску, као и физичка сличност женског потомства Зојице Смиљанић Јовановић са описом Сремчеве Зоне чија је слика и прилика, кћи Катарина остала овековечена на фотографији, наводи да су јунаци Сремчеве Зоне Замфирове потекли из Ниша.⁴⁵

Модели Јакова Игњатовића, по мишљењу Милана Кашанина, сасвим су ослобођени апстракције: „Да његове личности сретнемо на улици, сместа бисмо их познали; да ступимо у разговор са њима, не би нам били туђи.“ Слично би се могло рећи за београдске Грке при крају прве половине XX века, јунаке романсиране хронике *Грађанска трилогија* Едварда Дајча.

За живи спомен Грка у литератури, а још више у свакодневном животу, није од посебног значаја прототип већ успешност пишчеве интерпретације и његово прихватање код читалаца. Обликовани лик отима се контроли аутора, у даљем походу међу читаоце или гледаоце, када је у питању позоришно дело, зависи од његове рецепције. Није ретка појава да се лик Грка поједностављује опстајући међу широком публиком као симбол, разголићен до стереотипа не само као представник једног народа, једног еснафа, већ читавог народа или еснафа. Тако су портрети Грка – трговаца, великих тврдица Кир Гераса и Кир Јање прихваћени као портрети свеколиких грчких енклава међу Србима, и јужно и северно од Саве и Дунава. Архивска грађа коју је објавио Васа Стајић помера сазнања о Грцима или Цинцарима тврдицама. Њихови тестаменти, који су углавном само потписивани грчки, указују да нису заборављали прилоге црквама, манастирима, болницама, убогим девојкама за удају или сиромашној деци за школовање.⁴⁶ Истина, завештања Грка северно од Дунава више су била упућена црквама у родном крају⁴⁷ све до 1776. када је Марија Терезија Наредбом забранила да остављају завештања у иностранству.⁴⁸ Прилози су одговарали могућностима дародаваца. Тако је београдски Грк Даскал Стефан од учитељске плате одвојио 2 форинта за

⁴⁴ С. Сремац, Кир Герас, Београд.

⁴⁵ Ј. Ђорђевић Јовановић, *Смех и подсмех: Сремчеви Грци*, Састанак слависта у Вукове дане, Београд, 2005, 259-264.

⁴⁶ В. Стајић, *исто*, 146.

⁴⁷ Ν. Δ. Σιώκης, Η ιστορία και τα κειμήλια των Ιερών Ναών Αγίου Νικολάου και Αγίου Δημητρίου Κλεισούρας Καστοριάς, Θεσσαλονίκη 2001, 55-58.

⁴⁸ В. Стајић, *исто*, 71.

обнављање храма Светог Ђорђа у Београду и приложио их 3. новембра 1712.⁴⁹ Саборној цркви у Београду, по Тефтеру Мојсија Петровића, приложили су Грк Јана, на Васкрсење 1734, по отворању дућана – 6 форинти, а следеће године – 12 форинти, Пера Грк – 75 форинти, Ђурко Грк – 3 форинте и 75 новчића, док је Димчо Спида предао 13 форинти и 65 новчића сакупљених по хану.⁵⁰ Иако објављена архивска грађа указује на донаторство Грка, они су између осталог и посредством литературе и позоришних представа остали запамћени као тврдице.

Међутим, у делима српских реалиста остала су драгоцене виђења о афилтрацији Грка међу Србе у време настајања етничких држава на Балкану и буђења националне свести у Европи. Утапању и нестајању, тада већ грчке дијаспоре у Србији,⁵¹ поред законских регула допринело је слабљење њихове финансијске моћи, промене у начину производње и трговине, продором европских идеја у патријархални менталитет. Реч је пре свега о средњој класи грчких трговаца. У социјалној структури грчких заједница у српским крајевима, у време отоманске владавине разликовао се аристократски слој. То су биле водеће, најимућније породице, које и нису бројне, указивале су се као спона са светом изван грчке заједнице. Ове космополитске породице, налик на оне у Лиону или Трсту, биле су отворене за трговачке подухвате без обзира на националну или верску припадност пословног партнера. У женидбеним везама такође су излазили из круга заједнице, орођавајући се, према свом социјалном статусу, са породицама других вера и нација равним по угледу или финансијском стању. Ове породице биле су спремне да одговоре променењем начину производње и трговине, или и да опстану променом занимања.

На најнижој социјалној лествици разликовале су се две групе Грка о којима је грчка заједница бринула. Једну су чинили Грци, углавном досељени присилним миграцијама, са скромним капиталом или без њега, још у фази сналажења у новој средини. Слабљењем и распадом грчких општина у Србији,

„сасвим сиромаша Грци, расути свугде по вароши, пробијали су се кроз живот прибијајући се домаћинима, учили свакојаке занате, надничарили, женили се како су могли, говорили збрку од језика својим новим рођацима или патронима. Те Грке „чисти“ нису више бројали у своје, иако су водили бригу да помогну у изузетно трагичним случајевима“.⁵²

Средњи слој чинили су трговци на мало, занатлије са радњом у центру или они који су се тек приближавали, учитељи, касније професори. У њима препознајемо најдоследније чуваре етнитета а и преносиоце хеленске мисли међу Србе. Српски реалисти углавном су се бавили средњом класом грчких заједница. Они су пропратили пут Грка од господара вароши, како је запазио Исидорин јунак Морфидес: „Надимамо се, надимамо, богатством, бољом

⁴⁹ Д. Поповић, *Грађа за историју Београда од 1711-1739 год.*, Споменик, LXXVII, Српска краљевска академија, Београд, 1935, 20.

⁵⁰ Д. Поповић, *исто*, 84-87.

⁵¹ Уобичајено је да се термин дијаспора употребљава за мигранте модерног доба, односно од 1830, по формирању националних држава.

⁵² И. Секулић, *Кроника паланачког гробља*, Београд, 1968, 289-290.

културом, бољим трговачким знањем⁵³, до времена „виљушке са свега два зуба: или се претопити, или изумрети.“ Грци који су извесно време провели ван домовине, држали су се греческе мудрости свог завичаја која је ипак трпела промене у новој средини, нису могли помислити на повратак: „нисмо ми више онај народ, друго смо... нико нас оданде не зове, а кад сами одемо, скоро нас не познају“⁵⁴

Дуго су Грци средње класе држали до „чистих“ породица, а Срби су жарко желели да уђу у њихово друштво. Тако је мајстор Диша, „просвећени српски тип“ тежио да буде „побожан као Грк, разложит као Грк, штедљив као Грк, услужан као Грк.“⁵⁵ Женидбом лепом удовицом Диша је крочио међу Грке и понео оно престижно обележје *кир* испред имена. Кир Диша није нашао срећу као грчки зет, понижен, окренуо се Србима. Ако се кир Герас посматра као колективни портрет Грка, мајстор / кир / хаџи Диша би се могао схватити као колективни портрет Срба који су хтели у „грчко јато“. Сремчев Мане је спречаван али из социјалних разлога да уђе у чорбацијску кућу у којој се већ говорило српски, грчки, цинцарски. Заједница Исидориних земунских Грка јесте подвојена, чисти Грци са презиром су гледали на мешовите бракове. Временом и њихов став се променио. Исидорина јунакиња Јелена Харисијадес, размишљајући о оживљавању грчке заједнице међу Србима, дошла је до решења да би требало „узимати њихове (српске) девојке и погрчавати их“⁵⁶, занемарујући да су жене истрајнији чувари етнитета. Мешовити бракови Грка или Цинцара северно од Дунава спасавали су егзистенцију по цену нестанка битних одредница идентитета, језика и менталитета.

Ма колико да су жене, мајке, неговале „греческо мудрост“ код својих кћери и синова, промењени услови живота, могућност лагодније свакодневице утицали су да Гркиње подржавају синове у прихватању нових отменијих занимања него што је трговина или занат. Кир Герасова жена је наговорила Гераса да два сина пошаље на школе, Игњатовићев Шамика је по жељи родитеља изучио за фишкала после више година студирања. Синови су почели да се разликују од очева и по томе што као „богатог оца син, нема нужде ни бриге, како ће живети и шта ће од њега бити“.⁵⁷ Очеви, као „господар Софра од искона је био сиромаш, па је већ у детињству морао се борити за опстанак“. Школовани Грци враћали су се породицама доносећи искуства „великог света“ која су разарала постојеће патријархалне односе, гасила жар очева да разгранају посао. Српски трговци су јачали, те је букнула „потајна суревњивост између старе грчке и младе српске чаршије, која се борила не само за свој опстанак пред моћном и умешном грчком чаршијом, него је настојала да потпуно истисне грчки елеменат из српске престонице.“⁵⁸

⁵³ И. Секулић, *исто*, 282.

⁵⁴ И. Секулић, *исто*, 285.

⁵⁵ Д. Илић, *Хаџи Диша*, Београд, 1981, 17.

⁵⁶ И. Секулић, *исто*, 285.

⁵⁷ Ј. Игњатовић, *Вечити младожења*, Београд, 1998, 57.

⁵⁸ Д. Илић, *Хаџи Диша*, Београд, 1981, 105.

Грци су били скрајнути, али је требало сачекати крај прве половине XX века па да у време етничке глобализације и идеолошких чишћења буду и истиснути. О њиховом избору да постану Југословени или да се врате у Грчку, стари капиталисти или тек пристигле избеглице грађанског рата у Грчкој, ретко се писало. Огласи у Политици 1947-48, скривају понуде многих Грка који су покушавали да на брзину распродају иметак. У личним вестима такође је мало Грка са препознатљивим презименима међу онима који су изненада преминули. О њима је у *Грађанској трилогији* писао Еди Дајч, откривајући и игре са огласима и лажним купцима. Тако је један Грк, који је упозорен десет дана раније да до недеље у поноћ мора напустити ФНРЈ, јер му, „после тога нико не може гарантовати безбедност“ „наумио да прода баш сваки комад намештаја те се договорио са неким купцем да му овај, који је понудио највише, дође у понедељак. Геролиматос га је упозорио да је то превара, заправо начин да га задрже после истека рока и елиминишу“.⁵⁹ Смрт овог Грка који је „скочио кроз прозор у нервном растројству“⁶⁰ није забележена у личним вестима Политике као ни имена његових сународника. Многи Грци су постали Југословени, неки су се „снашли“ и задржали грчко држављанство, а око 300 Грка капиталиста, староседелаца Београда, Новог Сада, Ниша, Крушевца или Алексинца вратило се у Грчку. Када су успостављени дипломатски односи, према Службеном листу Грчке, 276 Грка затражило је и добило надокнаду за остављену или одузету имовину.

Српски фолклор, грађанска лирика Срба „из прека“ и реалистички приповедачи сачували су доста од аутентичности менталитета Грка, од витезова и белих Гркиња, до трговаца у време када су већ силазили са лествице, када је дилема „виљушке са свега два зуба: или се претопити, свеједно богат или банкрот; или изумрети“ већ била иза њих. Грчке трговце су већ потиснули Срби трговци, који неће ништа мање закидати на мери, славно „грчко мудрост“ повлачило се пред оријатском. Разлоге асималације као и њен ток књижевници су доживели или наслутили, експлицитно описали или оставили читаоцу да сам закључи, и да се у поређењу са оскудном архивском грађом увери колико је драгоцено њихово виђење етничке и културне инфилтрације грчког

⁵⁹ Е. Дајч, *Грађанска трилогија*, Београд, 2003, 165-166.

⁶⁰ Е. Дајч, *исто*, 165.

елемента у српску грађанску средину. Асимилација Грка у Србији уобичајена је судбина миграната, која није мимоишла ни Грке на Балкану, Медитерану, Русији, Средњој или Западној Европи. Грчка дијаспора међу другим народима није тако пажљиво пропраћена у књижевном стваралаштву; над њом су бдили са смехом, сарказмом или тугом, углавном српски књижевници грчког порекла.

Кључне речи: Грци, српски фолклор, реалисти.

Јованка Джорджевич-Јованович

„ГРЕЧЕСКО МУДРОСТ“ В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ – ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И
ВООБРАЖЕНИЕ

(Резюме)

Долгая традиция проживания греков среди сербов оставила след и в сербском литературном творчестве. Комедиографа, каким был Йован Стерия Попович, интересовал гибридный идентитет греческих купцов и их наивное стремление проявить более высокий культурный уровень путем парафразирования мыслей античных философов. Подвергалась карикированию и их бережливость. Комедии в печатной форме, а еще больше оживленные в театральных представлениях, содействовали формированию стереотипного взгляда на греков, исходя из имагинарного представления при создании реальных особенностей их идентитета.

Реалисты (Яков Игњатович, Стеван Сремац, Драгутин Илич, Исидора Секулич) интересовались в основном отношениями сербов и греков-купцов, а также неразгаданным вопросом об исчезновении греческих семей из сербской среды. Считается, что упомянутые писатели изображали не только имагинарное, но и реальное видение греков. Сравнивая архивные документы о греках и литературные толкования, смутно замечается узкое расстояние между действительностью и имагинацией (воображением).

Изображения греков в сербском фольклоре, будучи не совсем надежными в результате природы народного творчества, указывают на богатое восприятие греков у сербов.

Magdalena Koch
Wrocław

МОДЕРНИСТИЧКЕ И ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ
РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ЕГИПАТСКЕ СТВАРНОСТИ У
СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА
(Јелена Димитријевић – Јован Дучић – Исидора Бјелица)

У тексту се даје анализа три дела српске књижевности 20. века, која на различите начине тематизују египатску стварност: два модернистичка путописа – Седам мора и три океана. Путем око света (1940) Јелене Димитријевић, Писмо из Египта (1940) Јована Дучића и један постмодернистички роман – Љубав у Каиру (2004) Исидоре Бјелице. Поменути писци су у својим делима наступили у различитим улогама у односу на египатску стварност: Димитријевићева као пажљива ангажована феминистичка репортерка, Дучић као европоцентрично оријентисан посматрач симболичке представе, а Бјелица као учесник постмодернистичког поигравања са књижевношћу.

I. Књижевност и стварност

Везе између књижевности и стварности, феномен миметизма у култури и уметности још од Аристотелове *Поетике* битан је естетски проблем. У последње време он се поново враћа у облику рефлексије на тему иконографских или текстуалних репрезентација стварности. Период постмодернизма и процес све веће глобализације и компјутеризације културе приморава нас да поновно дефинишемо многе термине које се налазе у оквиру појмовне тријаде: реално – симболично – имагинарно. Књижевност је добар простор истраживања међузависности стварности и креираних уметничких светова, јер је податан симболичном дискурсу који формира слике помоћу језика. Дакле, у принципу не даје објективну слику стварности, мада често то сугерише или чак симулира. Књижевни пренос је увек симболичка репрезентација стварности исказана речима. Кад кажем репрезентација, мислим на својеврсно груписање различитих елемената у књижевном делу које се односи на одређени фрагмент стварности, а који се – мада уклопљен у целину – обично односи не само на одређену стварност, него и на неку ширу истину. Према таквом приступу, требало би одбацити тезу да књижевност само имитира стварност, треба ставити акценат не на верност оригиналу (јер у таквом систему морамо се

упитати шта је оригинал а шта копија, шта је модел а шта (п)одражавање, шта је текст а шта претекст), него на начине презентовања стварности у психолошком, културолошком или уметничком смислу.

II. Интересовање за Египат у Европи

Добар пример за илустрацију ове тезе је анализа репрезентације Египта и египатске стварности у српској књижевности 20. века. Та земља је привлачила Европљане пре свега као колевка једне од најстаријих светских цивилизација. Прекретница тог интересовања су били Наполеонови ратни походи на прелазу између 18. и 19. века. Данас је општеприхваћена теза да баш Наполеону дугујемо поновно откриће старог Египта. Након освајања те земље 1798. године, у Наполеоновом окружењу се нашла група сјајних научника који су описали земљу фараона у чувеном делу *Description de l'Égypte*. Велики тријумф египтологија новог века доживела је 1822. године, када је француски истраживач Жан-Франсоа Шамполион (Jean-François Champollion) успео да дешифрује хијероглифе. Захваљујући том открићу, египатска култура је постала и у буквалном и у преносном смислу читљива. Многе археолошке експедиције крунисане су у 19. и 20. веку открићима фараонових гробница. Један од најчувенијих и најспектакуларнијих успеха било је откриће Тутанкамонове гробнице у Долини краљева 1922. године енглеског археолога Хауарда Картера (Howard Carter). С обзиром на древност, јединственост те културе, њен оријентални колорит, али и као територију коју је колонизовала Француска, а затим британска круна, Египат је већ у 19. веку постао циљ ходочашћа многих учењака, писаца и обичних туриста. Осим открића египтолога и колонизовања, Египат је постао приступачан широј европској публици као експонат „на изложби света“¹, као део Светске изложбе у Паризу најпре 1867, а затим 1889. године. Египатски павиљон привукао је пажњу посетилаца јер је давао репрезентацију египатске стварности у колонизаторској верзији која је одговарала предрасудама Европљана. За многе људе изложба је била као похођење „оригинала“, то јест самог Египта. За многе ствараоце 19. столећа он је постао пожељна дестинација и ту земљу су посетили нпр. Гистав Флобер (Gustav Flaubert), Жерар де Нервал (Gérard de Nerval), Теофил Готје (Théophile Gautier), Едвард Лејн (Edward Lane), Роберт Грејвс (Robert Graves).

III. Египат као тема у српској књижевности

У српској књижевности Египат као тема се такође јавља, али тек у 20. веку. У периоду између два рата за неке писце је постао уметничка грађа и експлоатисан на веома занимљив и разноврстан начин. Године 1926. настала је приповетка Бранимира Ћосића под насловом *Египћанка*.² Тема египатске

¹ T. Mitchel, *Egipt na wystawie świata*, przełożyła Ewa Klekot, PIW, Warszawa, 2001.

² Најпре је била штампана у часопису „Реч и слика“ (XII), а затим се нашла у збирци *Египћанка и друге романтичарске приче*, издање С. Б. Цвијановића, Београд, 1927, стр. 3-28.

стварности се јавља и код других модерниста: најпре у књижици *Писма из Мисира* (1929) Јелене Димитријевић, касније и у њеној путописној репортажи *Седам мора и три океана. Путем око света* (1940), а исте године и код Јована Дучића, аутора књижевног есеја *Писмо из Египта*, који је ушао у састав његовог путописа *Градови и химере* (1940). У наше време спектакуларан пример савремене, постмодернистичке тематизације Египта, истовремено и одјек Дучићеве египатске авантуре, представља роман Исидоре Бјелице *Љубав у Каиру* (2004).

Овде ћу покушати да дам један подробнији осврт на ова три дела у којима се могу наћи српске књижевне репрезентације египатске стварности. Из корпуса анализираних текстова искључила сам приповетку Бранимира Ћосића, пошто се њена занимљива и компликована тајанствена историја љубави између Живорада и Марије – „Египћанке“ по којој је приповетка добила наслов – одвија у Лозани, дакле уопште не даје књижевну визију Египта.

IV. Три српска погледа на Египат

1. Египат као хијероглиф

Књига Јелене Димитријевић је резултат њеног вишемесечног путовања у Египат, Сирију и Свету Земљу на прелазу између 1926. и 1927, одакле је списатељица даље кренула у Индију. Она је у Египту боравила месец дана – од краја новембра до краја децембра 1926. године. Књижевни плод те експедиције коју је предузела шездесетчетворогодишња ауторка били су у почетној фази *Писма из Мисира*, објављена у оквиру Библиотеке Народног универзитета у Београду. Основа те књижице било је предавање које је Димитријевићева одржала на том Универзитету 6. маја 1929. У њен састав су ушла два писма која су касније, 1940. године, постала седмо и дванаесто поглавље путописа *Седам мора и три океана...* Дакле, *Писма из Мисира* су ушла у ту књигу готово у неизмењеном облику. Зато ћу се овде сконцентрисати само на текст из 1940. године. Ту је на четиристо страница смештена прича о путовању по Блиском истоку. Египту је посвећен најобимнији, други део под насловом *По земљи фараона* (скоро двеста страна).

То је изузетно лични путопис, написан са великом страшћу и жаром. Ауторка у њему примењује стратегију коју бих условно назвала **текстуалном**. Наиме, Египат третира као специфичан „текст стварности“, својеврстан хијероглиф, који – да би постао јасан и разумљив – треба „прочитати“, односно дешифровати, а затим интерпретирати и описати. Како сама признаје, списатељица долази у Египат са ентузијазмом: пише да је пре него је упознала Египат из аутопсије, да га је она „сама створила и научила да га воли“³ на основу штива и прича. Њена декларација је веома емотивна:

³ Ј. Димитријевић, *Седам мора и три океана. Путем око света*, Државна штампарија, Београд, 1940, стр. 39. Даље ћу цитирати по том издању, указујући само на страницу у главном тексту.

У Египат ме није довео разум, него срце. У једно обично људско срце смештен је читав Стари Свет (стр. 39).

Прво њено искуство ипак је „болно разочарење“ (стр. 39), пошто се стварни Египат много разликовао од њене идеалне представе. После тог првог утиска списатељица на лицу места почиње да гледа Египат вишедимензионално и да за себе дешифрира у тексту његову многоструку реалност. У центру њене пажње се налазе три облика Египта: чувене старине једне од најстаријих култура, библијско време које је описано у Старом завету и савремена стварност. Да би што боље показала сложеност посећене земље, њено вишевековно усложњавање мултикултуралних слојева, шаролику мултиетничност, својеврстан космополитизам и полиглотизам, она примењује оригинално решење. У тексту доследно примењује два назива те земље: с једне стране користи реч Мисир (која је хебрејског порекла и означава турски и арапски назив за Египат све до данас⁴) да би подвукла древност културе, као и библијски и историјски (арапски) карактер земље; с друге стране се служи називом Египат (који је грчког порекла) за приказивање модернијих времена обележених утицајима европских колонизатора, пре свега Француске и Британије. На тај начин списатељица покушава да зарони у сложену стварност Египта и да смањи дистанцу према свету који посматра, откривајући попут палимпсеста поједине „текстове“ и контекст египатске старности.

Друга карактеристика њеног путописа, која читаоца позитивно изненађује, јесте став дијалога, покушај да се успостави контакт са страном културом, лишен предрасуда и стереотипа. Димитријевићеву карактерише изузетна отвореност за упијање новина сваке врсте. Овде нема „читања“ египатске стварности кроз призму покровитељског става који се заснива на предубеђењу о супериорности њеног европског порекла. Њен одушевљени однос према Оријенту уопште велика је тема и ранијег стваралаштва Јелене Димитријевић. У делу *По земљи фараона* имамо Мисир / Египат као репрезентацију Истока, док је раније ово место заузимао Ниш (*Писма из Ниша о харемима*), касније Турска (*Нове, Писма из Солуна*) и, коначно Сирија и Света земља (трећи део *Седам мора и три океана...*) и Индија (*Писма из Индије*). Тај дијалог се у путопису манифестује не само благонаклоним ставом лишеним предрасуда у приказивању Оријента, него и у емотивном слоју текста. Њен језик је пун егзалтираних апострофа који представљају покушај успостављања емотивне везе са тим светом. Понекад су опаске превише афектиране и чак добијају облик љубавне изјаве:

О мој Источче! Како те познајем и колико те волим! (...) Волим твоје песме, твоје свирке и твоје игре као што волим оне које те песме певају и те игре играју. Све твоје волим и због тога тебе волим. (...) Покад кад сам ти неверна, мој Источче, – само покаткад. (...) Запад ми се намеће да га волим, и ја се поткад кад на њега осврнем, и ништа више. Али кад се на њега осврнем, ја за тобом уздахнем. Јер ти си моја прва љубав, и, ево видим да ћеш ми бити и последња. Како је срећан онај који умире волећи онога који га је учио волети! Али ти ниси мени само Љубав, но и Религија. Велик си, и свети си! О! Како те волим, мој Источче!... (стр. 55)

Од старих споменика културе, музеја и разгледања египатских градова из позиције посматрача још важнији је овде дијалог са живим људима. Спи-

⁴ Упор. *Hrvatski enciklopedijski rječnik*, knjiga 6, Novi Liber, Zagreb, 2004, стр. 190-191.

сатељица успоставља непосредне контакте са Египћанима. Посећује на пример коптско село, гост је просечне, сиромашне породице, спријатељила се са каирском цвећарком. Али у исто време она иде и у куће образованих Арапкиња, где је – како пише у поглављу *Египатска принцеза* – често једина хришћанка, и истовремено води разговоре са Енглескињама, Францускињама које живе у Каиру. Као што видимо, њени контакти нису површни, искључиво прагматично-услужни и не ограничавају се само на разговоре са водичима, камиларима или таксистима. Списатељица успоставља непосредан дубљи, лични контакт са људима сваке врсте – од простих људи до интелектуалаца.

Трећа, најважнија црта која текст Јелене Димитријевић разликује од других текстова о Египту управо је феминизам, што се иначе примећује у свим књигама ове списатељице. Тај феминистички пројекат је у њеној репрезентацији Египта колико занимљив, толико и изненађујући, јер не постоји много података о организованом женском покрету у Египту двадесетих година 20. века. С ове тачке гледишта најзанимљивије је поглавље *Хода-Ханем Шарауи-Паша* посвећено контактима и разговорима са председницом Савеза египатских феминисткиња Ходом Шарауи (1879-1947), оснивачицом часописа „L'Égyptienne“ („Египћанка“) који је од 1925. на француском излазио у Каиру. Уз то поглавље је прикључен и иконографски материјал – слика чувене Египћанке с њеном посветом Јелени Димитријевић на француском (на фотографији стоји датум 23. 12. 1926). Оне су се среле неколико пута у Шарауиној кући у Каиру. Српска путница је била под великим утицајем не само лепоте четрдесетседмогодишње „египатске Мадам де Стал“, како је назива, него и њене храбре политичке, патриотске, социјалне и феминистичке делатности. Била је ангажована у процесу оснивања и финансирања школа за девојке по египатским селима и у покрет просвећивања египатских жена. Била је свесна да постоји велика разлика између мушкараца и жена, али је знала и да постоји огроман јаз међу самим женама у њеној земљи – представницама вишег и средњег сталежа и већине сиромашних људи, а сиромашне жене су биле највише дискриминисана група становништва. Поред осталих, Јелена Димитријевић је књигом *Седам мора...* одиграла у српској књижевности изузетну улогу. Остварајући свој феминистички пројекат списатељица је била извор драгоцених информација о судбини и личном животу муслиманки тог времена. Упознала се са обичајима и начином мишљења оријенталних жена и то је описала на занимљив начин. Тај глас у српској књижевности се не сме ни игнорисати ни маргинализовати. Треба знати да су странкиње, радознале и образоване путнице других вероисповести, за западну културу одиграле важну улогу. Ако су успеле стећи поверење муслиманки, онда су добијале привилегију непосредног упознања са стварношћу харемског живота „изнутра“, могле су га описати и пружити својој средини драгоцене податке. Несумњиво да је Јелена Димитријевић стекла ту привилегију. Освојила је потпуно поверење муслиманки у многим земљама (у Турској, Египту, Сирији), а имала је веома позитиван однос према њиховој култури, пун искрене фасцинације и дивљења. Научила је језике (турски, француски, енглески) помоћу којих је без икаквих препрека могла да комуницира са ло-

калним становништвом многих земаља. Истовремено је пажљиво пратила најновију историју источних земаља, пре свега кроз призму политике према женама. У *Седм мора и три океана* она гледа на цивилизацију Оријента са становишта еманципацијског женског покрета, дакле из тада у Србији релативно нове, антипатријархалне перспективе. Ова димензија знатно обогаћује њен путопис. Ако у књизи не би било тог аспекта еманципације египатских жена, поглавље *По земљи фараона* би се прикључило низу текстова посвећених египатским древним споменицима, усхићењима поводом свемоћне реке Нил и похвалама монументалности пирамида, фараонових гробница. То би био само још један текст који описује фасцинантну и тајанствену Сфингу, подсетио би на заслуге фараона, било би описа и тадашњег сиромаштва и зависности од Британске империје. Међутим, маркирана у тексту феминистичка перспектива путопису даје индивидуални карактер и разликује га од бедекера, географског описа, новинарског и репортерског извештаја са путовања, мада има и таквих елемената. Пре свега, с обзиром на тај феминистички слој књиге – у прошлости слабо експониран аспект египатске стварности – њена књига о Египту је јединствена. Нажалост, до данас је практично непримећена у контексту српске књижевности. Није никаква утеха, али Димитријевићева није у том погледу изузетак. У оно време то није био само српски или балкански проблем, нити је уопште био ограничен на такозване „мале књижевности“.

Као што је приметила Сара Милс, британски и амерички критичари су такође прећуткивали путописе са Истока својих земљакиња. Пре свега зато што је њихово интересовање за ситуацију локалног женског становништва и нарочито женска осетљивост путница прелазила границе општеприхваћеног модела колонијализма и у многим случајевима га угрожавала.⁵

2. Египат као својеврсна представа

Други поглед на египатску стварност у српској књижевности представља Јован Дучић. За разлику од Јелене Димитријевић, он тамо није отпутовао као глобтротер пун радости откривања и упознавања света. Писац је провео у Каиру неколико година (друга половина двадесетих и почетак тридесетих година)⁶ као званични конзул амбасаде Краљевине СХС (односно, Југославије од 1929). Може се претпоставити да је он много боље познавао египатску стварност него ауторка *Седм мора...* (која је у Египту провела само месец дана). Књижевни траг који је остао након тог боравка представља есејистичко *Писмо из Египта*, које је ушло у састав његове збирке путописа *Градови и химере* (1940)⁷. Текст је подељен на пет мањих сегмената и ту као

⁵ Упор. S. Slapšak, *Haremi, nomadi: Jelena Dimitrijević*, „ProFemina”, Београд, број 15-16, јесен-зима 1998, стр. 137-149.

⁶ Указом краља Александра 30. августа 1925. Дучић је постављен за генералног конзула у представништву Краљевине СХС у Каиру, где је допутовао 30. марта 1926. Дужност отправника послова у Каиру је предао 1927. године. У Египат се вратио још 1930. године, где је 7. фебруара добио место отправника послова посланства у Каиру. Тамо је остао скоро две године, до јануара 1932. Упор. М. Митић, *Поете у фраку*, Београд, 2002.

да је у пет приказа приказан „Египат по Дучићу“. Уводни део, као код Димитријевићеве, представља покушај конфронтације првих утисака са стереотипима донетим из Европе на афрички континент⁸. Од првих реченица наратор конструише слике које се позивају на бинарне опозиције Европа – Африка, белци – црнци, висока култура – примитивизам и на тој позадини гради своје књижевне репрезентације Египта.

„Све је у Африци најпре неизмерно и стравично; све у обести сунца и у понорима дубоких ноћи. – Најзад, Африка, то је од свега најчудније, најпримитивније, најудаљеније“ (стр. 294).

У појединим деловима есеја чини се да њега мање занимају људи него пејзажи који изазивају медитацију. Ти пејзажи се у тексту метафоризују и утичу на нараторов пејзаж душе и његова унутрашња осећања. Он све то приказује кроз призму симбола. На пример, безмерни пустињски простор изазива код њега асоцијације на самоћу и смрт:

„Египат остаје пре свега земља смрти (...) Човек би рекао да су идеју о Смрти уопште измислили Египћани“ (стр. 298).

У трећем сегменту имамо пишчеву рефлексију на тему уобичајеног објекта уписаног у пејзаж и културу Египта – пирамиде. Али уместо дивљења, оне код писца изазивају презир и отпор. Он пирамиде види као најжалосније споменике људске охолости, тираније и глупости, „које најзад омрзнуте“ (стр. 299). Уобичајеног усхићења не изазива ни Сфинкс, „који је толико нагрђен временом и ударцима људских рука, да његово ћутање није више запечаћена загонетка, него крик очајања свих пропалих ствари на земљи“ (стр. 299). Четврти део представља опис Каира. И овде имамо Дучићев критички однос према граду. То место је за њега симбол многих инвазија током векова, то је простор на коме се сусрећу Исток и Запад, па чак и шире – ту се сливају утицаји три континента – Африке, Европе и Азије. Дучић и сам признаје да се у Каиру најбоље осећа у „западним“, европским четвртима. Пети део есеја су презрива размишљања о мумијама: „мумија, то је оно што највише живи у Египту“, „мумије су најговорљивији и најречитији остаци живота који нас везује за доба двадесет и девет династија фараонских“ (стр. 309). На крају су истакнути значај и лепота „царског и величанственог“ Нила (стр. 313).

⁷ Ј. Дучић, *Писмо из Египта* [у:] исти, *Градови и химере*, СКЗ, Београд, 1940, стр. 293-313. Даље цитирам по истом издању, указујући само на страницу у главном тексту.

⁸ Занимљива је и једна мање позната чињеница на коју је скренула пажњу Тамара Ракић у свом необјављеном магистарском раду под насловом *Српски путописи о Блиском истоку у сјеверној Африци од 1850-1940 године*, одбрањеном 28. 05. 2002. године на Филолошком факултету у Београду. У поглављу *Дучићева химера или напад на ислам* ауторка помиње мало познату прву верзију Дучићевог *Писма из Египта*, која се исте 1940 године, само неколико месеци пре књиге *Градови и химере*, појавила у „Српском књижевном гласнику“ (књ. LIX, бр. 1, стр. 1-17). Дучић је у првој верзији тог текста пишући о Египту у потпуности негирао ислам и све у вези с њим. То је изазвало оштру критику муслиманске јавности у Босни и Херцеговини, пре свега Мустафе Бусулаџића и Мустафе Пашића, па је српски писац проглашен за „муслиманомрсца“. Тамара Ракић је дошла до закључка да је вероватно под утицајем тих негативних коментара Дучић кориговао своје писање о исламу у Египту и на крају ублажио текст. У књизи *Градови и химере* прештампана је само та ублажена верзија *Писма из Египта* и она је овде за нас предмет анализе.

Дучићева перцепција Египта и његова књижевна репрезентација, у поређењу са оним Јелене Димитријевић, потпуно је другачија. Писац узима позицију хладног посматрача, као да је само гледалац и учесник спектакла на позорници смештеној у том делу света. Египат је за њега нека врста симболичке представе. И ту се намеће још једно поређење. Оријент је за њега попут лоше организоване изложбе, коју – да би била добро описана – треба гледати с дистанце, без емотивног ангажовања. У његовим описима има пуно симбола и метафора уплетених у филозофске медитације. Понекад писац даје и оштре констатације:

„Осим сунца ничег нисам нашао на азијским ни на афричким обалама, ни лепог ни паметног“ (стр. 306).

„Жене су дебеле и лене, послушне, махом ружне, и увек трудне“ (стр. 306).

Најстарија култура и најнекултурније људство! Најбоља клима, а сви људи болесни! (стр. 299).

„У Египту је човек нешто најмање од свега што овде постоји“ (стр. 300).

Дучић стално држи дистанцу између наратора и представљене стварности која се заснива на амбивалентним осећањима. С једне стране је потпуно свестан да се налази на изворима једне од најстаријих култура, која је – по његовим речима – „најстарији људски свет“, а Африка га, нарочито Египат, фасцинира. С друге стране, у његовој перцепцији Египта генерално доминира „колонијална“ тачка гледишта. То је ваљда и одговор на питање зашто се његова концепција заснива на принципу контраста и на сталном поређењу Египта са европском културом и цивилизацијом. Та је култура била, као што је познато, за многе модернисте, а за Дучића посебно, предмет дивљења и подражавања. На многим местима се види да је он свестан свог европоцентричног става, што *expresis verbis* изражава:

„Ја сам истински одвећ мало био охол на своје европејство“ (стр. 301)

„Људи су најмудрији у Француској, најраденији у Немачкој, најозбиљнији у Енглеској, највеселији у Италији, најштедљивији у Швајцарској, најхрабрији у Србији“ (стр. 306).

У есеју *Писмо из Египта* уочавамо европски идентитет који је укорењен у симболички универзум окциденталне културе. Модернистички субјект уопште непоновљива је личност, појединац чврсто укорењен у своје симболичко поље: рационалног мишљења, духа, културе, стварности. Модернистичка култура била је заснована на хијерархијском поретку и низу бинарних опозиција као што су рационалност – ирационалност, дух – тело, култура – природа, стварност – фикција, јава – сан, мушко – женско, Европа – друге цивилизације. У време модернизма тачно се знало да је тај први део опозиције био вреднији од другог, те да су се „прави субјекти“ и „прави идентитети“ градили у пољу рационалности, духа, културе, стварности, јаве, мушкости, хуманости, европејства. То, наравно, не значи да се друго поље одбацивало, него само да је оно у функцији и под контролом првог⁹. Што се тиче српских модерниста, нарочито Дучићевог става, он репрезентује овај први, „јак“, „хладан“, рационалан, европски оријентисан начин гледања на египатску културу. Сада се тек јасно види позиција Јелене Димитријевић, која се налазила на оној другој, „слабијој“ страни и зато је њена репрезентација Египта „врџа“, пуна емоција, ангажована, динамична и у већој мери концентрисана на друге кул-

туре без осећања властите супериорности. А Дучићева слика је контемплативна и европоцентрична.

3. Египат као поигравање са књижевношћу

Трећи поглед на Египат удаљен је од прва два не само временски, преко шездесет година, него се разликује и по књижевној формацији којој ауторка тежи, али и по начину коришћења речи и схватања функције литературе. Исидора Бјелица је објавила роман *Љубав у Каиру* 2004. године. Као претекст за ту књигу послужио је у мањој мери Египат као такав, али много више Дучићев текстови, као што су *Писмо из Египта* и пишчеви службени извештаји које је из амбасаде у Каиру 1930/31. слао министру спољних послова Краљевине Југославије Војиславу Маринковићу. Други подстицај за ову књигу је богат љубавни живот који је исти писац водио у земљи пирамида. Ауторка жели то да демаскира. Бјелица цитира Дучићеве текстове у целини и тиме њена књига комплетно апсорбује *Писмо из Египта*. На тај начин она покушава да реализује идеју цитатности и постмодернистичку идеју да се књижевност „храни“ књижевношћу или чак идеју књижевне рециклаже. Оригиналност није за њу основни услов за писање романа. Али погрешно би неко ко би се надао да је основни циљ савремене ауторке егзегеза Дучићевих текстова и конфронтација његове визије Египта са савременим виђењем те земље. Ова књига уопште нема такве амбиције. Дучић је овде искоришћен више као неки књижевни мамац за лаковерне читаоце због „сензације“, пошто је његов лик потпуно инструментализован. Оно што Бјелица овде ради то је „расплињавање фактографије у грађу за различите манипулације чињењима“¹⁰. Она се пре свега произвољно поиграва Дучићевим путописима о Египту. Али такође се поиграва и са званичном сликом песника и покушава да сруши легенду о њему као песнику-дипломати, краљу песника, да га скине с тог пиједестала. Зато инсинуира да је он сумњив, да је чак у Каиру био први српски шпијун (пре Џемса Бонда, како сама пише) и представља га пре свега у контексту његових многобројних љубавних авантура: као „највећег светског заводника који је доводио жене до лудила“ и „као бескрупулозну мушку свињу која је мрзела жене“ (стр. 137).

Као и њени претходници, Бјелица на почетку своје књиге даје двоструку мотивацију за путовање и боравак у Египту који траје само неколико дана. Прва мотивација је нестварна: то је сан у коме среће највећу љубав свога живота, египатског љубавника (остављајући толерантног мужа и новорођену бебу у Србији). Љубавник јој је у сну обећао да ће је чекати у кући парфема у Ел Аламеин и нараторка иде у Египат да би се с њим срела. Овде је мотивација измишљена љубавна авантура. Друга мотивација је стварна: жеља да прикаже „шокантан“ живот Јована Дучића. Ова мотивација показује амбицију да буде документарна. Дакле, наратив се овде води у првом лицу, али је

⁹ Упор. D. Oraić-Tolić, *Virtualni realizam – hrvatski postmodernizam* [y:] *Zagrebačka slavistička škola. Zbornik radova 2004*, urednik K. Bagić, Zagreb, 2005, стр. 146.

¹⁰ Упор. D. Oraić-Tolić, *op. cit.*, стр. 119.

располућена на два паралелна гласа. Доминира глас нараторке, жене чије је име Исидора, што би значило да је аутобиографизам намерно подвучен. Има и других експлицитно датих чињеница из ауторкине биографије. Романескна Исидора је такође списатељица, ауторка књиге *Љубав у Тунису*, коју она даје на поклон једном од својих водича по Египту. На другом месту наводи потенцијалне (а није искључено да то су и аутентичне) речи Александра Јеркова о себи као о „безначајној књижевници склоној порнографским пасажима“ (стр. 29), што је такође чињеница, јер Бјелица има такву репутацију међу представницима академске критике. Други наратор је, наравно, Јован Дучић као аутор својих текстова писаних у Египту и о Египту. Обе наратије су обележене различитом типографијом – Дучићев глас је штампан курзивом.

Бјелица у овом свом роману примењује метод некаквог савременог палимпсеста. Узима текстове из ранијег модернистичког књижевног „резервоара“ и на њих „калеми“ своју причу. Дакле, поиграва се документима и фикцијом. То је типична постмодернистичка стратегија помоћу које покушава да потре разлику између фикције и стварности, између чињенице и инсинуације. Ауторка примењује постмодернистички начин манипулисања стварношћу да би показала готово неограничене могућности креирања збиље, као да нема вере у истинску стварност и као да је убеђена да је настало време кад је у књижевности све могуће, чак и да се прекораче границе доброг укуса. Овде се Бјелица служи техником коју Дубравка Ораић-Толић зове реално као имагинарно, што је иначе „манипулација стварним чињеницама и представљање манипулација као стварне збиље“¹¹. Препознатљиви елементи стварности (Дучићев текст и египатска стварност) уз коментаре нараторке у очима читаоца постају нешто друго. Читалац губи осећање стварности и не зна која је стварност примарна а која секундарна, шта је истина а шта инсинуација. Њен роман као да жели да посеје сумњу у креативан карактер књижевне фикције. Ауторка се игра и на тај начин што провокативно модификује клише препознатљив из многих савремених књижевних и телевизијских продуката и уместо оног „свака сличност са ликовима је случајна и не-намерна“ – њену књигу отвара реченица:

„Ликови у том роману су стварни а не измишљени, и свака сличност са именованим је намерна и апсолутна, а различитост чиста омашка писца.“ (стр. 5)

Бјелица има анархичан однос не само према стварности, него и према структури текста. Као у калеидоскопу, у складу са постмодернистичким слободама, код ње се мешају елементи криминалистичког и љубавног викенд романа, путописа, репортаже, новинарског истраживања. Она текст организује по принципу жонглирања стварношћу. Основна намера књиге *Љубав у Каиру* није, дакле, као што је био случај код Димитријевићеве или Дучића, да се каже нешто ново о земљи фараона. Њен циљ је провокативна игра са егзотичном египатском стварношћу, то је само позадина нараторкине (не-стварне) и Дучићеве (стварне) љубавне авантуре, што је маркирано већ самим насловом *Љубав у Каиру*.

¹¹ D. Oraić-Tolić, op. cit., стр. 129.

V. Закључак

Као што смо видели, текстови српских писаца се разликују у свом приступу и репрезентацијама египатске стварности. Видимо да је онај претекст, Египат, један те исти модел за сва та дела. Али књижевне репрезентације египатске стварности су потпуно различите. Из тога се јасно види да не постоји у књижевности једна „оригинална“, објективна стварност, него се ту ради о искључиво књижевним репрезентацијама, при чему сваки писац даје своју визију у индивидуалном књижевном идиому. Поменути писци су наступили у различитим улогама у односу на египатску стварност: Јелена Димитријевић као пажљива, ангажована феминистичка репортерка, Јован Дучић као супериорни посматрач симболичке представе која се разликује од европске стварности, а Исидора Бјелица као учесник постмодернистичког поигравања с књижевношћу.

Разлози те разноврсности су многоструки. Пре свега их треба разграничити као другачији приступ стварности модерниста и постмодерниста. Прва и основна разлика је у примењеном књижевном жанру. Модернисти Дучић и Димитријевићева примењују путопис, жанр који стоји између документа и књижевности, а који отвара пут субјективном виђењу света. У њему су прецизност слика и емотивност призора битни елементи¹². Ова форма је способна за произвољно књижевно моделирање, у коју се смештају одлике и писма и есеја (код Дучића), али и дневника, елементи приповетке и репортаже (код Димитријевићеве). Постмодернисткиња Бјелица користи форму романа који у принципу ставља већи акценат на фикцију него на документ. Али то је само привидно, јер се она служи постмодернистичким романом, где је готово све дозвољено. Модернисти покушавају да изразе нешто само своје о египатској стварности. Бјелица се игра и скреће пажњу на услован карактер уметничких форми. Њен метод овде је калемљење новог текста на стари, подражавање, понављање, прерађивање постојећег текста, еклектизам, неселективан плурализам. Све то служи поигравању са египатском стварношћу некад (Дучић) и сад (Бјелица).

Друга разлика се заснива на различитом приступу стварности и другачијем начину размишљања о истој. Мада то свако на свој начин показује, модернисте карактерише рефлексивност према египатској стварности. Они покушавају да дају своју визију – измењену, осмишљену, да дају своју интерпретацију (своја „читања“) египатске стварности. Код Димитријевићеве дистанца између нараторке и стварности је скраћена и она слободно улази у ту средину. Дучић *a priori* прилази египатској стварности покровитељски, метафоризује описиван свет и контемплује га, покушава да допре до тајне симболичког смисла. Вероватно и због тога код њега има мало детаља, мало реалистичких описа, постоје пре свега слике и симболи. Бјелица пак, своју књигу о Египту заснива пре свега на игри – динамичкој, брзој, авантуристич-

¹² Упор. *Путописна књижевност* [у:] *Речник књижевних термина*, главни уредник Драгиша Живковић, Београд, 1992, стр. 669-670.

кој. Она одбацује императив оригиналности и томе супротставља могућност слободног подражавања других писаца и упушта се у својеврсну игру с текстом.

На крају треба подвући разлику и у *gender* приступу Египту. Две су жене писале о египатској стварности, две потпуно различите индивидуалности и у различита времена. Зато није ништа чудно што између тих списатељица постоји велика разлика. Димитријевићева култивише женско писмо и концентрише се пре свега на проблеме еманципације жена и на феминизам. Модернисти су још увек веровали у снагу речи. То је била својеврсна утопија оних времена – књижевност као акт, као елемент који може да мења лик стварности. Код Бјелице такође имамо женски субјект уписан у египатски свет. Нараторка осећа неку езотеријску везу, како на једном месту каже, са Клеопатром („ја сам нека египатска реинкарнација, ако не Клеопатре, онда бар неке дворкиње и плесачице“, стр. 10). Занимљива је и њена идеја са „египатском“ интерпретацијом имена *Исидора*, које наводно има везу са митологијом Египта (Исидора = „дар/поклон богиње Изиде, жене Озирисове“, стр. 10). Али највише је елемент такозване савремене „женствености“, заправо њеног снобизма. Нараторка се готово манијакално труди да буде у тренду чак и кад описује детаље своје одеће: „шанел 5“, ташна Вивијен Вествуд, свилена хаљина, бунда од чинчиле (коју ће морати да прода да би платила рачуне због скупог роминга), мобилни „samsug А 400“, итд. За њу је Египат егзотична позадина, само једна у низу њене књижевне хиперпродукције. Он је важан само да би се „егзотична“ књига што боље продавала на књижевном тржишту, пре свега као „сензација“ о Дучићевом животу. Мада, с друге стране треба поштено признати да она успут промовише Дучићев текст *Писмо из Египта* и тако га намеће читаоцу. Но, имам утисак да је њен роман *Љубав у Каиру* пре свега врста „књижевне робе“ која је настала у току серијске производње и добила етикету за целу серију „Блиски исток“. Раније су с исте егзотичне књижевне траке били избачени слични производи: *Љубав у Тунису* (2002), *Љубав у Бејруту* (2003), *Љубав у Емиратима* (2004), *Casablanca* (2004).

Кључне речи: модернизам, постмодернизам, феминизам, европоцентризам, књижевна репрезентација, египатска стварност.

Magdalena Koch

MODERNIST AND POSTMODERNIST REPRESENTATIONS OF
EGYPTIAN REALITY IN SERBIAN LITERATURE OF 20TH CENTURY
(*Jelena Dimitrijević – Jovan Dučić – Isidora Bjelica*)

(Summary)

This paper considers problem of different literary representations of Egyptian reality in Serbian prose in 20th century on examples of three literary works written by two modernist and one postmodernist writers. Modernist writers discussed here are Jelena Dimitrijević with her travel book *Seven Seas and Three Oceans. A Journey Round the World* (1940) and Jovan Dučić with his *Letter from Egypt* published in travel book *Cities and Chimeras* (1940). The postmodernist represented here is a contemporary female writer Isidora Bjelica with her novel *Love in Cairo* (2004). There are three different approaches to Egyptian reality analysed in the paper applying three different literary strategies. Dimitrijević uses a "textual" strategy - Egyptian reality is for her a sort of hieroglyph to read. Dučić applies a strategy of Eurocentric spectator who observes Egyptian reality with a feeling of superiority. Bjelica treats Egypt as well as Dučić's prose about Egypt as a sort of material for her literary game.

Биљана Дојчиновић-Нешић
Београд

„ЧАРОВНИ САН ИСТОКА“ – СТВАРНОСТ У РОМАНУ НОВЕ ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Роман Нове Јелене Димитријевић, објављен 1912. у Српској књижевној задрузи, говори о животу турских жена у Солуну, у тренутку уочи дубоких друштвених промена. Разапете између традиционалних улога и васпитања по западној „моди“, младе Туркиње постају свесне ограничења која их сусрећу на сваком кораку у животу. Покушавајући да остваре своје, често сасвим нејасне, снове, оне углавном страдају у судару старог и новог, источног и западног, традиционалног и модерног. Строге поделе и јасни прописи који потичу из традиционалног друштва, стварају слојевиту слику стварности представљену у овом роману. Полне, сталешке и генерацијске разлике одређују међе подручја „стварног“ за сваког јунака или јунакињу посебно; стварност друштвених и политичких кретања судара се стварношћу приватног простора који је за јунакиње заправо крлетка; фрагменти стварности које младе Туркиње иза зидова скупљају не би ли од њих створиле своје приче разбијају се у судару са животним искушењима, док обичајна сфера нуди могућност креирања, а отуд и изигравања друштвених улога. Поред антрополошки занимљивих слика живота у харему (женски део куће), свадбених и других обичаја, роман Јелене Димитријевић кроз судбине различитих женских ликова даје и ширу слику историјског тренутка у ком се један свет дубоко преображава. Користећи глас безличног и свезнајућег наратора, али и писма и дневничке записе у којима се заправо појављује нарација у првом лицу, Јелена Димитријевић се у овом роману бави управо разликама које одређују значења стварности за поједине ликове.

На страни 75 календара Српкиња за 1913. годину, посвећеног српским књижевницама, испод наслова *Културни успеси Српкиња*, налази се слика Јелене Димитријевић и њена песма *Жена*. Иако се то у *Српкињи* не наводи, реч је о стиховима из романа *Нове*, објављеног претходне, 1912. године у СКЗ, које импровизује јунакиња Ариф после одласка на седницу напредних турских књижевника. Разочарана и повређена осећањем да они, упркос свој наводној напредности, ни на тренутак не заборављају да је она жена, Ариф излази и у бесу саставља три строфе од којих је прва најинтензивнија, а друге две представљају њену разраду:

Дивљаци! жена још је вама жена,
ствар од дрвета, хаљина од ткива,
Од сто вам лета малолетна бива.
Дивљаци! жена још је вама жена.

(Димитријевић 1912, 254).

У тој строфи се појављује, и то два пута, контраст између речи „жена“ написане обично и у курзиву¹. То је иначе, други пут да се у овом роману супротстављају оваква два начина писања речи „жена“. Први пут је то на самом почетку, у писму Ане Жабуле, француске васпитачице турске девојке, у којој она говори о девојчиној баки: „али та паметна жена у очима твога оца само је *жена*.“ (Димитријевић 1912, 66). У оба случаја, графички облик курзива настоји да очува и представи различит нагласак који једној истој речи даје потпуно различита значења. Која су то значења? Курзив је у овом роману коришћен и да истакне стране речи, или да се мисли појединих ликова нагласе², али ова два примера имају несумњиву улогу да подвуку разлику између правог и појавног, приватног и јавног, стварног и друштвено изопаченог. Нагнут на десну страну, тањи од обичног слога, курзив сугерише руком писани текст, извесну нестабилност, па и слабост, рањивост, неопходност ослонаца. „Жена“ у курзиву је *друго*, то је жена у чаршафу, жена под велом, жена коју стварном женом могу да сматрају управо само „дивљаци“ из Арифине песме. Жена написана обичним словима представља недостижан идеал *жене*. То је особа, човек који се крије испод вела, људско биће с правом на идентитет без обзира на наслаге обичаја, ритуала, верских забрана, метре тканине и ограда друштвене улоге. Жена у курзиву је, за разлику од ње, окоштала љуска *рода*, предрасуда и ограничења која стварност своди на жељену представу друштвеног субјекта, наизглед га ослобађајући потребе да је икада провери, да се икада због ње узнемири.

Не треба при томе заборавити да ниједна од ове две јунакиње која користи супротност жене и *жене* не изговара наглас те речи, то јест, да курзив није покушај да се заиста пренесе вокални, већ мисаони нагласак. Најзад, супротност жене и *жене* може да се успостави само у критичном уму, уму оних које су способне да заузму дистанцу – поред Францускиње, која је гошћа у том свету, то може само Ариф, напредна и паметна Туркиња чије име уосталом, значи – разум. Тренутак у коме разумна Ариф губи стрпљење изразито је политички. Радња романа *Нове* збива се 1905. године, а епилог се же до 1907, што је време уочи младотурске револуције од које се очекује да одбаци терете и наслаге прошлости. Али, откривајући и успостављајући дихотомију жене и *жене*, Ана и Ариф не само да унапред указују на недостатност тог политичког обећања, већ и на потребу да се преиспитају и остале опозиције у које свет романа изгледа укотвљен: приватно/јавно, скривено/откривено, привидно/стварно. Док би, рецимо, први пар супротности оличен у деловима турског домаћинства харему и конаку, или оној основној дихотомији женског и мушког, могао да изгледа непроменљив чак и у том граничном историјском часу, дотле су друге две дихотомије много проблематичније и много ближе модерности у западноевропском смислу, заснованој на унутрашњој расцепљености човека.

¹ У *Српкињи* је курзив преиначен у шпациониран слог, песма је добила у књизи непостојећи наслов и пренета је у ијекавски.

² Постоји чак и супротност човек и *човек*, али са обрнутим значењем – прави човек је онај „у курзиву“. В. Димитријевић, 1912, 114.

Како се у роману *Нове* исказује супротност скривеног и откривеног и привидног и стварног? Најпре, на најдословнији начин – прекривене велом, скривене иза зидова (један од најупечатљивијих детаља романа јесте скоро узгред поменута чињеница да је ливада по којој је јунакиња као дете трчала била ограђена зидом), девојке стичу знања о спољњем свету гледајући га кроз решетке кафеза или рупице издубљене у огради. Њихова спознаја света, који јесте стварност неког другог живота, стога је нужно фрагментарна, па и више од тога – раздробљена, расцепкана и крајње фикционализована. Попуњавајући празна места својих мозаика најразнороднијим материјалом скупљеним у харему и својим псеудоевропејским девојачким собама, *нове* – те младе, привидно еманциповане Туркиње с почетка 20. века у Солуну, покушавају да се отргну омамљујућем сну Истока. Привидно, јер – васпитане по западноевропским узорима, са гувернантама из Француске и Енглеске, на језику и књижевностима „велике“ Европе, младе Туркиње готово никада нису својом ногом крочиле на тле града у коме живе. Солунско тле даље је од њихових стопала него париски плочници за којима теже као обећањем потпуног и стварног, дакле, срећног живота. Да би дотле стигла, главна јунакиња овог романа, млада Емир-Фатма, у једном тренутку налази се у средишту завере коју њен женски круг успешно спроводи управо захваљујући томе што разумева начин на који стварности и привид функционишу. Да би могла да се поново уда за свог вољеног Мурад Џемала, она мора најпре да се преуда за другога и потом разведе. Непогрешиво женско читање очекивања и успешно планирање овог заплета заснива се на познавању традицијом одређене стварности – обичаја и реакција. Женски круг око Фатме тачно зна шта је неопростиво и како се на који преступ реагује и стога је подучавају како да се понаша у новом браку. Пратећи ту замишљену контуру непослушности, она игра ризичну игру и успева да изађе из брака у који тек што је ушла, и то такође следећи знање жене о *жени*. Користећи, дакле, привид да би Емир-Фатму приближиле поновном браку са Џемалом, жене из њеног круга преокрећу га у стварност. Али, на крају се испоставља да је та стварност била заправо смртоносни привид, летална лаж *жене*. Емир-Фатма ће умрети у Паризу од туберкулозе, несрећна у браку са Џемалом, а као аманет послати оцу своју тек рођену кћи са захтевом да је васпитава традиционално.

На садржинском плану основна супротност привида и стварности исказује се у Арифину увиђању да свет у коме живе пропада, док његови актери и даље инертно следе давно зацртане путање. Израз „чаробни сан Истока“ појављује се више пута у роману, сваки пут да означи опојност илузије непроменљивости света. Први пут је најјасније и најдиректније објашњен, у писму које Ариф пише Емир Фатми о свом револуционарном раду:

Ово што предузимам: васпитавање и припремање жена, масе, уједно је и буђење. А да ли је добро, да није грех да их пробудимо? *Оне још сањају чаробни сан Истока*. Како ће им бити кад се из тога дубоког сна тргну: да се не осете несрећне? Да не проклињу онога који их је пробудио?... (Димитријевић 1912, 64).

У овом одељку може се прочитати и сажетак, суштина читавог романа. Арифину реченицу поновиће нешто доцније и сама Емир Фатма када у харему

посматра лица својих сународница, необразованих, вечно поспаних али задовољних (в. Димитријевић 1912, 80). У следећем писму, које Фатма пише својој васпитачици, идеја да су срећне оне које „спавају и сањају ‘чаробни сан Истока’“ налази свој емоционални израз у узвику „благо њима“ (Димитријевић 1912, 104). У тренутку када кроз харем у ком Туркиње спавају води једну Енглескињу, Ариф их пушта да сањају тај чаробни сан Истока, жалећи што је она сама из њега пробуђена (Димитријевић 1912, 120).

Нове говоре о прелазном, ризичном тренутку буђења, о часу у коме треба осетити куда даље. За Ариф, то је утопијско освешћење вредности „праве вере“, аутентично постојање унутар различитих слојева друштвеног, историјског идентитета. За младе Туркиње, европске васпитанице, буђење из сна о Истоку води у сан о Европи као завршеном и савршеном пројекту који неминовно изневерава. Фатма ће записати у дневнику горак коментар своје илузије, рођене управо из читања европских романа: „Сан је остварен, само што сам ја несрећна“... (Димитријевић 1912, 293). Отуда и њен захтев оцу да унуку васпитава *по старом*: „Криј од ње дању сунце, ноћу свећу, и она ће се осећати срећна.“ (Димитријевић 1912, 280). *Нове* су суморна књига у којој је једини излаз за јунакиње смрт, једина алтернатива „чаробном сну Истока“ недоступна стварност Запада – заправо, смртоносни сан о Европи. Јер је, како сама Емир-Фатма на крају схвата, прерано за промену. У писму оцу, које му шаље уз тек рођену кћи, она износи осуду друштвеног устројства: „За просвећење својих кћери ви дајете златне лире, а за просвећење туђих кћери ви не дате ни бакарне аспре.“ (Димитријевић 1912, 280). Ова реченица представља у ствари програмско решење статуса *жене*, решење које је у датом часу потпуно немогуће. Смрт приводи к знању, разумевању сопствене ситуације и Мерсије, у чијем дневнику последњи запис почиње ироничним узвиком „О, ја, нова!“ (Димитријевић 1912, 287). Сазнати стварност, разумети је, испоставља се, јесте подухват чија је цена за нове, девојке између *жене* и *жене*, њихов сопствени живот.

По бескомпромисном вођењу радње до крајњих консеквенци, посвећености детаљима стварног света и комбинацији приватних прича са историјским залеђем, па и општем месту завођења текстом, *Нове* одговарају захтевима реалистичког романа; по приповедном поступку окренутом унутрашњем свету ликова, подвојености младих јунакиња и самог доба о коме је реч, то је модерни роман. У сваком случају и пре свега, *Нове* јесу женски текст.

По чему би, у случају овог романа, била та врста посебности? Строга полна сегрегација турског друштва чини да садржинска заинтересованост за статус жена у турском друштву и реалистички описи живота у харему, импликују посебна значења чак и на наизглед неутралној равни приповедне технике. Роман је исприповедан гласом прикривеног безличног свезнајућег наратора уз честе пробоје наратије у првом лицу у виду писама, и на крају, дневничких записа. То значи да представља неку врсту комбинације извештаја и исповести које би требало да представљају два различита приступа стварности – објективан и субјективан. Упркос неотеловљености наратора његови,

то јест, њени, обриси неминовно се помаљају. Да би представе живота из харема уопште биле могуће у роману који јесте „фикција са документарном подлогом“ (Слапшак 1998, 149) јасно је да око онога ко то посматра може бити само женско око. Како, међутим, није у питању стварна особа, па чак ни књижевни лик, него нарративна инстанца, не може бити речи о нечему што би, попут пола, захтевало макар симулакрум биолошког. Нарративна инстанца јесте конструкција, те се на њу може односити само термин *род*, који управо и означава друштвену конструкцију полности. Сама нараторка се у једном тренутку готово разоткрива следећим речима:

„Кад би било живе душе која може завирити у харемске тајне, та би душа видела да је оне не походе често само да је болесну обиђу, већ и да је разговоре, „лече“. Тетка јој наводи хиљаде примера овакве несреће; а она говори...“ (Димитријевић 1912, 224).

Призивањем и једновременим одбацивањем могућности да „жива душа“ види оно што приповест преноси, заправо се скреће пажња на инстанцу која то види и приповеда. Јер, већ следећа реченица потпуно је утонула у репетитивност обреда тетке и нећаке који, не жива душа, али ипак неко или нешто, прегледно види и о чему нас извештава. Чак и сама замисао „живе душе“, захтева да јој се припише женски *род*. Али, нас интересују глас и око који се крију иза ове хипотетичне нараторке – тој инстанци је омогућено да *види* и да нас обавести о ономе што, на пример, Емир-Фатмин отац, као ваљан Турчин, не може – идентитет на улици прописно умотаних посетитељки. То је стратегија која се на садржинском плану помаља као коришћење статуса *жене* – поменуто је, на пример, да су жене испод својих чаршафа, недодирљиве, преносиле поруке младотурака. Овај глас маскиран и разоткривен призивањем „живе душе“ саопштава и друге сталне истине о харемском животу: да жене у харему добијају јектику јер су затворене и нема ничег што ће им скренути пажњу са патње и на тај начин свој „свезнајући статус“ повезује са оним што је исход друштвеног стања. Неотеловљеност нараторке, с друге стране, отвара могућност честог склизнућа у индиректни говор. Али, зашто бисмо уопште одређивали род инстанце која тежи да остане неприметна или невидљива а не, као у случају приповетке Американка исте ауторке, јасно присутна и родно одређена³. Зато што одређивање рода наратије у овом роману заправо јесте признавање упадљиве чињенице да је у њему немогућа неутрална и до краја невидљива позиција.

У роману се индиректно али јасно исказује наклоност према појединим ликовима. У скоро бурлескној сцени велике врућине недвосмислено је приказан однос према Фатми, њеној баби и њеној мајци:

„Шехназе-ханум, Фатмина баба, сва у бело, полако одшкрину једна врата... Унука је загрли и размажено отеже: „Не-не!“ Стара је омилова по лицу и омириса јој косу, па оде те смаче с једнога прозора ферецу и отвори оба крила. Споља уђе загушљив ваздух; а Фатма се подиже на лакат, па кад виде мајку, насред софе широм отворене, само у дугачким белим гаћама, раздрљена, седи и хлади се једном грдно великом јапанском лепезом, она се узе смејати како се деца смеју...“

Не само што је мајка у тој сцени смешна својој кћерки, већ ћемо ускоро и ми добити слику која треба да сугерише тупост и инертност Фатмине мајке,

³ О томе видети Кох, 257-262.

тако различите од Шехназе и саме Фатме. У дворишту, на великој врућини, Фатма види:

„две крупне беле гаћасте кокоши раскрилиле се и отвориле кљун.“ (Димитријевић 1912, 43)

Слике Фатмине мајке у белим гаћама и крупних белих гаћастих кокошки сугеришу одбојност која се у нарави романа повремено осећа према Фатминој мајци, жени спокојној у својој улози. Она припада изнова обамрлој генерацији жена чије ће кћери постати *нове* без подршке и разумевања својих мајки. Осим рода, тиме се открива и културолошка позиција наравије. Разумевање (пре свега) Фатминог унутрашњег сукоба повезано је са лиминалним положајем нараторске инстанце – очевидно је да ни Оријент ни Запад нису њена упоришта. Она не потиче ни изнутра, али није ни колонијалистички благонаклона према положају јунакиња. Та наравија је истовремено емоционално ангажована али и дистанцирана, толико прозачна у својој отворености да природно прелази у говор првог лица – писма и исповести, усмене и дневничке.

Роман *Нове* садржи велики сегмент исповести, личних „историја“ јунакиња. Подстакнуте исповешћу једне од њих, жене у харему причају своје животне приче, које градацијски воде до врхунца овог дела, за причу изузетно важног признања пашинице, Џемалове мајке, о томе како је проћердала имање и живот. Заједнички именитељ свих исповести јесте удар стварности на њихове животе у крлеткама и несреће које у незнању о свету нису могле да избегну. Младе јунакиње, нове, еманциповане девојке, не исповедају се нити поверавају својим слушкињама, већ пишу писма. Писмо је заменило реч, усмену исповест, и кроз записе се и отвара директан приступ у унутрашњи свет – Фатмина писма и дневнички записи, њена „песма суза“, у којој говори на сопственом, турском језику, представљају директно сведочанство једног неиспунљивог сна⁴.

Језици су у овом роману не само ознаке душевних стања, друштвеног статуса и улоге адресата, него и облика и културолошке позицираности наравије. Једно од лукавстава које нове користе при писању писама јесте писање на страном језику. На тај начин се поверљиви шапат претвара у текст који би са што већом извесношћу требало да стигне до правог адресата. То је отуд и нека врста „полуприватног“ наративног чина, како Сузан Ленсер назива случајеве приватне наравије намењене истовремено и „читаоцу који није званично одређен као адресат“ (Ленсер 2005, 93), јер се заправо свугде користи читаочев/читатељкин језик – српски. Чињеница да је роман написан на српском који није језик ниједног лика у роману даје му и нијансу „превода“ и потврђује управо ту лиминалну позицију наравије. Различити језици се симулирају знацима на ком је језику шта речено, или страним речима, од којих

⁴ Колико је тај сан далеко од стварности може илустровати кратко поређење са романом који настаје у исто време – Џојсовим *Портретом*. Као и *Нове*, и он се завршава дневничким записом, али је то, ма како иронично, обећање будућности, а не документ о свршеном животу; и његов главни лик осваја говор, сопствени глас, али зарад отварања ка ономе што долази, а не да би запечатио своју причу. Штавише, и он се спрема за изгнанство (и то може бити само у Париз), али су његове шансе, ма како мале, несравњено веће од оних које има млада оријенталка у том истом свету.

роман врви, док основни језик текста чини да се драма прикривања наговештава и подразумева као конвенција уместо да се дословно изведе.

Дискретност ове наратије у стилском смислу најјасније се види у сцени у са почетка романа, када се млада девојка буди под утиском погледа које је разменила са лепим, непознатим младићем.

„Са њом се пробуди и *оно* што је заспало кад и она. Шта је то? Сети се, и би јој веома тешко: плакала би на сав глас. Скочи, уми се, па цигару.“ (Димитријевић 1912, 25).

Зјап између питања и одговора приказује душевно стање и то са становишта девојке која не може да га артикулише. Оваква форма приповедања, сужена на сазнајно и емоционално поље лика, захтева поуздано осећање мере. Колико рећи, где се зауставити? Ефекат је сугерисање узнемирености, пријатне зевње заљубљене девојке, пукотине између питања и одговора из које се рађа не знање него – жеља. Тако наратија производи оно што ће ускоро и добити своје име: „жеља“ и „лепота“ – Мурад Цемал.

Најзад, *Нове* показују да је трагичност „старог“ у немогућности да се људско биће оствари као целовито. Не само што су жене – *жене*, него су и мушкарци под истом врстом прећутне принуде. Емоционални врхунац романа остварен је у слици у којој, на вест о смрти своје кћерке, отац – оличење свих патријархалних вредности – прилази унуци, узима је у руке и најзад заплаче.

„Прислонив своје земљосано, скоро небријано лице на њен бео обрашчић – заплака, први пут од како је постао човек.“ (Димитријевић 1912, 281).

Емир-Фатмин отац, притиснут тешким болом, прелази границе друштвених правила, чинећи управо оно што у његовој култури могу и смеју само – жене.

Комбинација објективног приповедања, исповести и индиректног говора указује на преплитање онога што на први поглед изгледају као раздвојиве области објективне и субјективне стварности. Али, као што објективна наратија својом благонаклоношћу и уступањем/утапањем у прво лице, дијалоге или амбивалентни дискурс индиректног говора сугерише, немогуће је повући јасну границу између објективног и субјективног. О томе нас опомиње могућност да нараторској инстанци лишеној лика одредимо род и позицију унутар културних сфера. У целини, *Нове* не само да говоре о немогућности успостављања поузданих граница између унутрашњег и спољашњег света, него својим суморним исходом изведеним из чворишта историјског тренутка и ликова потиснутих у приватност показују немогућност поузданог одређивања граница стварности и сна, реалног и нереалног, фиктивног и фактивног, у друштву које је управо опседнуто њиховим постављањем.

Кључне речи: Јелена Димитријевић, жена, род, Исток, наратија.

ЛИТЕРАТУРА:

- Димитријевић, Јелена *Нове* (1912) Српска књижевна задруга, Београд.
- Кох, Магдалена „Гендер дискурс у акцији. Наратолошке трансгресије код српских списатељица на почетку 20. века. Случај: Јелена Димитријевић.“ у *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 34/2, Београд, 2005, стр. 255-268
- Ленсер, Сузан „Ка феминистичкој наратологији“, превела Биљана Дојчиновић-Нешић, *Генеро* 6/7, 2005, стр. 81-101.
- Слапшак, Светлана „Хареми, номади: Јелена Димитријевић“, *ПроФемина*, Београд, 1998, стр. 137-149.

Biljana Dojčinović-Nešić

„THE MAGIC DREAM OF ORIENT“ – REALITY IN THE NOVEL
NOVE BY JELENA DIMITRIJEVIĆ

(Summary)

The novel *Nove* (The New Ones; Emancipated) by Jelena Dimitrijević, published in 1912. in Belgrade by a prestigious publishing house SKZ is about the lives of Turkish women in Thessalonika, in the moment just before deep social changes. Torn between the traditional roles and Western education, the young women become aware of the limitations surrounding them. Their efforts to make real often quite unclear dreams, fail, and they become victims of the encounter of the old and the new, Oriental and Occidental, as well as traditional and modern. Strict divisions and clear regulations of the traditional society create a multilayered image of reality in the novel. Gender, class and age, all mark the domain of reality for each hero and heroine; the social and political interfere with the private, which is itself a cage for the young heroines; the fragments of reality young Turkish women gather behind the walls simply break at the first encounter with the life outside. At the same time, customs offer a possibility of playing with social roles to a certain extent. In addition to antropologically interesting depiction of life in harem (a female part of the house), the novel by Jelena Dimitrijević offers broader picture of the historical moment of the deep social change. The voice of the omniscient narrator, as well as letters and diary entries which are actually first person narratives, reveal the very differences which engender the various meanings of reality for her characters.

Milica Jakóbiec – Semkowowa
Wrocław

ОТАЦБИНА У ПЕСМАМА ЈОВАНА ДУЧИЋА – ОД КОСОВА ДО ЛИЧКИХ МУЧЕНИКА

Преглед родољубиве поезије Јована Дучића почиње од дебитантских песама о косовским темама и патетичних, типично модернистичких визија прошлости. У каснијим збиркама појам отаџбине се шири и обухвата друге крајеве Југославије, далеку прошлост и – током првог светског рата – драматизам и патње народа. Под крај живота Дучићев се патриотизам спаја са дубоком религиозношћу.

Године 1991. објављена је у ондашњем Титограду мала Дучићева књижица *Верујем у Бога и српство* у којој су се нашле три студије штампане у Америци у последњим месецима песниковог живота. Издавач и уредник, Драгомир Брајковић сматра да је неопходно да се покаже овај докуменат песникових политичких схватања непознат српској публици као речит доказ „брижности и потрешености српском несрећом и расколима“¹. Уз есејистичке текстове додато је једно никад објављено писмо датирано 17. априла 1942. године и четири песме из разних фаза стваралачког пута².

Декларација вере и родољубља писана под крај живота, у трагично доба рата који Дучић гледа издалека, може се третирати пре свега као докуменат безграничног очајања и безнађа које обузимају старог, болесног човека, дипломату који је целим својим животом служио својој краљевини, Југославији. Политичке студије међутим су интересантне не само као докуменат политичких схватања, разочарења због идеја илиризма и југословенства, брижности о српском народу већ и као врхунске декларације српског родољубља и истовремено коначни доказ вере, признање вероисповести.

Којим је путевима Дучић дошао до овог врхунца? Шта је значила за њега отаџбина током целог живота? За њега, о коме су критичари писали да се одрекао српске традиције, да је постао космополит. Пера Слијепчевић чак једноставно каже да се „на први поглед пофранцузио“³ објашњавајући на сву срећу даље да се то тиче углавном форме.

¹ Д. Б. [Драгомир Брајковић], *Напомена* (у): Ј. Дучић, *Верујем у Бога и српство*. Титоград, 1991, с. 180

² То су песме *Побожна песма, Врбас, Молитва и Повратак*

³ П. Слијепчевић, *Јован Дучић* (у): *Сабрана дела Јована Дучића*, књ. 6, *О Јовану Дучићу*, Приредио Ж. Стојковић, Београд – Сарајево, 1990, с. 98

Дучићев патриотизам може се тумачити помоћу његове есејистике у контексту односа Срба према другим нацијама и тако то разматра Перо Слијепчевић помињући прво одушевљење поводом проглашења Југославије а после – већ током Другог светског рата – дубоко разочарење међусобном мржњом, покољима и страдањима Срба не само од стране хитлеровских окупатора. Веран своме краљу не може да прихвати титовски партизански покрет и зато су његови ратни текстови, чак и песме, прећутани у послератној Југославији, а тема Дучићевог родољубља није објективно разматрана пошто је уплетена у политичке контексте.

Предмет овог излагања је слика отаџбине у Дучићевим песмама јер су оне интересантне пре свега као уметничка слика.

Као што је већ речено, отаџбина као тема Дучићевог песничког опуса није често предмет научног испитивања. Поменути већ Слијепчевић упоређује Дучићеве патриотске песме с Шантићевим налазећи код првог више поноса, гордости и патоса⁴. Интересантна запажања о родољубивим песмама налазимо у студији Милана Кашанина *Судбине и људи. Усамљеник* штампаној пре скоро 40 година⁵ али занимљиве констатације не узимају у обзир последње песникове текстове писане под крај живота.

Дучић као родољубиви песник откривен је у 90. годинама прошлог века поводом штампања већ поменуте књижице *Верујем у Бога и српство* и друге *Мање познати Дучић* Александра Петрова⁶. У овој другој су се нашле све песме писане у последњим месецима живота; поред седам родољубивих и четири сатиричке. А. Петров најављује да „по свим књижевним мерилима, али пре свега према вредносном, треба [ова песма] прикључити ранијим песмама овог типа“⁷ не улазећи у дубљу анализу.

Сам песник није отаџбину (или родољубље) увео у кључне теме свог стваралаштва, набрајајући три основне: Бог, љубав и смрт⁸. Међутим гледајући целину његовог стваралачког пута треба памтити да је Дучић током целог живота усавршавао своје дело, да је сам припремао наредне збирке елиминирајући текстове које је сматрао мање вредним. Данас бисмо рекли да је поред аутентичног сазревања у смеру „мајстора песничке речи“ Дучић водио рачуна о свом песничком „имицу“. Али тај који је за своја *Сабрана дела* краја 20. година узео само мањи део свог стваралаштва, за многе је читаоце из првих деценија 20. века па и за критичаре био присутан прво у многим часописима, у раним збиркама. То је Дучић из дечјег „Голуба“, „Босанске виле“, „Зоре“, „Бранковог кола“, „Јавора“, „Српског књижевног гласника“, аутор малих збирки 1901. 1908, 1911, кога су заволели читаоци и оцењивали критичари. И за то разматрајући било коју већу тему присутну у песниковом делу

⁴ *ibid.* с. 119-125.

⁵ М. Кашанин, *Студије и људи. Усамљеник*. /у:/ *Летопис Матице Српске*, књ. 401, св. 4, април 1968, с. 351-372.

⁶ А. Петров, *Мање познати Дучић. R less known Dučić*. Требиње / Питсбург / Београд, 2000

⁷ *Op. cit.*, с. 21.

⁸ Ј. Дучић, *О песнику* /у:/ *Благо цара Радована*, Крагујевац, 1994, с. 263.

треба почети од „раног“ Дучића што је могуће захваљујући књизи Милана Милошевића *Рани Дучић*⁹.

Тема *Отаџбина у песмама Дучића* захтева пажљиву лектуру баш „раног Дучића“ јер је он на почетку свог стваралаштва био више него икад родољубиви песник. Пре него што се оцени (сумњива – узгред речено) уметничка вредност ових дебитанских текстова треба да се покаже каква је била полазна тачка Дучићевог песничког пута, које су теме биле за младог Требињанина најузбудљивије, другим речима – како се родио песник.

Први штампани текст, 1886. у мостарском „Голубу“ је *Самохрана мајка* која је изразита успомена Мајке Југовића и њених девет синова који су дали живот на „љутом бојишту“ бранећи слободу као њихов отац. Тужну слику јадне, старе и усамљене мајке мења неочекиван завршетак песме: „Тако ова бака / Самохрана оста / Тешећи се тиме / Да је таквих доста“¹⁰, написане – додајмо – типичним Змајевским шестерцом.

Косовска тема постаје једна од најчешћих у првим штампаним песмама. Петстогодишница Видовдана опевана је у „Голубу“ из савремене перспективе у песми *На петстољетни Видовдан*. „Окован тешким ланцем“ невоље Србин броји „ужаснијех пет векова“; помиње се „мученички венац“, издајник Вук и Милош чије храбро срце сваки Србин осећа у својим грудима. Са надом се песник обраћа Богу: „Погледај с неба ... Подај стару славу!... Смилуј се!“ јер „Пет векова то је доста!“¹¹.

Далеки одјек Косова је присутан такође у *Пјесми трећој* из раног циклуса *Моја Отаџбина* штампаног у „Делу“ 1899. где песник наводи скоро космичну слику Цариграда који спава и чека да га „млади Геније српски / Побједном згази ногом“, али „јадни Геније“ види свог „избраника славе“, „витешког цара“ на мртвачком одру.¹²

У *Пјесми четвртој* овог циклуса песник се обраћа Егејском мору молећи да му прича о „древној прошлости“ али не о слави само о „тужном пољу“ где су се среле две војске и о издајнику чије име диже „валове горостасне“¹³.

Злослутан гавран из песме *Гракни, гавране* прати песника на бојишту где је пао „Цар“. Али завршетак је оптимистички: из пепела родиће се „чете дивова“ и после страшног боја свануће „слобода света“, а нови птићи огласиће „пораз душмана“¹⁴.

У неколико раних песама појављују се косовски јунаци. Из гробова бораца касни потомак чита о слави предака, упркос тешким временима диже се из гробова „божански луч“ који „озарава прошлост“ а песма мора да опева и

⁹ М. Милошевић, *Рани Дучић 1872-1900. Студија, избор раних песама*, Нови Сад, 1993. Користећи ову књигу служићу се скраћеницом *Рани Дучић*, с...

¹⁰ *Рани Дучић*, с. 180.

¹¹ *Рани Дучић*, с. 197.

¹² *Пјесма трећа /у:/ Рани Дучић... с. 278-279*. Још једна ситница: о „избранику славе“ каже песник: „витешки царе“ употребљавајући достојанствен вокатив као у народном десетерцу.

¹³ *Пјесма трећа /у:/ Рани Дучић... с. 379-382*.

¹⁴ *Гракни, гавране... /у:/ Рани Дучић... с. 277*.

штити „драго Српство“¹⁵. Два пута се помиње Милош који ће доћи у помоћ: „с неба ће дични Милош да слети“ каже Дучић у песми *Не клони* 1889.¹⁶ а следеће године у *Србину* најављује: „Милош ће опет с неба да слети“¹⁷. У тамним ноћним бојама показан је издајник који на црном коњу бежи са козовског бојишта¹⁸.

У песимистичким бојама, са типично модернистичким реквизитима (мјесец блијед, зора красна) црта Дучић патње српског народа који пет векова трпи невоље и диже руке Богу са молбом: „пусти дакле сунце среће!“¹⁹. У *Домовини* песник лије сузе јер је „витешки понос пао, / грешни завладо срам“²⁰, а *Тајна* доноси суморну визију „Вјечне Мисли“ која стоји над гробницом српског рода, где је остао само „грешни пепо“, али овај је род борећи се за слободу пао као Титан²¹.

Слично звучи завршетак песме *Збогом* штампаној у „Јавору“ 1892.: „Слава роду... што пада за дом свети“²². Понекад, ретко наилазимо на сенку оптимизма; над гробовима витеза, „над светом урном“ песников дух сања „слатку будућност“²³, у песми *Волсви* чак звучи апел: „Народе!... Напред, крјепко!“²⁴.

У кругу раних родољубивих песама треба да се издвоје још две типично лирске: *Оставићу* и *Растанак*. Обе су опроштаји војника који оставља своју драгу јер је борба за слободу најважнији циљ његовог живота. У *Растанку* моли девојку да му спреми оружје и да га не чека²⁵, у *Оставићу* види се издалека крвава слика бојишта²⁶. Такве слике растанка типичне су и за народну војничку песму и као романтичарски мотив поезије и сликарства што се лако може доказати и у пољском романтизму²⁷.

На крају прегледа родољубивих песама из најранијег периода Дучићевог стваралаштва вреди још бар кратко описати поменути циклус *Моја Отаџбина*. Почетна, уводна строфа (у римованом десетерцу) формулише главну мисао текста – дужност песника према отаџбини; треба да као вихор оживи „харфу звучну“ гледајући у прошлост и тражећи у њој „напитак слатке моћи“. Главни догађаји из прошлости су: долазак Срба са далеког севера („густих карпатских гора“), средњи век у којем је и сан о Византији и „тужно поље“ косовско са гробовима јунака и велика сеоба. Четири песме (од седам) могу се третирати као историјске, две су посвећене мисији песника а послед-

¹⁵ *На гробовима бораца* /у:/ *Рани Дучић...* с. 242.

¹⁶ *Не клони!* /у:/ *Рани Дучић...* с. 197.

¹⁷ *Србин* /у:/ *Рани Дучић...* с. 211 Има у овој песми и других сличности са раније цитираном. Понавља се нпр. позив „не клони!“

¹⁸ *Издајниче, стани!*... /у:/ *Рани Дучић...* с. 279.

¹⁹ *Ој ти небо!* /у:/ *Рани Дучић...* с. 199.

²⁰ *Домовина* /у:/ *Рани Дучић...* с. 248.

²¹ *Тајна* /у:/ *Рани Дучић...* с. 290.

²² *Збогом*, /у:/ *Рани Дучић...* с. 231.

²³ *Моја отаџбина. Пјесма прва*, /у:/ *Рани Дучић...* с. 275.

²⁴ *Волсви*, /у:/ *Рани Дучић...* с. 337.

²⁵ *Растанак*, /у:/ *Рани Дучић...* с. 337-338.

²⁶ *Оставићу...*, /у:/ *Рани Дучић...* с. 283.

²⁷ Једна од најпопуларнијих песама овог типа, жива у пољској традицији скоро до наших времена је анонимна песма из прве половине 19. века *Wywaj dziewczę, zdrowe, ojczyzna mnie woła...*

ња представља ноћни пејзаж са вилама које сеју семена „Вјечности“, „Снаге“ и „Спасења“. Цео циклус је написан достојанственим стихом (14-17 слогова у версу) и патетичким стилем. Кључне речи ових стихова могле би да буду: Васиона, Геније, Српство.

У даљим годинама Дучићевог сазревања види се постепено проширивање појма „отаџбина“. Од мучне и тамне слике прошлости испуњене гробовима јунака и осветљене само малим зрацима наде песник се прво обраћа природи. *Јадрански сонети* нису само откриће сунца, неба и мора већ и откриће лепоте још једног краја – Јадранског приморја. Ово „географско“ откриће води ка другима: призивање прошлости овог краја, откриће барокног Дубровника. У праву је Милан Кашанин кад пише да је Дучић увео у српску књижевност култ градова и градске културе²⁸. Овај давно нестали свет, окренут Западу, Европи није за песника туђ ни стран; по Страдуну и другим дубровачким улицама корачају кнежеви, поклисари, доктори, Менчетићи и Геталдићи. Овај свет не само што живи у мајсторско испричаним минијатурним сценама добре вечере, салонске конверзације, карневала али и буди дивљење, са мало меланхолије и нежног хумора.

Ових ситних зрнаца живота има и у другом, често цитираном циклусу – у *Царским сонетима*. За генезу овог циклуса важан је историјски моменат у којем је настао: српске победе у балканским ратовима захтевале су нову слику прошлости, хероичке прошлости. У већини песама преовлађује површни сјај и богатство: злато и драго камење, музика, мириси, златне круне, драгоцени мач; триста звона чека да се цар победник врати из Цариграда (*Манастир*), на двору владају западни обичаји (*Двобој*), понижени Дубровник загладан са страхом у царев мач, патријарх међу царевим гостима чита молитву а „на рамену царе држи Архангела“²⁹. Али ове слике прошлости нису грађене само од претераних блиставих компонената. Има у њима нежности и лепе стилизације (*Владичица*, *Запис*), има и злослутног предосећања катастрофе која се приближава Душановом царству. Већ у првом сонету мали паж „како једна брига... пређе преко чела крунисаног цара“³⁰ а последни сонет доноси име овог малог, прелепог пажа: то је Милош Обилић. „Затрепери цело срце соколићу“ кад осети „прам праха“ од Косова³¹. Предзнак катастрофе су такође „две горке сузе“ на лицу госта из Радовишта (на којем се полако насељавају непријатељи). Песник се служи контрастом: велика богата гозба са музиком и глумцима с једне, а тихе „две сузе“³² с друге стране.

За следећи родољубиви циклус, компонован од 7 текстова, је Дучић узео само наслов раног, скоро у целини одбаченог: *Моја отаџбина*. Ове су песме настале током балканских ратова и почетка Првог светског рата и зато је дијапазон емоција огроман – од поноса до горчине.

²⁸ М. Кашанин, *op. cit.*, с. 358-359.

²⁹ Ј. Дучић, *Слава* (у:) Ј. Дучић, *Сабрана дела*, књига трећа, Београд, [1929], лс. 31. Даље користећи ово издање служићу се скраћеницом *Сабрана...*

³⁰ *Царица*, *Сабрана...*, с. 11.

³¹ *Паж*, *Сабрана...*, с. 33.

³² *Радовиште*, *Сабрана...*, с. 22-23.

Прва песма – *Ave Serbia* – грађена је на типично романтичарској метафори „отаџбина – мајка“, међутим песник ову метафору оригинално развија: уместо сина, Србина појављују се близанци: мученик и херој чији је однос према мајци типично синовски:

Ми смо – добра мајко – они што су дали
Свагда капљу крви за кап твога млека³³.

Друга патетична песма овог циклуса је *Химна победника* у којој је ратна победа показана као почетак новог живота; жртва крви коју су пролили преци није узалудна јер:

Отаџбина [је...] само оно куда
Наш зној падне где је крв очева пала³⁴.

Иако је цео циклус написан за време рата нема у њему баталистичких описа ни позива у бој. Циљ борбе је мир који настаје после победе:

Пашће паучина на мачеве грубе,
А скромно ће рало опет да засветли³⁵.

Уместо бојних труба „уранке ће мирне да јављају петли“. У новој епоси владаће мир, благост и рад, а мач ће живети само у „химни и у молитвама“.

Оштрим, скоро експресионистичким средствима служи се Дучић цртајући слику непријатеља којег назива презривим именом „хорда“. Због многих злочина (убија децу у кољевкама, „узима очи фрескама“) хорда не може очекивати победнички венац јер лавор не расте на буништу³⁶.

Ратних збивања се непосредно тиче две песме о рекама. Брегалница и Вардар су сведоци српских победа и зато се песник обраћа њима као лирском субјекту. „Две твоје обале две су наше славе“³⁷ – каже Вардару, а Брегалници, где је у другом балканском рату српска војска победила непријатеље после дуготрајног и тешког боја, обраћа се са речима: „света реко где се огленула слава“³⁸.

Једина у овом циклусу песма у којој се Дучић сећа давне прошлости је *Маћедонија*. Слика давно минулих времена је грађена помоћу представа присутних у народним бајкама: у планинама још живе змајеви, покрај река виле бродарке, „на сваком раскршћу по један краљ чека“³⁹. Али преко ове земље иду деца са заставама „путем куд су прошли стари“ – то је још једна ратна сеоба. Иако „сутра ће да севну сабље отроване...“ не зна се где ће бити крај ове сеобе.

³³ *Ave Serbia*, *Сабрана...*, с. 39.

³⁴ *Химна победника*, *Сабрана...*, с. 48.

³⁵ *Херцеговина*, *Сабрана...*, с. 46-47.

³⁶ *Хорда*, *Сабрана...*, с. 42-43.

³⁷ *Вардар*, *Сабрана...*, с. 44.

³⁸ *Брегалница*, *Сабрана...*, с. 50.

³⁹ *Маћедонија*, *Сабрана...*, с. 40.

Песничко дело Дучића овенчава припремљена под крај живота збирка *Лирика* (изашла је из штампе на дан песникове смрти 1943.). Замишљена као коначни обрачун са животом има пре свега филозофско-мисаони карактер. Ниједна од ових дубоких песама које решавају егзистенцијална питања људске судбине и однос према Богу, не може се третирати као родољубива. Међутим не може се рећи да је Дучић оставио ову тему. До града Гери у Индијани стижу драматичне вести из Европе, трагичне вести из Југославије која је пала не само под хитлеровску окупацију већ је такође постала сцена унутрашних братоубилачких борби. Целу горчину распада идеја једне Југославије излио је Дучић у публицистици. Али и Дучић – песник није могао да ћути. Тако је настало неколико песама штампаних у последњим месецима живота у „Американском Србобрану“, изостављених током целих деценија и прештампаних, као што је већ речено, тек почетком 90-их година 20. века.

У односу на дотадашње родољубиве песме види се континуитет неких мотива. Нарочито је упадљив мотив река (*Врбас, На обали Неретве*). Као и у раним песмама песник се обраћа непосредно Врбасу као сведоку несреће: „Носи, српска реко, крв наших синова“ као што си то чинила и раније, „Певај сва крвава кроз њиве и луге. Наша звезда славе сад и даље цвета“ да би на крају песме – писане о октобру 1941, на почетку рата – представио оптимистичку будућност: „Радосне победе хероји нам даду, / Али страшну правду извојују мртви“⁴⁰.

Неретва, друга река блиска песниковом срцу, „света стара река славна у бајкама“ јављи се најпре као сведок прошлости, она је „шумила песму царства и причу давнинве; / Хладила косовску рану“, а сада је сведок издаје: „најпре су изроди твоји блатом те блатили, / а издајнице твоје крвљу обојили“⁴¹. Све ове патње само доприносе слави која светли као Млечни пут.

Као надовезивање на *Царске сонете* може се третирати песма *На царев Аранђеловдан*⁴². Песник се обраћа својој давном лирском субјекту, цару Душану, „цару над трима морима“ у име ових који чувају „старе славе у молитви и на струнама“ јер је настало „црно доба“ и „над царством мрак се шири“. На путевима су се појавиле „змије и љуте шкорпије“, с војскама стоје „слуге и лакеји“, а „лупежи благо чувају“.

Слика Босне (у песми са истим насловом), „земље створене за светле мегдане“, грађена је на контрастима; с једне стране је хајдучка традиција – с друге подлост „срамних трговаца“ који „продају /.../ краљеве и бане, крв твојих синова и завет отаца“. Патетичка метафора служи као завршетак:

Чиста Божја капљо из заветне чаше,
Светло наше слово писано на мачу!⁴³.

⁴⁰ Ј. Дучић, *Врбас*, /у:/ Ј. Дучић, *Песме*. Прир. Јован Зивлак. „Каирос“, Сремски Карловци, 1998, с. 297. Даље користећи ово издање служићу се скраћеницом „Каирос 1998“.

⁴¹ *На обали Неретве*, Каирос 1998, с. 295-296.

⁴² *На царев Аранђеловдан*, Каирос, 1998, с. 298. У *Збирци српских химни, патриотских песама и патриотске лирике* (http://www.gastko.org.yu/knjizevnost/umetnicka/himne_c.html) иста песма има наслов *На царев рођендан* и други датум штампања у „Американском Србобрану“: 30. 12. 1942. Ј. Зивлак бележи 28. октобар 1941.

⁴³ *Босна*, Каирос 1998, с. 300-301.

Патетички звучи такође песма – опомена *Вечној Србији* објављена посмртно у „Американском Србобрану“:

„Чувај се, мој роде, својих странпутица,/.../
Не бој се јастреба него кукавица,
Не бој се лажова него њине лажи“⁴⁴.

Песник оживљава у сећању историјска збивања, али на првом месту нису косовски хероји већ „гнусно јунаштво“ које се и раније служило ножем „што пара“ уместо „мача што светли“ и блатом – уместо бојних копља. У свету поремећених вредности треба памтити да је српско оружје „мач без корица – знамен крстоноша и Божјег војника“⁴⁵ а све патње и сузе су дигнуте до неба као „мученичка лађа“. Као у многим ранијим песмама влада уверење да из крви хероја рађа се боља будућност.

Ужас ратних патњи српског народа је најекспресивније приказао Дучић у *Личким мученицима*. У песничкој слици помињу се вешала поред пута, спаљене цркве, слепци с поломљеним рукама („да их у небо не би дизали“), непријатељ који треби „свету српску реч“ идући с крстом у руци и молитвом „ога рго повис“. Али и ова слика не остаје без оптимистичког акцента: „За мучеником иду хероји!“⁴⁶

У последњој *Молитви* влада унутрашњи мир. Песник се обраћа Богу, молећи Свемоћног, Благог и Доброг „помилуј /.../ невинне што гину“. Као човек дубоке вере зна да су невини пали за Божју славу, да је Богу посвећена свака рана и сваки крик са бојишта. Нема у овој песми патничких узвика, нема декларација оптимизма. *Молитву* пише аутор *Лирика*, последње збирке, човек који се помирио с Богом и Њему је своју отаџбину дао под старатељство.

У дугом и богатом песничком животу Јована Дучића, на његовом путу за Парнас, има неколико великих тема које прво распаљују машту а током година слабе. Тмурни, ноћни пејзажи раног Дучића мењају боју осветљени јадранским сунцем (*Јадрански сонети*) да би у *Лирици* скоро нестали служећи само као контекст филозофских размишљања. Велика тема љубави присутна код младог Дучића који тражи и не налази срећу, који гради слику идеалне жене преображава се у есеј „О жени“ написан са менторском озбиљношћу (и у антифеминистичком чак и мизогинистичком духу).

У целом Дучићевом песничком стваралаштву је присутно трагање за Богом: у природи, култури, човеку. У последним годинама долази до признања пуне оданости, о чему је већ доста писано⁴⁷.

Отаџбина као песничка тема спаја – може се рећи – прву и последњу Дучићеву песму, од младалачких надовезивања на косовске теме, преко па-

⁴⁴ *Вечној Србији*, Каирос, 1998, с. 293.

⁴⁵ с. 294.

⁴⁶ *Лички мученици*, Каирос, 1998, с. 299.

⁴⁷ Нпр. М. Радуловић, *Музика и религија у поезији Јована Дучића /у:/ Класици српског модернизма*, Београд, 1995, с. 131-160 и М. Јакобјец-Семковова, *Бог и ђаво у песмама Јована Дучића /у:/ Научни састанак слависта у Вукове дане 26/1*, Београд, 1997, с. 439-447

тетичне, типично модернистичке визије прошлости и ближе неодређене будућности, преко сликовите сцене давних добрих времена до горких размислања изазваних историјским збивањима.

Дубока родољубива осећања спајају се под крај живота са хришћанском свешћу блискости бесмртне душе и Бога. И нису више потребна китњаста песничка средства. Довољно је рећи: „Благослови, Благи, оне што су пали / .../ у подножје крста...”⁴⁸

Кључне речи: Јован Дучић, отаџбина, песништво, патриотизам, религиозност, усавршавање поетике.

Милица Якубец-Семкова

РОДИНА В ПОЕЗИИ ЙОВАНА ДУЧИЧА

(Резюме)

Данная работа представляет собой обзор патриотической лирики Йована Дучича, охватывающий всё творчество поэта. Среди ранних лирических произведений, которые автор не включал в свои собрания сочинений, стихотворения патриотического характера составляют значительную группу. Они касаются прежде всего исторической тематики, сосредоточенной главным образом вокруг битвы на Косовом поле. Присутствуют здесь также декадентские размышления о трагедии народа и о некоем неопределённом светлом будущем. В следующем периоде творчества понятие «родина» расширяется за счёт картин природы, в основном Адриатического побережья, а также восхищающего своим богатством барочного Дубровника. Цикл *Царские сонеты* с поэтическим преувеличением рисует расцвет средневековой Сербии. Под влиянием Балканских войн и трагедии начала Первой мировой войны Дучич пишет не оставляющий равнодушным поэтический цикл *Моя родина (Моја Отаџбина)*. В конце жизни поэт создает стихи, в которых показана трагедия эмигранта, следящего из-за океана за драматической судьбой сербского народа, страдающего под игом гитлеровской оккупации, а ещё больше от братоубийственной войны. Последний поэтический текст *Молитва* является свидетельством примирения автора с Богом. Идея родины здесь переплетается с глубокой верой. Обзор патриотической лирики Й. Дучича подтверждает сознательное оттачивание поэтического мастерства самого выдающегося представителя сербского модернизма.

⁴⁸ *Молитва*, Каирс, 1998, с. 302.

Слободан Ж. Марковић
Београд

СТВАРНОСТ У ПОЕТИЦИ ПОКРЕТА СОЦИЈАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ БЕОГРАДСКОГ КРУГА

У покрету социјалне књижевности пажња писаца се усмеравала на стварност – првенствено друштвену, као стваралачку инспирацију и срж поетске представе. У раду се разматра однос стварности и фикције и њихова функција у поетици покрета социјалне књижевности београдског круга.

У поетици покрета социјалне књижевности – у критикама, есејима, теоријским написима, у имплицитној поетици аутора и њиховим изјавама, *стварност* је истицана као подстицај и инспирација прозног и песничког стваралаштва а њено уметничко уобличавање и однос стваралаца према њој узимани су као значајни чинилац у литерарном вредновању књижевног дела постављало се перманентно од античких времена до данас, а у покрету социјалне књижевности било је актуализовано и функционално и поетички одређено.

Наизглед је општепознато шта је *стварност*, али је, ипак, у дефинисању тешко ухватљиво значење овога појма. Изразита су схватања о вишеструкости појаве коју овај термин означава. Ипак, искристализовало се неколико значења која су и речнички кодификована – да је стварност оно што постоји, што је истинито и проверено животним искуством; да је стварност синоним латинском „реалност“ и значи чињенично стање, збиља, истинитост и виђење живота какав јесте; по Милошу Московљевићу, „стварност је објективни свет који сазнајемо помоћу својих чула“ (М. М. *Речник српскохрватског језика*). У одређивању садржине и значења појма *стварност* очито је битан чинилац животно искуство као провера и ослонац. Усталило се схватање да се појава и смисао стварности налазе између два пола која чине поимање суштински опречних садржаја у основном појму. Један вид је истинитост, односно реалност постојања – то јест, „објективност“ стварности и њена провера искуством. Други вид је човеково сучељавање са појавама њихово виђење „по својој слици и прилици“ – то јест, „субјективност“ у одређењу значења стварности. То је у основи „поделе“ на *објективну и субјективну стварност*, које се често јављају као одвојени термини. *Објективна стварност* претежно обухвата реалност природе и егзактну утврђеност чињеница а *субјективна* се заснива на уочавању промена и развоја и на праћењу друштвене стране

живота, при чему у виђењу стварности лични однос има знатну улогу. Бранка Јакшић-Провчи говори и о разнородности стварности, која се сублимира „на аспекте сагледавања удвојене стварности на легитимну, јавну и интимну, приватну стварност. Положај човека у тој реалности прати токове уметничког уобличавања“. (*Тезе и резимеа*, 36. МСЦ, 2006, Бгд, с. 47).

Друштвена стварност, у чијем виђењу субјективност има значајну функцију, у временском погледу се кристалише у два карактеристична поимања – завршени вид њенога тока као *историјска стварност* и развојни-текући процес животних догађаја и људских односа као *савремена стварност*. Треба имати на уму да се појам стварности често „утврђује“ и означава синонимичним термином *реалност*, који поред синонимичног значења својим нијансама означава и указује на *стварност постојања*, на коју нема уплива лично виђење и мишљење (супротно идеалном, субјективном и фикционалном елементу у обликовању представе).

Питање односа писаца према стварности, које има значајно место у поетици социјалне књижевности Београдског круга у четвртој деценији двадесетог века традиционално је утемељено у новој српској књижевности, јер се постављало и у претходним фазама њенога развоја. Отуда указивање на значење појма стварности, (али и на његову „релативизацију“), који је у основи наше теме. Треба нагласити да је у питању „однос уметност и стварност“ и да је и раније а и у покрету социјалне књижевности суштина у трагању за стваралачким поступком писаца – како се стварност транспонује-преображава у уметничко, односно у књижевно дело. Питање односа *стварност-уметност* проистиче и постављено је и у српској књижевности, нарочито у четвртој деценији XX века код београдских писаца социјалног круга у Аристотеловском духу – да виђење реалности може и треба да садржи представу ствари какве су биле, какве јесу и какве треба да буду. У свим епохама постаристотеловског развоја уметности ова проблематика је присутна – јавља се схватање о подражавању и одсликавању стварности у уметничким, односно литерарним делима. Притом долази до израза субјективност виђења стварности, јер су у сагледавању ње као предмета и инспирације присутна и лична својства субјекта – моћ виђења, расположење, жеља и друго, што утиче на слику о реалности као природном, друштвеном или животном чину и на њено приказивање и оваплоћење у уметничкој представи. У стваралачком поступку долази до израза и фикционалност аутора, што додатно утиче на карактер поетске визије и стварности у њој. Дакле, перманентно је присутно три елемента који, између осталог, условљавају поетску представу стварности у књижевном делу – објективно, лично и фикционално.

Питање односа уметничког дела и стварности континуирано се постављало у новијој српској књижевности (Скерлићева периодизација) – изразитије и наглашеније од Вука Караџића и Светозара Марковића. Везу друштвеног живота-посебно историјске стварности и народног стваралаштва Вук Караџић је истакао у својој првој књизи. Он указује да је у народним песмама садржана свест народа „о себи самом и својим патњама“. У Предговору *Малој прстонародној славено-сербској пјеснарици* наставља мисао и каже да

су јуначке песме „содржале, и сад у народу простом содржавају, негдашње битије Србско и име“ (Вук Стефановић Караџић – *Сабрана дела*, књ. II, Београд, 1965, с. 390). Вук Караџић је од почетка истицао *историјску стварност* као битног чиниоца у уметничкој визији народне поезије. Светозар Марковић умногоме наставља Вукове мисли. Он је сматрао да савремено књижевно стваралаштво по својој истинитости и животности треба да буде у духу народне песме, али уз слику историјске стварности (вуковског виђења) да изражава и савремену животну стварност са свим њеним социјалним одликама. „Живот народни, то је садржина – реалност поезије.“ (Светозар Марковић, *Сабрани списи* – II, Бгд, 1965, с. 392). На ту његову мисао позиваће се, касније, писци српске социјалне књижевности и истицати је као трајни вид поетичког начела (Јован Поповић – *Светозарова буктиња над нашом књижевношћу*, *Наша књижевност* – I/1946, св. 9, с. 9-26).

Активни однос писаца према стварности, њихова имплицитна и експлицитна поетичка начела и уметнички преображај стварности у литерарним делима, разуђено је долазио до израза у епоси реализма. Уз све различитости, реалисти су имали и једну заједничку црту – сматрали су да у својим делима говоре о стварности. Они су у поетским представама књижевних остварења дочарали слике стварности од Глишићеве чињеничне конкретизованости и критичке вероватности збивања-односно реалистичности појаве, преко Лазаревићеве и Матавуљеве унутрашње-психолошке доживљајне стварности, до Веселиновићеве идеализације стварносних одлика, приказаних времена, средина и људи. У приказивању реалности ствараоци су стапали фикцију и живот. Јован Скерлић је указао да је у делима реалиста приказано старо и ново доба, али и њихови судари, да је у представљању појава и судбина дошао до израза критички однос према друштвеним догађањима и дочаравање моралне и индивидуалне кризе.

Изричито настојање да стварност буде битна одлика, активни чинилац повезивања књижевног дела и живота и једна од значајнијих мера уметничке вредности јавља се у покрету социјалне књижевности крајем треће и у четвртој деценији двадесетог века. Нешто изоштренији нагласак тога односа дошао је до израза у време социјалистичког реализма крајем четврте и у петој деценији прошлога века. Унеколико су преузета, актуализована и дограђена схватања Светозара Марковића о начелима реализма и виђења друштвене стране остварења реалиста. Писци социјалног или левог усмерења, наслањајући се на традицију у српској књижевности, допринели су да се у новом времену у основи употпуни и развија аристотеловска мисао да представа стварности у уметничком делу треба да има три вида (или један од њих) – „каква је стварност била, каква јесте и каква треба да буде“. Тиме се подстицало опредељење да у новом времену друштвена страна стварности треба првенствено да буде предмет уметникове пажње.

У погледи социјалних писаца укључена је и мисао Ђерђа Лукача да према стварности треба имати критички однос, како би у стваралачком процесу имала улогу и људска жеља ком правцу „би требало стварност мењати“ како би се дочарало „каква она треба да буде“, чему би књижевно дело дало свој

допринос. Субјективност стваралаца треба да се испољи у њиховој критичности и утилитаризму садржаним у њиховим делима.

Учесници у покрету социјалне књижевности београдског круга били су, између осталих, Јован Поповић и Ђорђе Јовановић. Они су у својим есејима, критикама, прозним и песничким остварењима заговарали активан однос према стварности и њено критичко сагледавање и транспоновање у литерарна дела. Јован Поповић и Ђорђе Јовановић су имали широка књижевна образовања и знали више страних језика. Изучавали су ствараоце националне књижевности претходних епоха и писали о њима. Јован Поповић је писао есеје и студије о Вуку Караџићу, о Јовану Стерији Поповићу, о Његошу, Бранку Радичевићу, Ђури Јакшићу, Лази Лазаревићу и другима. Познате су и незаобилазне студије Ђорђа Јовановића о Доситеју о проти Матеји Ненадовићу, Светолику Ранковићу, Радоју Домановићу, Владиславу Петковићу Дису, Јовану Скерлићу и другима. Писали су и текућу критику – Јован Поповић о Растку Петровићу, Стевану Галогачи, Бранимиру Ћосићу, Милки Жициној, Светиславу Стефановићу, Аугусту Цесарецу, Душану Радићу, Радовану Зоговићу..., а Ђорђе Јовановић о Иви Андрићу, Исидори Секулић, Чедомиру Миндерићу...

Писали су позоришне и ликовне критике, били песници и прозни писци, преводиоци и уредници едиција и периодичних публикација. У младости је Јован Поповић почео певати у духу експресионизма а Ђорђе Јовановић је прихватио и заговарао идеје Београдске надреалистичке групе. Њихов стваралачки пут, богата књижевна активност и резултати и уобличена књижевна мисао о литерарним појавама, делима и писцима свога доба умногоме их чине репрезентантима књижевног покрета у коме су учествовали и који су изражавали.

У есејима, критикама и другим написима Јован Поповић и Ђорђе Јовановић исказивали су своја поетичка начела и виђења књижевности, која су теоријска уобличавали или као ставове сучељавали са погледима других писаца, односно узимали их као полазиште у критици књижевних дела. Есеји *О социјалој литератури* Јована Поповића (Култура, 1933, бр. 4, с. 262-269) и *Реализам као уметничка истина* Ђорђа Јовановића ("Наша стварност", 1936; целовито у Ђ. Ј. *Студије и критике*, Бгд, 1949, с. 17) спадају у најзначајније напise о поетици српске социјалне књижевности. Блиска су им схватања о односу према књижевној традицији и развоју реализма као битног литерарног тока, са књижевним примесама времена – посебно савременост. Објективна стварност као инспирација и срж поетске представе треба код правих стваралаца да се преображава у уметничку слику субјективним стваралачким виђењем. То је и у основи покрета социјалне књижевности, чије ће означавање пред крај четврте деценије XX века еволуирати у термин *нови реализам* (види С. Ж. М. *Књижевне појаве између два светска рата*, Ваљево, 1982, с. 185-188.).

Питање животне истинитости је кључно у односу писаца покрета социјалне књижевности према стварности, односно у њеном постојању у уметничким деловима. Инспирација аутора „треба да се заснива на правој, целови-

тој реалности у времену које је друштвена садашњост“. Књижевни текст, прозни или у стиховима, који је настао на таквој инспирацији треба да одговара, да је веран подстицајном моделу, да га тако прецизно оживотворује, како би поетска представа коју доноси пружала утисак истинитости – до могуће провере. Људска коб, несрећа или кривица јунака у поетској представи треба да су присутни у савести као осећање али да су, истовремено, дочарани и у материјалном егзистенцијалном испољавању. У делима социјалних писаца литерарни садржај је заснован на догађајној и психолошкој основи збивања и актера у њима. Ту основу често прати и стваралачки поступак репортерског извештавања о догађају, како би илузија о истинитости и стварности била што потпунија.

Питање односа писаца према стварности је значајна компонента поетике писаца српске књижевности од почетка реализма до покрета социјалне књижевности и његовог транспоновања у нови реализам. Заговорници покрета социјалне литературе у својим поетичким принципима функционализују стварност као битну чињеницу у рецепцији књижевног дела, у његовом подстицају или активизацији читалаца, која треба да укаже на потребу животних и друштвених промена. Међутим, том „објективном“ чину се не подређује субјективност аутора. „Писац је и раније и данас, каже Јован Поповић, често изражавао своје доба баш онда када је најинтензивније изразио своје сопствено осећање (и виђење). Наиме, субјективна осећања (и мисли) значајнијих песника и писаца свога доба и њихове тежње увек су повезана са збивањима и тежњама свога доба, и њихове тежње нису у раскораку са тенденцијама друштвеног развоја.“ („Наша стварност“, 1935, бр. 13-14, с. 139, Ј. П. Сумрак лирике). Према томе, по Јовану Поповићу, као и по Ђорђу Јовановићу, друштвена стварност треба да буде уметнички уобличена да би имала своју функцију, коју су заговарали писци социјалне оријентације.

Кључне речи: социјална књижевност, стварност, истинитост, реализам, инспирација, друштвени живот, уметничка представа, рецепција, активизам, људски односи.

Слободан Ж. Маркович

**ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ПОЭТИКЕ ДВИЖЕНИЯ СОЦИАЛЬНОЙ ЛИТЕРАТУРЫ
В БЕЛГРАДСКОМ КРУГЕ**

(Резюме)

Теоретический исходный пункт писателей-представителей социальной литературы направлял творческое внимание на общественную действительность, которая должна послужить вдохновением в поэтических реализациях. Самыми выдающимися сторонниками и представителями таких поэтических принципов в белградском круге писателей были Йован Попович и Джордже Йованович. В своих теоретических взглядах они опирались на традицию отношения сербских писателей к действительности – Вука Караджича, Светозара Марковича и реалистов. Йован Попович и Джордже Йованович считали, что современная общественная действительность должна быть инспирацией творцам. Будучи в художественном отношении оформленной, литература на уровне восприятия должна оказывать влияние на увеличение ангажированности для борьбы против жизненных несправедливостей.

Татјана Бечановић
Никшић

ОДНОС ПРЕМА СТВАРНОСТИ У НАДРЕАЛИЗМУ И СОЦРЕАЛИЗМУ

У овом раду се испитује однос надреалистичке и соцреалистичке поетике према стварности, што је посебно интересантно због њихових дијаметрално супротних ставова према мимезису. Авангарда, којој припада и надреализам као њена залазница, према стварности се односи антимиметички, па јој је страно свако парафразирање, односно препричавање света. Насупрот томе, основ соцреалистичке поетике чини теорија одраза која књижевном тексту намеће подражавалачки, то јест миметички однос према стварности.

Надреализам негира све законе логике и у току стваралачког процеса нарушава функције свести различитим техникама, доводи у питање узрочно-последични принцип емпиријске стварности и чудо крунише као своје врховно божанство. У соцреализму пак инсистира се на строгој законитости појава и њиховој логичној повезаности, а надреалистичком чуду супротстављене су чињенице које воде до истине, па је књижевност схваћена као гносеолошки инструмент или као пропагандно средство за просвећивање, односно адекватно идеолошко васпитавање широких народних маса.

Пошто обе поетике предвиђају слику као основно средство израза, структура и функције иконичког знака у надреалистичким и соцреалистичким текстовима такође представља веома занимљив проблем о којем се расправља у овом раду.

Ненаративност и антинаративност надреализма последица је антимиметичког става, док је пораст наративности код соцреализма последица јачања миметичког односа према стварности, што се одражава не само на организацију њихових наративних, него и песничких текстова, који обавезно садрже неки фабуларни ток.

Авангарда, којој припада и надреализам као њена залазница, према стварности се односи антимиметички, те јој је страно свако парафразирање, односно препричавање света. Оспоравајући мимезис, она се окреће конструктивним начелима, супротним од оних на којима почива каснија соцреалистичка поетика. Бекство од стварности, одлика већине грађанских поетика, на удару је марксистичке критике која у потпуности елиминише ирационалну димензију постојања, магијски и мистични слој бића, ограничавајући на тај начин поље песничке активности на чињеничну, очигледну датост: *Бекство од реализма заједничка је битна карактеристика свих тих 'школа', 'струја', 'покрета', то је у основи било бекство у један поетички свет који су декадентни уметници сами за себе исковали, како признаје Арагон, некадашњи надреалиста а данас нови реалиста; то је било бекство од*

стварности у херметичка прибежишта, имагинарно бескрупулозног субјекта, доступна само ономе који се у њих склања, и који у њима све брже престаје да буде жив човек, све неповратније губи најљудскије садржине.¹

Дехијерархизација културе, уметности и света уопште, коју авангарда беспощедно спроводи, резултира поремећеним поретком ствари, па је сасвим разумљиво што је гротеска једно од основних средстава авангардног израза: *Гротеска у експресионизму или футуризму и, нешто касније, у надреализму није, у крајњој линији, ништа друго до средство и, у исти мах, последица ремећења општег поретка у култури и посебно у књижевности, са свом мрежом ограничења и забрана које дубоко сежу и у интимни живот.*² Гротеска се јавља као инваријантна јединица надреалистичког кода, што недвосмислено указује на деструктиван однос те поетике према стварности. Њена разграђивачка енергија усмерена је против рационалне и емпиријске епистемологије и против закона стварности, а разарање општеприхваћених модела мишљења надреалисте одводи у алијенацију и апсурд. По наopakим, инвертованим правилима гротескног кода све се претвара у своју супротност; на алогичан и парадоксалан начин у везу се доводе неспојиви, диспаратни семантички низови, при чему се облик преображава у изобличеност, смисао у бесмисао, дело у недело, а универзум у хаос.

Авангардни књижевни покрети у своје програме уносе разграђивање канонизоване синтаксе, што је такође последица ишчашене перспективе и измењеног погледа на свет који ондашњем песнику делује разбијено, дисхармонично и гротескно. То се одражава и на песничку лексику у коју продиру речи из традиционално непоетских лексичких регистара: варваризми, жаргонизми и дијалектизми.

Дакле, промене захватају све слојеве песничке структуре; звучни слој се конституише на принципима какофоније и дисонанце, уз појачану интонацију и убрзани темпо; у обликовању слоја значења пресудну улогу игра реализација метафоре, процес којим се елиминише пренесено а реализује дословно значење. Слој схематизованих аспеката условљен је променом односа између предмета који се описује и субјекта описивања. Наиме, новина у моделовању процеса перцепције је у томе што се ток опажања преноси на предмет опажања, који услед тога постаје активан, а сам опис динамизован. Перспектива из које авангардни песник сагледава свет ишчашена је и несигурна, па је и слика света деформисана и разбијена. То се директно пројектовало на слој предметности, међу чијим елементима се успостављају поремећени односи и у везу доводе неспојиви феномени који, узајамно се оспоравајући, граде гротескни, посувраћени свет изузетног унутрашњег напона.

Надреалисти у својој раној стваралачкој фази нису заинтересовани за друштвени ангажман, индиферентни су према социјалној проблематици, а

¹ Ђ. Јовановић, *Реализам као уметничка истина*, у књизи *Модерни правци у књижевности*, приредио Радован Вучковић, Београд, 1984, стр. 268.

² Н. Петковић: *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд, 1996, стр. 40.

њихова деформација стварности остаје на чисто поетском и текстуалном плану, само као једна мисаона симулација револуције, што им касније замерају соцреалистички теоретичари и идеолози, који показују нескривену аверзију према надреалистичком, демонски интонираном моралу, заснованом на потпуној афирмацији примарне жеље и ревитализацији дијаболичних начела де Садовога и Лотреамоновог стваралаштва. По њиховом мишљењу, тако болесна и декадентна начела текстуалне, фиктивне стварности и те како штете формирању здраве и напредне друштвене класе.

Надрализам је касније еволуирао ка дијалектичком материјализму и покушао да измири своју идеологију са тим новим идејним импулсима. Окончана је надреалистичка морална апстиненција, филозофија самодовољног песимизма и остали артистички мистицизми, па се у надреалистичким текстовима из тог периода може осетити заједљиви тон критике, хуљења и исмевања стварности и владајућег, буржоаског морала, при чему није нарушена она слобода изражавања коју омогућава надреалистичка комбинаторика, ослобођена свих рационалних и логичких стега.

Утицај надреализма на деканонизацију књижевне парадигме и дезаутоматизацију стваралачког поступка, као и процеса рецепције, био је огроман, што је довело до значајне модификације књижевних и културних модела. Европска култура двадесетих година прошлог века заснива се на авангардним моделима, који ће своју стваралачку, или боље рећи разграђивачку, „карневалску“ енергију, различитим интензитетом, еманирати све до краја века.

Искази надреалистичких текстова често су организовани на парадигми нонсенса, стихова нелогичне и апсурдне садржине који деци служе за забаву а песнику дозвољавају да искористи могућности инфантилне перспективе. Наиме, дечји модел света и мишљења фасцинира надреалисте управо зато што представља магичну мешавину стварности и маште, реалности и фантазије. По њиховом мишљењу, дечје биће ближе је ирационалном и архетипском, дакле, колективном несвесном јер још увек није ограничено културним и цивилизацијским нормама, обрасцима и конвенцијама. Стога дечја перспектива омогућава потпуно очуђен поглед на свет, под чијим се утицајем стварност разбија, губи своју логику и заувек остаје без узрока и последице на којима би засновала своју обожавану, проверљиву чињеницу. Сагледати свет на начин на који никада пре није био сагледан значи његову потпуну дезаутоматизацију, која подразумева и разарање устаљених модела перцепције, а то је основни начин деловања надреалистичког текста.

У надреалистичким песмама и поемама нема чврсто организоване строфе, а разграђивање реченице, одсуство стабилне ритмичко-метричке парадигме, изосилабичности, риме а често и интерпункције доводе до њене дезинтеграције, па се вербални материјал најчешће организује у строфоиде. С друге стране, учесталост фигура дикције попут асонанце, алитерације, анафоре и разних облика парономазије, као и вокативних или императивних синтагми и узвика доводи до артикулације индексног знака, који се често јавља у надреалистичким текстовима:

*Не моли! Срце се стеже у црној овој
тишини, у овој соби
Не моли, исмејаћу те опет. Светлу узећу
Птицу, да је чувам
да ћути ...*

*Птицу! птицу голу
птицу да легне, легне, и да пије
Пева!
– на то јој срце бије ...*

(Одломак из поеме *Јавна птица* Милана Дединца)

Осим тога, у нелогичном и дисконтинуираном надреалистичком исказу озбиљно је нарушена синтактичка хијерархија, услед чега реченична структура постаје лабавија а њени делови самосталнији, што обезбеђује готово подједнаку важност свим вербалним јединицама које се, ослобођене логичких стега, препуштају новим могућностима асоцирања. Због таквог упроштавања реченичне структуре и пораста предикативности њених елемената долази до укидања извесних појмовно-логичких ограничења, а то је императив надреалистичке поетике.

Надреалистички текст заснива се на наглим и немотивисаним прелазима с једне семантичке целине на другу, при чему се наравно не успоставља никаква логичка ни каузална веза, чиме се моделовани универзум удаљава од закона стварности а приближава енигматици сна. У надреалистичким текстовима моделује се ишчашени свет надстварности, чији организациони принципи корелирају са механизмом рада сна и настанка неуротичних симптома. У текстовима у којима је доследно спроведена техника аутоматског писања, пластична визуализација, наглашена синтактичка деформација и алогично комбиновање вербалног материјала долази до разарања семантичког слоја, па су они не привидно бесмислени и апсурдни, него заиста лишени смисла јер због своје крње структуре нису подложни адекватном дешифровању ни комуникацији:

*гине ваздушасто смех
на поломљене нокте љубавне
хипертемпераментно манган трубе
троуглове зелене
и звони цвеће у пролеће
тица брзо*

(Одломак из песме *Препад* Риста Ратковића)

Одсуство бриге за форму, комуникативност и смисао, као суштинско обележје надреалистичких текстова, доминира у овим низовима асоцијација који се сливају у стиховане сегменте, али без довољно оправдања јер ниједно од ограничења која намеће стихована организација није испоштовано. Напротив, грубо се нарушавају начела еуфоничности и складности, а одсуство ритмичко-метричке парадигме и доследно спроведена какофонија на-

водно упућују на ерупцију подсвесних садржаја, чија аутентичност није поремећена интервенцијом свести.

Надреалистичка техника аутоматског писања у ствари је модификована психоаналитичка терапеутска метода која захвата садржаје под прагом свести, где по мишљењу надреалиста лежи сама суштина бића и разрешење мистерије постојања. Порицање стварности и логичког мишљења води до порицања и ниподаштавања свести, основног инструмента разума и логике. До спознаје долази се интуитивно, заплетеним и замршеним путевима ирационалног, а откровење се сматра јединим поузданим епистемолошким средством. Техника аутоматског писања наводно омогућава укидање цензуре свести и ослобађање подсвесних механизма и садржаја, продор у ирационално човеково биће и пределе надреалне егзистенције, а веома низак степен референцијалности аутоматских текстова указује на разграђивачки однос надреализма према стварности.

У надреализму долази до битних промена у семантичкој структури метафоре, а таква неуобичајена употреба доводи до модификације њених редувантних значења. Наиме, метафора се у авангардним структурама опире симболизацији, често губи полисемичност и реализује се. Процес реализације овог тропа подразумева одбацивање читавог спектра потенцијалних конотација и употребу метафоре у дословном, денотативном значењу. Осим тога, снажне ефекте надреалистички текст постиже необичним метафорама и поређењима код којих су *comparandum* и *simile*, по Бретоновом савету, јако удаљени, чак неупоредиви по начелима традиционалних поетика. У соцреализму пак метафора и полисемија дефинисане су као деструктивни и стога непожељни елементи књижевне структуре. Дакле, дезаутоматизована метафора, чија је семантичка структура модификована било реализацијом било повезивањем врло удаљених планова значења, представља једну од основних инваријантних јединица надреалистичког кода. Њен функционални корелат у соцреалистичком коду је метонимија, а природа тих стилских механизма недвосмислено указује и на однос ових поетика према стварности, који је наравно потпуно супротан: од разарања и поновног склапања по принципу неспојивости, до слепог подражавања.

Надреализам је усмерен против свих средстава дискурзивног (појмовног) и логичког мишљења, против стварности и рационалне епистемологије, па је стога против апстрактности и арбитрарности вербалних знакова. Сложене логичке операције и апстрактна мисаона активност не одговарају конкретизацији песничког израза, која се манифестује у питорескном алфabetу надреалистичке слике. Међутим, и надреалистичка слика је грађена од речи које нужно носе одређени степен апстрактности, тако да даљи пут у конкретност неминовно води ка паралингвистичким системима знакова. У сталној потрази за подсвесним, заумним језиком и знаковима код којих би веза између ознаке и означеног била мотивисана, суштинска, надреалисти ће посегнути за невербалним порукама, које постају саставни део надреалистичке комуникације и веома моћно изражајно средство. Невербална комуникација заснована је на паралингвистичким системима знакова и спада у такозване

презентативне кодове, који су у веома блиској вези са својим комуникаторима (кодерима) и стога су индексне природе. Поруке организоване по правилима тога кода добрим делом се налазе у сфери несвесног, па стога носе информацију о емотивном стању и односу учесника у процесу комуникације. Тако се у надреалистичкој семиози у улози веома функционалних и информативних знакова јављају: гестови, мимика, гримасе, боја и јачина гласа, додир и слично. Невербална комуникација активна је у појединим текстовима Риста Ратковића³, у његовој песми *Црнци против Америке*, краткој драми *Комедија (У 10 слика. Без иједне речи)*, као и у неким програмским текстовима,⁴ у којима се овај песник експлицитно залаже за паралингвистички систем знакова: *Важан је гест... У свему можемо имати удела ал само ради пропасти у ослобођење геста – наш идеализам*. Дакле, говор тела и невербално понашање постају извор потенцијалних порука, а значајно одступање од канонизованих облика књижевне комуникације представља и надреалистички роман у сликама.

Принцип организације надреалистичког текста није иманентан његовој структури, већ се налази у ауторовој психи која своју свесну компоненту своди на најмању могућу меру, па се као последице јављају некохерентност, дисперзивност и недовршеност текста. Његова пренаглашена индивидуалност, која га неоспорно квалификује као израз са снажним лирским тенденцијама, представља још један од шумава који отежавају комуникацију са оваквим типом дискурса. Надреалистички текст је дуго путовање у подсвест једног субјекта, а она ерупција визуелних и аудитивних знакова која при том избија не достиже потребан степен општости и разумљивости. У надреалистичкој семиози настају индивидуални кодови, који не поседују довољан ниво општости, па се као последица јавља проблем декодирања, јер аутор и реципијент у том случају не располажу истим кодом, што у потпуности онемогућава комуникацију са текстом.

Надреалистичка слика, основно средство њиховог израза, права је инкарнација чуда која у себи обједињује неспојиве и диспаратне елементе, чију синтезу омогућавају једино ишчашени механизми сна и умне поремећености. Дакле, као и у сну, у надреалистичком тексту доминира визуелна имагинација, при чему се слика осамостаљује и постаје сама себи циљ нарушавајући текстуалну кохеренцију и структуралну равнотежу која подразумева усклађено функционисање свих елемената структуре. Негативне последице таквог моделативног поступка јасно се манифестују управо у крњој структури аутоматских текстова, који, будући лишени интерсубјективног квалитета нису подложни адекватном дешифровању. Поред тога, извор ентропије у појединим текстовима представља и одсуство интерпункције, које додатно нарушава синтактичку хијерархију, ослобађа вербални материјал и отвара нове мо-

³ Р. Ратковић није приступио званичном надреалистичком покрету који делује у Београду од 1922. до 1932. године, али се његово рано стваралаштво заснива на надреалистичкој постици, па се у његовом књижевном опусу могу наћи чак и аутоматски текстови.

⁴ Видети есеј *Барбарство као култура* и текст програмског карактера *У лево!*, Ристо Ратковић, *Изабрана дјела*, Никшић, 1991.

гућности његовог асоцирања, услед чега синтагматска раван текста постаје изузетно лабилна, што уз већ наглашену слободу комбиновања резултира једном крајње аморфном структуром, чији се елементи, због недефинисаних и несанкционисаних односа разливају у безобличну масу. Стога је присуство стиховане организације у појединим аутоматским текстовима потпуно пасивно јер стих не утиче на значење нити учествује у формирању семантичких структура, чиме се његове основне функције поништавају а његова употреба постаје потпуно неинформативна.

У надреалистичким текстовима гради се ишчашени свет без наде и гневни лирски субјекат поремећеног идентитета, што је неспојиво са „позитивним јунаком“ и надом у боље сутра или „оптималном пројекцијом“ соцреалистичких текстова. Моделовање деформног и посувраћеног света омогућава ишчашена и лабилна перспектива разграђеног лирског субјекта, што се у тексту манифестује у наизменичној употреби личних заменица: ја, ти, он, ми. Поступак разграђивања лирског субјекта карактеристичан је за авангардне поетике а последица је битно измењеног става песника како према стварности, тако и према традиционалним аксиолошким системима. У надреализму најчешће техника „колективне измене“ доводи до мултипликације лирског субјекта и његовог разбијања, па стварност сагледана из такве перспективе и сама мора бити деформисана и ишчашена, због чега је гротеска једна од основних инваријантних јединица надреалистичког кода. Насупрот томе, у соцреализму активна је рационална и стабилна, логички утемељена посматрачка перспектива са које се моделује текстуална, најчешће наративна стварност. Дакле, основни поступак надреализма јесте разграђивање језичких, књижевних и културних модела које је традиција канонизовала, па се у складу с тим сан, лудило, инфантилна перспектива и нулти степен културе сматрају основним продуктивним механизмима Поезије, коју надреалисти разликују од негативно вредноване литературе.

Агресиван и деструктиван однос надреализма према стварности, којој је оштро супротстављен сан као друга, надреална стварност, најјасније је артикулисан исказом Риста Ратковића: *Сном силовати стварност*. То је истовремено и прави надреалистички исказ, шокантан, ичшашен и бизаран, заснован на комбиновању неспојивих појмова, који захтева да се стварности наметну ирационална правила и логика сна, при чему је њена деформација доведена до скрнављења као свог екстремног облика.

Надреалисти преузимају и у своју поетику уграђују неке премисе Фројдове психоаналитичке теорије која, између осталог, анализира рад сна и његове механизме. По тој теорији сан је стање смањене свесне активности, што омогућава несметан продор подсвесних садржаја у свесну психичку сферу. У том процесу кодирања латентне садржине сна и њеног превођења у манифестну, основно начело је неограничена слобода комбиновања представа. То начело надреалисти доследно примењују у организацији свог књижевног кода, с тим што вербални материјал постаје основна јединица комбиновања. Фројд издваја следеће технике рада сна: кондензацију, померање и пластичну визуализацију. Кондензација је техника представљања двају или више објекта-

та једним симболом, а померање се састоји у акцентовању оних сегмената сна који, за самог сневача, нису важни. Техника пластичне визуализације подразумева необично преписивање латентних мисли и емоција, при чему се апстрактне, мисаоне операције преводе у конкретне визуелне представе, чија је бесмисленост и апсурдност само привидна. Будући да ово превођење значи кретање од сложенијег ка примитивнијем систему знакова, заснованом на питорескном алфabetу, Фројд све технике рада сна назива архајским. Поменуте технике могу се препознати и у надреалистичком стваралачком поступку, а њихова примена омогућава конструисање посувраћеног, метастварног света са поремећеним, алогичним релацијама и бизарним феноменима. Фројд сматра да се енигматика сна може растумачити научним методама, док надреалисти, који упорно елиминишу сваки наговештај логичког расуђивања, тврде да је спознаја могућа само интуитивним путем, што уноси приметну дозу мистицизма у њихову поетику.

Регулисање информације и уређеност семантичког система, то јест однос између редунданце и ентропије у надреалистичкој и соцреалистичкој семиози потпуно је различит. Треба нагласити да је информативност смањена како у надреалистичком тако и у соцреалистичком тексту, али су узроци те појаве потпуно различити, то јест изазвани деловањем супротних сила; у надреализму појачане ентропије, а у соцреализму пак појачане редунданце. Конвенција је главни извор редунданце и лаког декодирања, а надреализам је заклето непријатељ конвенције, стога и редунданце, па он укида готово сва правила по којима се у традиционалној књижевности организује текст: риму, ритмичко-метричке парадигме, синтактичку норму, наративност, линеарност времена и друго. На тај начин у знатној мери умањује се редунданца а увећава ентропија (мера непредвидљивости), што би требало да резултира и повећањем информативности поруке. Међутим, висок степен непредвидљивости који влада како у селекцији тако и у комбиновању вербалних јединица, у већини надреалистичких текстова не даје велику количину естетске информације. Напротив, она се заглушује изузетно високом ентропијом, која разара семантички систем и поништава правило о директној пропорционалности ентропије и информације, при чему се укида смисао, па надреалистички искази често подсећају на дивагације, булажњења умоболних. С друге стране, редунданца, то јест мера предвидљивости неког система побољшава комуникацију и помаже у декодирању поруке, стога је њено појачано учешће у соцреалистичкој семиози обавезно, јер треба испоштовати експлицитно начело које налаже да се порука што више приближи широком и хетерогеном пољу рецепције. Текстови са којима комуницира широка публика по правилу су схематизовани и засновани на бројним конвенцијама, стереотипима и шаблонима. Ентропични текстови, у које свакако спадају и надреалистички, не могу остварити широку комуникацију, и рачунају на веома сужено поље рецепције. Естетски провокативне и склоне експерименту надреалистичке структуре разбијају традиционалан и конвенционалан поглед на свет, па су срачунате на шок и отпор широке читалачке публике. Осим тога, надреализам се пропагира не само као систем поетичких начела, већ и као начин живота,

који захтева од човека да, рушећи све одбрамбене механизме, тежи задовољењу примарне жеље и остварењу свог нагонског бића. Стога се и понашање надреалистичке групе у јавности засивало на провоцирању и „шамарању“ малограђанског морала и конвенционалних облика понашања, при чему је озбиљно била угрожена фатичка, редундантна функција комуникације. У томе је свакако предњачио ексцентрични Салвадор Дали, који је своје приступање надреалистичкој групи обележио увођењем нове стваралачке методе, такозване критичке параноје. Нова метода битно ће изменити улогу песника и свесне активности у креативном чину. Наиме, док је у време писања аутоматских текстова, песник био само пасиван медиј који бележи сведочанства подсвести без учешћа воље, сада се, поступком паранојачке симулације, воља и свест укључују у стваралачки процес као његови покретачи и активни учесници. Параноја је субверзивни подсвесни механизам којим се разарају логичке и појмовне конструкције свести, при чему се угрожавају и деформишу њени односи са стварношћу. Паранојачка симулација и њен изузетно деструктиван однос према стварности у потпуности задовољавају један од примарних постулата надреалистичке поетике – разграђивачки, контроверзни однос према свету реалија. Дакле, надреалистички текст, чија је основна особина херметичност, намењен је уском кругу интелектуалне елите а срачунат на шок и згражавање широке публике, па је у својој суштини крајње ентропичан. Насупрот томе, соцреалистичка порука транспарентна је и лако читљива, па је доступна широким народним масама, али је управо због тако високог степена предвидљивости, схематизованости и формулаичности крајње редундантна.

Као и у већини својих поетичких ставова, надреализам и соцреализам разилазе се и кад је у питању референцијалност, то јест степен сличности између стварности и артефакта, који показује у којој се мери стварност одражава у књижевном тексту као свом специфичном моделу. Степен референцијалности надреалистичког текста изузетно је низак, а соцреалистичког изузетно висок, чиме се успоставља још једна потпуна опозиција у поменутиим поетичким системима.

Међутим, употреба вербалног кода не може бити у потпуности неререференцијална, односно антимииметичка, чак иако је то главни програмски циљ, односно начело прописано у оквиру експлицитне поетике неке књижевне школе или правца. Наиме, употреба језика сама по себи је референцијална јер језички знакови, по својој дефиницији, упућују на предмете изван себе. Они настају у интерференцији са светом и стога поседују одређени степен референцијалности. Због тога се у антимииметичким кодовима повећава број знакова који немају свог реалног корелата, односно референта, већ су усмерени ка референцији, која се налази искључиво у сфери измишљеног, ирационалног и надреалног. Слабљење референцијалне функције језика у надреализму доводи до поремећаја равнотеже између ознаке, означеног (референције) и референта (објекта), при чему надреалисти заузимају изразито негативан и агресиван став према референту, а тиме и према стварности. Позиција и улога референта, то јест евентуално проширење или укидање његових функција у

оквиру тродимензионалног језичког знака (мисли се на Пирсову концепцију), у потпуности открива однос неке поетике према стварности. Стога је у надреалистичким текстовима референт веома често укинут, уведен у минус-поступак или су пак његове функције крајње редуковане, док је у соцреалистичком коду референт доминантан, његове су функције умножене, проширене и усложњене, па он представља семантички центар тродимензионалног знака. На тај начин се стварност на велика врата уводи у соцреалистички текст и постаје његова опсесија и канон, па се њене законитости преносе у књижевну структуру, при чему се грубо нарушавају иманентна логика и кохеренција текста.

Критичке алтернативе наративним кодовима јављају се у виду антинаративних и антимииметичких форми, и у ствари представљају контроверзне, ироничне и сатиричне поступке, којима се разграђују канонизоване семантичке структуре. Оне подразумевају оспоравање хронологије, праволинијског протицања времена, логике, узрочности и целовитости, дакле, свих фактора релевантних у спознавању емпиријске стварности. Авангарда и соцреализам заснивају се на различитим социокултурним парадигмама, што условљава и дисимилацију њихових уметничких модела, у оквиру којих су активни веома различити књижевни кодови, па се авангардне поетике заснивају на ненаративним, антинаративним и антимииметичким обрасцима, а соцреалистичка поетика, насупрот томе, на наративним и мииметичким формама.

Покрет социјалне литературе у нашој књижевности јавља се 1928. године и траје, мењајући делимично своју поетику, до револуције, па чак и до педесетих година. Поетичка начела овог покрета у непосредној су вези са радом Комунистичке партије и њеним утопијским тенденцијама, усмереним ка изградњи новог социјалистичког друштва и новог социјалистичког човека – пролетера, који ће уздигнуте главе умарширати у лепшу и срећнију будућност:

„С друге стране, књижевност треба и да претиче данашњицу, корачајући на челу народа, завирујући у будућност, показујући народу пут његова развика. Без свега тога књижевник не може васпитавати народ на рад и на подвиг, не може као књижевник плодносно учествовати у обнови домовине и човјека.“⁵

Код свих теоретичара марксистичке оријентације истакнут је захтев за ангажованом књижевношћу и тенденцијом. Такав тип књижевног кода нужно подразумева симплификацију израза и упроштавање књижевних облика, који се спуштају до нивоа наивног схематизма, црно-беле технике, јефтине вулгаризације и болећиве сентименталности, а све са циљем екстремног ширења поља рецепције. Принцип деловања на масу деформисао је језик на сасвим супротан начин од авангардних песничких идиома. Ова наменска литература служи се најнижим формама говорне комуникације у намери да што верније и једноставније уобличи слику стварности, наравно, са аспекта класе чије политичке интересе тако грубо заступа.

⁵ Р. Зоговић, *О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас*, у књизи *На попришту*, Београд, 1947, стр. 200.

Поетика соцреализма не познаје оно слободно асоцирање представа и вербалног материјала, које чини основ надреалистичког стваралачког поступка. Граматика овог књижевног кода знатно сужава могућности комбиновања језичких јединица, чије се уланчавање врши уз велика ограничења. То резултира применом изражајних формула у тексту и високим степеном предиктабилности, а самим тим и смањеном количином естетске информације. С друге стране, долази до проширења дозвољених лексичких регистара; да би се постигла песничка уверљивост и произвела илузија стварности, дозвољен је широк лексички оквир који обухвата и терминологију стручне литературе, политичког и уличног жаргона.

Соцреалистички код моделује песничку слику на принципима супротним од надреалистичких; њени елементи су прецизно, рационално и логички повезани, а слике се нижу по каузалној условљености, најчешће пратећи неки фабуларни ток. По мишљењу соцреалиста полисемија ремети стабилност и целовитост књижевне структуре, тако да се вербалне јединице у њиховим текстовима употребљавају са врло ограниченим конотативним значењима.

Аксиолошки ставови ове поетике директно су везани за принцип делујуће форме, који подразумева активно деловање књижевног текста на масе, то јест снажан утицај другостепених, књижевних модела на стварност, што је у теорији познато као ангажованост литературе и прописано као норма соцреалистичког текста, при чему се верно и доследно приказивање стварности, које ће показати све њене мане и недостатке, схвата као основно оружје у борби за њено мењање и поправљање:

Идеолошки став, дијалектичко-материјалистички темељи новог реализма, омогућавају потпуније гледање и изражавање стварности. Разумети друштвену стварност, значи омогућити да се види и изрази оно што је у њој најбитније, а тиме се омогућује да и њена уметничка трансформација постане ефикасније средство за њено мењање.⁶

Граматика соцреалистичког текста не дозвољава слободно комбиновање удаљених и неспојивих феномена, својствено надреализму, већ намеће строго логичко и рационално уланчавање вербалних јединица, чија је селекција подређена принципу делујуће форме. Патетични стил јавља се као основно средство деловања на емоције широких народних маса, а подразумева употребу ускличних реченица и реторских питања, синонимију, односно кумулацију речи и исказа сличног значења, као и понављање посебно наглашених вербалних јединица, што резултира конституисањем индексног знака, који је, у ствари, основна инваријантна јединица патетичног стила.

Реалистички поступак подразумева објективан став аутора, то јест емотивну дистанцу према дискурсу, предмету обраде, што „нови реализам“ уграђује у своју поетику, али слика стварности коју пружа преломљена је и искривљена кроз идеолошку и емотивну призму аутора, па принцип објективности прелази у своју супротност, у наглашену субјективност. Доминација објекта и чињеничне датости прераста у својеврсну књижевну реификацију, при чему опседнутост материјом, чињеницама, реалношћу и законима њихо-

⁶ Ђ. Јовановић, *Реализам као уметничка истина*, у књизи *Модерни правци у књижевности*, приредио Радован Вучковић, Београд, 1984, стр. 267 – 268.

вог функционисања поништава микрокосмос и његову изузетно сложену унутрашњу констелацију. У оквиру соцреалистичког културног кода човек постаје материјал за прављење „напредних друштвених снага”, то јест безобличне масе којом се лако манипулише, при чему се успоставља култ колектива а индивидуализам и субјективизам сматрају врло сумњивим „работама”:

„То оправдање сваког индивидуализма, сваке уметности, сваке оријентације; тврђење да човек најсрећније и најефикасније 'врши своју социјалну дужност у корист напредних друштвених струјања' ако остаје вјеран себи макар био кукавица, себичњак, реакционар, декадент итд., ако остаје вјеран својој осјетљивости – макар то била осјетљивост за подле и ситне ствари ... све је то једна трула и подла работа.”⁷

Нови реализам, у чијој је интерпретацији књижевност само један гносеолошки инструмент, као своје основно начело истиче откривање истине о свету и друштву. Међутим, способност за откривање истине није условљена интелектуалним склопом већ искључиво класном припадношћу, тако да реакционарне друштвене снаге, по процени марксистичких теоретичара, не располажу тим потенцијалом: *Назадне друштвене снаге нису у стању да открију истину. Назадне друштвене класе никада нису биле способне да открију стварност онакву каква је, не само зато што нису хтеле, већ зато што нису могле.*⁸ Ђорђе Јовановић, један од водећих теоретичара новог реализма, дефинише уметност као откривање стварности, а уметничку истину као једно од многобројних открића стварности. Овај бивши надреалиста се, попут Луја Арагона, одриче својих дојучерашњих литерарних опредељења, оспоравајући ирационалном поступку откривења могућност спознаје и истичући, као једини епистемолошки механизам, откриће засновано искључиво на рационалној и дискурзивној активности: *До уметничке истине не долази се откривењем, она се не дочарава мистичним и метафизичким средствима, она није никаква алхемија речи, боја, облика и звукова.*⁹ Уметничка истина и лепота могу се постићи само новим открићима стварности, њеним посматрањем и опажањем са различитих аспеката а никако њеном деформацијом, тврди Ђорђе Јовановић, и тиме осуђује деструктиван однос према свету реалија, разарајући темеље надреалистичке поетике. Нови реализам инсистира на грубом подудару уметничке истине са објективном, што нарушава иманентну логику уметничких структура и помера критеријум њихове организације у сферу реалних феномена и релација, чиме се у ствари негирају основни надреалистички постулати.

Организација темпоралности у соцреалистичким текстовима условљена је наглашеним футуристичким тенденцијама, као и појачаном наративношћу, па је протицање објективног, историјског времена, које постаје сижејно видљиво, обавезан елемент њихове темпоралне схеме, при чему значајно место добија пролепса, односно антиципација будућих збивања, па се светла будућност изједначава с лепотом и истином замењујући на трону надреали-

⁷ Р. Зоговић, *Формализам и субјективизам под маском напредности*, у књизи *На попришту*, Београд, стр. 93.

⁸ Ђ. Јовановић, *Реализам као уметничка истина*, у књизи *Модерни правци у књижевности*, приредио Радован Вучковић, Београд, 1984, стр. 262.

⁹ Исто, стр. 263 – 264.

стичко чудо: *Само напредно-партијна умјетност данашњице садржи у себи елементе објективно лијепог и истинитог, свељудског, будућег.*¹⁰ Соцреализам у потпуности негира грађанске моделе културе и уметности, јер прошлост је срушена а садашњост служи само за изградњу будућности, па кроз њихове текстове провејава активистички дух обнове и изградње новог друштва и новог човека. Дакле, антитрадиционалистички став једна је од ретких додирних тачака надреализма и соцреализма.

Као последица претеране ангажованости у соцреалистичким текстовима јавља се недовољна транспонованост грађе, која често остаје на нивоу јефтиног пропагандизма, а наглашена тенденциозност указује на то да принцип организације текста није условљен његовим унутрашњим склопом нити иманентном логиком, већ ауторовим идеолошким опредељењима. На тај начин се у соцреализму из ванкњижевне сфере, из друштва, социјалне праксе и идеологије аутора уређује текст, што представља најгрубље нарушавање именентне логике и кохеренције књижевних текстова, до сада познато теорији и пракси писања.

Употреба симболичких знакова, који подразумевају дискурзивну, рационалну активност, али и познавање цивилизацијских и културних кодова, веома је ограничена у соцреализму, упркос његовој рационалној и логичкој опредељености. Наиме, ова врста знака отежава семиозу, усложњава семантичко поље и компликује комуникацију, па није пожељна у текстовима који су намењени широким народним масама, врло ограничених рецептивних моћи.

Референцијалност и миметизам прописивани су од стране идеолога и теоретичара социјалистичког реализма као обавезна начела уметничких модела, па Радован Зоговић у складу с тим дефинише функције и циљеве књижевности:

Књижевност треба да каже нашем народу шта је све урадио, како би постао свјестан свога дјела као историске цјелине (Зоговићев рад објављен је 1947. године и поштује тада важећи правопис, прим. Т. Б), као корјених прелома и перспектива које из њих истичу, како би постао свјестан својих неисцрпних снага и могућности, како би – знајући шта је све урадио – постао свјестан тога шта све може да уради, шта све, упркос чему, треба да уради. Рећи све то народу, јасном и једноставном ријечју која слика, – то и јесте задатак, намјена, садржај, смисао књижевности, задатак и смисао који јој и Његош одређује. А такво схватање задатка и смисла књижевности то је већ, у основном, рјешење важних теоретских и теоретско-практичних питања литературе: питање истинитости књижевне слике, питања реализма, питања хероја у литератури, такозване дистанце, такозване тенденциозне и чисте књижевности, итд... Наша савремена књижевност налази се, прије свега, пред задатком да умјетнички, широко и живо, одрази нашу савреме-

¹⁰ Р. Зоговић, *Формализам и субјективизам под маском напредности*, у књизи *На попришту*, Београд, 1947, стр. 92.

ну историју, њена тешка и славна поглавља, наше друштво, савременог човјека.¹¹ (Подвукла Т. Б).

Дакле, Зоговић јасно дефинише поље рецепције, као и књижевни код којим се треба служити, а чија је основна инваријантна јединица иконички знак, и то усмерен ка референту јер је његова примарна функција да што верније пресликава стварност.

Соцреалистички текст покушава да помоћу једног дела стварности представи целину и уочи њене законитости, а представљање стварности нужно се заснива на парадигми метонимије. По мишљењу Романа Јакобсона, метонимија је главни образац реалистичког романа, док је метафора основни стилски механизам поезије. Метонимија настаје када се неки појам или предмет означава неким другим појмом, који је с претходним у логичној, дакле, просторној, временској или узрочнопоследичној вези, па је као снажан и упечатљив преносилац стварности укључена у соцреалистички код и чини једну од његових основних инваријантних јединица, чија индексна природа појачава пластичност, упечатљивост и веристичке тенденције соцреалистичког модела света. Метонимије користе фактор „истине“ или природне индексе, а затим артикулишу значења скривајући њихову индексну природу, због чега се разликују од природних индекса (дим – ватра, облак – киша) јер, будући да припадају ланцу вербалних знакова и систему стилске фигурације, веома су произвољно изабране. Принцип *pars pro toto* задовољава основни соцреалистички захтев и омогућава да се на исечку стварности уоче својства тоталитета, па стилски механизам метонимије стимулише склапање целине чији је она део и представља веома упечатљиво средство комуникације јер делује као прикривени индекс. Код метонимије и знак и његов референт, то јест његова трећа димензија, налазе се на истом плану значења, па она делује на принципу блискости. Да би произвела ефекат реалистичности и достигла висок степен референцијалности, метонимија мора деловати синтагматски, захтевајући од реципијента да реконструира остатак синтагме, то јест целовиту слику стварности на основу датог сегмента. По мишљењу Ђорђа Јовановића *уметничко остварење мора бити верно стварности*, а метонимијски принцип *pars pro toto* у потпуности задовољава тај захтев, при чему је део са целином повезан синтагматским, а не парадигматским или асоцијативним везама, какав је случај код метафоре: *Ако нови реализам изискује да се те развојне тенденције које проистичу из чињеница, и које су и саме саставни део стварности, разговетно изразе као и саме чињенице, то само значи да нови реализам проширује и продубљује уметничку истину, да је даљи развој уметности као једног вида објективне истине.*¹²

Надреалистички иконички знак тежи да преслика надреалну стварност па је усмерен ка референцији са којом је повезан метафоричким принципом, што подразумева асоцијативно уланчавање различитих, често веома удаљених

¹¹ Р. Зоговић, *О нашој књижевности, њеном положају и њеним задацима данас*, у књизи *На попришту*, Београд, 1947, стр. 198.

¹² Ђ. Јовановић, *Реализам као уметничка истина*, у књизи *Модерни правци у књижевности*, Београд, 1984, стр. 267.

планова значења. Насупрот томе, соцреалистичка икона делује на принципу метонимије јер пресликава стварност са којом је повезана синтагматским везама, при чему веома успешно симулира да је њен саставни део, па представља стилски механизам који савршено одговара веристичким захтевима соцреалистичке поетике и конструктивним начелима њених логички утемељених текстова.

Кључне речи: стварност, авангарда, надреализам, соцреализам, аутоматско писање, код, знак, референцијалност, делујућа форма, миметизам, метафора, метонимија.

ЛИТЕРАТУРА

- Вучковић, Радован: *Авангардна поезија*, Бања Лука, Глас, 1984.
- Дединац, Милан: *Јавна птица*, у књизи *Сабране песме*, Београд, Нолит, 1981.
- Зоговић, Радован: *На попришту*, Београд, Култура, 1947.
- Јанићијевић, Јасна: *Комуникација и култура*, Сремски Карловци – Нови Сад, Издавачка књижевна Зорана Стојановића, 2000.
- Јовановић, Ђорђе: *Реализам као уметничка истина*, у књизи *Модерни правци у књижевности*, приредио Радован Вучковић, Београд, Просвета – Нолит – Завод за уџбенике и наставна средства, 1984.
- Капицић – Османагић, Ханифа: *Српски надреализам и његови односи са француским надреализмом*, Сарајево, Свјетлост, 1966.
- Марковић, Слободан Ж: *Књижевни покрети и токови између два светска рата*, Београд, Обелиск, 1970.
- Надо, Морис: *Историја надреализма*, Београд, Београдски издавачко-графички завод, 1980.
- Палавестра, Предраг: *Правци проучавања међуратне српске књижевности (1919 – 1941)*, у зборнику *Међуратна српска књижевност*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1983, стр. 9 – 57.
- Петковић, Новица: *Лирске епифаније Милоша Црњанског*, Београд, Српска књижевна задруга, 1996.
- Ратковић, Ристо: *Поезија, Изабрана дјела*, књига I, Никшић, Универзитетска ријеч, 1991.
- Ратковић, Ристо: *Есејистика и критика, Изабрана дјела*, књига IV, Никшић, Универзитетска ријеч, 1991.
- Ристић, Марко: *Књига поезије*, Београд, Нолит, 1984.
- Флакер, Александар: *Поетика оспоравања*, Загреб, 1982.

Tatjana Becanovic

ATTITUDE TOWARDS REALITY IN SURREALISM AND SOCIOREALISM

(Summary)

This paper examines the attitude of surrealist and sociorealist poetics towards reality, which is particularly interesting for their diametrically opposed views on mimesis. Avant-garde, to which surrealism on the wane also belongs, relates to reality in an antimimetic manner, so any paraphrasing, that is retelling of the world, is unknown to it. Contrary to this, the basis of sociorealist poetics is the theory of reflection which to the literary text imposes imitating, that is a mimetic attitude towards reality.

Surrealism negates all laws of logic and in the course of the creative process disrupts the functions of consciousness through different techniques, it questions the cause and effect principles of empirical reality and defines the miracle as its supreme deity. Sociorealism insists upon strict regulations between phenomena and their logical connections, while surrealist miracle has as its opposition facts which lead to the truth, so literature is considered to be a gnoseological instrument or propaganda means of the enlightenment, i.e. an adequate means of ideological education for the masses.

Since both poetics use images as the basic means of expression, the structures and functions of an iconic sign in surrealist and sociorealist texts represent a very interesting problem discussed in this paper.

Sociorealist poetics does not recognize free associations between images and verbal material, which make the basis of the surrealist creative procedure. The literary code grammar considerably narrows down the possibilities of combining language units and their linking up is done with significant restrictions.

Весна Матовић
Београд

СТВАРНОСТ ГРАДА КАО КУЛТУРНА И ПОЕТИЧКА ЧИЊЕНИЦА У ЕПОХИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ

У раду се разматрају различити аспекти деловања урбане стварности на књижевну праксу епохе модерне: од позиције уметника спрам центра политичке моћи и нових облика уметничке осећајности као последице амбивалентног положаја уметника у друштву, новог типа урбаног јунака, проширења тематских области, естетичких конвенција и књижевних поступака до књижевнокритичке рецепције и односа писаца и урбане публике.

Несумњиво, урбана тематика се у књижевности појављује пре епохе модерне, али простор који заузима и значај који има у њој надмаша раније периоде. „Миље, дух и јавност модернизма су суштински урбани, као што су то били и његови центри производње и расподеле“¹, пише је Бел-Виљада у својој књизи *Уметност ради уметности и књижевни живот*. Модеран град, индустријализован и комерцијализован, који је растао великом брзином, људска ужурбаност праћена мноштвом опажајних утисака, психолошких преживљавања и социјалних тензија, плурализовали су и надреализовали стварност, тако да је она била на нов начин тематизована и поетички исказана, а прелазна и нестална атмосфера градског живота постала је битно својство модерне уметности. Урбано окружење је појединцу доносило снажно осећање усамљености, отуђености и беспомоћности, али је, по Бодлеровим речима, ствараоцима омогућавало да у „метежу људског живота“, у његовом таласању, покрету и променама открију „вечну лепоту и хармонију живота“². На ту амбиваленцу је у тексту *Метропола и модеран живот* (1902) указао један од савременика Георг Зимел³: основна напетост модерног живота, произилазила је из потреба јединке да очува аутономију и индивидуалност сопствене егзистенције упркос репресивним силама друштвене моћи.

Перцепција велеграда у модерни ишла је од „призора помодног живота“ виших класа преко „залуталих душа – криминалаца, љубавница – који се

¹ Ц. Х. Бел-Виљада, *Уметност ради уметности и књижевно тржиште*, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 163.

² Ш. Бодлер, „О херојству модерног живота“, *Романтична уметност*, Просвета, Београд, 1954, стр. 46-47.

препуштају велеградском подземљу и према којима треба усмерити поглед како би постали свесни нашег хероизма“⁴, па до егоцентричних усамљеника – интелектуалца и уметника, изгубљених и отуђених у лавиринтима великог града.

Поред нових сензација које је урбани амбијент доносио, он је утицао и на перцепцију стварности и постојећих етичких и естетичких конвенције. Анатема бачена на град још од древног Вавилона, преко мегалополиса попут Париза, Лондона, Амстердама, Берлина, остала је једно од битних обележја и књижевности модерне, али су њени ствараоци у разним облицима људске патње, социјалног и моралног пропадања, у тривијалном, болесном, изопаченом, као битним супститутима урбаног миљеа, почели да откривају и нову „поетичку лепоту, која је била израз јавног духа“⁵.

Ипак, то није био елеменат приближавања друштвеног и књижевног дискурса. „Пардоксално, иако је већи део модернистичке авангарде могао пронаћи храну и разлоге постојања само у градском животу, већина културних ауторитета у метрополитанским структурама моћи остала је везана, непријатељски расположена или у најбољем случају равнодушна према њиховим напорима“⁶, констатује Бел-Виљада.

Ништа мањи раскорак није био између модерниста склоних експериментима, естетски и морално шокантном и урбане публике. Са укусом формираним посредством породичних књижевних часописа, забавно-поучних или лаких сентименталних романа и позоришних представа, у крајњем случају на класичним делима националне или европске књижевне баштине, млада грађанска класа, тј. онај урбани део становништва на који су модернисти могли првенствено да рачунају, није била припремљена за радикаланије стваралачке тематске и формално-стилске заокрете.

Осећању изолованости и туђинства модернисти су, такође, дуговали и чињеници да се нису везивали за националне и јавне митологеме већ за индивидуалну свест и појединачне титраве импресије, хипостазирали субјективност која је завршавала у пренадраженом солипсизму, у окултном и често прибегавали језичком херметизму.

Још један важан аспект стварности града битан је за разумевање модернистичке уметности. Динамичне промене у свакодневном животу и изгледу велеграда, убрзана индустријализација, нова идејна струјања и научни прогрес у споју са модернистичким духом били су основа једној новој епистемологији, тј. „вишестраном погледу помоћу којег се ниједна дата верзија не може протумачити као коначна и свршена“⁷. Отуда сумња у постојеће истине и вредности грађанске културе, коју су наглашена ирелигиозност уз истовремену жудњу ка некаквом трансценденталном истином, само појачавали.

³ Ч. Харисон, *Модернизам* у Р. Нелсон и Р. Шиф, *Критички термини историје уметности*, Светови, Нови Сад, 2004, стр. 244.

⁴ Ц. Бел-Виљада, *Уметност ради уметности*, стр. 164.

⁵ Исто, стр. 165.

⁶ Исто, стр. 164.

⁷ Исто, стр. 168.

И маргинализација положаја уметника, коју је доносила капиталистичка тржишна привреда у највећој мери се очитовала у велеграду и била је праћена осећањем страха, искорењености и бесперспективности. Иронијски отклон, цинично оспоравање или изругивање етаблираним вредностима (стабилности, реду, корисности), као покушај да се настало стање превлада, резултирало је својеврсним антиграђанским ресентиманом модерниста и доводило их у сукоб са центрима друштвене моћи и додатно отежавало њихов положај.

И онда када су се модерни уметници суочавали са политичком и социјалном стварношћу и активно покушавали да је мењају, што је био случај са авангардистима уочи Првог светског рата, уметност није била критички рефлекс друштвене збиље већ утопијски покушај да се нова животна пракса изгради на темељу уметности. Екстатична побуна младих уметника носила је рушилачку снагу урбаног хаоса, а њихове апокалиптичне визије биле прожете захукталом брзином урбаног миљеа, изражавале његову нервозну осећајност и емоционалну и моралну пометеност.

И у епохи српске модерне, стварност великог града – метрополе, постао је важна културолошка, а потом и поетичка чињеница. За разлику од мањих градова у провинцији, у којима су процеси индустријализације, комерцијализације и бирократизације текли спорије, где су се још одржавали неки од старих облика међусобне комуникације и био остварен већи степен међусобне блискости, јер нису биле посве ишчезле традиционалне вредности патријархалног живота и осећања заједништва, стварност велеграда, а такав је почетком 20. века био Београд, је изгледала другачије. Град се брзо ширио и не без драматике прилагођавао новим тржишним облицима живота. Тај процес прелаза, који је означио и промену културне парадигме: патријархалне у грађанску и трајни дуализам који је одатле проистекао, уочио је још Скерлић када се поводом *Београдских прича* Симе Матавуља питао: „Ко ће рећи шта је Београд, Београд у хаотичном стању распадања, Београд где се сукобило неколико раса, неколико цивилизација, Београд пометен, избивен из колосека, безбојан?“⁸

Динамичан процес трансформације и транзиторности живота метрополе Матавуљ није успео да уметнички посве ваљано ухвати: његове слике су, примећује Скерлић, остале некако „безбојне, сувише опште, нешто хладне“. Није то пошло за руком ни Јанку Веселиновићу са приповеткама из београдског живота или романом *Јунак наших дана*, ни Светолику Ранковићу у поглављима романа *Горски цар* у којима је натуралистички описано подземље смештено на београдској периферији. Тек са Ускоковићевим *Дошљацима*, по Скерлићу, српска књижевност је добила дуго очекивани „београдски роман“ и „модерног писца београдског живота“. Иако је изнео низ замерки на роман и његовог јунака сматрао претерано „еготичним“, најутицајнији критичар српске модерне, није пропустио да назначи и његову иновативност садржану у „слици узнемирене савести и сложене модерне душе једног пре-

⁸ Ј. Скерлић, „Симо Матавуљ: Београдске приче“, *Писци и књиге*, Бранко Ђонович, Београд, 1964, стр. 130.

лазног нараштаја... са свим оним што је *неопредељено, нескладно, противречно па и апсурдно* у нама“ (истакла В. М.).⁹

Тако је Скерлић, рационалиста и поборник моралног здравља, идентификовао битна својства модерног урбаног сензибилитета: *несталност, унутрашњу пометеност, амбивалентност, апсурд*. Ускоковићеви романескни јунаци Милош Кремић и Чедомир Илић његови су репрезентативни и трагичне жртве. Београд није само кулиса, он је предмет њихове жудње за успехом, личном срећом и самостварењем и место њиховог животног пораза.

Унутрашњи живот јунака, њихове психолошке пројекције, друштвена и емоционална очекивања дају градском простору изразито персоналну визуру и приказују га фрагментарно у опсегу који је отворен погледу и перцепцији јунака или га онеобичавају. Тако Вишњин доживљај Београда након разлаза са Илићем постаје израз јунакињине емоционалне испражњености: „Имала је утисак као да лута по неком напуштеном месту: све је ту, куће, улице, отворена врата, види се намештај, али људи, свет? Нигде их, нигде нема.“¹⁰

Такође, пре но што ће животни пут главног јунака романа *Чедомир Илић* кренути низлазном линијом, раскопане београдске улице којима пролази злокобно му лице на раскопане хумке, а и самоубиство грађевинског радника на почетку романа у функцији је наговештаја јунаковог трагичан краја. У *Дошљацима* сусрет Милоша Кремића и Зорке у кући у предграђу крај одра младе раднице која се бацила у Дунав, уводи мотив градске реке, која ће имати психолошки и симболички пресудну улогу у романескној фабули. Топос града тако симболички постаје „гробље илузија о о животу и људима, или тамница у коју је наивни јунак ушао добровољно, несвестан шта чини.“¹¹

Доживљај сопственог *Ја* код Ускоковићевих главних јунака праћен је осећањем отуђености не само у односу на урбани простор већ и на његове становнике, који се не доживљавају као заједница повезана сличним историјским, просторним, етничким, језичким или конфесионалним реалијама већ као аморфна маса: „*Талас гомиле* запљускивао је све више улице. *Гомила* се повијала као њива кукуруза на јесењем ветру. Ваздух је одјекивао од песме и псовке, смеха и вриштања (истакла В. М).“¹²

Ако је код Ускоковићевих јунака у односу на обичан градски свет преовлађујуће осећање дистанце и неприпадања, у односу на средњи или виши грађански сталеж, евидентно је осећање ироније или цинизма (приказ гостију и атмосфере у хотелу Москва или опис ентеријера и породичних односа у кући високог политичког чиновника Матовића). У том односу је садржана и амбивалентност Ускоковићевих јунака: на једној страни је њихова потреба за друштвеном афирмацијом и укључивање у виши грађански слој, а на другој недовољна социјална адаптивност, проистекла из наглашеног индивиду-

⁹ Ј. Скерлић, „Милутин М. Ускоковић: *Дошљаци, Писци и књиге*, књ. V, Просвета, Београд, 1964, стр 223.

¹⁰ М. Ускоковић, *Чедомир Илић*, Народна књига, Београд, 2005, стр. 154.

¹¹ V. Gordić Petković, „Urbana topografija u američkoj i srpskoj prozi: egzil i heterotopija“, *Grad u jeziku, književnosti i kulturi*, Philologia, Београд, 2005, стр. 68.

¹² М. Ускоковић, *Дошљаци*, Сабрана дела Милутина Ускоковића, Кадињача, Ужице, 1993, стр. 56.

лизма и моралних начела понетих из патријархалне средине, која ће се наћи у колизији баш на плану њихова интимна живота. Непрекидно преиспитивање сопствених осећања и поступака, лична нестабилност и несигурност, чине их репрезентативним представницима урбаног сензибилитета.

Облици присности, топлине и љубави за Другог Ускоковићевих романескних јунака, налазе се изван града – везани су за блиске особе и објекте у завичају¹³. И њихови љубавни састанци и шетње, као оазе среће и спокоја, измештени су из урбаног простора: са тргова, улица и паркова и из јавних и културних објеката, померени су ка обалама градских река, излетиштима, пољима, дакле ка ивичним, периферним топосима. Тиме је симболички назначена супротност између урбаног и природног, између села и града:

„На једној страни су прозачни ваздух и вода, чисти далеки видици, ничим ограничен слободан поглед, на другој нездрава испарења, презагушеност, скученост, неслобода кретања у гомили. Тамо (у завичају) се столећима чува лагани, уједначени ритам предачког живота и рада, спокој вечите извесности истог. Овде (у граду) влада јалова узнемиреност, необузданост, неспокој свагда неутажених прохтева“¹⁴.

Извесно, реч је о класичном антагонизму у чијој је основи митски образац Златног доба, оличен у сну о нетакнутој природи, и сеоском животу који се доживљава као облик Аркадије, о чему врло аргументовано пише француски историчар Раул Жирарде.

Овај сан је на различите начине, свесно или несвесно, присутан код Ускоковићевих јунака, они га у урбаном амбијенту отуђености и личног неспокоја, безуспешно призивају или му се враћају. Али, и при повратку у завичај, са горким талогом разочарања понетим из града, емоционално и психички дестабилизовани, нису више способни да нађу смисао живота и завршавају помрачена ума или као живи мртваци (Вишња, Кремић).

Урбани сензибилитет изразито поседују и јунаци приповедне прозе Вељка Милићевића, што је констатовао још сам Скерлић описујући главног јунака *Беспућа* Гавру Ђаковића: „То је више морална аутопсија једног савременог младог Србина, којег је велика варош.... помела, исушила и као исцеђен лимун одбацила у његов суморни завичај на обалу Уне“. Иако су амбијент и атмосфера града (Загреба) дати само на почетку дела, и то у суженој визури јунакове перцепције кафане, мириса дима и алкохолних испарења у њој (што је један од битних урбаних топоса модерне уметности), кратког описа блатњавих улица и пролазника који се склањају од летњег пљуска, те депресивне атмосфере железничке станице са које се јунак отискује ка завичају, дух великог града и суморно сивило његове свакодневице, суштински су обликовали и одредили судбину Милићевићевог јунака, створили ону „безвољност“, „умор од живота“, „песимистичку клонулост“ и „неурастенију“ о којима Скерлић пише. Управо у родној кући, у средини у којој је одрастао, јунак ће до

¹³ Такав је Кремићев доживљај завичаја и породичног дома у роману *Дошљаци*: „Кремић је био готово срећан посматрајући ову белу кућицу у сунцу, ове зидове на којима се још није истрло име очеве фирме, настрешнице од дасака, обојених фирнајзом, улубљен олук, *плаве насмејане прозоре*, на којима стоје завесе уздинуте у виду звезде, плехану вртешку на врх крова и бацу“ (истакла В. М.) (стр. 204.)

¹⁴ Raul Žirarde, *Zlatno doba, Politički mitovi i mitologije, XX vek*, Beograd, 2000, стр. 131.

краја спознати степен сопствене отуђености и са поразним осећањем „како је у њему нешто умрло заувјек“, нестати негде у далеком свету.

Слично је и са јунаком прве Миличевићеве приповетке *Мртви живот* Дамјаном Дамјановићем. Вибрантна истанчаност чула градског човека, његов болно осетљив дух и интелект нагрижен сумњом и страховима, парадигматични за јунаке модерне, препознатљиви су и у Дамјановом понашању и животном ставу. Психичка располућеност јунака пројектујући се у реалан свет, растаче га и посве онеобичава: „И никако се није могао уверити да је у цркви, све му је изгледало тако чудно и као да то први пут гледа...И глас поп Николе долазио му је чудан и туђ, као да то не пева он, већ један крупан и космат мученик са икосностаса који држи у рукама мучила на којима је издахнуо; и што га је бунило, није се чинило да тај глас силази с уста мученика, већ из великих разрогачених очију. А, када би себе чуо, глас му је долазио из даљине, из најдоњег реда на икосностасу, од једног укоченог младића, окруженог зверима које су га разнеле.“¹⁵

Извесно је да град у Ускоковићевој и Милићевићевој прози није синоним „доброг места“, одрастања и сазревања, као што је у бројним делима из епохе просветитељства, већ место моралне и психичке дезоријентисаности јунака, њихове емоционалне и социјалне неостварености.

Та врста доживљаја је радикализована у *Септимама* (1900) Лазара Поповића, причи која претходи Милићевићевој и Ускоковићевој прози с краја прве деценије 20. века. Сплин града и његово отровно зрачења, о коме је писао Верлен поводом Бодлеровог *Цвећа зла*, препознатљиви су у поменутој Поповићевој приповеци. Поред амбијента кафанског дима и крви затроване алкохолом, љубавна веза са проститутком је други битан топос литерарне декаденце и њене естетике ружног и бизарног о којој је и сам Бодлер убедљиво и надахнуто писао: „Сишли смо до последњег завоја спирале, до сатиричног латинског појма *femina simplex* ...У магловитом и позлаћеном хаосу /кафана/, о коме не слуте убоге чедности, комешају се и трзају језиве нимфе и живе лутке, чије детињасте очи зраче opakим сјајем... и поседују поглед демона који вреба из таме, или раме Месалине које се блиста под плинском светлошћу“.¹⁶

Ако Поповићев „Септимама“ нису досегле бодлеровску сугестибилност урбане таме и њену демонску лепоту, „хладни бледољубичасти пламичак из трулежи душе“ главног јунака Јосифа несумњиво је саставни део урбаног доживљаја света, а такви су његов изглед и социјални статус – студент, испијена лица, дуге и разбарушене косе, болесно опседнут сопственим егом и самопреиспитивањем. Јосифове халуцинације и патолошка стања и мотив двојника као израз унутрашње подвојености, такође су ознаке модерне личности за коју је град место проклетства и пропасти.

¹⁵ В. Милићевић, *Мртви живот*, *Приповетке II*, Српска књижевна задруга, књ. 286, Београд, 1939, стр. 34.

¹⁶ Ш. Бодлер, *Жене и девојке*, *Романтична уметност*, стр. 79-79.

Један од кључних елемената модерног урбаног сензибилитета, који је био ознака животног става и дубоко прожео стваралаштво младе уметничке елите, био је принцип динамичних промена и преображавања који је стајао насупрот грађанском принципу статичности, стабилности, мере и реда. Његове есенцијална својства је описао Роберт Музил у култном роману *Човек без особина*:

„Овај поредак није онако чврст као што се показује, ниједна ствар, ниједно *Ја*, ниједан облик, ниједно начело нису сигурни, све је захваћено невидљивим преображавањем, у ономе што није чврсто налази се више будућности него у чврстом, а садашњост није ништа до још непревазиђена хипотеза“.¹⁷

Тај дух *несталности* и *преображавања*, опседнутост *променама* и *брзином*, карактеристичан за предратну авангарду, такође је у блиској вези са урбаном окружењем. У естетичким и књижевнокритичким текстовима неколицине српских модерниста он поприма и програмски карактер. Димитрије Митриновић га, расправљајући о „Модерности и националном тлу“, овако описује:

„Данас је модеран онај ко осећа сав овај хаос кључања и врења најпротивнијих и најпарадоксалнијих назора и система, сву ову нервозну, уздрхталу, несређену и неодређену атмосферу наше прелазне и можда изванредно значајне епохе“.¹⁸

Да је та „нервозна и уздрхтала атмосфера“ управо иманентна граду, јасно се види из Митриновићевог лоцирања за београдску средину „Дисовог моћног и искреног песимизма“, али и Ускоковићевог и Пандуровићевог: „песимизам младих београдских књижевника израз је нервозне, импулсивне и измучене колективне душе Београда“.¹⁹

И песимизам, субјективизам и наглашени интелектуализам Исидоре Секулић много дугују урбаној осећајности. Они су присутни у ауторкиним програмско-критичким написима као и у прози.

У програмском есеју *Песници који лажу* бинарна опозиција истина–лаж постулирана је на нов начин: лаж и илузије добили су легитимитет и постали „силан фактор живота и поезије“, а душево стање уметника поређено је са „презасићеним раствором, где се гуше и траже милиони атома“²⁰. Тако је динамична и мултиплицирана стварност мегалополиса, у којој ништа више није било као што се чини, утицала на формирање нових облика сензибилности и духовности.

Полицентричност, дисперзивност, фрагментарност наспрам идеје средишта, хармоније и кохезије, били су суштинске ознаке тог новог духовног усмерења. Они су значили отпор етаблираним грађанским вредностима и облицима живота и готово програмски били исказани у Исидориној есејистичко-контемлативној причи *Круг*: „Понижено ми се чини небо, са тим филистарски одмереним путањама, са учтивим и буржоаским склањањем с пута, и са страхом и избегавањем ватре, боје, судара и катастрофа“.²¹

¹⁷ Р. Музил, *Човек без особина*, ЦИД, Невски, Подорица, Београд, 2006, стр. 387.

¹⁸ D. Mitrović, „Nacionalno tlo i modernost“, *Književnost Mlade Bosne*, Svjetlost, Sarajevo, 1965, стр. 47.

¹⁹ D. Mitrović, „Utopljene duše“ Vladislava Petkovića Disa, *Književnost Mlade Bosne*, стр. 283.

²⁰ И. Секулић, „Песници који лажу“, *Босанска вила*, 1911, XXVI, стр. 361-362.

²¹ И. Секулић, „Круг“, *Сапутници*, Сабрана дела Исидоре Секулић, Матица Српска, Нови Сад, 1964, стр. 100.

Топоси самоће и смрти, као амблематични за сензибилитет човека епохе модерне, стожерни су у Исидориној причи *Самоћа* као и у причи *Главобоља*, која је наишла на Скерлићево потпуно неразумевање. У оба случаја ови топоси су били појачани јунакињиним мучним визијама и представљали су израз несигурне, преосетљиве и еготичне личности велеграда и припадала истој крвној групи као и јунаци Милићевићеве или Поповићеве прозе.

Да је простор урбаног могао да буде не само место усамљености, отуђености и страдања појединца (што је био случај управо код наведених српских модерниста) већ да се „о њему могло проговорити и пародично или саркастично, уколико је писац традицији представљања града прилазио са критичке дистанце“²², показује дело Станислава Винавера.

Један од најпровокативнијих бунтовничких духова у српској књижевности је на иронично-пародичан начин приступио не само националној фолклорној традицији и епском десетерцу већ и новоустановљеним поетичким обрасцима, промовисаним посредством стожерног часописа српске модерне - „*Српског књижевног гласника*“ и његових утицајних уредника Јована Скерлића и Богдана Поповића. Ношен авангардним идејама променљивости и оспоравања традиције, он се иронично и критички односио према младој грађанској класи и њеном духу прагматизма и потребе реда и мере оличеној како у животу тако и уметности. Већ наслов пишчеве прозне збирке: *Приче које су изгубиле равнотежу* открива хуморно-искошену визуру, а уводне приче са темом из грађанског живота (*Прича о човеку са великим срцем*, *Писмо господина Трајка Ђирића*, *Смрт мога пријатеља*) у основи су пародичне.

Прича *Смрт мога пријатеља* заснива се на семантичкој инверзији: самоубиство главног јунака, до танчина планирано да буде изведено савршено и хладнокрвно, бива код суграђана доживљено као израз страха и малодушности, док јунак великог срца из истоимене приче, парадоксално остаје без срца, јер га је претходно поделио другима који су били у невољи. Аутоироничан и пародичан тон обележава и причу *Писмо Трајка Ђирића*²³ у којој се писац поиграва сопственим псеудонимом.

И низ других карактеристичних елемената урбаног амбијента и доживљаја света својствени уметницима експресионистичког и футуристичког усмерења: опседнутост брзином и променама, дух ироније, поигравања и деструкције, могу се детектовати у Винаверовим *Причама које су изгубиле равнотежу*, на пример оној *О непослушном молекулу*, који „незадовољством је одисао, промене је тражио, излаза из досадног стања...“²⁴. И када користи мит-

²² Види В. Гордић Петковић, *Урбана топографија у америчкој и српској прози, Град у језику, књижевности и култури*, стр. 67.

²³ С. Винавер, „Трајко Ђирић млађи, онај пропалица који пуни листове прозом своје прозе, јесте одрођени унук врлог Великана“, „Писмо Трајка Ђирића“, *Приче које су изгубиле равнотежу*, Београд, 1913, стр. 12.

²⁴ С. Винавер, *О непослушном молекулу, Приче које су изгубиле равнотежу*, стр. 51.

ске јунаке попут Мазепе, Винавер их прожима динамиком урбаног и пародично поентира:

„Јурим да јурим.
Летим да летим, Вијам ради вијања.
И за вама јурим, али када вас догнам, оставићу и вас“.²⁵

Урбана стварност је као и на прозну снажно утицала и на песничку праксу српских модерниста (Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса, Милана Ракића, Милана Ћурчина). Облици и последице тог утицаја су бројни, испреплетени и сложени и несумњиво завређује да буду предмет једног новог истраживања.

Кључне речи: урбана стварност, књижевност модерне, нова осећајност, „естетика ружног“, центри друштвене моћи.

Vesna Matovic

DIE REALITÄT DER STADT ALS KULTURELLES UND POETISCHES FAKTUM
ZUR ZEIT DER SERBISCHEN MODERNE

(Zusammenfassung)

Es ist wohlbekannt, daß die urbane Thematik auch schon vor der Zeit der Moderne in der Literatur erscheint – aber der Platz, den sie in der Moderne einnimmt, wie auch ihre Bedeutung liegen deutlich über denen früheren Epochen. Die moderne Stadt, industrialisiert und kommerzialisiert, die am Beginn des 20. Jh.s mit großer Schnelligkeit wächst, die Beschleunigung der Menschheit, begleitet von einer Menge an starken Eindrücken, an psychologischen Erlebnissen und sozialen Druck – all das pluralisiert die Realität hinaus wachsen – womit die Stadt auf eine neue Art thematisiert und poetisch erzählt wird. Im Gegensatz fanden Experimenten der Modernisten kein Wohlwollen und kein Interesse bei dem urbanen Publikum., für die sie in erster Linie interdiert waren und ihr poetischer Radikalismus rief nicht selten Widerstand der zeitgenössischen Kritik hervor. Diese paradoxe Situation führte nun ihreits zum einen neuartigen Emfinden der Welt sowie der Künstler und ihrer Helden – wie auch zu neuen literarischen Ansätzen.

Dies gilt, bei gewisser Spezifik und Abweichungen, auch für die serbische Moderne (1895-1914) und ihre Autoren: Milutin Uskokovic, Veljko Milicevic, Lazar Popovic, Isidora Sekulic, Stanislav Vinaver.

²⁵ С. Винавер, *Мазена, Приче које су изгубиле равнотежу*, стр. 65.

Предраг Петровић
Београд

ЕЛЕМЕНТИ КИНОСТИЛА У СРПСКОЈ АВАНГАРДНОЈ ПРОЗИ

У раду се разматрају поступци кинематографског приповедања карактеристични за српску авангардну прозу двадесетих година прошлога века (М. Црњански, Д. Васић, С. Краков). Развијањем наративних поступка аналогних техници филмског снимања (сценичност, кадрирање, рез, монтажа, вишепланско приказивање догађаја) постижу се специфични уметнички ефекти – гротеска, апсурд, контрапункт, црни хумор. Ови поступци најизразитији су у роману Крила Странислава Кркова из 1922. године и постају јаснији доведу ли се у везу са ставовима експресионистичког приповедача Алфреда Деблина (творца термина киностил) и руских авангардних режисера, понајпре са Ајзенштајовим схватањем монтаже.

Познато је да је Петер Биргер у својој *Теорији авангарде*, полазећи од Бенјаминовог одређења алегорије, означио монтажу као централну категорију авангардног уметничког дела која претпоставља фрагментаризацију стварности и чини очигледним просец конструкције дела као артефакта. При томе је Биргер направио и јасну разлику – „У оквирима једне теорије авангарде не може да буде релевантна примена овог појма коју је наметнуо филм, јер је она ту већ дата кроз медијум. (...) Теорија авангарде мора поћи од појма монтаже који је предочен у раним кубистичким колажима (...) у којима се уводе у слику фрагменти стварности, тј. материјал који уметников субјект није претходно обрадио.“¹ Биргер, дакле, монтажу изједначава са колажом који као уметнички поступак постоји у авангардној књижевности и сликарству, док филмској монтажи, иако наводи пример из Ајзенштајнове *Крстарице Потемкин* да би истакао колико се „артифицијелни“ резони филмске радње разликују од обичне илузионистичке репродукције природног покрета, ипак не признаје статус уметничког већ само техничког поступка који је дат самом природом филмског медија. Идентично схватање монтаже у авангардној уметности које искључује филм („јер је монтажа сувише конститутивна за медиј филма“), има и други значајан аутор који се бавио овим питањем – Волкер Клоц.²

¹ P. Birger, *Teorija avangarde*, prev. Z. Milutinović, Beograd, 1998, стр. 117.

² V. Klotz, „Zitat und Montage in neuerer Literatur und Kunst“, u: *Sprache im technischen Zeitalter*, 60, 1976. О монтажи у авангардној књижевности код нас је опширно писала Рада Стана-

Теоријски ставови као и сама филмска остварења авангардних режисера, Грифита, Ајзенштајана или Пудовкина, говоре другачије. Као што је тек авангардна књижевност учинила уметничка средства и поступке као такве препознатљивим, тако је филм у авангарди свој основни технички поступак, монтажу, учинио видљивом и од ње створио свој темељни уметнички поступак. Док је, на пример, заумни језик скренуо пажњу на реч као такву, односно на саму структуру и поетску функцију језика, монтажа је скренула пажњу на структуру филма и уместо представљачке истакла његову уметничку вредност. С пуним правом се може рећи да је тек оваквим схватањем и коришћењем поступка монтаже, филм током друге и треће деценије прошлога века постао свестан себе као уметности. Док су у дотадашњим филмовима кадрови били једнородни и дискретно, за гледаоца неприметно прелазили један у други, авангардни филмови су довођењем у везу независних или супротстављених кадрова активирали њихов смисаони спој. У том смислу, филмска монтажа заправо настоји да пренесе психолошку и перцептивну динамику субјекта, као и симултано одвијање догађаја.³ Ајзенштајн је 1923. године дао класичну дефиницију монтаже која је од важности за тумачење Краковљевог романа: „Уместо статичног »одраза« неког збивања, који обухвата све могућности за акцију у границама логичне радње тог догађаја, прелазимо на једно ново поље – на слободну монтажу произвољно одабраних, независних (у оквиру дате композиције и предметних веза које обухватају збивања) атракција – све у циљу успостављања неких крајњих тематских ефеката.“⁴ Важно је да Ајзенштајн не везује монтажу само за филм, већ говори и о „монтажном начину мишљења“ који постоји и у позоришту и књижевности, чак и пре него што је филм измишљен. У чувеној сцени разговора Еме и Родолфа на пољопривредном сајму у Флоберовом роману *Госпођа Бовари* Ајзенштајн налази један од најлепших примера паралелне монтаже у уметности. Смисао се образује у паралелном супротстављању двеју тематских линија чиме се производи ефекат „монументалне безначајности.“⁵ Ставови познатог руског режисера несумњиво потврђују да се о монтажи може говорити као уметничком поступку, како на филму тако и у књижевности. Штавише у приповедању монтажа добија још иновативнију и смисаоно сложенију функцију него на филму, јер је језички медијум прилагођава својој природи. Да овако схваћена монтажа има своје важно место не само у теорији и уметности филма, већ и у књижевности и теорији приповедања потврђују запажања Јурија Лотмана. Позивајући се на Ајзенштајна, Лотман заснива своје

ревић у студији *Монтажа, авангарда, књижевност* (Београд, 1998) у којој углавном изједначава појмове монтаже и колажа у авангардној уметности: „Литерарни колаж и монтажа изједначени су с цитирањем свакојаких, не само туђих већ и неумјетничких извора,“ (стр. 141).

³ У књизи британског историчара филма Ернеста Линдгрена *Уметност филма* истиче се да је основно психолошко оправдање филмске монтаже управо покушај да се „репродукује психички процес у коме једна слика следи другу чим нашу пажњу привуче ова или она тачка из околине,“ (Е. Линдгрен, *Уметност филма*, прев. Н. Турчија, Нови Сад, 1966, стр. 70).

⁴ S. Ajzenštajn, *Montaža atrakcija*, прев. D. Stojanović, Beograd, 1964, стр. 30-31 (истицање је ауторово).

⁵ Исто, стр. 40-41.

нараторолошке ставова на елементима „кинематографског приповедања“ као што су кадар, план и ракурс (на пример ракурс у филму је кључни појам на коме Лотман заснива своје објашњење тачке гледишта). Штавише, управо „структура кинематографског приповедања разоткрива механизме сваког уметничког приповедања“ што Лотман и показује на једном примеру из Толстојевог романа *Рат и мир*.⁶ Тумачењу филмског језика као „подврсте језика као друштвене појаве“ Лотман је посветио пажњу у засебној студији *Семиотика филма и проблеми филмске естетике* (1973) у којој, између осталог, објашњава и то да кадар у филму функционише као реч, односно реченица у језику:

„У филмском свету разбијеном на кадрове појављује се могућност издвајања било ког детаља. Кадар добија слободу својствену речи: он се може издвојити и спајати са другим кадровима по закону смисаоног, а не природног спајања и повезивања, може се употребити у пренесеном – метафоричном или метонимијском смислу.“⁷

Управо присуство те „кинематографске алхемије“ која преображава уметност приповедања, може се препознати у српској авангардној прози, па и у Црњанскомом првом роману. Иако у њему заиста нема развијених описа битака, у оним фрагментима у којима Рајић пише о свом боравку и кретању на фронту може се уочити специфичан наративни поступак – брзо смењивање кратких, презентских реченица и реченица без предиката којима се постиже ефекат испрекидане, као филмским резovima исечене перцепције и радње. Динамично смењивање појава и ликова који улазе у Рајићево видно поље подсећа на нервозно кретање објектива камере, односно монтирање независних и неповезаних кадрова, као у овом одломку:

„Пролазили смо кроз пуста села. Неколико јадних, грозно сиротих, одрпаних чивута. Лепе руске цркве, мокре шуме што се пуше. Блато, грдно море блата. Пси трчкарају по селима. Пси и јадне, прљаве изгрижене чивутке. Девојчице од дванаест године, од десет година, нуде се. Свуд кола, јадни коњи и бескрајни блатни путеви. По улицама леже рањеници. После подне су дошли по нас аутомобили. А сунце млако, добро сунце лило је по кућам и путевима.“⁸

Сличан приповедачки поступак заснован на принципу кадрирања и монтаже, односно везивања независних слика-снимака у један наративни низ, уочљив је и у Црњанским приповеткама какве су „Велики дан“ и „Рај“ које су такође тематски везане за рат, као и ратном роману Драгише Васића *Црвене магле* (1922). У прози Црњанског најочигледније је одбацивање сукцесивне, континуиране фабуле и развијање фрагментарне композиције у којој се слике и ликови повезују асоцијативним додиривањем ониричких фантазија и стварности. Филмски организоване секвенце, кадрирање моменат-снимака, симултано преплитање збивања у садашњем времену, везивање самосталних и неповезаних слика, ситуација, снимака у један композициони низ ствара гротескно експресионистичку визију рата и поратних збивања.⁹

Међутим не може се једноставно тврдити да су овакви приповедачки поступци настали само и под директним утицајем филма, већ да су, као и сам

⁶ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, prev. N. Petković, Beograd, 1976, стр. 336.

⁷ Исти, *Semiotika filma i problemi filmske estetike*, prev. M. Popović, Beograd, 1976, стр. 24.

⁸ М. Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, Београд, 1921, стр. 22.

⁹ Уп. о томе: Р. Вучковић, *Српска авангардна проза*, Београд, 2000, стр. 43-45.

ратни филм, последица динамизоване перцепције стварности и измењеног доживљаја времена и простора у ратном хаосу. Наглашавајући да је рат нужно у спрези са својом визуелном димензијом, односно да се за ратника функција оружја своди на функцију опажања, Пол Вирилио истиче да су авангардни режисери и књижевници (Вирилио првенствено помиње футуристе, дадаисте и надреалисте) током двадесетих година уметнички обликовали једну изокренуту, динамизовану и преусмерену слику света, зато што су у „ратним збивањима и сами 'преусмерени'“. Први светски рат је захваљујући изванредном споју војне технике и ратне кинематографије извршио велики утицај на авангардни филм и књижевност:

„Није изненађујуће што након 1914. стреловит развој војне технологије, са силовитим кинематографским пробојем просторног континуума захваљујући авијацији, дословно разара целовитост видног поља; перцептивно поље постаје неповезано, исцепкано, нејединствено. У том раздобљу метафора експлозије све чешће је присутна како у уметности, тако и у политици.“¹⁰

Индикативан је програмски текст који руски редитељ Дзиг Ветров објављује по повратку из рата, 1919. године, у авангардном часопису *Левф*, под уредништвом Мајаковског. Осуђујући старе „наративне“ филмове и петрификовану перцепцију Ветров одређује своју стваралачку позицију:

„Ја сам објектив камере, њено око. Ја вам показујем свет онако како га само ја видим. Почев од данас заувек одбацујем непомичан поглед својствен човеку. Приближавам се стварима и удаљавам од њих – пузим испод њих – пењем се на њих – јашем на коњу у галопу – упадам у пуној брзини усред гомиле – трчим испред војника који јуришају – бацам се наузак – узлећем заједно с аеропланима – падам и летим скупа са телима која падају или се уздижу у ваздуху.“¹¹

Специфични наративни поступци у српској авангардној прози двадесетих година прошлога века свакако постају јаснији доведу ли се у везу са ставовима појединих авангардних аутора о филму (на пример са размишљањима Сергеја Ајзенштајна о техници филмске монтаже) као и са размишљањима појединих авангардних приповедача да роман заснују на неким кинематографским принципима (Алфред Деблин).

Авангардни роман у коме су се најдоследније испољиле нове приповедачке могућности блиске, односно аналогне техници филмске монтаже су *Крила* (1922) Станислава Кракова. За разлику од других аутора у Краковљем случају се већ може говорити о директнијем и интензивнијем прожимању романа и филма. Два кључна момента на којима је заснован овај роман са тематиком из првог рата – филм и авиони, Краков је упознао као добровољац у српској војсци. Након рата он је, уз такође авангардне књижевнике Бошка Токина и Драгана Алексића, један од пионира филмске уметности током двадесетих година. Снимио је неколико документарних филмова од којих је сачувано остварење о Првом светском рату *За част отаџбине* приказано 1930. године у Београду, а поново тек 1993. под именом *Голгота Србије*. Монтирајући архивске снимке настале током рата са материјалом доснимљеним доцније Краков је, како то сам објашњава, желео да у стилу модерних руских редитеља споји документарно и поетско, да у епске слике рата унесе

¹⁰ P. Virilio, нав. дело, стр. 36.

¹¹ Исто, стр. 37.

лирску атмосферу и тако добије филм који ће бити „не само једна историјска него и једна уметничка емоција.“¹² Наглашавајући колико поступци селекције и монтаже има пресудну улогу за вредност овога филма Драган Алексић констатује да је *За част Србије* целовити мозаик „најдрагоценијих слика и најбоље одабраних сцена“ па зато представља не само најбоље филмско него „најлепше уметничко дело уопште које је о рату створено.“¹³ Упарво због те мултимедијалности, Краковљев уметнички опус је јединствен – своје ратно искуство аутор је изразио кроз два медија, књижевност и филм, односно у четири жанра (дневник, роман, филм и мемоари) између који се успостављају обликотворне, композиционе и тематско-мотивске везе. По таквој стваралачкој оријентисаности на више медија и жанрова, као и блискости у примени сличних уметничких поступака у различитим медијима, једино би се стваралачка позиција Борислава Пекића дала упоредити са овом Краковљевом. Пекић је романописац, аутор дневничке и мемоарске прозе, косценариста за неколико филмова, међу њима и за филм *Време чуда* (1989) снимљен према истоименом и првом Пекићевом роману из 1965. Паралелна анализа Пекићевог роман и потоњег филма, који догађаје око Лазаревог васкрсења преноси из библијских у поратна, комунистичка времена, свакако би показала присуство сличних уметничких поступка (пародија, цинична критика догматске идеологије, успостављање наглашених веза са библијском предлошком) у два различита медија. У Краковљевом случају та блискост у уметничким поступцима још је наглашенија јер просторни и временски оквири у роману и филму остају исти. Штавише *Крила* због наглашеног присуства кинематографских елемената у појединим сегментима текста, подсећају на књигу снимања, односно филмски сценарио.

У *Крилама* се свакако може препознати нешто од „монтажног начина мишљења“, као и елементи кинематографског приповедања у роману, какви су кадар и план, на пример у следећем пасусу из трећег поглавља („Препад“):

„Са свих страна села трче људи. Пролећу улицама, јуре кроз дворишта, разваљују ограде, и избијају врата са кућа. Чутурице весело певају на мршавим куковима. Пробуђене жене вриште. Тужно блече овце по бачијама. Код двоспратне куће је пуцњава све јача. Само се једно мало дете, све голо, мирно игра на буњишту.“¹⁴

Свака од презентских реченица функционише као један филмски кадар а тачке, у другој реченици и зарези, као резови између кадрова. Уместо претапања, односно постепеног прелаза једног везаног кадра у други и, аналогно томе, континуираног, праволинијског тока радње, брзим и кратким резовима самостални кадрови се брзо смењују, приказана дешавања делују растрзано што дочарава стање панике, хаоса, беспомоћности пред наиласком опа-

¹² С. Краков, *За част отаџбине & Пожар на Балкану*, приредио Г. Тешић, Београд, 2000, стр. 65.

¹³ Нав. према: Г. Тешић, „У перспективи критике: Ко је био Станислав Краков“, поговор у књизи Станислава Кракова *Живот човека на Балкану*, Београд, 1997, стр. 418. Занимљиво је и сведочанство ауторове ћерке Милице Арсенијевић-Краков, у уводу ове књиге, која, говорећи о очевој пасији за филмом, наводи и његово познанство и планове за озбиљне филмске пројекте са чувеним немачким синеастом Фрицом Лангом који због Другог светског рата нису остварени (стр. 8).

¹⁴ С. Краков, *Крила*, Београд, 1922, стр. 22.

сности. Роман је својим претежним делом управо такав „низ искиданих слабо повезаних или уопште неповезаних слика које, нагомилане, дају хаотичну атмосферу рата.“¹⁵ Завршна, готово нестварна слика детета који се мирно игра, као да припада неком другом времену и простору и изразито је супротстављена свеопштем хаосу, али га тим контрастом још више истиче. Тако се поред семантичког слоја активира и сама структура приповедног текста, односно распоред, дужина и ритам смењивања реченица, што је још изразитије у следећем одломку из пете главе („Пред смрћу“): „Одједном одозго са две стране заклокоташе туђински митраљеви. Шиба челик стоструко стостручном камцијом. Посрће се. Пада. Неко се диже. Опет пада. Свако гледа да се издвоји, да бежи у другом правцу,“ (*Крила*, стр. 41).

У првом наведеном одломку из романа уочава се и за филм карактеристично вишепланско приказивање, односно смењивање општег плана – већа удаљеност од предмета снимања (људи који трче са свих страна) и крупног – сасвим близу предмету (чутурице на куковима), као и средњег (дете које се игра). Поред брзе смене самосталних приказа изражених махом кратким презентским реченицама, које функционишу као независни кадрови, у *Крилама* се наративни динамизам остварује и активирањем и супротстављањем не само визуелних, него и аудитивних момената (у првом наведеном одломку чутурице певају, жене вриште, овце блеје, у другом примеру и асонанца – „стоструко стостручном“). Књижевни израз тиме иде и даље од тадашњег немог филма, укључујући у монтажу аудитивну димензију збивања, наравно у оквиру могућности језичког „дочаравања“ звука.

Лотман примећује да смењивање планова не постоји само на филму него и књижевном приповедању онда када се иста пажња поклања појавама које су различите по својим количинским карактеристикама – „ако се сегменти текста који следе један за другим испуњавају садржајем који се оштро разликује с обзиром на количину: различитим бројем личности, целином и деловима, описивањем предмета велике и мале величине.“¹⁶ У Краковљевом роману очигледно је овакво супротстављање планова, али је наглашено присутно и семантичко контрастирање реченица/кадрова које симултано представљају ужасне призоре из живота и смрти људи и слике из природе, која опет има своје, за људско страдање незаинтересовано постојање:

„Ниже њих су превијали рањенике. Било је сломљених вилица, смрсканих стопала, улепљених власи и усирене крви. Неко је говорио о практичности шлема. Шуме су гореле на сунцу. Невидљиве бубе певале су. Рањеници су јечали, урлали или издисали. Око кржаве ватре милели су мрави. Пољски су мишеви цикали од злобе“, (*Крила*, стр. 58).

Специфичан кинематографски поступак приповедња у *Крилама*, коју су приметили већ први критичари (Аница Шаулић вели да се у роману осећа „биоскопски жанр“, а Тодор Манојловић га одређује као низ „кинематографских снимака из нашег рата“¹⁷) има сличности са експресионистичким кино

¹⁵ М. Богдановић, „Станислав Краков, *Крила*“, *Српски књижевни гласник*, н.с., књ. VII, бр. 7, Београд, 1922, стр. 553.

¹⁶ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, стр. 337.

¹⁷ Уп.: „Критика о роману *Крила*“, приредио Г. Тешић у: С. Краков, *Крила*, Београд, 1991.

стилом (Kinostil) везаним првенствено за Алфреда Деблина, који је и аутор овог назива. У свом „Берлинском програму“, објављеном у часопису *Der Sturm* 1913. године, Деблин, инспирисан неким натуралистичким (Зола) и футуристичким схватањима (Маринети) књижевног стварања, критикује психолошку мотивацију и рационализам реалистичког романа и захтева уклањање приповедачевих коментара из текста. Приповедање би требало да се заснива на динамичном и сугестивном смењивању описа који би били попут слика направљених филмском камером – „Да би се описао свет у непрегледној маси облика, неопходан је киностил. Богатство слика мора се пренети на најгушћи и најпрецизнији могући начин.(...) У роману нема места за приповедача-касача! Не ћаскати већ гледати! Широко користити секвенце које дају кључ за брзо поимање сложеног обрасца истовремености и следа. Брзе промене, збрка и неред. Целина не сме да делује испричано већ постојеће. Фантазија чињеница!“¹⁸ Нешто од таквог приповедачког поступка може се уочити у Деблиновом најпознатијем роману *Берлин Александерплац* (1929). Један од пручавалаца сложене наративне технике овог романа, Екехарт Кемперлинг у тексту „Кинематографско писање на примеру *Берлин Александерплаца* Алфреда Деблина“ покушао је да издвоји неке поступке којима приповедање добија обележја филмске нарације. Писати у киностилу не значи једноставно подражавати филм нити само давати примат визуелном, већ преобразити приповедни језик у филмски, односно конструисати сам приповедачки текст, од распореда реченица до композиције поглавља, тако да се добије ефекат кретања као на филмској траци – динамично смењивање кадрова, нагли резони, монтажа, симултаност догађаја и слично. Кемперлинг издваја три карактеристична поступка помоћу којих Деблин, а слично се уочава и у Краковљевом роману, то постиже: превазилажење конвенционалних, очекиваних могућности синтаксе тиме што се издвојене реченице комбинују/монтирају у линеарни низ, затим динамизовање времена и простора употребом одговарајућих глаголских времена и брзом сменом дешавања и, коначно, укључивање формалних елемената филма, назначених у филмском сценарију, у сам текст.¹⁹

У *Крилицама* се појединачне сцене, засноване на монтажи кадрова и симултаном приказивању догађаја, укључују у секвенце, које су неретко и графички издвојене испрекиданим линијама или звездицом. Неколико секвенци формира издвојена и самостална поглавља која граде фрагментарну целину романа. Тако се образује „разбијени роман“, како Киш одређује Бабелову *Црвену коњицу*, „из кога су избачене старинске спојнице засноване на једном лажном временском низу.“²⁰ У композицији поглавља може се применити сличан принцип монтаже који доводи у везу семантички супротстављене сцене или секвенце, стварајући ефекат гротескног. Тако се на почетку шестог по-

¹⁸ Нав. према: Н. Štatler, „Deblin i film: kinostil u književnosti“, прев. I. Trbojević, *Polja* br. 358, Novi Sad, 1988, стр. 578. Види и: V. Žmegač, „Film u okruženju ekspresionizma“, *Težišta modernizma*, Zagreb, 1986.

¹⁹ Исто.

²⁰ D. Kiš, „Romani na dlanu“, *Homo poeticus*, Beograd, 1983, стр. 97.

главља („Бела барака“) сцена нагих жена, белих витких тела, која се купају у мору, доводи у везу са сценом маларичних болесника који урлају од болова. Међутим, очигледно да се између ове две супротне и назависне сцене успоставља веза. И у једној и у другој доминира исти мотив – тело. Зато се може уочити да је за композицију романеских поглавља карактеристичан поступак контрапунктирања који се заснива, како то крајем двадесетих година објашњава Олдас Хаксли, на принципу варијација исте теме:

„Тема се, пре свега, изложи, затим се развија, па јој се одузме њен облик, препознајемо је у неприметно изобличеном виду све док се не претвори у нешто савим друго. Низ варијација представља корак даље у том правцу“, односно на принципу модулације једне теме: „Романсијер врши модулирање удвостручавањем ситуација и ликова. Приказује неколико људи који се заљубљују, умиру, моле, али сви на различите начине. Различити људи баве се истим проблемима. (...) Тако можете модулирати све видове своје теме, можете писати варијације у безброј расположења.“²¹

Краковљев роман у целини заправо је низ варијација на исту тему – рат и његов утицај на понашање људи, у распону од колективног лудила и страха пред смрћу до еротских екстаза официра у загрљају солунских куртизана. Наслови поглавља некада јасно именују тему која се варира у самосталним и графички издвојеним наративним секвенцама које то поглавље сачињавају. На пример пето поглавље насловљено је „Пред смрћу“ и варира основну тему, страх пред смрћу, приказујући наизменично старахове појединих протагониста и колективну хистерију. Постоје, међутим, и поглавља без наслова, на пример четврто, у коме се мотив страха варира у више симултаних сцена са различитим протагонистима да би се постепено модификовао у еротску страст, јер „ипак је страх највећа пожуда“, приметиће један пилот у загрљају куртизане. У првом поглављу, „Одлазак“, контрапунктски се модулира ситуација паралелног кретања војника на копну, мору и у ваздуху, при чему се динамика постиже специфичном променом ракурса, односно „угла снимања“. Призори на земљи приказују се из авиона у дивљем лету – „Доле је био вртлог планина, зидова, минара, воде и пространих вардарских ритова...“, док се авионске вратоломије у ваздуху приказују како их види посматарач са земље – „...високо у зраку су се превртали весели, пијани аероплани“, (*Крила*, стр. 11). Ова просторна опозиција горе-доле везана је и за симболику наслова романа – авионска крила у ваздуху која симболизују слободу и неспутаност лета бескрајним и светлим просторима неба и шаторска крила на земљи којима су покривена људска тела, жива или мртва.

Због сложеног односа између фактографског и фикционалног, односно заснивања романеских збивања на документарној грађи, занимљива је и паралела између Кракова и Црњанског. И *Дневник о Чарнојевићу* и *Крила* настали су на основу аутобиографског искуства својих аутора. И Краков је на фронту водио дневник чије је одломке објавио у листу *Време* јула 1923. године („Борба на Калин-камену: одломци из дневника седамнаестогодишњег добровољца“). Као што ће се и Црњански у својим коментарима уз *Лирику*

²¹ О. Haksli, „Roman i ideje“, прев. К. Vidaković, у: *Radjanje moderne književnosti. Roman*, priredio A. Petrov, Beograd, 1975, стр. 259-260.

Итаке вратити неким ратним збивањима о којима приповеда у свом првом роману, тако ће и Краков неколико деценија након објављивања романа *Крила* исте догађаје из рата описати у својим меморима *Живот човека на Балкану*, објављеним тек 1997. (прир. Гојко Тешић). И један и други аутор тако заостравају и проблематизују однос између живота и литературе, чинећи отвореном границу између фиктивног и документарног. Као што ни романи, засновани на аутобиографском искуству, које су објавили почетком двадесетих нису традиционално схваћена фикција, тако ни коментари Милоша Црњанског с краја педесетих, односно мемоарски записи Кракова настајали приближно у исто време, баш зато што су писани након романсијерског искуства, нису само једнозначна документарна, „истинита“ грађа.²²

Међутим, док је у првом роману Милоша Црњанског веза са дневничким предлошком остала наглашена тиме што су за конституисање кратког романа искоришћене неке жанровске могућности дневника, првенствено приповедање у првом лицу, исповест, удвајање приповедачког и доживљајног „ја“, фрагментарност, и можда надасве поетичко и егзистенцијално поверење у чин писања, односно писаног преосмишљавања и превредновања животног искуства, дотле роман *Крила* развија један другачији тип документарности која није текстуална него филмска, односно не почива на ономе што је записано него на ономе што је из умножених и различитих перспектива виђено. И роман се, као и рат и као и филм, у Краковљевом случају првенствено своди на визуелну димензију, на низ одабраних и на одговарајући начин монтираних слика/сцена које од визуелних, као камером забележених докумената, прерастају у уметничке, сугестивне визије. На самом почетку роман је кратко поглавље које се зове „Документ који је коза појела“. У облику цитата, графички сложеног тако да подражава изглед аутентичног војног документа, пренет је, односно приређен, оштећени текст у коме су забележене карактеристике официра. Али документ је оштећен јер је почела да га једе коза. У дијалогу који потом следи, један од официра то овако коментарише: „Сад и козе могу по поверљивој архиви претурати“, а приповедач затим описује полууништену архиву: „Сандук је лежао пред њиме немоћан, и кроз његове распукле даске испадале су хартије на све стране.“²³ У овој иронично стилизованој уводној сцени имплициран је један поетички важан став о немоћи писаних докумената да представе и сачувају истину о рату. Управо у трећем поглављу („Препад“) ауторски приповедач, који се иначе ретко оглашава својим коментарима, сценски описује ратно разарање и потом поставља питање: „Из срушене куће извлаче затрпане. Официру је греда смрската главу. Неко је доцније говорио како је кундаком дотучен. Ко би још сазнао истину у рату?“ (*Крила*, стр. 24). Ово питање о дестабилизованом статусу истине у рату

²² О преплитању и преиначењима фактографског и фикционалног у Краковљевој прози, од романа до мемоара, пише Александар Јовановић у тексту „Умирање у веселом бунилу (Станислав Краков, *Крила*, 1922)“, у зборнику радова *Српска књижевност и рат*, ур. М. Матицки, Деспотовац, 1999.

²³ С. Краков, *Крила*, роман, Београд, 1922, стр. 4 (сви наводи биће дати према овом, првом издању).

(Још Киплинг је језгровито формулисао да је истина прва жртва рата) може да сугерише да је до сазнања истине у ратном метежу немогуће доћи, али посредно би могло да упути и на избор специфичног, кинематографског облика приповедања и приповедачеву позицију у роману. Ако већ нема тога *ко* би знао истину у рату, да ли, ипак, до неке потпуније и објективније слике може доћи свеprisутно око, односно објектив камере, али који је такође вођен неким субјектом перцепције? На почетку романа писани документи немоћно се осипају и лете, иронично су приказани као храна за козе, и том уводном сценом као да је имлицитно укинута могућност да неки облици писаних докумената буду извор и гарант приповедања о рату, па и могућност да роман буде заснован на неком од документарних жанрова – дневнику, писмима, мемоарима. Краковљева намера очигледно је била да без наглашених емоција и патетике да што објективнију слику рата, односно збивања на Солунском фронту и у позадини, и тако се приближи могућој истини која би била поузданија па тиме и општија јер превазилази субјективна, индивидуална сведочења. Док Петар Рајић пише свој дневник којим ће детектовати, документовати, односно арикулисати промене које су настале у његовој свести и тиме, наравно, у његовом виђењу света, приповедач романа *Крила* филмски бележи и документује догађаје у свету око себе желећи да што уверљивије прикаже динамизам и хаотичност рата и да детектује промене које рат изазива у понашању других људи. При томе уметнички ефекти и вредност овога роман, како ће то истаћи и авангардна мисао о филму, не произилазе само из онога што је снимљено, односно филмском техником у приповедању забележено, него првенствено из начина како је снимљени/забележени материјал повезан, укомпонован, једном речју монтиран. Управо у начину на који је изведена монтажа одабраних наративних сегмената и ефектима који са тако постижу (понајпре шок и црни хумор) препознаје се присуство приповедача, његов имлицитни став, као и промене које је у његовој приповедачкој свести изазвао рат.

За генезу приповедачке технике која доминира у роману *Крила*, важан је био Краковљев претходни, такође ратни роман *Кроз буру* (1921). Иако се у његовом наслову може препознати експресионистичка конотација, елементи експресионизма и авангардно експериментисање у приповедању изразитије се испољавају тек у завршним поглављима – „последње три главе, где је лични роман избачен из колосека сентименталности у трагедију опште буре, *На прелому*, *На мосту* и *Requiem*, дају врло добре слике рата и сведоче о будућем уметнику *Крила*.“²⁴ Док је претежни део роман *Кроз буру* у знаку сентименталне љубавне приче, која се дешава далеко иза линија фронта, и исприповедан у трећем лицу, махом из перспективе главног јунака, у завршним поглављима која описују хаотична ратна збивања, када се лична трагедија утапа у трагедију колектива, наратија се изразито мења. У приповедачким резовима, који су у тексту означени испрекиданим линијама, када се један наративни ток нагло смењује другим, најочигледније се препознаје техника вишепланског кинематографског приповедања каква ће доминирати у *Крили-*

²⁴ А. Шулић, „Романи г. Станислава Кракова“, *Летопис Матице српске*, књ. СССІ, Нови Сад, 1923, стр. 82.

ма. Да би се приказала динамика ратних збивања на крају романа био је, дакле, потребан другачији приповедачки поступак од оног којим су исприповедани мирнодопски догађаји. Занимљиво је зато како Краков, у интервјуу поводом приказивања свог филма *За част отаџбине* 1930, објашњава, полазећи од сопственог ратног искуства, утицај рата на све оне који су га преживели:

„Рат је имао дубоке везе са свим нашим чулима, осећањима, инстинктом, заносом, мислима и стварношћу. Видели смо да је он уско био везан са најсуштаственијим нашим животом, и да је у њему било колико трагедије толико и слана, идеја и болова, невероватно испремештаних, чудно хипнотичких, снажних. Рат је био најдинамичнија појава у нашој историји. И зато су после дошле занимљиве анализе у разним уметничким изразима.“²⁵

Управо таква ће бити слика рата у Краковљевом дугом роману и то првенствено због „динамизованог“ постука приповедања.

Позиција приповедача у *Крилицама* може се терминима Женетове наратологије одредити као хетеродијегетичко приповедање са спољашњом фокализацијом. Ограничење, односно селекција наративних информација у односу на оно што се традиционално назива свезнање, изведена је тако да се приповедање првенствено своди на описивање поступака и понашања ликова, без приказивања њиховог „унутрашњег“ живота – „фокус је постављен изван свих ликова, чиме је потпуно онемогућен увид у свест било ког јунака.“ Како Женет примећује доследна примена овог поступка није карактеристична за роман пре двадесетог века, а најпотпуније остварење има у француском новом роману.²⁶ Према наратолошкој теорији другог значајног аутора, Франца Штанцла, *Крилица* су блиска персоналном типу романа у коме се остварује ефекат сценског приказивања стварности. Читалац као да је директно, без посредовања и коментара приповедача, суочен са приказаним светом. Иако се приповедач у персоналном роману одрекао поигравања са илузијом приповедања, Штанцл примећује да и у овој наративној ситуацији питање „шта је стварно?“ остаје актуелно, али на један другачији начин него што је то у ауторском или приповедању у првом лицу.

„Аутор персоналног романа замишља, бира, уређује, структурира елементе свог приказаног света можда још пажљивије него аутор ауторизованог романа или романа у првом лицу, али се при томе увек руководи намером да створи привид да је овај распоред ствари дат без икаквог плана и случајно узет из стварности, као да је нека невидљива и непоткупљива камера лукавством успела да ухвати ове снимке из живота онаквог какав он јесте.“²⁷

Приповедач у *Крилицама* служи се једним таквим „лукавством“, јер избор и распоред филмски „ухваћених“ слика и сцена није случајан. Приповедач их доводи у везу, односно уланчава (монтира) тако да тај спој изазове одређене уметничке ефекте какви су гротеска, пародија, црни хумор или апсурд. У својој *Теорији приповедања* (1985) Штанцл ће за овај тип приповедачке ситуације употребити термин *camera-eye* као гранични облик приповедања који се приближава филму, подсећајући некада и на књигу снимања или транскрипт догађаја снимљених камером. Одлике тог поступка Штанцл показује анали-

²⁵ С. Краков, *За част отаџбине & Пожар на Балкану*, стр. 64.

²⁶ А. Марчећ, *Figure pripovedanja*, Београд, 2003, стр. 218-219.

²⁷ Ф. Штанцл, *Типичне форме романа*, прев. Д. Гојковић, Нови Сад, 1987, стр. 95.

зирајући примере из Дос Пасосових романа *Менхетн Трансфер* (1925) и трилогије *U.S.A* (1938), где показује постајање нерелевантног и десубјективизованог приповедача.

Због развијености облика кинематографског приповедања, односно поступака заснованих на коришћењу могућности које у књижевности и језику допушта филмска монтажа, роман *Крила* јединствен је међу другим авангардним прозним остварењима. Ипак, Краковљево дело са прозом Милоша Црњанског или Драгише Васића дели сличану визију рата који се не доживљава као апотеоза националног страдања него као разорна ирационална сила која човека телесно и морално деформише, али и отвара у њему до тада неслућене дубине подсвесног и нагонског.

Кључне речи: монтажа, филм, кинематографско приповедање, киностил, авангарда, проза, роман, рат, сцена, рез.

Предраг Петровић

ЭЛЕМЕНТЫ КИНОСТИЛЯ В СЕРБСКОЙ АВАНГАРДНОЙ ПРОЗЕ

(Резюме)

В настоящей работе рассматриваются приемы кинематографического повествования, характерные для сербской авангардной прозы двадцатых годов прошлого века (М. Црњански, С. Краков, Д. Васић). Обоснованием нарративных приемов, аналогичных технике киносъемки (сценичность, кадрирование, сечение, монтаж, многоплановый показ событий) получают специфические эффекты – гротеск, абсурд, контрапункт, черный юмор. Данные нарративные приемы становятся яснее, если установить связь с положениями экспрессионистского нарратора Альфреда Деблина и положениями русских авангардных режиссеров, в первую очередь с взглядами на монтаж, характерными для Эйзенштейна.

Светлана Шеатовић-Димитријевић
Београд

ВЕЛА НИГРИНОВА – СТВАРНОСТ ИЛИ ФИКЦИЈА У ЗБИРЦИ ПОСМРТНЕ ПОЧАСТИ СИМЕ ПАНДУРОВИЋА

У раду се трага за пореклом мотива мртве драге у песничкој књизи Посмртне почасте (1908) Симе Пандуровића. Ова песничка књига је посвећена госпођици В. Н. тј. Вели Нигриновој, глумици, првакињи Народног позоришта и жени која је пленила својом уметничком интерпретацијом и физичком лепотом крајем 19. и почетком 20. века. Пандуровић је наглашавао значај посвете и у другом издању ове књиге 1922. године. Вела Нигринова је постала прототип мртве драге у критичким текстовима током протеклих сто година. Биографски подаци казују да је ова глумица била жива у тренутку настанка тих стихова, али веома болесна. Овај рад је покушај да се расветли однос биографског и литерарног у структури мотива мртве драге у Посмртним почастима у контексту експлицитних поетичких ставова Симе Пандуровића и српске модерне. Мртва драга у српској модерни се у овом раду тумачи и као културолошка чињеница којом су били обузети песници тога доба, оствареног и кроз фасцинацију глумицама и јавним женама.

Проблем односа стварног и фиктивног у књижевности задире у саме корене уметничког и литерарног, али исто тако и у основе Платонове идеалистичке теорије уметности и Аристотеловог списа *О песничкој уметности*. Однос свакодневице, каткада и бизарних података из живота уметника и транспозиција корпуса тих тема, мотива, асоцијација у литерарно дело представља једну од најосетљивијих књижевнотеоријских тема. Истовремено, релација стварност – књижевност као кључно миметичко питање у појединим случајевима као што је и ситуација са овим радом представља према добром делу теорија 20. века крајње несигуран, па могло би се рећи чак и дилетантски подухват. Но, могуће оправдање за постојећу релацију, изучавање њихових односа налазимо у последње две деценије. Антоан Компањон у књизи *Демон теорије* процењује да су Нортроп Фрај и Пол Рикер дали тај кључни преврат у односу према тумачењу мимезиса јер су овај споран термин довели у везу са спознајом, светом и стварношћу. Мимезис као стваралачка активност или стваралачко подражавање, ако се овај појам по Рикеру схвати као пресек који отвара простор фикције, истовремено доприноси литерарности дела¹. Ослањајући се на неколико ових ставова налазимо сасвим

¹ Антоан Компањон, *Демон теорије*, Светови, Нови Сад, 2002, стр.162.

узак пут до теме која би могла захтевати један психоаналитички приступ у коме би се евентуално откриле могуће везе између нејасног детаља из живота Симе Пандуровића, експлицитне посвете „Госпођици В.Н.“ у првом и још експлицитније посвете и јасних алузија у предговору другог издања *Посмртних почасти*. Ставови о аутономности уметничког дела у овом случају постају неодрживи јер природа поезије српске модерне захтева у тумачењу појединих књижевних појава и упоредно посматрање спољних, биографских, друштвених и културолошких појава. Друштвени и уопште културолошки ангажман судиноника српске модерне био је обележен активностима у сферама политике (Јован Скерлић, Алекса Шантић, Јован Дучић, Милан Ракић, Сима Пандуровић, Милан Грол), али и позоришта, где су у Управном одбору Народног позоришта били Богдан Поповић и Јован Скерлић, управник Милан Грол, а Сима Пандуровић је преводио драмске текстове са француског и врло често писао позоришне критике. Песнике и критичаре српске модерне и њихова дела стога, треба проучавати и у ширем уметничком и друштвеном контексту, колико год то било у нескладу са модерним тумачењима књижевних дела.

У нашем првом тексту посвећеном љубавној поезији Симе Пандуровића „Љубавна поезија Симе Пандуровића-између ероса и танатоса“² указали смо на неколико битних биографских чињеница, које поричу директан утицај глумице Веле Нигринове на настанак појединих песама са централним мотивом мртве драге. Ипак, којим год путем пошли, име госпођице В.Н. је незаобилазно у тумачењу најзначајније Пандуровићеве песничке књиге *Посмртне почасти*. Ова песничка књига је објављена у Књижарници Пахера и Кисића у Мостару у марту 1908. године, а већина песама је настала између 1903. и 1907. године. Позната глумица Народног позоришта, којој је посвећена књига, Аугуста Вела Нигринова преминула је 19. децембра по старом или 31. децембра у поноћ по новом календару исте 1908. године. Како су историчари књижевности и тумачи Пандуровићеве поезије често узгред и овлашно напомињали да је могући прототип мотива мртве драге управо ова необична и веома угледна глумица или је бар реч о некаквој врсти инспирације. Такав закључак је изношен углавном као непроверена чињеница и само на основу посвете на првој страни *Посмртних почасти* где стоји „госпођици В.Н.“ Међутим, госпођица Вела Нигринова је била у том тренутку жива, али веома тешко болесна од 1906. до 1908. године. Сенка стварне, биографске смрти је лебдела свакако над овом фаталном примадоном, али њен биографски, стварни живот и крај нису могли бити једина инспирација Пандуровићу за мотив мртве драге. Проблем односа стварног и имагинарног у Пандуровићевој поезији делимично је дефинисала Слободанка Пековић расправљајући о одразу стварности у делима српских модерниста: „И у песништву Симе Пандуровића сав свет је унутрашњи свет, за њега и не постоји свет изван њега самог, а оно што се од спољног света примећује, само су одблесци

² Види: С. Шеатовић-Димитријевић „Љубавна поезија Симе Пандуровића – између ероса и танатоса“ у *Поетика Симе Пандуровића*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2006, стр. 222.

таме, бола и личне резигнације. Тако се реалност не губи и не негира, већ се преобличава.³ Мерило модерности у периоду српске модерне с почетка века представља свест о односу стварности и фикције, али се та стварност огледа кроз значај естетске форме. Поглед у себе, тамне и до тада непознате делове људске душе, процеси самопосматрања, како је и сам Пандуровић писао, модерна поезија је: „... аналитичко – реконструктивна по својим методама, а спиритуалистичка по свом основном схватању. Данашња лирска поезија је у интимној вези са психологијом, и, по тачној речи једнога од наших модерних песника, најближа је Метафизици.“⁴ Пандуровић је управо инсистирајући на „лепоти“ душе, чак и када је ружна, „Бедна“, црна и огољена откривао унутрашњи свет лирског ја и то је модерно у односу на реалистичке или касно романтичарске песничке текстове. Поглед у душу нужно не оспорава одраз преобликоване стварности који оставља ожиљке у њеном ткиву. Преламајући стварност интимних и личних доживљаја Пандуровић кроз своју поезију даје те најдубље дамаре, али подстакнуте спољашњим манифестацијама. Тако и лик и име Веле Нигринове, који је био, вероватно, само подстрек, могући образац за мотив мртве драге постаје разумљив као „лист личне историје“.

У нашем претходном тексту тврдили смо да је мотив мртве драге искључиво литерарног порекла, али по свој прилици он је структуриран више-струко, углавном као преобликована слика биографског у фиктивном, уметничком тексту, а у складу са литерарним прототиповима мотива мртве драге (Офелија, Поова мртва драга из песме *Гавран*).

У овом раду покушаћемо да разоткријемо однос биографског, фиктивног и литерарног наслеђа у конституисању мотива мртве драге. Овај мотив је један од најважнијих мотива у Пандуровићевој, али је и веома фреквентан и код осталих песника српске модерне, пре свега Диса. Мотив мртве драге и његова генеза у Пандуровићевој поезији су прави пример модернизације поетичког израза српске књижевности. Управо на примерима љубавне поезије српска модерна доказује своје највише домете у новом доживљају љубавног осећања и све чешће у његовој блискости са смрћу. Зато је име Веле Нигринове као стварног подстицаја, илузије или тек инспиративног доживљаја за песничку књигу *Посмртне почести* Симе Пандуровића од посебног значаја. Крајем осамдесетих и деведесетих година 20. века сасвим је промењен однос према биографијама и у том смислу појавио се цео низ студија у Америци које се баве односом и значајем Жане Дивал, глумице, статисткиње, проститутке у одређеним песмама Шарла Бодлера. Критички талас новог историзма и културног материјализма данас нам пружа могућност да отворимо и оваква спорна биографско – литерарна питања. Без обзира на Бодлерову тврдњу да његово *Цвеће зла*: „Није ова књига написана за моје жене, кћери и сестре; као ни за жене, кћери и сестре мога суседа. Препуштам тај задатак онима којима је стало да помешају добра дела са лепим језиком“⁵. Упркос

³ С. Пековић *Основни појмови модерне*, Народна књига, 2002, стр.39.

⁴ С. Пандуровић „Прока Јовкић“, *Звезда*, св. VIII, 1912, стр. 499.

⁵ Ш. Бодлер „О песничкој уметности“ у *Цвеће зла*, *Париски сплин*, *О песничкој уметности*, прев. Борислав Радовић, СКЗ, Београд, 1975, стр. 260.

одбијањима да се доведу у везу лични живот и песничко дело, поезија и живот Шарла Бодлера, зачетника модерне поезије, премрежени су именима бројних жена, углавном проститутки, статисткиња у малим позориштима или нешто успешнијих глумица, као што је била и Марија Добрен, која је остваривала чак и главне улоге. На пример, веза са Маријом Добрен сеже у револуционарни период 1847. године, док је Бодлер своју најдубљу везу са Жаном Дивал доказао и у свом опроштајном писму пред покушај самоубиства, где је сву имовину оставио овој трећеразредној глумици. Но, поред скандалозних веза са јавним женама Бодлер је у „Саветима младим књижевницима“ упозоравао: „Дужан сам да у ред жена опасних за књижевнике уврстим *честиту жену*, надрисписатељицу и глумицу; *честиту жену*, зато што она неминовно припада двојици мушкараца и што је она осредња храна за песничкову деспотску душу; надрисписатељицу, зато што је промашени мушкарац; глумицу, зато што она нешто натуца о књижевности и говорећи шатровачки – укратко, зато што није жена у пуном значењу речи – пошто је публика за њу нешто драгоценије од љубави.“⁶ Упркос оваквим саветима Шарла Бодлера глумице и глумци Народног позоришта су почетком двадесетог века у Београду били култне личности и за наше песнике модерне, а значај драмске уметности и позоришта је био подстакнут општим процесима модернизације и европеизације српске културе. Популарност позоришта у првим деценијама 20. века је била и део опште урбанизације Београда. Тако је слика великог града из Бодлерове поезије продираола и освајала просторе у српској поезији модерне. Ту слику урбаног града формирају и појаве рафинираних, отмених дама, појава модних журнала, култ глумица, лепих и образованих жена. Уопште, српска модерна је неговала свој грађански и аристократски дух. Историја српског позоришта казује да Вела Нигринова није била нарочито образована, каријеру је започела у аматерском позоришту у Љубљани са 16 година.

Пандуровићева песничка књига *Посмртне почасти* нужно у оваквом културолошком контексту захтева расветљавање улоге Веле Нигринове, глумице, којој је посвећена једна „песимистична књига књижевне заразе“ (Ј. Скерлић). *Посмртне почасти* су књига са којом је српска модерна доживела свој врхунац и најавила прве експресионистичке, предавангардне тенденције у српској поезији 20. века. Посвета Вели Нигриновој је од изузетног значаја јер она открива сложеност културолошких порцеса у овом књижевном раздобљу и златном добу српске поезије, а истовремено нам и указује на хетерогеност поетичке структуре ове збирке, која је поред литерарних утицаја, преживела и остале, културолошке и филозофске константе времена у коме је настала. Улога посвета у српској модерни је била врло индикативна и није имала само формалну улогу. Посвете су сведочиле о поетичким одређењима, моди или су биле део личне историје. Посвета Милану Ћурчину *Искрене песме* Милана Ракића или Ујевићева посвета *Лелека себра* Сими Пан-

⁶ Ш. Бодлер *Мисли*, сабрао и приредио Анри Пер, превео Борислав Радовић, Уметничко друштво Градац, Чачак, 2004, стр.24.

дуровићу имају јасну поетичку профилисаност. Ракић Ђурчину посвећује *Искрену песму* јер, она по свему судећи припада том радикалнијем току српске модерне, а атрибут „искрена“ је могућа алузија на Скерлићеву квалификацију Ђурчинових песама као „искрених у мислима и осећањима“. Ђурчин је своје *Песме* посветио баронеси Рене Враницани и Богдану Поповићу. Посвета Тина Ујевића Пандуровићу сведочи о изузетном угледу, „принца поета“, како су Пандуровића крунисали чланови послератне „Групе Уметника“ 1919. године, о чему сведочи и Милош Црњански⁷. Пандуровић је своју другу књигу песама *Дани и ноћи* посветио својој жени Бранислави, док је трећи књига делимично изгубљених стихова *У немирним сенкама*, која је у *Делима* Симе Пандуровића објављена под насловом „Unio mystica“ била посвећена песниковим сестрама. Тако би се могло говорити о релацијама са стварношћу свих Пандуровићевих песничких књига. *Посмртне почасти* су у себи „преобличавале“ стварност, али су и стварале круг утицаја на стварност како песничку, тако и ширу друштвено – културолошку. Ипак, *Посмртне почасти* су оставиле и важан утицај на млађе генерације песника и шири круг читалачке публике. Улога ове прве Пандуровићеве песничке књиге тако се, узгред и открива, пре у дијахронијском него у синхронијском приступу. Управо су *Посмртне почасти* књига која је оставила огроман утицај и на ширу културну јавност (Млада Босна) када се појавио низ Пандуровићевих следбеника⁸. О утицају на Владислава Петковића Диса и Даницу Марковић овом приликом ћемо се ограничити само на опаску да оба ова песника имају у својој поезији мотиве мртве драге или мртвог драгог. Збирка *Лелек себра* Тина Ујевића штампана је, такође, на препоруку Симе Пандуровића⁹.

Упркос том јаком рефлексу на књижевну и културну јавност Србије и Босне Сима Пандуровић је у другом издању *Посмртних почасти* 1921. године, дакле 13 година после првог издања образложио да ти стихови „за свога аутора имају ону субјективну лепоту прошлости, интимну и нежну драг успомена, о којој Албер Самен говори са дирљивом узбуђеношћу, тихом

⁷ М. Црњански „Послелатна књижевност (литерарна сећања)“ у *Есеји и прикази*, приредили Б. Петровић и С. Трећаков, Књижевна заједница Новог Сада, 1991, Нови Сад, стр.36. Црњански у овом тексту још додаје: „Пандуровић је, тада, за мене био најистинскији песник наше „модерне“, и његове две песме из *Антологије* знао сам на изуст. Њему дугујем врло прецизна обавештења о Скерлићу, браћи Поповића, Дучићу, Дису и др. У оно време, од њега сам слушао најироничнију критику наших предратних величина.“ стр. 30.

⁸ Недавно је објављено фототипско издање збирке песама једног од Пандуровићевих ученика у Ваљевској гимназији. То је књига С. Р. Мартића *У данима туге*, песме, проза, драмске скице, фототипско издање, прир. С. Војиновић, Издавачко предузеће „Колубара“, Ваљево, 2006, фототипско издање из 1909. године. На првој страни ове књиге стоји посвета: „Господину Сими Пандуровићу, песнику. Захвални Стеван Р. Мартић, гимн. VI године“. Већ у насловима песама открива се Пандуровићев утицај као нпр: „Резигнација“, „Још једна скрхана нада...“ или „Када тешка туга“. Као што је то приметио и Јован Скерлић у есеју *Једна књижевна зараза* где је указао на младог песника под утицајем Пандуровића „у основном тону“. Песимизам, резигнација и мнеланхолија су основна расположења у стиховима овог ђака Ваљевске гимназије.

⁹ Види: Т. Ујевић *Лелек себра*, прир. Леон Којен, Чигоја, 2004. У Напоменама о тексту Којен наводи податке и писма у којима се налазе докази да је Ујевићева збирка штампана на препоруку Симе Пандуровића који се похвално и лепо изразио о Ујевићевим стиховима 1919. године. Тин Ујевић стиже у Београд тек следеће 1920, када је и штампана књига *Лелек себра*.

меланхолијом и појмљивим поштовањем¹⁰ После 13 година Пандуровић наглашава субјективан и личан тон ове књиге, насупрот владајућим поетичким, стилско-формацијским тенденцијама, које је Пандуровић изврсно познавао као уредник часописа „Мисао“ од 1919. године. Посвета госпођици В.Н. нешто би значила тек савременицима, али за историчаре књижевности овај предговор другом издању је већ озбиљан знак да треба преиспитати све претходне претпоставке и евентуално порекло мотива мртве драге. У наставку предговора Пандуровић оштро напада све нове тенденције, обележавајући послератно време као време опадања свих вредности и супериорно и самоуверено наглашава:

„Зато ова књижица, у времену нарушене савести и узмућених осећања, не претендује да буде модерна. Она уосталом није никад имала таквих претензија. Историја њеног постанка то је лист личне историје писца ових стихова. Врло лична, она је била и остала посвећена личности која је своцирала ове строфе; ако онс имају икакве вредности онда је то поготову више заслуга њена него писца ових стихова.“¹¹

Такође, на насловној страни *Посмртних почести* налазимо идентичну посвету оној из 1908. из првог издања „Госпођици В.Н“. Но, у овом другом издању Пандуровић посебно и то само испред једне песме индикативног наслова „На гробу велике страсти“ штампа опет „Госпођици В.Н“. Све би ово прошло уз врло мало пажње да песник није инсистирао на тој посвети. У предговору својим *Делима* Пандуровић је прештампао у потпуности предговор првом и другом издању и додао „Напомену“ у којој је потврдио да је ово „треће и дефинитивно“ издање *Посмртних почести* коме је додато неколико стихова, које је аустријска цензура „без икаква смисла и разлога“¹² избацила. Тиме се Пандуровић осврнуо само на политички контекст *Посмртних почести*, али се није одрекао претходних ставова о личној интонираности збирке изнетих у ранијим предговорима.

Пандуровић је 1920. године објавио и свој дужи есеј, теоријску расправу *Интегрална поезија* у којој је своју екслицитну поетику засновао, за то време, на ретроградним појмовима субјективности уметничког дела:

„Стварајући уметничко дело ја не говорим о себи, него дајем себе, као што могу посматрати своју душу, своја осећања, своју савест, али не могу посматрати свој субјект, своје ја, централни феномен своје личности... уметничко дело то сам ја, манифестација мога субјекта и моје личности... уметничко дело је субјективно...објективно уметничко дело бесмислен је парадокс, као и „објективно осећање“ или „објективна лирика“¹³

Захтевајући истину у поезији Пандуровић и декларативно додаје да је модерна поезија интегрална зато што је она „...живот и то цео, кондензован и концентрисан живот од неколико година живота.“¹⁴

¹⁰ С. Пандуровић, *Посмртне почести*, друго издање, предговор, Издање И. Ђ. Ђурђевића Београд-Сарајево, 1922, стр. 5.

¹¹ Исто, стр. 8.

¹² С. Пандуровић, *Дела, Стихови, књ. 1*, Друштво за културно-привредну акцију, Београд, 1935, стр. 12.

¹³ С. Пандуровић, *Интегрална поезија, Дела, Пред људима и питањима, књ. 2*, Друштво за културно-привредну акцију, Београд, 1935, стр. 64-65.

¹⁴ С. Пандуровић, *Интегрална поезија, Дела Симе Пандуровића, Пред људима и питањима, књ. 2*, Друштво за културно-привредну акцију, Београд, 1935, стр. 57.

У складу са експлицитним поетичким ставовима и ако бисмо веровали песнику, Вела Аугуста Нигринова је уствари једини стварни подстицај и инспирација. Дакле, ко је Аугуста Вела Нигринова? Милан Грол¹⁵ као савременик у књизи *Из позоришта преткумановске Србије* пише да Аугуста Нигринова долази у Београд 1882. године по препоруци Даворина Јенка, тадашњег композитора и диригента Народног позоришта. У том тренутку Нигринова има 20 година, неколико година искуства у аматерским позориштима у Љубљани. Према захтевима Милорада Поповића Шапчанина, управника Народног позоришта, неопходна је драмска глумица која би заменила Милку Гргуруву. Нажалост, како пишу историчари српског позоришта, Грол, Боривоје Стојковић¹⁶ и Олга Милановић¹⁷ Србија у том тренутку није имала снаге да изнедри једну глумицу из наше средине. Зато стиже Аугуста Нигринова, мајка јој је била пореклом из Беча, а отац Аугуст Нигрин Чех, железнички службеник. Занимљив је податак да се Сима Пандуровић родио 1883. године, дакле Нигринова је била старија од њега 21 годину. Претпоставимо да се Пандуровић упознао са Нигриновиним репертоаром тек на самом почетку 20. века. А. Г. Матош о Нигриновој пише: „Свак, тко зна опће позоришне прилике... мора да се поклати овој Словенки, која је упркос природним и извјештаченим запрекама, сама како „странкиња“ и почетница постала „српска Сара (Бернар)“. Као дјевојка из туђине дошла је на позорницу, на којој се (а гдје није тако) – цијени почетник по бабу и по стричевима. Против ње бијаше све, уз њу само њезин добар гениј, њезин дар, па је ипак све освојила...“¹⁸ Савременици (Павле Маринковић је Нигринову сматрао српском Саром Бернар, Милан Савић и други) казују о изузетној лепоти, стасу: „На позорници су реч водили Гавриловић и Нигринова, Гавриловић господством – какавог пре и после њега на београдској позорници није било, и духовитим изразом, Нигринова лепотом жене на којој је париска тоалета била сливена као на „манекенки“ у модном журналу. Под том расном лепотом жене, бујао је темперамент са сјајем у очима и са једним звучним алтом, из грла као у Јуноне“¹⁹ Како наводи Боривоје Стојковић²⁰ Нигринова је била миљеница публике, а песник Војислав Илић је био нежно заљубљен у њу. Нигринова је одиграла око 400 улога, тврди Олга Милановић²¹ у сепарату *Аугуста – Вела Нигринова првакиња Народног позоришта*. Навешћемо само најважније: У *Краљу Едипу* Јокасту, Ану Карењину, Офелију, Јулија у *Ромеу и Јулији*, Дона Сола у драми *Ернани* Виктора Игоа и најзначанија улога у њеној каријери је Маргарита

¹⁵ М. Грол, *Из позоришта преткумановске Србије* прир. З. Т. Јовановић, Народно позориште, Београд, 2004.

¹⁶ Б. Стојковић, „Вела Нигринова“ у *Великани српског позоришта*, СКЗ – ГИРО „Милић Ракић“, Београд-Ваљево, 1983, стр.58-70.

¹⁷ О. Милановић, „Аугуста – Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду“, *Годишњак града Београда*, књ. XVII, 1970, стр. 237-287.

¹⁸ А. Густав Матош, *Нада*, Сарајево, мај 1897.

¹⁹ М. Грол, *Из позоришта преткумановске Србије*, Народно позориште, 2004, стр.88.

²⁰ Б. Стојковић, „Вела Нигринова“ у *Великани српског позоришта*, СКЗ – ГИРО „Милан Ракић“, Београд – Ваљево, 1983, стр.60.

²¹ О. Милановић, „Аугуста – Вела Нигринова првакиња Народног позоришта у Београду“, *Годишњак града Београда*, књ. XVII, 1970, стр.278. Рад Олге Милановић је до сада најпрецизији

Готје у *Дами с камелијама*. Поводом улоге у *Дами с камелијама*, француски професор и историчар Албер Мале, који је приликом боравка у Београду гледао ову представу пише: „... Изненађен сам био кад сам у тој полуисточњачкој вароши, на граници Истока и Запада, са трошним страћарама, рђавом калдрмом, укусним ћевапчићима и примитивном музиком свратио у Народно позориште и констатовао да је глумица која је креирала Димину *Госпођу с камелијама*, равна некој најистакнутијој француској уметници...“²² Критичар *Дневног листа* пише поводом улоге Јулије у *Ромеу и Јулији* 1894. године да је Нигринова: „... савршена, недостижна Јулија, онаква какву је песник замишљао, каква се могла родити само под вечно плавим небом класичне Италије.“²³ Њена појава је изазивала бурне аплаузе у Народном позоришту. Изузетно повољне критике пратиле су је и приликом гостовања у Загребу, Љубљани, Прагу, Новом Саду. Нешто прецизније њену глуму описује Антун Густав Матош:

„Што је улога више женска, више лирска то је за њу подеснија. Необична осјетљивост највиднија је психолошка особина те уметнице са гвозденом вољом, код које полет није готово никад извјештачен. То је предестинирана приказивачица идеалних и истинских осјећаја. Жена с демонском, дакле не женском вољом и хладна кокета није њезин *metier*. Једина јој је погрешка онај често сентиментални патос, који извире можда прије из идеалистичког њемачког утјецаја на њезин словенски завичај, него из њежног лиризма њезине снажне душе.“²⁴

Нигринова је 1894. године одликована орденом Св. Саве петог степена. Апсолутна дива српске глумачке сцене и на почетку 20. века, када је позориште централно место, а „Позоришна кафана“ на углу Васине и Добрачине место на коме се скупљају глумци, али и Матош, Дис, и Пандуровић. Међутим, њен репертоар је био нешто што је код младог Пандуровића свакако, изазивало симпатије. Почетком века у нашем позоришту влада потпуна превласт француских драмских дела, Пандуровић преводи Корнеја и Игоа, али ни у једној од тих драма није играла Нигринова. Љиљана Глумац-Томовић у књизи *Француски класичари на српскохрватском језичком подручју* пратила је рецепцију француских класика и у српским позориштима. На почетку века долази до значајног заокрета од немачког репертоара ка француској књижевности: „Управа, у коју је следеће године (1900.) ушао Милан Грол, није остала само на констатацији; у њеном плану за следећу позоришну сезону, прву у 20. веку, она је из француске књижевности уврстила петнаест комада од Рењара, Ла Фонтена, Маривоа, Балзака, Мисеа, Диме Сина и других...“²⁵ Те године преведен је Корнејев *Сид*, а изведен 1903. Преводилац је био Никола Марјановић, школски друг Симе Пандуровића²⁶, који је те године превео са Милутином Чекићем Игоову драму *Краљ се забавља*. Тако су се први пут професионално укрстили путеви Симе Пандуровића и Народног позоришта.

текст и најобимнији јер потпуно прати развој и појаву Веле Нигринове у Народном позоришту од 1882. до њене смрти 19. децембра 1908. по старом календару или 31. децембра 1908. по новом календару. Сепарат овог рада се може наћи у Музеју позоришне уметности у Београду.

²² Ж.П.Ј. „Вела Нигринова Словенка на београдској сцени“, *Политика*, 18. 6. 1955.

²³ *Стари бака*, Народно позориште, *Дневни лист*, XII, 1894, бр.63, стр. 3.

²⁴ А. Gustav Matoš, *Theatralie, Djela*, књ. XIII, dio prvi (1897-1909). Zagreb, стр. 19.

²⁵ Љ. Глумац-Томовић *Француски класичари на српскохрватском језичком подручју*, Научна књига, Београд, 1991, стр. 107.

²⁶ С. Пандуровић, „Сећање које вида“, *Књижевност*, 1964, октобар, св. 10, стр. 282-324.

Популарност глумаца и позоришта била је и за Пандуровића фасцинантна. Пандуровић је написао приказ поводом 25 година глумачког рада Милорада Гавриловића, партнера Веле Нигринове и најистакнутијег „мушког члана нашег позоришта“, како га квалификује аутор. Текст је објављен у Пандуровићевој *Књижевној недељи* 5. децембра 1904. године. Врло је занимљиво са колико поштовања Пандуровић пише о Гавриловићевим драмским улогама и први и, вероватно, једини пут се посредно у овом тексту изражава о глуми Веле Нигринове. Пандуровић хвали Гавриловићеву глуму и избор да прославу обележи представом *Дама с камелијама* и наглашава да „ни један други комад у целини не би био тако добро изведен као *Госпођа с камелијама*, благодарећи заузимљивости представљача у томе комаду, а нарочито отменој игри г-це Нигринове у рафинираној и тачној студији Маргарите Готие.“²⁷

На основу архивске грађе у Музеју позоришне уметности, Архиву Народног позоришта и Архиву града Београда, нигде апсолутно нема никаквог трага који би указивао на професионалну сарадњу или било какаву врсту интимне везе. Само А.Г. Матош у тексту „Лирика Симе Пандуровића“ пишући о *Посмртним почастима* присећајући се београдског боемског друштва казује: „Покадшто смо знали посјетити најбољу српску пјесникињу Даницу Марковић удату Татић на красном имању породице Татића иза Топчидера, или изврсне београдске глумице Велу Нигринову и Цоцу Софију Ђорђевићку.“ У наставку текста Матош се присећа и каже да су *Посмртне почести* посвећене Нигриновој и отуд не само њихов мало чудан наслов и дјелимична сличност еротици Е. А. Поа“²⁸ Међутим, као и да Матош превиђа да је Нигринова преминула у децембру, а да су *Посмртне почести* објављене у марту 1908. године. Такође, треба имати у виду да су готово све песме из те збирке настале између 1902. и 1908. Занимљиво је да је песма *На гробу велике страсти* коју нарочито апострофира Пандуровић настала 1907. *Светковина* је објављена 1904, као и *Мртви пламенови*, *Мртва јесен*, док су врло индикативне и још неке песме са мотивом мртве драге *У изнуреном осећању једном*, *Њен одлазак*, *Потрес*, *Без мотива* настале од 1906. до 1908. године. Судбина Веле Нигринове је у врло јасној корелацији са овим трагичним песмама јер је она подвргнута сложеној операцији плућа 1906. године. Историчари позоришта бележе њено дуготрајно одсуство које је јако потресло београдске културне кругове. О њеној болести пишу „Политика“ и „Вечерње новости“. Иако немамо јасног и сасвим поузданог податка осим слепог веровања у речи песника, који тврди да је она једини узрок, повод и инспирацији, ми, с друге стране, верујемо песнику, али и додајемо да су „криминални нагони и страсти“ из песме *На гробу велике страсти* или веома јасни описи смрти драге у друштву мартовских ветрића имали, ипак, за основу стваран лик, обожавањан или још нешто више, али свакако и низ литерарних слојева који су оформили мотив мртве драге. Вероватно су болест и дуго одсуство са сцене нешто

²⁷ С. Пандуровић, „Милорад Гавриловић“, *Књижевна недеља*, 5. децембар 1904, бр.9, стр. 99.

²⁸ А. Gustav Matoš, „Lirika Sime Pandurovića“, *Naši ljudi i krajevi*, Matica hrvatska, Zagreb, 1967, стр. 211.

што је унело сенку смрти и стрепње, али је и трагичан исход те стварности наслућен или пројектован. Нигринова је последњи пут стала на даске *Народног позоришта* у мају 1908, тада се догодио напад, крволиптање и то је била права сензација и почетак дефинитивног краја Нигринове, који се догодио 19. децембра 1908. по старом календару. Београду ју је испратио као праву позоришну диву.²⁹ Да ли је Сима Пандуровић антиципирао њену сасвим извесну смрт? То, нажалост, без неких јаснијих и прецизнијих података остаје сфера фиктивног. Тако је стварност транспонована, а у корелацијама са настанком најтрагичнијих песама у којима су смрт и страст нераскидиво повезане. У песми *Њен одлазак* која је објављена 1906. године песнички субјект већ у првом стиху наглашава да она која је отишла је „оставила дух прошлих времена“, а драга која је нестала у одајама је оставила сећања „На страст, младост, и задах гроба“. Дакле, иако *Посмртне почести* излазе у марту 1908. године, Пандуровић очито антиципира физиолошку смрт драге, али је већ одавно у његове песме уткана фиктивна слика мртве драге. У *Посмртним почестима* мртва драга, како ми сматрамо и после ових опсежних биографских и библиографских истраживања позоришног и књижевног материјала, није само биографског порекла. Трагичан крај Веле Нигринове која је преминула у 46. години и њена претходна болест су у јасној вези са настанком и објављивањем великог броја песама у периодици, пре коначне форме у књизи, али је ту и јасан траг који нас води ка процесу трансформације романтичарског мотива мртве драге до Бодлера, Едгара Алана Поа и једног новог доживљаја жене као проститутке, љубавнице и предмета „гладних страсти“. Ма тош напомиње да је мртва драга код Пандуровића и под утицајем Поовог *Гаврана*. Едгар Алан По у *Филозофији композиције* пише да је размишљајући о најтужнијем догађају у животу једног човека закључио да је то смрт, а тај најтужнији предмет је по, њему највише песнички када је удружен са лепотом и закључио: „дакле, смрт лепе жене је неоспорно најпесничкији предмет на свету, и исто је тако ван сваке сумње да је о таквом предмету најпованији да говори ожалашћени љубавник.“³⁰ Трагом Поове идеје је, можда, пошао Сима Пандуровић, свесно или несвесно, али заиста на трагу најпоептичнијег мотива, смрти младе жене.

Мотиви љубави и смрти су нераскидиво повезани у Пандуровићевим песмама, а шта је повод, узрок овом трагичном шопенхауеровском песимизму у песмама једног младића који је у време настанка *Посмртних почести*

²⁹ Видети: О. Марјановић, „Аугуста – Вела Нигринова првакиња Народног позоришта“, *Годишњак града београда, књ. XVII*, 1970, стр. 277-280. Боривоје Стојковић у прилог Великој популарности и угледу међу највећим интелектуалцима открива да је 27. јуна 1910. одржан помен на коме је чинодејствовало десет свештеника и два ђакона, а према наводима из дневне штампе тога дана су били закрчени трамваји и улице од Теразија ка Новом гробљу: „Са Теразија су ишли непрестано препуни трамваји којих је у саобраћају више него икада, свет који није могао добити места у трамвају ишао је колима и пешке. Већ у пет сати Ново гробље је било збориште многобројног отменог света.“ На њеном гробу је отпевана тужбалица Даворина Јенка *На гробу* и Грундманова *Међу звездама*. О вели је надахнуто говорио и њен партнер глумац, Милорад Гавриловић., „Вела Нигринова“ у Боривоје Стојковић *Великани српског позоришта*, СКЗ – ГИРО „Милић Ракић“, Београд – Ваљево, 1983, стр. 70.

³⁰ Е. Алан По *Филозофија композиције у Гавран*, превео Б. Марковић, Рад, 2006, стр. 76.

имао између 22 и 25 година остаје сфера у којој ако укључимо све аспекте, биографске, литерарне и фиктивне добијамо једну целину која управо ствара утисак превредноване или преобликоване, миметичке, стварносне слике „историје једног осећања“. Вела Нигринова, тако остаје у Пандуровићевим стиховима и предворју *Посмртних почести* као „фиктивна стварност“ или „стварносна фикција“.

Светлана Шеатович-Димитриевич

(Резюме)

ВЕЛА НИГРИНОВА – ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ ИЛИ ФИКЦИЯ В СБОРНИКЕ
ПОСМЕРТНЫЕ ПОЧЕСТИ СИМО ПАНДУРОВИЧА

Настоящая работа представляет анализ биографических, культурологических и литературных аспектов мотива *мертвой любимой* в поэтической книге *Посмертные почести* (1908) Симо Пандуровича. Эту книгу поэт посвятил Веле Нигриновой, популярной актрисе Национального театра, скончавшейся на 46 году жизни. Ее смерть послужила критикам для нахождения биографической основы мотива *мертвой любимой*, однако есть доказательства, что она умерла после опубликования *Посмертных почестей*. Болезнь Велы Нигриновой (1906–1908) совпадает с опубликованием стихотворений *Ее уход* (*Њен одлазак* – 1906), *На могиле великой страсти* (*На гробу велике страсти* – 1907) и *Без мотива*. Авторскую интонацию *Посмертных почестей* Пандурович признал и при появлении второго издания, и поэтому данный субъективный аспект конфронтируется с поэтическими началами сербского модерна и эксплицитными взглядами, сообщенными в *Интегральной поэзии*. Посвящение Веле Нигриновой толкуется как форма переоформленной миметической картины действительности, транспонированной в художественное произведение. Мотив мертвой любимой в *Посмертных почестях* троекратно переосмысливался – как литературный (Бодлер, По), биографический и фиктивный.

Младенко Саџак
Бањалука

КЊИГА ДРУГА, ДРАМА БРАНИСЛАВА НУШИЋА

У Нушићевој драми *Књига друга* (1927) један фиктивни литерарни предложак покреће „стварну“ радњу која се укрива са догађајима и судбинама из Шекспировог *Отелоте* са књижевнотеоријским ставовима из чланка *Певање и мишљење Светозара Марковића*. Нушић тако актуелизује бројне поетичке полемике: о лажима и истини у књижевности и у животу, о мистичним појавама у стварности и облицима њихових представљања у драмама, о томе шта је литерарна фикција а шта живот, итд. Међу њима се издвајају и следећа два питања: да ли и на које начине литература смије и може „допуњавати“ литературу, и да ли књижевни текст (у умјетности) може утицати на стварност.

I

Драма *Књига друга* (1927) започиње читањем завршетка неке нове драме и похвалама које њеном писцу упућују један редитељ, неколико критичара и глумаца. Из тог мноштва лаудатора издваја се критичар ревије „Нови хоризонт“ који, иако хвали утисак у цјелини, тему („сукоб између снова и стварности“), начин њеног приказа („вјешту обраду...савршену технику“), развој фабуле, читалачку пажњу, дијалоге и темпо, ипак ставља и једну велику замјерку – да је комад „и сувише ван живота...далеко од стварности...Само благодарити вашој необично вештој обради“, каже писцу тај критичар, „ви нас заваравате и доводите у заблуду да смо у животу. Извуците слику из златног оквира ваше рутине, па ћете видети колико је то у ствари романтика, пушта романтика.“¹ Ова оцјена умногоме подсјећа, а наводимо је јер ће се паралела наставити и касније, на онај дио чланка *Певање и мишљење* (1868) Светозара Марковића у којем се осуђују идеалистичке ’новеле’, ’приче’ и ’црте из живота’, написане по свим „ретори[ј]ским правилима и естетичким теоријама“, са ’заплетом’, с ’фабулом’, с ’моралом’ и ’тенденцијом’...“ али у којима, каже Марковић, „нема онога што је главно – нема истинског живота људског.“²

¹ Сабрана дела Бранислава Нушића, XVII, *Друга књига*, Београд, Геца Кон, б. г., стр. 204-205. Напомена: сви каснији наводи из овог дјела означаваће се само бројем странице иза цитата у раду.

² С. Марковић, *Певање и мишљење. Реалност у поезији*. Београд-Загреб, 1947, стр. 18.

Напомена: и наводи и из овог дјела означаваће се бројем странице иза цитата у самом тексту.

Сличност наведених дијелова не мора значити и истовременост поетичких цјелина Марковића и Нушића; прије би се могло рећи да су ти искази само полазишта за касније са-против-постављања различитих схватања умјетности и књижевног стваралаштва. Наиме, и критичар „Новог хоризонта“, један од носилаца Нушићеве иманентне поетике, фаворизује реалистичке сижее, али за разлику од Марковића он допушта присуство и романтичарских садржаја у књижевности, само им намењује одговарајућа „одела“, тј. Облике и начине појављивања: „Али кад њу [романтику] бирате за свој сиже“, каже он, „обуците јој одело које јој пристоји, немојте је облачити у реалност. А начин на који је она у овоме комаду приказана, такав је, толико је реалан, да се види тежња пишчева да нас убеди у реалност самог сижеа“ (205-206).

Онај „нови“ критичар не слаже се с Марковићем ни у томе да књижевност треба искључиво да подражава реални живот, тј. да не смије „допуњавати“ природу. Он, у ствари, и не сматра да се значајна умјетничка питања (каква су нпр. она о функцијама књижевности, о схватању стварности, о суштини умјетности) могу и требају научно дефинисати, нити жели да прописује коначне и непромјењиве поетичке законе, као што је нпр. онај да књижевност мора да „доноси само оно што је заиста корисно друштву...а књижевник [да] је дужан да разуме живот људски са свима разностручним приликама, што их живот ствара...и да уме да одговори на питања, што их живот задаје сваким тренутком.“ (13)

У *Књизи другој* та се правила и захтјеви, у формама теза, коментара и расправа, трансформишу у читаве низове отворених поетичких питања: о истинитости догађаја у драмском тексту, о необичним појавама у животу и облицима њихових представљања у књижевности, о животности тих „тамних, необјашњивих, ретких“ појава и о вјеровањима у њих; потом о томе шта је фикција а шта стварност; шта је у тзв. „реалном животу“ лаж а шта истина; постоје ли предодређености, могу ли се оне избјећи или мијењати, да ли су литерарна дјела мјеста (и преносиоци) објава пророчанстава и људских судбина, итд. Од свих ових питања, издвајају се два: може ли књижевни текст бити надређен стварности, тј. може ли утицати на њу, на људске судбине и животе (као што стварност, по увријеженим схватањима, одређује књижевност); и друго: може ли литература настајати из литературе, а не из стварности, односно, на које начине и до које мјере она може „допуњавати“ саму себе?

Драма у којој се све то разматра има сљедећу радњу: један младић, Иван Ивановић, пријатељ драмског писца, случајно сазнаје да је његов живот описан у првој књизи недовршеног романа под насловом *La Douleur*, француског писца Анри Деги-а, романа који је написан и прије него се он био родио. Како га је, наравно, занимао и наставак тог дјела (тј. завршетак његовог живота), Ивановић је био отишао у Париз гдје је трагао и успио да пронађе необјављени рукопис „друге књиге“ тог романа, и у њему предсказање своје будућности. Те „чудновате и нејасне појаве“, „тамне, необјашњиве, ретке, (...) појаве које потичу од шестога чула“, кулминираће са спознајом да ће он постати злочинац, тј. да ће из превелике љубави убити жену коју буде заволио.

Овај заплет – предодређеност људске трагике – који произилази из (или настаје на предлошку) књижевног текста, истовремено се усложњава са још једном паралелном радњом: на људске животе овај пут утиче Шекспирова трагедија *Отело*, драма која се управо припрема за извођење у локалном позоришту. Тако ова Нушићева драма, садржећи у себи својеврсну „драму у драми“, постаје примјер не само мијешања стварности и литературе него и литературе и литерарног наслијеђа; у таквој структури збиља и фикција вишеструко се преплићу:

- Ивановић се заљубљује у позоришну првакињу Рајну, иако зна (предсказано му је у Дегијевом роману) да ће је убити ако је заволи;
- И Рајна зна за пророчанство о усуду Ивановићеве изабранице, али бивајући (по себи) недужна, и не вјерујући литерарним „истинама“, она ипак улази у љубавну везу са њим;
- Припремајући своју ученицу Мару за улогу Дездемоне, Рајна умјетнички маестрално представља лик Отела, а у којег ће се „истински“ (по њеним упутствима) преобразити њен убица, Ивановић;
- Из Шекспирове трагедије у *Књигу другу* пресликава се не само болесна љубомора, као један од узрока људских несрећа, већ и начини страдања појединих ликова;
- Тако се Рајнина смрт дешава на исти онај начин на који је она, на пробама, глумила и тумачила Дездемону и њену смрт;
- Поред ње, и Отело постаје архетипски образац: у тренуцима злочина над Рајном, Ивановић понавља оне његове ријечи које он говори Дездемони;
- Над Рајниним лешом, над женом коју је убио иако је воли (љубављу „која постаје жртва, ум мути а сагорева и тело и душу“, 225), и Ивановић тужи попут Отела (као што је то у Шекспировој трагедији, односно, као што је предсказано код Дегија).

Ова прожимања и укрштања судбинских, животних и умјетничких свјетова имају за функцију напуштања уобичајених схватања о једносмјерном умјетничком опонашању стварности. Нови, вишеструки и узајамно повратни односи између стварности и књижевности, из перспективе гледалаца и читалаца имају сљедеће димензије: литерарни текстови, и Пишчев с почетка драме, и Дегијев, и Шекспиров на крају, јесу фикције, јер „изричито“ припадају свијету књижевности, док се лична Ивановићева драма, која се одиграва у првом драмском плану, доживљава као стварност, као драма-живот. Том разликовању књижевности и живота доприносе разне конвенције: читање и коментарисање књижевног текста, потрага за изгубљеним рукописом, постављање драме на сцену, и сл. Међутим, томе се супротстављају необичне људске судбине, Ивановићева и Рајнина, а на које битно утичу, које битно одређују управо ти литерарни текстови, тј. књижевна дјела која нису реалије, већ фикције.

Из перспектива самих ликова у драми, ти се односи додатно усложњавају: они истовремено и глуме, представљају туђе трагедије, и проживљавају властите; они играју туђе животе и судбине, а своје потискују и скривају; бри-

ну бриге других, а од својих страдају. У животу и у „позоришту које живот значи“ они су истовремено и драмски писци и његови ликови, и редитељи и гледаоци, и протагонисти и антагонисти, и глумци и суфлери, и злочинци и жртве.

Говорећи о истини и лажи у животу и у умјетности (у позоришту), Рајна ће те супротности објаснити на сљедећи начин: „Ми смо тамо на позорници навикнуте да видимо и оно што не постоји...два мача која сценариста иза кулиса лупа, за нас је битка двеју војсака; шуштање папира за нас је киша, а сијалица иза зеленог стакла за нас је месечина. Немојте се, дакле, чудити што смо ми навикли да видимо и оно што не постоји или да сваку ствар видимо другачије, но што је она у истини “ (312). Међутим, те исте појаве љубоморни ће Ивановић видјети на сасвим другачији начин: „Лаж, лаж, лаж... Она на позорници само у роли истински преживљује живот, а у животу игра роле, лажне, одвратне роле: њој је позорница живот, а живот јој је позорница “ (321).

Мијешања књижевних и животних категорија и подвојености ликова показују једно сасвим ново поимање стварности: она по Нушићу није само у објективној појавности, као што није у потпуности ни изван ње; природа је у својим појавностима разнолика и сложена; свијет је комплексан, понекад нестваран и мистичан, почесто несхватљив и загонетан.

II

Паралела са Шекспиром отвара у овој драми и питање о интертекстуалним и интерпоетичким релацијама, о везама како између књижевних дјела, тако и између њих и теоријскокритичких текстова. Наиме, расправу о Шекспировом *Отелу* у српској књижевности започео је још Светозар Марковић, у већ поменутом програмском чланку *Певање и мишљење*. Критикујући романтичарске пјеснике и теоретичаре, он је на примјеру Отелове љубави и злочина хтио да покаже како су „метафизичарски урођене идеје“ неодрживе: „Сувремена наука не признаје да су извесне страсти урођене човеку још од колевке...тако исто не признаје и ову естетичарску теорију о ’трагичном моменту’, која је основана на ’борби страсти’ у човеку, или на... ’кривици’ трагичног јунака“. А ако би се овоме придодало и Марковићево питање о томе шта би било кад би Отело данас, у времену „развитка науке“, починио злочин из љубави, те његов тенденциозни одговор: „Ја мислим...да би тај човек био прост зликовац кога би се сваки образовани човек гнушао...“ (9), онда би се са извјесном сигурношћу могло казати да је Нушић драмом *Књига друга* ушао у својеврсну поетичку полемику са родоначелником реализма српске књижевности.

У ствари, Нушић се са овом драмом (у којој је злочин из љубави и покретачки мотив, и предмет експеримента, и крајњи циљ), придружио двојици писаца који су о Марковићу и реализму расправљали још прије тридесетак година. Ради се, наиме, о Стевану Сремцу и Јанку Веселиновићу; они су на крају XIX вијека, први у приповиједи *Вукадин* (излазила у *Бранковом колу* од 1896-1897), а други у роману *Јунак наших дана* (у наставцима, у *Делу*, 1897), ушли у једну иманентнолитерарну полемику поетичке природе.

Почео је Сремац када је у *Вукадину* приказао једног присталицу Марковићевог покрета у Србији крајње карикатурално. У тој подужој приповијести (у Глави петој) Сремац слика ђаке који „цакају“ док иду улицом и док се „препиру о идеализму и реализму“. Међу њима се издваја један „чупави, са ужасно великим ободом од шешира и усправљеном јаком од капута“, који, између осталог, никако не може да запамти Јакшићеве стихове (из *Невесте Пивљанина Баје*), али које ипак свесрдно „критикује и аналише“.

Тај ђак, заговорник реализма, коме попут меморије ни логика није била јача страна, покушава у форми „научног диспута“ да доведе у везу „шаку пепела“ у коју је стала „цела васиона“ са њеном употребном вриједношћу: од ње се, напада он савремену поезију, „ни један калуп сапуна не може направити“! Накарадна критика романтичарских пјесника и идеалиста продужава се и даље у ђачкој препирци: „Више вреди једна културна биљка коприва“, каже тај исти марковићевац, „и један ћуран са масном тртицом него све те ваше руже и славуји овога света!“³. Зађевице између идеалиста и реалиста се, потом, преносе и на естетику, и на књижевне ауторитете, и на *савремено* образовање, и на функције књижевних дјела.

Нешто последије Сремчевог *Вукадина* Веселиновић почиње објављивати роман *Јунак наших дана* (који је формално остао недовршен). У њему се сукобљавају два лика: Ранко Драгичевић, што је друго име за Светозара Марковића, и Сретен Срећковић, који представља политичара и писца Владана Ђорђевића. Они постају носиоци многих сукоба у тадашњем друштву: између старог и новог свијета, између морала и интереса, између традиционалне (народне) и бирократске (ћифтинске) Србије, између визионара и хедонисте, па и између двају политичких система: Ранко се залаже за државу социјалне правде и једнакости, а Сретен за друштво у којем ће елитисти, попут њега, остваривати своју корист. На крају, наравно, разлике се очитују и у њиховим поетикама: први је убјеђени заговорник друштвено корисног реализма, а други се из користољубља служи имитацијама и плагирањима помодних идеја и туђих дјела.

Поетичких ставова у Веселиновићевом роману има више и они обухватају како књижевну критику, историју, периодичку и преводилаштво тако и књижевноисторијска питања, а међу њима и оно о односу литературе према стварности. Послије низа расправа (о томе ко је и због чега већи писац, шта је пјесник уопште или како се постаје „прави“ пјесник, потом о томе како настаје пјесничко дјело итд.) слиједи једна која се води између идеалисте (проф. Ивана) и реалисте (Ранка), а која се завршава полемиком о Шекспиру, односно о томе шта чини примат у књижевном дјелу – форма или садржина:

„Јер гледати само да су ту форме и правила, а преживати којешта, не гледећи на садржину, то је бесмислица. Садржину, садржину тражи савремена наука свуда, па и у лепој књижевности...“, говори Ранко Драгичевић: „Реална

³ С. Сремац, *Вукадин*. Сабрана дела, Просвета, Београд, 1977, књига трећа, стр. 79.

Напомена: сви наводи из овог дјела означаваће се бројем странице иза цитата у самом тексту.

критика не пита више је ли то и то по форми и правилима, него: вреди ли штогод, може ли имати користи од њега онај коме је намењено...“⁴

Шекспиров *Отело* (у којем се представља „борба страсти, љубави и љубоморства“) послужиће Драгичевићу у тој расправи као примјер новог, реалног схватања умјетности, које се, наравно, подудара са оним из *Пјевања и мишљења*: „Шта је онда била жена? Ствар за уживање. Ту је Отело могао бити трагичан. Али, узмите Отела данас, кад се ожени почиње друкчије мислити, шта би данас био тај Отело?... Најобичнији зликовац, кога би се сви, па и ви, господине, гнушали.“⁵

Тако се у овој драми прати не само кореспонденција између књижевних текстова (*Отело*, *Јунак наших дана*, *Књига друга*) него и између критичких и књижевних текстова (Марковићева поетика реализма, Веселиновићев роман и Нушићева драма). Нушић је, за разлику од Марковићевог утилитарног поимања реализма и књижевности, изградио једну самосвојну поетику, по којој су и подражавање стварности и спознаја у умјетности и животу релативизоване и комплексне категорије.

III

И без расправа о томе шта су узроци Нушићевог негирања постојеће, објективне реалности, да ли појаве паранаучних дисциплина с почетка 20. вијека или / и писци и правци модерних поетичких оријентација, јасно је да су његове основне намјере у *Књизи другој* биле: евоцирати архетипска књижевна дјела и необичним спајањима старог и новог, стварног и нестварног, познатог и непознатог, зачудити читаоце и створити нову, артистичку визију свијета.

Стварањем јединстава од супротности, спајањем разнородних дијелова сличних мотива, укрштањем различитих времена, ликова и судбина у исто-

⁴ Ј. Веселиновић, *Јунак наших дана*. Библиотека српских писаца, Целокупна дела, књига шеста, Београд, б. г., стр. 158-163. Напомена: наводи из овог дјела означаваће се бројем странице иза цитата у самом тексту.

⁵ За нашу књижевну па и поетолошку историографију занимљиво је зашто је Веселиновић 20-ак година после Марковићевих теоријских чланака одлучио да их актуелизује, и да у облику романиране биографије (у форми „друштвеног романа – епоса XIX века“, дакле у облику којег је Марковић теоријски наговјештавао) опише (потврди и оправда) идеје, вријеме и околности у којим је дјеловао творац нашег реализма?

Да ли је роман *Јунак наших дана* био литерарни „тук на утук“ Сремчевом *Вукадину*, или је представљао дио неког ширег политичког сукоба у Србији тога доба? Супротности конзервативаца, којима су припадали Владан Ђорђевић и Стеван Сремац, и социјалиста, сљедбеника Светозара Марковића, међу којима је и Веселиновић, свакако се могу препознати и као идеолошки сукоби у овом роману. Ђорђевић је те, 1897. године (када је у *Делу* почео да излази Веселиновићев роман) постигао свој велики политички успјех: постао је предсједник владе Краљевине Србије (за њу ће, међутим, многи касније истицати да је била „једна од најреакционарних влада тог доба“). Уз то, вријеме краља Александра Обреновића (1889-1903), а које се представља у Веселиновићевом роману, било је обиљежено бројним дворским аферама, сплеткама и кризама. На другој страни, умјетнички посматрано, ни Сремцу као ни многим другим писцима свакако није одговарала профанизација (примитивизација) материјализма у умјетности, и епигонског реализма у књижевности, те се и ту могу тражити узроци његових карикатуралних представљања Марковићевих сљедбеника.

ветне, најчешће апсурдне или трагичне исходе, Нушић је постигао да нико, ни актери ни гледаоци, не знају шта је стварност а шта фикција.

Књижевна дјела, и Дијегово и Шекспирово, на основу којих Нушић гради своју драму, имају функцију да потврде „стварно“ постојање и необичну судбину Ивана Ивановића. Истовремено, као што учествују у негирању објективне реалности (у рушењу уобичајених предоџби о човјеку, тј. о слободи личног избора, о могућности ковања своје среће, о корисности доброте, итд.), та су дјела активна и у стварању новог, артистичког свијета: Ивановићево убиство Рајне је својеврсна умјетничка представа, у којој заједно наступају и убица и жртва. На крају се чини да се умјетност изједначава са стварношћу, а љубав са злочином; све је то, као и живот, поручује нам Нушић, једна велика загонетка.

Мотиви љубави и смрти су репрезенти ове драме: они немају универзалне вриједности, као у романтизму, нити се научно анализирају, као у реализму; они постају личне трагедије, необични усуди који су предсказани и који се не могу избјећи. На исти се начин комплексност и мистичност стварности препознају и у другим саставцима ове драме: идеалистичке релативизације обухватају категорије лажи и истине, умјетности и живота, морала и интереса, смисла и бесмисла.

Ликови, који посједују наднационалне и надвременске (дакле: симболичне) особине, такође подлијежу фантастичним, нестварним мотивацијама. Понекад се чини, када нпр. Ивановић пребацује Рајни зато што она своју љубав дијели многим, да се ту ради и о психолошким узроцима дешавања (љубавна посесивност, неисказани сексус), али када се њихови поступци и судбине почну управљати према животима ликова из Шекспировог *Отела*, онда се поново увјеравамо да је ријеч о артистичким мотивацијама, да су књижевна дјела те силе које покрећу свијет.

Књижевност бива и основа за представљање људске трагике; Ивановић тако свој усуд пореди са познатим античким митом: „Ја, осуђени Тантал, који смем да сагледам, али не и да оквасим сагореле усне“ (229), рећи ће он сликовито о својој предодређеној забрани љубави, забрани која такође долази из књижевног свијета.

Поступак у грађењу драме, да она настаје из мноштва дјела (што је такође потврда *артизма* као једног од главних обиљежја *Књиге друге*), наставаља се у изградњи сукоба у драми: исти се појмови и појаве, наиме, посматрају из више перспектива, из разних (па и потпуно супротстављених) тачки гледишта, и то тако да свака од њих носи своје поетичке специфичности.

Кроз ликове Мире, Иде и Љубавника те Ивановића и Рајне, показаше се категорије истине и лажи, а уз њих и различита схватања љубави, злочина и смрти, љепоте и трагике живљења, потом идеализма и реализма. Сви ови ликови, као и читаоци које они активирају, иду у потраге за животним и умјетничким суштинама.

IV

Суштина није у овом животу

Мира се разликује од других ликова у овој драми по томе што јој вјерује у идеалну, искрену љубав, а коју (по њој) може да понуди или да оствари само неко ко има чисту душу. Стога она и савјетује Ивановића да „чак и по цену злочина“ свакако трага за таквом љубави. Због тих њених увјерења могли бисмо помислити да је она идеализовани лик, особа која нема додира са стварношћу, која „лебди на небесима“. Међутим, ствари су сасвим другачије: прије свега она за себе отворено признаје да није од оних „који вјерују и који сањају“, јер је, како каже, „дете без родитеља, дете са улице...а живот ме је научио да је угодност преча од осећања и да је задовољство прече од идеала. Нужда и новац убили су у мени и последње остатке осећања“ (267), објасниће она својеврсни презир према себи и својој судбини.

Стога је и разумљив њен одговор на Ивановићев приједлог, у једној паузи између проба, да прича нешто о себи: „Ах, то је обична, једноставна прича свих сиротих и напуштених девојака. Што ће вам то?“ (269). Насупрот те стварности, улице, блуда и прљавштине новца, она суштину живота тражи и налази у визијама чисте љубави, у свијету литературе, а онда, бизарно, и у смрти. „Кад бих ја била кадра волети, мој идеал би био смрт од руке онога кога волим...од његове руке, од загрљаја те руке. Та ми се смрт допала учећи Дездемону која, у моменту кад већ зна да је осуђена на смрт, казује Отелу: „Греси су ми што тебе волим!“ (268).

То је, у ствари, бијег из овога свијета у нешто необично, нестварно и романтично; једно од тих њених иреалних прибјежишта била је и Ивановићева прича о својој необичној судбини, о предказању убиства вољене жене. Зато и њено гесло: „Љубав по цену злочина!“ има смисла, додуше само из њене перспективе.

Суштина није у смрти

Пародирани пандан лика Мире, њена карикирана супротност, јесте Ида Подградска, невољна драмска субрета и конкубина. Њене жеље за промјенама, наиме, за бијеговима из свијета стварности у подручја необичног и романтичног, само су вербалне природе; оне нису посљедица суровости живота, као код Мире, већ животног засићења које се код ње, под окриљем позоришта и под кринком умјетности, гомила са бројним и једноличним љубавним везама, лажима и трачевима: „Мене једино што мрзи то је да учим роле, али кад треба шта да видим или чујем, потегнућу уз највеће брдо, учинићу све.“ (311)

Могућност Ивановићевог трагичног завршетка подстакнуће је на искрену исповијест: „И целог сам живота чезнула за тим да проживим какав роман, али никад...никад. Све се у животу тако обично свршава.“ (271) Њен је удес што би вољела постати његова романтична љубавница, али не и његова судбоносна жртва, бар не онаква какву роман предказује:

„И онда, ја да будем та коју волите и да се о мени пише; да ми новине донесу слику, а испод слике да напишу: „Она ће бити убијена!“ Па онда, кад одем увече у позориште, у гардеробу на шминкање, да се искупе око мене све колегинице, све хористкиње, све балеткиње...и сви; сви да ме сажалевају, а ја да им говорим: „Шта ћете, само је љубав кадра да презире смрт!“ Ето, то бих волела, то би било тако романтично! Али, истину да вам кажем, не бих волела онај крај, не бих волела да одиста и будем убијена. Ах, таман посла, за љубав романтике да изгубим живот. И зашто? Зато да ми се ваљда тамо на гробљу на камену напише: „Овде почива жртва романтике“ Хвала лепо, волим ја живети! Та, забога, ја се уствари још нисам ни најивела, сад тек мислим почети. (Грицка чоколаду).“ (273)

Тако између фразерског романтизма и животног хедонизма егзистира једна хуморизирана и пародирана драмска лутка, која понавеше подсјећа на класицистичке типове какви су хвалисави војник или лажни моралиста. Она не живи у складу са стварношћу: редитељи је избегавају, критичари не примјећују, љубавници је остављају, понекад и грубо. Далеко од морала, љубави и умјетности, она се своди на лик – функцију, коју одређују помодарство и тјелесност, преваре и потуге.⁶

Суштина није у умјетности

Још се један лик, такође са симболичним именом - Љубавник⁷, укључује у ове расправе о суштинама умјетности и стварности. Њему се супротставља Ивановић, зато што овај једну од својих многобројних „љубезница“, Рајну, не воли „дубоком, искреном, истинском љубави“. Сукоб између њих, који пријети да се заврши трагично, у ствари је сукоб између идеализма и материјализма, дакако у њиховим грубљим појавностима. Ивановић, човјек који вјерује у идеале (а које првенствено црпи из литературе), узроке због којих би сви људи (па и Љубавник) морали бити морални налази у самој природи умјетности: она је узвишена и племенита, и сви би умјетници морали да буду њене инкарнације:

„Ваша је љубав“, каже он Љубавнику, „само профано задовољство. Та жена не заслужује такво унижење какво јој ваша љубав нуди. Она, која се у уметности уме толико да узнесе, позвана је и у животу да се узнесе, а узнеће је само љубав, која је далеко од тога да се скрнави профаним задовољством.“ (281)

Љубавник је, међутим, лик сасвим супротних назора: потпуно реалан, овоземаљски лик, он је и сувише подређен разумском просуђивању и материјалном уживању да би пристао на одрицања, „узвишене разлоге“ и идеали-

⁶ И њено име: Ида, *герм.* „узорита“ (и у *грч.* идеја-„лик, појава која служи за узор, образац“), може се схватити као додатна пародија на „узвишене“ функције умјетности.

⁷ И о другим именима у овој драми може се говорити као о симболима: Рајна је она која ће у рај, јер је страдала невина; Иван Ивановић упућује на откровење, али и на страшни суд који све очекује; Теодор је онај (и то не само за Миру) чији су поклони управо „дарови с неба“, итд. И имена часописа и ревија: „Комедија“, „Нови хоризонт“ и „Јутро“, бар што се тиче њихових критичара, могу се посматрати на сличан начин.

зације које му намеће Ивановић. Његово потпуно, искључиво раздвајање стварности од умјетности, биће му одбрана и онда када Ивановић подиже глас на њега („Ја на позорници, ако је тако у роли написано, могу дозволити некоме да тим тоном говори са мном, али у животу не.“), и онда када му се приговори да не одражава лик моралног умјетника у друштву и животу:

„Слушајте, господине, цео тај ваш монолог пристао би лепо уз трећи чин какве модерне комедије...Али ја, кад нисам међу кулисама, престајем бити глумац. Тада сам обичан човек, и живим животом обичног човека, и не одричем се задовољстава које ми тај живот нуди.“ (282)

Суштина није у спознаји:

Спознаја властите судбине, „намењеног фатума“, „књиге живота“, спознаја којој многи чак и теже, за Ивановића је, у суштини, „тежак, несношљив терет“: „Сад тек увиђам да у томе лежи и драж живота, што човек има пред собом незнане путеве, неодређене стазе“ (221), каже овај несретник.

Ивановић ће у више наврата занесено говорити о љубави; један од најбољих показатеља његовог идеализма јесте када се он запрепасти што глумице Рајна, Мира и Ида „нормално“ прихватају чињенице да жене имају и више љубавника: „Зар може једна жена делити љубав? Зар се љубав да делити? Зар жена није предмет онога часа када пристане да се дели? И зар жена може пристати да се одриче свога бића, своје душе, својих осећаја, и свега онога што јој је природа доделила као украс, и да постане обичан предмет; предмет за деобу? О, како је то одвратно!“ Такво промишљање љубави представља увод у трагедију – она настаје када се идеализована, стална и непромјенљива осјећања укрсте са материјализованим, тјелесним свијетом.

Међутим, то је експеримент који је још Марковић поставио: „А шта би било кад би у каквом данашњем образованом друштву,“ пита се он средином 19. вијека, „где се женскињу признаје њено човечанско достојанство и где је ништа не принуђава да воли онога кога не воли – шта би било, велим, кад би ко наумио да представи човека у Отеловом положају? Би ли такав човек био трагична особа?“ (9)

Суштина није у истини

За Рајну, пак, то што животу даје драж, љепоту и изазов јесте *лаж*, и то више *лаж* неголи истина: „Потражите утехе у лажи“, каже она Ивановићу, „не тражите је у истини, и то ће можда бити једини начин да победите своју судбину.“ (230) Стога ће му она, да га спаси, и понудити своју љубав, јер једино га таква љубав, лажна и без страсти, може избавити од „намењеног фатума“ и злочина.

Рајнина *лаж* има и дубље, свеопште објашњење, које подсећа на оно стендаловско: „Не лаж у најгрубљем смислу те речи, али лаж која даје илузију љубави, лаж на којој су засновне толике несреће, на којој почивају бракови, породице, друштва...она неизбежна, она неминовна лаж.“ (232) На исти начин, проицљиво и увјерљиво, рећи ће нам она и своју истину – „да је љу-

бав лаж, навика, концепција, атракција, пролазно уживање и уопште појава којој је циљ задовољство.“ (256)

Дијелећи љубави на обичне („позоришне“) и истинске, животне и романескне, Рајна се налази негдје на средини између других ликова, између идеалиста и материјалиста, између бездушних љубавника и преосећајних глумица, између разумности и осећајности. Укрштања стварности и умјетности не заобилазе, наравно, ни њу: „Љубав не сматрам као осјећај који мора оставити дубоке бразде у животу. Сматрам је као позоришни комад; први, други, трећи, четврти и највише пети чин и завеса се спушта. Зар не?“ (233)

V

Разнолика негацијска одређења суштина упућују, дакле, на основни поступак у грађењу ове драме: љубави и смрти, страсти и злочина, љепоте и трагике живљења, истине и лажи, идеали и разочарења, посматрају се из различитих перспектива. Почетна, јединствена и вањска нараторова тачка гледишта, перспектива драмског писца који прати поетичке расправе о неком новом књижевном тексту, преображава се у мноштво тачки гледишта, и то не само о умјетности већ и о животу и о стварности.

Како су истине многих ликова неједнаке, како су многе појаве необјашњиве, сазнања недовољна и дешавања тајанствена, и читаоци су у овој драми нужно активирани, али њихово искуство не проналази увијек логичне закључке нити сва његова питања имају одговоре.

Једно од њих је: да ли је на Ивановићеву судбину (и на једнакост његове и Отелове коби) пресудно утицала умјетност (случајно пронађени роман, скривени рукопис или ауторитативни драмски комад) или пак нека „виша сила“?

Исто тако, последице драме *Књига друга* читалац истовремено у себи носи и осуду убиства које човјек чини из „страсти, љубави и ревњивости“, али и саосећање са човјековом трагичношћу. Нушић овдје није ни тужилац ни бранилац, ни судија ни поротник – по њему, као и да не постоје коначни судови о човјеку; све што је људско, и заноси, и гријехови, и праштања, њему није страна. Његова разумијевања разноликости међу „људима и приликама“ говоре о његовој толеранцији за све страдалнике и за све осуђенике (од судбине или од људи), и о једној великој самилости за све несретне и несхваћене јаднике.

И даље. Његово нераздвајање реалног и иреалног истовремено је и начин поимања свијета (стварности) и израз поетике (стварања): из почетне претпоставке да је свијет нејединствен, комплексан и мистичан, произилази и крајње сазнање: и књижевно стварање је комплексно, и сама књижевноумјетничка дјела су у својој суштини нејасна, симболична.

У *Књизи другој* се пјевање и мишљење налазе у предњем, видљивом плану; у позадини, пак, у дубинским њеним структурама, актуализују се и „преиспитују“ друге значајне поетичке расправе – о лажи и истини у умјетности, о реализму у књижевности и животу, о односу стварности и умјетности, а онда и о томе шта су то вриједности у књижевном (умјетничком) дјелу:

његова животност, спој стварног и нестварног, илузија реалности, потврда књижевног наслијеђа, одступање од уобичајеног?

Без претензија да се дају одговори на сва ова питања, издвајамо истине које произилазе из самог дјела, истине које су иманентне у овој драми: умјетничка дјела су „животна“ уколико се не разликују од стварности, уколико се на такав начин мијешају са стварним животом да их је немогуће раздвајати. У таквим прожимањима и корелацијама, када књижевне приче постају људске судбине, када се стварни животи изједначавају са умјетничким дјелима, када нпр. Рајнина глума постаје њена судбинска коб, када се књижевност и живот међусобно укрштају и „отјеловљују“, тада се остварују (тада се опредмећују) и истинске умјетничке увјерљивости и вриједности.

Кључне ријечи: поетичке и иманентнопоетичке расправе о књижевности и стварности, о реалности и романтици у умјетности и животу, истина и лаж, случај и фатум, љубав и смрт, интертекстуалност, реализам, артизам.

Литература и изворна грађа

- Бранислав Нушић, *Књига друга*. Сабрана дела, књига XVII, Београд, б.г.
 Светозар Марковић, *Певање и мишљење. Реалност у поезији*. Београд – Загреб, 1947.
 Виљем Шекспир, *Отело*. Целокупна дела, књига четврта, Београд, 1978.
 Јанко Веселиновић, *Јунак наших дана*. Библиотека српских писаца, Целокупна дела, књига шеста, Београд, б.г.
 Стеван Сремац, *Вукашин*. Сабрана дела, књига трећа, Београд, 1977.

Mladenko Sadžak

THE SECOND BOOK, A DRAMA BY BRANISLAV NUSIC

(Summary)

In Nusic's drama *The Second Book* (1927), a fictional literary pattern initiates "real" action, which compiles with events and destinies from Shakespeare's *Otello* and with literary and theoretical postulates of Svetozar Markovic's article *Poesy and Thinking*. In this way, Nusic activates numerous poetics polemics: about lie and truth in literature and life, about mystical events in reality and forms of their presentation in dramas, what literary fiction is, and what is the life, etc. Among the above mentioned, two issues are underlined: may and if yes in which forms literature "supplement" literature, and can literal text (art) influence reality.

Olga Ellermeyer-Životić
Hamburg

РЕФЛЕКСИ СТВАРНОСТИ У ЛИРСКИМ
ДИСКУСИЈАМА СА ДУШАНОВИМ ЗАКОНИКОМ
ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

„Стварност помаже писцу да створи фикцију,
а потом та фикција помаже људима
да боље виде и протумаче стварност.“

(Давид Албахари, Интервју, Побједа од 26. 6. 2006.)

Тражим помиловање као рефлекс на појаву новог Устава СФРЈ (1963) и обележавање 600-годишњице Законика Цара Душана (1364). Структура естетског садржаја дела са жанровским одликама дијалошког циклуса. Дијалошка размена гласова у циклусу: опозитивни модели света говорних инстанци законодавца цара Душасна и лика Песникиње као гласила ауторке. Популарност дела у научној и широј јавности као одраз рефлекса актуелне емпиријске стварности у свести реципијента. Начин употребе језика при генерирању лика Песникиње: семантичка поливалентност лексичког материјала разних функционалних стилова и израза савременог стандардног српског језика као конотатора компонената стварности. Однос Песникиње према Цару као одраз сегмента женске културе у патријархату (фиксираних и у традицији народне књижевности, напр. Диоба Јакшића): структурни узрок немогућности дијалога са Царем. Хомологија између опозитивних модела света Цара и Песникиње, са једне, и противуречних интереса између носилаца властности и народа у југословенском ауторитативном друштвеном систему у време настанка дела, с друге стране.

Десанкин поетски циклус *Тражим помиловање*. Лирске дискусије са Душановим *Закоником* објављен је први пут 1964, годину дана после доношења новог *Устава СФРЈ* (1963) у време обнављања законодавне делатности, којом је требало да се регулише актуелна друштена стварност бивше Југославије. Година објављивања *Лирских дискусија* је и 600-годишњица постојања *Законика Цара Душана* (1364). Због културно историјског значаја ове облетнице САНУ 1960. штампа *Душанов Законик* као јубиларно издање *Призренског рукописа Законика* у научној обради и са предговором Николе Радојчића. Десанка је свакако користила то издање при настанку дела, које се због своје тематске оријентације може сматрати песничким рефлексом на два поменута културноисторијска догађаја.

Структура естетског садржаја Десанкиних *Лирских дискусија* има жанровске одлике циклуса. Основна одлика његовог цикличког карактера је ре-

лативна самосталност скоро свих појединачних текстова у односу на целину, с једне, и кохерентна затвореност те целине на нивоу централне тематике дела, остварене густом мрежом међусобно повезаних мотива, који образују посебан, надређени слој значења, тзв. циклички сиже, с друге стране. Семантичку затвореност циклуса формално сигнализују иницијални текст *Проглас* и финални *О праштању*. Даља одлика сруктуре дела састоји се у „дијалошкој“ размени гласова двеју инстанци: законодавца цара Душасна, који као лик настаје кроз 24 текста, и лика Песникиње који се као гласило ауторке генерира кроз 44 песме. Циклус *Тражим помиловање* као лирски дијалог може се сврстати у дугу традицију европке дијалошке књижевности, почев од Платонових дијалога *Критона* и *Федона*, преко Петраркиних *Мудрих ствари* (*De vera sapientia*) до Гетеовог лирског циклуса *Западно-источни диван* (*Der West-östliche Diwan*) и Рилкеових лирских дијалога.¹

За више од 40 година од свога настанка циклус *Тражим помиловање. Лирске дискусије са Душановим Закоником* реципиран је многоструко и у науци и у широкој читалачкој јавности, да би 2005. доживео и своје, у овом раду коришћено, интегрално критичко издање са исцрпним научним апаратом Станише Тутњевића. Популарност дела несумњиво је условљена искуством које Песникиња у њему формулише и које читалац препознаје као репрезентативно за доживљивање стварности у време његовог настанка, али и као компоненту сопствене перцепције, искуства, сопствене свести и разумевања тог, већ историјског или свога времена. Десанкина поетска слика света појављује се, дакле, као рефлекс општег културног дискурза српске језичке заједнице 60-тих година. Да се не ради само о „лирским дискусијама“ са правним документом из далеке прошлости, изричито потврђује и сама Десанка, истичући у једном интервјуу да у делу „има дискусија и са савременицима“, што значи да је била свесна могућности многоструког конотирања језичких компонената циклуса са својим реалним светом. О одјеку дела у јавности, она на истом месту саопштава: „Кад је књига изишла, дошле су невиђене сцене ... Питали су ме из свих крајева земље ђаци и професори, стари и млади, људи и жене, слали цвеће, јављали се телефоном, све сами непознати. Питам једног: ко је, а он: 'Неко ко није умро на време.' (...) Били су задовољни... А било је и незадовољних и агресивних“ (Андрић, 154).

Десанкин поетски модел света у *Лирским дискусијама* добија облик кроз систем знакова модерног српског језика, којим се она служи и који је примарна стварност дела. У том систему најобухватнији је слој оних лексичких и мотивских јединица које денотирају садржаје *Душановог Законика*. Лексичке јединице и тематски елементи из *Законика* попримају у контексту циклуса и нова значења, постају семантички богатије од истих јединица употребљених у дискурзу *Законика*, усклађују се тиме са конвенцијама савременог друштвеног дискурза и постају доступне савременом читаоцу. Језик циклуса је обогаћен и лексичким слојевима разних функционалних стилова, који у интеграцији

¹ О Гетеовом делу види О. Животић: *Епски елементи обликовања у Гетеовом, Западно-источном дивану*. Маг. рад одбрањен на Унив. Београд, 1968 (типоскрипт).

са језиком *Законика* такође добивају и нова значења, тако да се тим језиком не означавају само историјски ентитети и појаве које *Законик* узима у обзир, већ се њиме, захваљујући поливалентности значења речи, истовремено конотира и актуелна стварност ауторке, тј. појаве емпиријског света еквивалентне појавама из времена *Законика*. Нарпимер, *властелин* и *себар*, полови централне опозиције *Душановог Законика*, познати су сваком иоле образованом читаоцу/читатељки као ознаке повлашћеног односно подређеног положаја људи у ауторитативним друштвеним системима, какав је и југословенски у време настанка дела.

Циљ нашег излагања је да укаже на елементе језика који омогућавају идентификацију читаоца са исказима у циклусу, тј. на оне језичке елементе (лексеми и изразе) у којима се рефлектују елементи искуства ауторке у емпиријској стварности, на којима се у крајњој линији и заснива висока рецептивност дела. У приложеном раду ћемо се бавити претежно потенцијално рефлексивним језичким елементима у текстовима који припадају гласу, тј. лику Песникиње, јер га срећемо углавном у језику њених „прилога дискусији“ са Царем и његовим *Закоником*. Десанкино дело не посматрамо, дакле, и не дефинишемо по његовом директном односу према стварности као основном денотату, не као непосредну слику њеног искуства, које је, наравно, у најширем смислу у основи дела, већ га тумачимо као интеграцију поетског рефлекса тог искуства и једне, рецепцијом *Законика цара Душана* имагиниране, поетске стварности средњег века, у којој се непосредна, искуствена стварност ауторке као лирског субјекта такође рефлектује као еквивалентна.

Цар и Песникиња симболизују у циклусу два начина мишљења, два принципа постојања и схватања живота и света, и као такви чине централну бинарну опозицију циклуса: као репрезентанти права и слободе, разума и емотивности, логоцентричног ограничавања и начелне отворености, дистанце и ангажованости, ауторитативног нормирања живота и апологије његовог спонтаног развоја у свим правцима који га афирмишу. У релационирању тематских структура текстова Цара и Песникиње видна су два супротна система вредности, заснована на супротним идеолошким перспективама. Разлика између семантичких полова Цар-Песникиња показује се као део бесконачног процеса хијерархијске сигнификације и репрезентације, на једној, и њихове перманентне деконструкције у говору Песникиње, на другој страни.

Регулативни систем *Душановог Законика* као историјског правног документа има за циљ да нормира и обезбеди постојање сталешког друштва и неприкосновеност апсолутне царске моћи, која се сматра одразом недокучиве божје промисли, милости и воље. Нормирање и репрезентативно успостављање реда путем *Законика* почива и у циклусу на ауторитету царског разума и његовог државотворног резона, освештеног традицијом и милошћу највише метафизичке инстанце: „По милости божјој / и благослову светитеља из Раса, / Ја (...) дајем законик, / и нека нема других законика / осим мојих,“ одређује цар у *Прогласу* циклуса. И овде симболично успостављање поретка проглашавањем *Законика* полази од средњевековне слике света и има такође за циљ да одреди и учврсти значења објеката и њихове међусобне релације.

Царево законодавно дело оријентисано је и у циклусу логоцентрично, и овде *Законик* репрезентује модел света у коме је сва моћ одређивања и дефинисања у рукама његовог неприкосновеног, патријархалног царског ауторитета. Утолико *Законик* у циклусу стоји у јаком референцијалном односу према историјском документу *Душановог Законика*, због чега је и број текстова царске инстанце ограничен и потенцијално непроменљив с обзиром на ограничен број нормативних јединица којим располаже *Душанов Законик*, чије одредбе *Законик* у циклусу преузима.

Језик Царевих текстова у циклусу денотира правне објекте који су предмет нормирања у његовом систему одредби, забрана и казни. Тим језиком се означавају константна основна појмовна значења независна од контекста. Значења речи у Царевој употреби су репрезентативно-симболична и апстрактна: Цар и властелин су правне категорије једне друштвене структуре. То је једносмислен језик правног документа ограничених конотативних потенцијала. Тематски комплекси група текстова (субциклуса) који конституишу говор тј. лик Цара и његову представу нормираног света, међусобно су повезани синтагматски, тј. семантички, каузално-консекутивном логиком система одредби, забрана и казни његовог *Законика*. У нормама тог *Законика* доминирају бинарне опозиције: разум – емоције; непријатељ – пријатељ; праведник – кривац; властелин – себар; властелинка – себарка; првосвештеник – јеретик; дворец – колиба, итд. Логоцентризам *Законика* етаблира у циклусу принцип идентитета и опозиције, изражен познатом формулом $A=A$, тј. $A \neq B$, нпр. властелин је по правима и обавезама једнак властелину, себар себру, а не властелинка себарки, или властелин себру.

Језик којим је изражен систем мишљена у Царевом *Законику* у циклусу искључује као небитну другост све што не следи законима узрочно-последичне логике, што није идентично и што се језички не може фиксирати, што противуречи систему опозиција забрана – казна. Једном речи: царев *Законик*, заснован на опозитивном мишљену, искључује све што се у његов систем не уклапа, што је јединствено и индивидуално, што „излази из реда свакодневна, (...) некуд ван друма древна“, или што том реду директно противуречи. *Закоником* се у циклусу одређује „свачија путања и место“ у друштву, „кад ко изгрева у пуној слави и докле му траје плима (...), којом светлошћу ко сија и од кога је прима“ и „којом стазом ко ићи мора,“ како то Цар захтева у тексту *О хијерархији*.

У текстовима Царевог гласа, који и у циклусу репрезентује стварност и аутентичну правну мисао средњовековне Србије, актуелна стварност у време настанка дела не рефлектује се у оној мери непосредно и препознатљиво у којој је то случај са текстовима лика Песникиње, јер, као што је речено, текстови царске инстанце доследније реципирају теме параграфа *Душановог Законика* као историјског документа. Па ипак је структура Царевог средњовековног света по многим одликама еквивалентна устројству друштва у коме је дело настало: културна, просветна, морална, економска и политичка стварност Југославије, а поготову Србије 60-тих година, рефлектује се уопштено и у свету царевог *Законика* у циклусу, пошто су и у њој актуелне исте, или у сво-

јој бити сродне, компоненте друштвеног живота, које се понекад показују као непревазиђене појаве средњег века: самовоља власти и њених егzekутивних органа, несамосталност судства, непотизам, догматска злоупотреба политичке моћи, спутавање слободе говора, мишљења и нарочито уметничког стварања, репродукција форми архаичног типа паријархалне културе, непросвећеност широких слојева народа, ксенофобија, застрашујуће дубок јаз у културном животу између града и села као непревазиђеног архаичног стања духа, фактички дубоко подређени, унижавајуће злоупотребљен положај жене, непробуђена свест и неодговорност за негу човекове околине, неиздиференциран етички систем, бесмислено жртвовање младих генерација и културних и материјалних добара у ратовима итд.

Песникиња устаје у одбрану забрањеног, па ипак почињеног дела, у одбрану једнакости пред законом, тј. у одбрану свега што затворени систем Царевог *Законика* искључује. Она и садржајно одређује све што је искључено, тј. све из *Законика* искључено налази у њеном тексту свој језик и тиме се ослобађа из статуса забрањеног и проскрибованог, интегришући се у њен свеобухватни, интегративни систем језика и мишљења. То је језик еманаципације искљученог, или језик женског искуства у патријархалноауторитативном, недемократском друштву, који је употребљен нарочито у многобројним текстовима Песникиње о ускраћеним правима на слободно уметничко стварање или о ускраћеним правима жена: слободна љубав, одлучивање о сопственом животу у миру, супостављање рату, итд. Језик лика Песникиње у циклусу ништа не одређује, не ограничава, не дефинише, она њима изражава обиље животних појава, не описујући их. Њен језик генерира један космолошки поредак, једну концепцију света у којој, сем насиља и рата, налази место сва разноликост живота. Њене молбе за помиловање су доследне исповести субјективно аутентичног женског хуманитета, у чему одбацавање ауторитативног приписивања вредности, дискриминације и истицање права на истовредност емотивне и рационалне спознаје као основе афирмативног односа према животу заузимају централно место.

У својим текстовима Песникиња реагује на систем правних одредби и прописа прокламованих *Закоником*, супротстављајући Царевом моделу свој модел света као последицу његових одредби, забрана и казни. Језик Песникиње супротстављен је језику ауторитета разума, нормирања и симболично-репрезентативног успостављања реда. Застрашујуће реликте својим језиком деконструисане слику света Царевог *Законика* Песникиња инкорпорира у свој поливалентни поетски модел, где они нарочито сугестивно упућују на вантекстуалну савремену емпиријску стварност, например у тексту *За војничка гробља*. Њен свет је другост или анτισвет у односу на концепцију друштва у царевом *Законику*. То је „доњи“ свет обесправљених и понижених, свет без функције историјског субјекта, али и свет потиснуте лепоте, самосвојне, непризнате уметности, угрожених природне природе и творевина људског рада, тј. свега што у патријархалном *Законику* нема места, јер је неспојиво са његовом скоро искључивом заштитом сталешких интереса. Филозофија живота ауторке и њене Песникиње претвара се у тексту у безпоштедну и бес-

компромисну исповест доживљаја света нормираног и угроженог *Закоником*. Централна вредност њене етике је брига о другости, брига за свакога, тј. апологија значењског богатства и полиморфичности живота.

Текстови Песникиње међусобно су повезани симиларно или опозитивно еквивалентним мотивима и темама са заједничким компонентама обесправљености, изопштености, искључености из света који промовише *Законик*. Тако је, на пример, број текстова о судбини војника, о ратним пустошењима или о слободи песничког стварања, дакле, о разарању и стварању, потенцијално неограничен а у циклусу су текстови са том тематиком и најмногобројнији. Евокацију обиља живота искљученог Царевим *Закоником* Песникиња постиже стилем низања и варијацијама описа феномена у појединим субциклусима, тј. парадигматским везама између текстова. Из тога произилази потенцијална дијалогичност њених прилога, чиме се реализује отворена мисаона структура у којој нема искључивости и симболичне репрезентације. Парадигматски, потенцијално неограничени низови текстова Песникиње рефлектују начелну немогућност тоталног нормирања хаотичног живота. Методом низања изобиља феномена Песникиња у својој полемици врши субверзију ограниченог симболичног реда у Царевом *Законику*. Тенденција њених подциклуса текстова да се прошире приближава их по структури збиркама, што они по смислу и јесу: збирке „неуслишених“ молби, молитава, пригушених протеста и претњи чак и самом Цару (*За последње дане*), и прикривених оптужби у комплексној структури надређеног естетског садржаја циклуса, у коме до дијалога између власти и уметности, између носилаца принципа нормирања живота и принципа апологије и афирмације његове аморфне, бесконачне индивидуације – (реч не мењати!) – ипак не долази.

Као што је већ напоменуто, стратегија којом се Песникиња служи при генерирању своје поетске слике света састоји се у стварању и употреби вишезначне и слојевите лексике дела. Велики број језичких елемената из различитих области знања у њеном метафорама, метонимијама, поређењима и другим поетским сликама богатом поетском језику омогућује својом поливалентношћу многобројне асоцијације, начине читања и реципирања. Песникиња нигде не именује директно одговарајуће појаве актуелне стварности, не назива их њиховим правим именом, већ поливалентним језичким компонентама ствара могућност асоцирања актуелне стварности, нпр. на изопштеног политичког функционера у немилости због идеолошког одступања, кога препознајемо у „властелину око кога се слежу санте леда“ у тексту *За свргнуте*.

Стилом поливалентности употребљених језичких јединица ауторка сугерише читаоцу да својим рецептивним могућностима релационира емпијску стварност према свету етаблираном или изостављеном у *Законику*. Генерирајући у свести свој комплементаран и свету *Законика* или Песникиње еквивалентан свет, читалац се и сам налази у лирској дискусији са једним од њих. У томе је садржан главни моменат широке продуктивне рецепције Десанкиних *Лирских дискусија* са Душановим *Закоником* као репрезентативним моделом одраза ауторитативне моћи и власти. Вишезначност језика, који мења, помера, изокреће значења и поетизује језик *Законика*, представља реализаци-

ју гениуног поетског поступка, којим је Песникиња у свом моделу света сјединила поетски и еманципацијски аспект и тиме превазишла опозитивни систем мишљења у Царевом *Законику*.

Видели смо из Десанкиног приповедања колика је сугестивна моћ поетског текста, колико непосредан може бити његов однос према стварности у свести читаоца који учествује у конвенцијама савременог дискурза, кад исказе у делу актуализује на основу сопственог разумевања стварности и упореди их са сопственим искуством. При томе увек могућна, нова тумачења значењских односа текста према вантекстуалној стварности заснивају се, као што смо истакли, на поливелентности елемената језик, који функционишу као везивни, конотативни елементи или конотатори између *Лирских дискусија* Песникиње са Царем, с једне, и читаочеве „верификације“ тих „дискусија“ у сопственом искуству са носиоцима власти у сопственој стварности, с друге стране.

Конотатори су, дакле, додатне семантичке компоненте неког језичког израза, којима се превазилази његово основно и константно појмовно значење и које се углавном не могу описати независно од контекста у коме се појављују. Такви језички изрази конотативних потенцијала у Десанкином делу су, на пример,

- сва лична имена (*Перикле, Стеван Дечански, Хан Ногај*, наравно и она из књижевне традиције као *Слуга Јернеј*) која у тексту попримају симболична значења;
- затим су то топоними и други географски појмови (*Леђен, Лим, Студеница, Милешево, Дечани, Рас, Хум, Византија, Млеци, Цариград, Велбужд, Стефанија* итд.);
- потом стране речи (*космос, екватор, меридијан, небулоза, глечер, гејзер, панорама, хијерархија, нација, јерес, бабун, харач, аждаја, јерес, пелегрин, утопист, лабиринт, трагикомичан, харач, политичке комбинације, пергамент, караван, алкохол, капилар, критика, реквизици, шаблони, идила, апокрифи, чардак, иконокласт* итд.);
- изотопијски низови лексема на различите актуелне теме као што је, нпр, рат (*регрут, пушка, војник, шињел, војска, барут, метан, огањ, јуриш, парцела, војничка гробља, ордење* итд.);
- или лексеме, које конотирају социјалну неправду као што су: *себар, сужањ, отрок, властелин, велможа, бабун, ухода, харач, аждаја, буквица, богови*;
- затим мотиви из словенске митологије (*бог Перун*), Старог и Новог завета (*Јехова, Каин и Авел, Марија Магдалена* итд),
- из народне књижевности, посебно бајки (*Пепељуга, Баш-челик, Чардак ни на небу ни на земљи*), или из епских песама (*Орање Краљевића Марка, Марко пије уз рамазан вино*), из народне митологије, легенди (*о св. Ђорђу, о цару Трајану*), ознаке магијских култова и ритуала (*гашење угљевља*) итд.
- Функцију конотатора многобројних аспеката актуелне стварности имају и значењски полисемантичне архаичне речи: *буквица, урвина, ухода,*

измирна, нахоче, отрок, петлеуш, крстина, слово љубве, колесница, забран, буздован, пређи;

- исту функцију према различитим областима актуелног знања добивају у текстовима и устаљени фраземи и цитати из народне и уметничке поезије: *бацити у старо гвожђе, спотицати се преко прага, књига живота, љубавне муке, преко воде преведен жедан, скинути звезде с неба, дати богу божје, нејак створ, на милост и немилост, бити нечије кости, палити и жарити, снег од лане, куле од карата, змија у процепу, бог земаљски, сатерати цара до дувара, који царске друмове оре, до зуба наоружан, не бити никоме прав, што анђео зачне а ђаво дотка* итд.

Теолошка грчка реч *апокрифи*, на пример, са основним значењем неканонизованог библијског текста, употребљена је у тексту *За апокрифе* у значењу „прогнаних“ богумилских списа и романа, „о којима се говори са подсмехом, / а читају се са заборавом“, тј. којима се званично не признаје претензија на аутентичност. То значење читалац лако доводи у везу са ванлитерарном стварношћу цензурисања, прогона и забрана књижевних дела и често трагичним судбинама аутора у поратним деценијама. Користећи на тај начин лексику и одредбе *Законика* у контексту свога песничког језика, лирски субјекат им одређује функцију мимикрије и тиме омогућава читаоцу да на основу тако конципираног језика ствара своју слику интендиране поетске стварности дела, наравно, увек у зависности од свог искуства, образовања и познавања света.

Писање против ауторитета конститутивни је део женског писања, уколико се оно не показује као потврда андроцентрично схваћене и тако канонизоване књижевности, или схватања сопственог ауторства као мушког стваралаштва, што за Десанкину поезију никако не важи, иако је неки интерпретатори, па и интерпретаторке пенетрантно титулирају као „аутора“, а не као ауторку, док јој други опет приписују „болећиво плачевни женски тон“. Социјализована у патријархалној породици и са животним искуством у патријархату, уз то припадница националне књижевности канонизоване све доскора са истом, андроцентричном идеологијом, Десанка у *Лирским дискусијама са Душановим Законом* пише из перспективе оног сегмента женске патријархалне културе у Србији у коме је развијена стратегија прилагођавања и тактика понизне молбе, егзистенцијално битних за положај жене у тој култури. Као припадница те културе она се обраћа Цару са прихваћене подређене позиција и методом опхођења патријархалне жене који треба да јој омогуће приближавање ауторитету и успех у комуникацији са њим. Лик Песникиње у делу сведочи да је Десанка Максимовић умела да користи тај образац, јер га је целом својом песничком и људском егзистенцијом динамично присвајала и репродуковала. Али њено женско писмо је, као што смо покушали да покажемо, ипак субверзивно и делује утолико субверзивније што је стратегија прилагођавања у делу препознатљивија. Прихватање модел коегзистенције женске културе у оквиру патријархата чини основну позицију њене аутентичне аутобиографске стварности у српском ауторитативном друштву и основни дуктус дела о коме говоримо.

У српској андроцентричној култури и књижевности Десанки су на располагању за идентификацију стајали стереотипови жене као анђела или ђавола, светице или курве, наивке или препреденице. Она се у својој поезији увек одлучивала за леву страну опозиционих парова, тј. за тип жене анђела, светице, интуитивне наивке, па је својом емотивном и спонтаном отвореношћу могла да делује утолико интензивније. Зато се њена Песникиња у циклусу обраћа ауторитету законодавца Цара у складу са патријархалним обрасцем понизне женске молбе, предвиђене за постизање интендираног успеха. Као успешно практикован, тај модел се у парадигматском облику среће не само у стварности већ и у народној поезији, нпр., у опхођењу јунакиње Анђелије, жена Дмитра Јакшића према деверу Богдану у песми *Диоба Јакшића*.

Анђелија већ и својим програмским именом гарантује да ће наступити у улози анђела помирителца између браће Дмитра и Богдана, завађених око коња и сокола као статусних симбола личне надмоћи. Користећи свој доминантан положај у патријархалном браку и Анђелију као средство за стицање жељених објеката, Дмитар јој наређује да му отрује брата под претњом да ће је отерати („Не чекај ме у двору бијелу!“) ако не испуни његову наредбу, што је за патријархалну жену идентично са изрицањем смртне казне (упореди судбину „Хасанагинице“!). Али Анђелија зна шта јој је чинити да не би дошло до трагедије: користећи патријархални образац опхођења жене према мушкарцу у надређеној породичној функцији, она успева да измоли од девера коња и сокола: гестом понизности („љуби њега у скут и у руку и пред њим се до земљице клања“) Анђелија нуди деверу Богдану уметнички објекат, „чашу молитвену, што је она од оца донела“, чак ју је и „пуну рујна наточила вина“, да би јој он даровао коња и сокола. „И Богдан се на то ражалио“, он одговара елементарном емоционалном људскошћу патријархалца и милосрдним актом поклањања снахи коња и сокола.

Анђелијин успех је већ и успостављање вербалног контакта са девером као мушким ауторитетом, јер жену увек треба да је „ззор у њег’ погледати, а камо ли са њим бесједити“. Анђелија својим успехом спасава од злочинства и мужа, који се узнемирене савести враћа из лова, спреман да оптужи жену за убиство брата, које јој је сам наредио. Анђелија има успеха интелигентно се држећи модела понашања жене према деверу као највишем патријархалном ауторитету после свекра и мужа, јер се и девер, ради доказивања своје моћи, држи патријархалне норме позитивног одговора на усрдне и понизне молбе сваког члана на нижем степену хијерархијске лествице у патријархалној заједници.

Циљ Десанкине Песникиње у *Лирским дискусијама са Царем* је исти: и она покушава да молбама за самилост као основани услов људскости предочи Цару последице дејства суровог система забрана и казни његовог *Законика*. И она тражи милост у знаку понизне молбе, али својим молбама у уметничкој форми песничких дарова не подстиче свемоћног Цара ни на какве уступке, већ само потврдњу прокламованог принципа логоса да се „по срцу не управља(м)“, да је „заробљен законима које прописује(м) сам“, и да, иако „влада(м) по милости Бога“, нема разлога да „силази(м) као крвник међу људе“, да

није „Бог да прашта(м)“. Да до било каквих измена у царској позицији не долази под утицајем апела песничког Ја, тј. да се у сукцесији наизменичних гласова Цара и Песникиње не остварује дијалог, видно је и на недостатку било каквог личног апострофирања Песникиње са Цареве стране, док њени скоро узастопни апострофи варирају од „*Царе Душане*“ до интимног „*драги царе*“. Узалудност сваког покушаја дијалога потврђује се и већ цитираним текстом *О хијерархији*, задњим у седмочланом низу текстова првог Царевог програмског наступа, где стоји да је *Закоником* „у областима царства нашег“ све одређено, тј. да *Законик* тотално регулише односе у држави својим системом наредби, забрана и казни.

Децидирано негативан одговор Цара реакција је носилаца сваке ауторитативно конципиране и остварене власти, па су читаоци у Царевом одбијању да сиђе „међу људе“ конотирали и еквивалентне одговоре савремених политичких ауторитета, који изнад своје моћи нису признавали било какву надређену, земаљску или метафизичку законодавну инстанцу, позивајући се на неприкосновени ауторитет идеолошких догми као врхунске оријентационе инстанце и основе свог делања.

Десанка говори из перспективе начелног признавања ауторитета власти, дакле у оквиру система. Њена Песникиња у настојању да ступи у дијалог са влашћу није субјекат револта против постојећег права, већ скрушена ходочасница и молитељка милости од моћне инстанце. Њени захтеви се односе на помиловање које се додељује када се акту помиловања даје предност над владајућим правом, што се царским *Закоником* искључује. Њена Песникиња у делу не тражи правду од неправедног царског *Законика*, већ милост од немилосрдне инстанце и тиме признаје царске одлуке и акцептира начелно нормирање живота пема систему вредности *Законика*. Између ауторитарне царске инстанце као носиоца закона и Песникиње као скрушене молитељке до равноправног дијалога зато и не долази. Њени лирски прилози имагинираној дискусији остају неуслишене молбе и молитве, што је моменат трагике овог дела. Немогућност дијалога, који Песникиња настоји да оствари својим средствима декуврира помањкање хумане етичке супстанце Царевог говора и непостојање заједничког језика између власти, на једној, и живота и уметности, на другој страни. Формално дијалогска структура циклуса *Тражим помиловање*, у којој се не остварује дијалог, већ имагинирано подношење и одбијање молби, хомологна је структури друштва без демократске комуникације.

Молбе, молитве, жалопојке и њима камуфлиране оптужбе које Песникиња подноси Цару као уметница, бивају одбијене, јер њена уметност није предвиђена у свету *Законика*; она као непожељна појава треба да остане „под коритом“ као Пепељуга, која је у тексту *За Пепељугу* симбол потиснуте лепоте уметности, „која под коритом спава / у ланцима нехаја и презира.“ За апсолутни, неприкосновени царски ауторитет *Законик* није институција милосрдних уступака уметности, јер се његов појам правде не односи на индивидуално и појединачно као једини облик њеног битисања. Милост као функција традиционалног права искључена је и у ауторитативном друштву у време на-

станка дела. Утолико узалудне молбе Песникиње декуврирају и антистваралачки, стерилни карактер сваке ауторитативне концепције друштва и културе и доприносе њеном преобликовању и распадању, тј деконструкцији, што је рецепција Десанкиног дела и потврдила.

Структура фактички неоствареног дијалога дела хомологна је и начину „комуницирања“ реалних носилаца власти са широм друштвеном јавношћу и носиоцима опозиционог јавног мњења у централистичком административном систему. Равноправног дијалога ни овде нема, а до успеха се стиже афирмативним односом према власти, тј. „конструктивном“, редовно безуспешном критиком, тј. прилагођеним и очекивано понизним држањем, које не тангира границе система. Иницијална реченица молби “Благоразумевања молим, драги Царе!”, одговара утврђеним ритуалним фразама понизности обраћања творцима и чуварима контролисаног полит-дискурза у друштвеној стварности у време настанка дела. Потенцијално је власт дозвољавала апеле сличне молбама Песникиње Цару у делу, али како су субјекти апела били без икакве моћи да постигну успех и било шта измене у име „оптужених“, носиоци власти су их толерисали не чинећи битне уступке. Хомологија постоји и између синтагматске структуре царских група текстова и парагдигматске многострукости тема у текстовима Песникиње, с једне, и монолитне, често догматске идеологије реалне централне политичке власти и многострукости интереса социјалних група и појединаца, с друге стране.

Примарна, ванлитерарна стварност се не може анулирати, тј. њен доминантни дискурс не може изгубити снагу да утиче на књижевно дело, као што ни књижевно дело у процесу своје рецепције не губи моћ генерирања увек нових конотација, без обзира на степен апстракције и контекстуалне неповезаности знака и онога што он примарно означава, али – емпиријска стварност остаје дисоцирана од дела. Као читалац ми синтагмом *Душанов Законик* активирамо своје знање о законодавству средњевековног владара, суровог ратника и самовољног апсолутисте, који *Закоником* осигурава своју власт засновану на хијерархијском сталешком праву и вредностима архаичне патријархалне културе са одговарајућим етнопсихолошким одликама народа којим управља. У доносу на то друштво језик *Душановог Законика* је референцијалан. С друге стране, читалац, полазећи од Десанкиног дела, и то скоро искључиво на основу једва референцијалног језика лика њене Песникиње, истом синтагмом *Душанов Законик* конотира и активира своје познавање друштвене ситуације и континуирано, од настанка дела до ових наших редова, ствара и проверава своје комплементарне представе о том друштву.

Кључне речи: естетски садржај, циклус, дијалошка структура, говорне инстанце; поливалентност језичких израза (конотативни потенцијал), модел света, рефлексивност, функционални стилови, поливалентност лексике, еквивалентности (опозиција, симиларитет), бинарне опозиције, синтагматске и парадигматске структуре, другост; хомологија.

ЛИТЕРАТУРА

- Максимовић, Д.: *Трајим помиловање. Лирске дискусије са Душановим законком*. У: Д. М.: *Сабране песме* (у 6 књига), књ. 3, с. 197 – 284. Београд, (Нолит) 1988.
- Иста: *Трајим помиловање. Лирске дискусије са Душановим законком*. Интегрално критичко издање, приредио Станиша Тутњевић. Београд, (Чигоја) 2005.
- Душанов Законик 1349 и 1354*. (Научна издања Матице српске, књ. III). Нови Сад 1950. Превео, предговор и увод написао Н. Радојчић. Друго издање: Београд, (САНУ: Научно дело) 1960.
- Андрејевић, Д.: *Хуманитет једне поезије*. (Збирка „Трајим помиловање“). У: Д. А.: *Поезија Десанке Максимовић*. Приштина, (Јединство) 1983, с. 47-163.
- Андрић, Љ.: *Са Десанком Максимовић*. Суботица, (Минерва) 1989.
- Блечић, М./ Шећерановић, В. (приређ.): *Критичари о песништву Десанке Максимовић*. Београд, (Књиж. новине) 1982.
- Ђосић-Вукић, А.: *Молитва у поезији Десанке Максимовић*. У: Ђосић-Вукић, А. (приређ.): *Хришћанско и паганско у поезији Десанке Максимовић*. Зборник радова: Десанкини мајски разговори. Београд, 2005, с. 177-187.
- Делић, Ј.: *Поезија праштања и милосрђа*. У: *Поезија и поетика Десанке Максимовић*. Зборник радова. Приштина, 1999, с. 33- Ђорђевић, Љ.: *Песничко дело Десанке Максимовић*. Београд, (Филол. фак.) 1973, с. 253-272.
- Ibler, R.: *Textsemiotische Aspekte der Zyklisierung in der Lyrik*. (Slavische Sprachen und Literaturen, 17), Neuried, 1988.
- Иванић, Д.: *Текстолошки аспекти циклуса у поезији Десанке Максимовић*. У: *Приређивање издања целокупних дела Д. М.* Зборник радова: Десанкини мајски разговори 1996). Београд, (Задужбина Д.М.) 1997, с. 37-43.
- Јевтић, М.: *Десанкина казивања*. Горњи Милановац, (Дечје новине) 1994.
- Константиновић, Р.: *Десанка Максимовић*. У: Р. К.: *Биће и језик у искуству песника српске културе 20. века*. Књ. 5, с. 7-101. Београд, 1983.
- Лалић, И.: *О поезији Десанке Максимовић*. У: И. Л.: *Дела*, књ. IV (О поезији), с. 79-87. Београд, 1997.
- Марковић, Ж. С. (приређ.): *Десанка Максимовић у свом књижевном времену*. Београд, (Задужбина Д.М.) 1995.
- Недељковић, Д.: *Песничко „вјерују“ Десанке Максимовић*. У: *Летопис М. С.*, год. 174(1998), књ. 462, св. 1-2, с. 84-122.
- Новаковић, Б.: *Увек нови поетски гласови Десанке Максимовић*. У: Б. Н.: *Вихорно раздобље*. Нови Сад, (М. С.) 1978, с. 9-23.
- Петакковић, С.: *Дијалогска отвореност књиге песама „Трајим помиловање“ Десанке Максимовић*. У: Ђосић-Вукић, А. (приређ.): *Хришћанско и паганско у поезији Десанке Максимовић*. Зборник радова: Десанкини мајски разговори 2004. Београд, 2005, с. 137-146.
- Поповић, Р.: *Књига о Десанки*. Београд, (Завод за уџбенике) 1998.

- Росић, Тиодор: *Метафизика митолошког и историјског*. У: Т. Р.: *Поезија и памћење*. Горњи Милановац, (Дечје новине) 1988, с. 28-44.
- Зубац, М.: *Молитве Десанке Максимовић*. У: *Зборник: Жанрови српске књижевности. Порекло и поетика облика*. Бр. 2, с. 335-349. Нови Сад, 2005.
- Животић, О.: *Епски елементи обликовања у Гетеовом „Западно-источном дивану“*. Маг. рад (одбрањен 1968. на Филолошком фак. у Београду. Типоскрипт). Београд, 1968.
- Иста: *Десанка Максимовић Gedichtzyklus „Тражим помиловање“*. Уводни чланак у: Д. М.: *Тражим Помиловање – Ich bitte um Gnade*. Први немачки превод целог циклуса на немачки језик, настао и штампан летњег семестра 1968. као интерна публикација Семинара за славистику Унив. у Хамбургу.

Olga Ellermeyer-Životić

REFLEXE DER WIRKLICHKEIT IN DESANKA MAKSIMOVIC'S GEDICHTZYKLUS
„ICH BITTE UM GNADE. LYRISCHE DISKUSSIONEN MIT DUŠANS GESETZBUCH“

(Zusammenfassung)

Autorin betrachtet Desanka Maksimovićs lyrischen Zyklus „Tražim pomilovanje. Lirske diskusije sa Dušanovim Zakonikom“ („Ich bitte um Gnade. Lyrischer Diskussionen mit Dušans Gesetzbuch“), erschienen 1964, als poetischen Reflex auf eine neue Verfassung der damaligen S.F.R. Jugoslawien (1963) und die wissenschaftliche Beschäftigung mit dem „Gesetzbuch“ (1364) des serbischen Zaren Stefan Dušan anlässlich seines 600-jährigen Bestehens. Autorin beschreibt die Hauptkomponenten der dialogisch-zyklischen Struktur des Werkes, analysiert die gegensätzlichen thematischen Komplexe der Weltmodelle, die die Stimme der Dichterin bzw. die des Zaren, der beiden Sprechinstanzen im Dialog realisieren, und geht dann zum Hauptanliegen der Arbeit über: dem Versuch die nach wie vor große Popularität des Werkes im breiten Lesepublikum und in der wissenschaftlichen Welt zu erklären. Sie sieht diese Popularität in dem polyvalenten, poetischen Potenzial der Sprache vor allem in den Texten der Dichterin, in denen bedeutende Schichten an Lexemen aus verschiedenen funktionalen Stilen des modernen serbischen sprachlichen und kulturellen Diskurses etabliert sind und im jeweiligen Text als Konnotatoren funktionieren, indem sie dem Leser Relationen zwischen dem Text und der aktuellen empirischen Wirklichkeit suggerieren. Autorin sieht Homologie zwischen den gegensätzlichen Weltmodellen der beiden Sprechinstanzen des Werkes, auf der einen, und der Struktur der jugoslawischen Gesellschaft mit dem autoritären Machtapparat an der Spitze und der Bevölkerung, auf der anderen Seite. Dabei betrachtet sie das auch in der serbischen Volksdichtung realisierte Verhaltensmuster der Dichterin, die als Fürsprecherin der Entrechteten im Dialog mit dem Zaren Dušan auftritt, als Abbild einer weiblichen Kulturkomponente des Patriarchats, in der sich die Frau, dem androzentrisch orientiert Diktat der Gesellschaft folgend, demütig der männlichen Autorität nähern muss, um etwas zu erreichen. Autorin versucht zu zeigen wie D. Maksimović, diesem Verhaltensmuster weitgehend folgend, es gerade dadurch dekuviert und dekonstruiert, weswegen es auch zu keinem eigentlichen Dialog zwischen der Dichterin und dem Zaren in ihrem Werk kommen kann. In diesem Zusammenhang sieht Autorin eine Homologie zwischen der intuitiv emotional orientierten Haltung der Dichterin und dem logozentrisch und patriarchalisch orientiertem Zaren, einerseits, und dem emotional und spontan aufbegehrenden Volk und der autoritativen zentralen politischen Macht Jugoslawiens zur Zeit der Entstehung des Werkes, andererseits.

Снежана С. Башчаревић
Лепосавић

ИБАРСКИ КОЛАШИН У ПРИПОВЕТКАМА ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА

Стваралачки процес Григорија Божовића полази од стварних догађаја и аутентичних података из завичајног Колашина, што резултира панорамски сагледаном стварношћу какву нико није описао и каква и данас постоји само захваљујући његовим приповеткама. Писац је веран једном од својих темељних стваралачких опредељења: да запише и да препише од живота што више, да би други имали готову, драгоцену грађу. Божовићеве колашинске приповетке су и литература и историја, и етнографија, и топономастика и географија. Многе представљају праве историјско-етнографске скице, чинећи у збиру прави исечак историје Колашина. Документаран, али истовремено емотивно узнесен, с истанчаним осећањем за кратку приповетку или скицирање портрета, оставио је низ занимљивих скица о необичним и значајним личностима Колашина. Анализа Божовићевих приповедака о Колашину биће покушај новог проблемског тумачења.

Свет књижевног дела Григорија Божовића је историјски свет људи и идеја из година кад су се на тлу Старе Србије и Македоније сукобиле османлијска и европска цивилизација и изазвале апокалиптички разрачун, традиција и култура. То је свет у коме се овај писац родио, одрастао и формирао као личност под снажним утицајем патријархалне очеве породице и упливом слободарског народног десетерца, виолентне епске културне традиције, високог осећања националне и личне части.

Григорије Божовић се у приповеткама о Ибарском Колашину ослања на богату традицију, епско наслеђе и етику. Стрпљиво истражује све што је везано за поднебље и људе које сагледава у историјској дистанци, али и у садашњости. Веран је једном од својих темељних стваралачких опредељења: да запише и да препише од живота што више, да би други имали готову, драгоцену грађу („Надничарин сам, добровољни, за велике нове који ће свакако доћи.“) У интервјуу Бранимиру Ћосићу нарочито потенцира следеће: „За моје развијање у овом правцу несумњиво је важно место где сам се родио, као и породица у којој сам се родио. Ја сам угледао света на крајњој тачци динарског типа према Југу, у Колашину...“¹

¹ Г. Божовић, *Мој Колашин*, изабрао, приредио и поговор написао Драгиша Бојовић, *Arg Libri/Нови Свет*, Београд/Приштина, 1998, 146.

Божовићеве колашинске приповетке су и литература и историја и етнографија и топономастика и географија. Многе представљају праве историјско-етнографске скице, чинећи у збиру прави исечак Колашина. Да није било Божовића, данас би већ били заборављени чувени колашински кнежеви, гуслари и јунаци (међу гусларима најчувенији свакако старац Милија, Аврам Луковић, Јосиф Јанић и други). Најлепше странице и редове писац је посветио управо њима, као и другим знаменитим Колашинцима (Благоју Коматовићу, Дмитру Кокери, Крсту Швиковићу, Станиславу Косибари, Рогожњанину Јеротију и другима). То је било оно покољење поред којег је растао Божовић, а које је било, како сам каже, свеколико његово дивљење и све његово надахнуће, истичући његову „лепоту, красоту духа, говора и држања“.

Приповетке Григорија Божовића имају уметничку и документарну вредност. Засноване су на факту, али им Божовићев изворни доживљај даје посебну вредност. У време када је српска литература, у тежњи за превазилажењем својих дотадашњих хоризоната, била наклоњена страним књижевностима, Божовић је остао доследан интуитивном осећају, уверен да ће на тај начин испољити аутентичан стваралачки замах и креативну енергију. Оно што се сматрало његовим провинцијским менталитетом и недостатком књижевне и културне радозналости било је, најдубље поимање сопствене, елементарно снажне књижевне изворности. Поседовао је снажан и оригиналан стваралачки темперамент.

Креативна самониклост Григорија Божовића потиче из пишчевог интуитивног поимања да гласови прошлих времена допиру из тегобне балканске, српске, завичајне, колашинске стварности. Гласове традиције доживео је у представама колективне меморије. Приповеткама о Ибарском Колашину Григорије Божовић је успео да укрсти изворне гласове народних предања, фолклорне елементе и завичајне мотиве са чињеницама најтачније стварности. Духовно заједништво овог писца са прошлошћу и традицијом, добијало је у приповедачком опусу карактер индивидуалног исповедања и акценте личне драме главних јунака.

Уверен да песничка реч извире из недара живота, Божовић се није удаљио од поетичне средине свог Колашина (синтагма коју је често користио). Осећајући специфичност тла са кога је поникао и особеност живота који је из перспективе његове емоционалности био најбитнији, створио је по нагонском стваралачком императиву приповетке ослобођене од формалне дотераности, неоптерећене помодним спекулацијама. Естетичке критеријуме изградио је по сопственим мерилима, сматрајући да је коренско осећање завичаја битније од књижевне начитаности. Из звукова прошлости издвајао је меланхоличне тонове који су одзвањали трагиком у гласовима колашинских женских ликова: Богдане, Сребре Стрмчанке, Иконије, Стајке Сталетине и других. Композиције приповедака нису једносложне, једноставне и једносмислене, јер је успео да у књижевни израз утка проналазачку простодушност и сугестивну даровитост.

У приповеци *Кона из Међећег Потока* кроз причу и пукотине реченица које се више пута прекидају интерпункцијом недовршености, Божовић је исказао трагику главне јунакиње:

„Јеси ли ж-и-ва, Коно? – грца поп.
Жива.
Како си, жалости наша?
Како је дао Бог, хвала Њему! ...“²

На страницама Божовићевих дела читалац осећа колико је за њега важна слика живота и напор не само да изложи готове резултате, постигне савршенство спољне форме, употпуни и заокружи целине својих књижевних структура, већ и да изрази снажну експанзију тога живота и унутрашње јединство поетског доживљаја и поетске експресије, кроз потпуну преданост предмету који слика. Фолклорни елементи и описи у систему психолошких мотивација нису само слика средине, већ саставни део атмосфере живота, функционална уметничка средства којима писац остварује поетски однос према стварности. Таквим стваралачким поступком Григорије Божовић је понирући у патријархалност, превладао све што је локално, регионално и ослободио дубоке хуманистичке потенцијале.

Разапет између израза и замисли, визије и могућности њеног саопштавања Божовић је на особен и оригиналан начин усклађивао мотиве из свакодневног живота са књижевном сруктуром. Није полазио од унапред утврђених књижевних пинципа у обликовању књижевне материје, већ је у развоју уметничке зрелости форма његовог дела проистицала из стваралачке концепције да обухвати све што је судбоносно и драматично у непокретности патријархалних вода. Исказивао је потресне људске драме одређене историјске епохе у којој су се дешавале, као у приповеци *Колашинска кнегиња*:

„Настаде страховит тајац. Иванка Превлачанка погледа по светини, бришући са чела хладне капље неким скромним убрусом, а паша црвен у лицу од љутине призва Хаци-Алијагу и нешто га шапатам упита. Затим опет нешто турски нареди чаушима. За часак му приведоше окованог буљугбашу с дружином и два ковача, којима заповеди да их откују. Буљугбаша хтеде да му приђе скуту, али га паша руком заустави и грмну да приведу Османа Барјактара. И док њему заковаше Циганин халку иза врата, паша изговори још неколико имена, па га оштро подвикну буљугбаши:

’Јави се бинбаши да ти поврати знаке, па иди у Колашин. Али ћеш ми за свако говече рајинско одговарати главом. А ова баба треба Колашину да буде кнез – тако моје поздравље кнезовима и нахији!...“³

Осим у симболичном броју приповедака, Божовићеви ликови су и по руху и по круху сељачка сиротиња. У опанцима на „притеној узици“ и изанђалом „црном гуњу“ од „грубог сељачког сукна“, са „широким турским силавом“ око струка, они су упристојеније одевени једино о крсној слави, на свадби и на сабору, кад „једанпут у години“ пођу у цркву „на причест“ и кад изиђу „међу свет“, а њихове жене, кћерке и снахе су у „кошуљи од тежине“ преко које је везана „увијанка“ да би се покрили и сакрили „кајаси рита“, с извесним јелеком на прсима, такође само о слављу и празнику. Божовић је тежио да за своје приповетке издвоји и одабере, без произвољности, оне садржаје који су представљали објективну слику стварности – пре свега сву сложеност

² Г. Божовић, *Мој Колашин*, изабрао, приредио и поговор написао Драгиша Бојовић, Арг Либи/Нови Свет, Београд/Приштина, 1998, 42.

³ Исто, 14.

деловања непревазиђених патријархалних закона. Тако су у први план избијале трагичне људске судбине, попут судбине Сребре Стрмчанке:

„...Нико никад за њу ружну реч не рече, нити мога; њен муж је био потајно поносан и није јој све то бранио. Али једнога Госпођина – дне пошла она са осталима на сабор, а њен Петроније стигао тек око подне из печалбе, јер је био дунђерин, онако необучен. Она, као пред главу, никад ни лепша ни накићенија. Стала крај совре, двори девере и сељане и зачињава лепотом сав сабор. Као да неком пркоси. Смркло се дунђерину као каквом Арнаутину, онако будибог с нама. Намигнуо јој оштро и окупио пред собом као какву неваљалицу. Надно Дријења одломио велику грану, мало је окресао, па јој уз пут почео њоме скидати трепетљике и ронити сјактице као да млати под јесен орахе све док нису дошли до куће...

Ето због тога се она читаве дане затварала у својој клијети док није изаткала овако грубо платно да би се мимо друге нагрдила. Од тога времена она се више не ођену док није постала оваква авијест. За инат мужу. Нити му роди више ђетета... А он се, виђео си, сад каје и поштује је као светитељку. Само доцкан: – освети та све своје мучене друге по Колашину!...“⁴

Увек у строгој функционалној зависности од садржинских токова нарације, у књижевном изразу колашинског писца сензибилитет живо варира. Он радознано загледа у лице судбине патријархалног човека, а нарочито патријархалне жене и лексичком једноставношћу песничког израза открива елементарну искреност. Поетским узлетом, асоцијативним богатством и хармоничном усклађеношћу са завичајним поднебљем, божовићевско казивање поседује особену унутрашњу лепоту уметничких структура. Жена је најдубљи и најпоетичнији извор песничких надахнућа, језгро на коме је уобличена визија света многих писаца, па и овог. У грађењу женских ликова, Григорије Божовић је снагом изузетне сугестивности износио трагичност ситуација и драматику животне игре.

Наводимо одломак из приповетке *Пустошина девојка*:

„И онда га с очајном гадљивошћу снажно гурну низ обронак, па чувши и да се скотрља отресе и шљепну у поток, она се дрхтаво саже и поглади руком своје ипак неокаљано девојачко стегно, као да хтеде да га очисти. Тада сазнаде, први пут у животу, како постоје и ружне жеље и уплаши се за све светиње које постоје у њеној свести. Бледа, али радосна за своје држање, она полако крену на чардак решена да брзо опере свој невелики грех и са себе и са манастира.“⁵

Комбинацијом утисака, опажања и повишеном емоционалношћу, писац је женске ликове градио из контрастног судара флуидне отмености и дубоке чулне грознице, доводећи у међусобни однос различите емоционалне страсти и психолошке компоненте. Његове јунакиње не робују само својој судбини наметнутој неписаним законима патријархалне средине већ и ватри својих страсти. Мотивисаност таквих стања у приповеткама Григорија Божовића је унутар логике поетскога, зато се чини да се све трагичне љубавне судбине жена сливају у један лик, у јединствени поетски оригинал његове Стајке Сталетине. Тако је из невеликог тематског круга, понављајући теме и мотиве, варирајући појединости спољашње природе – изглед и амбијент у коме се жена креће (све у оквиру исте средине, атмосфере и обичаја), једноставним књижевним средствима и аутентичношћу свога гласа досезао до најдубљих тајни поезије.

⁴ Г. Божовић, *Мој Колашин*, изабрао, приредио и поговор написао Драгиша Бојовић, Агс Libri/Нови Свет, Београд/Приштина, 1998, 131-132.

⁵ Исто, 137.

У свакој Божовићевој приповеци постоје вредности књижевног израза неоптерећеног спекулацијама, слободног до књишке конструктивности. Стваралачка концепција његове прозе тежи за обухватањем драматичних конфликта изазваних унутрашњим противречностима које воде ка драматичном врхунцу. Објективне противречности друштвеноисторијске и књижевне епохе у којој се Григорије Божовић формирао као приповедач и путописац условиле су особеност његових приповедака. Ништа у приповеткама није позајмљено, туђе – ни поетски свет, ни ставралачки импулси, ни уметничка средства.

Божовић је у својом приповеткама успео да повеже унутрашње поетске слике и да дијалозима искаже потресне људске драме. Поетичност у његовом књижевном делу извире из посебног одређења према друштвеноисторијској ствараности епохе коју слика, а књижевни израз је културно условљен. Приповедач се не може посматрати ванвременски, изван историјског, социјалног, психолошког и културног контекста средине у којој је поникао и која је неминовно утицала на формирање његовог духовног лика.⁶ Посматран из перспективе времена у коме је настао, приповедачки опус Григорија Божовића није само сведочанство о огромном напору, већ о стваралачком подвигу писца који није успео да превазиђе споствену патријархалност, али је дубоко поникао у трагику живота који слика.

Особеност и специфичност приповедака Григорија Божовића није само у оживљавању постојећих садржаја које му је својим локалним колоритом нудило завичајно поднебље, нити у оригиналној интерпретацији постојећег, већ пре свега у ономе што настаје само посредством стваралачког чина, у исказивању унутрашњих поетских импресија које је приповедач успео да транспонује у оригиналне уметничке симболе. Квалитети таквог књижевног израза нису спољашње природе, јер се откривају у контекстима Божовићевних књижевних структура, у пуноћи и густини животних садржина, у синтези властите песничке егзалтације са судбином његових јунака, у поетској видовитости којом из духовног заједништва са средином из које потиче извлачи и свој поетски идентитет. Ликови његових приповедака нису стилизоване романескне визије, већ делују као материјализација доживљених искустава подигнутих до снажне уметничке експресије.

Епско надахнуће и топла породична атмосфера красили су сваки колашински дом, о чему писац оставља присно сведочанство пуно етнографских и лексичких детаља. Кућа Благоја Коматовића, и њен опис, само је један од примера:

„Уђосмо у пространу одају на изби, чисту и осветљену. Једна њена половина застрвена свежом папраћу, па озго черге, шаренице и јастуци. На другој страни до половине, уздуж поред зида, невисока совра на ногарама као сто, од мрке брекиње, лепо углачане и савршено чисте. У зачељу столац са наслоном, а доле клупе, покривене ирамима. На средини совре свећњак са великом лојаницом, хлебац и гомилица ситно утуцане соли. На зидовима две мале лампе, оружје, један дугачак чибук са лулом за цигарету и велике већ почађале гусле, са пребаченим преко њих жутим дреновим гудалом. Соба намирисана тамјаном и старим босиљком, а од простирача се осећа пшеничица, коју Колашинке употребљавају да

⁶ С. Баук, *Из развоја српске граматичке мисли*, у: *Граматички опис српског језика*, МСЦ, Београд, 2004, 274.

им мирише рубље и стојничка простирка. Све на својем месту, чисто и згодно, као да улазиш у храм, а не у кућу. Просто и сељачко, али мирно и отмено.“⁷

Кућа у Ибарском Колашину, ако није многољудна и „гласовита“ и не припада породичној задрузи, онда је кривача, бусача, колиба или брвнара под сламом, каменим плочама или „шинданим буковим проштима“, поцрнела од чађи из отвореног огњишта. Наводимо пример из приповетке *Љута православка*:

„Кућа је била на сред села, сасвим уз друге блиске рођаке њеног мужа. Скромна планинска кривача, покривена сламом до земље и ограђена платном, без иједног прозора.“⁸

Сличан пример уочавамо у приповеци *Рако Козаревац*:

„У Козареву, брежуљкастом и присојном селу, врло старинском, простом и скрајнутим насељу колашинском, на једној заравни недалеко изнад заједничког кладенца, била је његова почађала, сура и бедна кривача. Њен мрки покров од сламе ветар је на неколико места сасвим био сљуштио, те су стрчали голи срчеви рогови и букове проштине. Плот је око ње био отрунуо и искривио се: да га само такнеш, не би се развалио, но би се расуо као давнашњи костур. Место врата, с источне стране, ликом привезана је била за искривљене стубове јасикова вратница, а место димњака видела се испод самога врха некаква рупа као да је тамо утина направила себи гнездо. Двориште није било ограђено; у њем, осим тора од веома старих врљика и унутра искривљена наслона, није било ничега, а по израслој травини видело се оночас да домаћица ове немилосрдно запуштене куће не излази увече да причекује стада и безбрижне чобане.“⁹

Испод крова колашинских кућа се и руча и вечера „залогај хлеба“ из „крњаве црепуље“, умешен од јечменог брашна; деци се купи силит и „подели по кришка“ о крсној слави и Божићу, а на софи и на столу нађе се „каве, вина и ракије“ само кад се, по налогу верско-националног „реда и божијег закона“, брав из тора прода на пијаци да се „светац не би наљутио“, често последње што се још има. Божовић пише:

„Било је већ наступило славско вече. Дан је био каљав и суснежан, али без мразова. Цело се село ужурбало, куће се светле и жагоре. Чељад радосно снује по улицама и са буктињама дочекује госте, својту и пријатеље, прихвата њихове пуне торбе дарова и уводи их у куће. Још само мало па ће засести на пуну свечарску совру и прославити крсни светац онако како је старина завештала. И Ракова је кућа добила свечани изглед. Цела њена десна страна застрвена, велики огањ наложен, а уз њега пристављени замашни свечарски лонци од црне глине, које сирота Весна мирно надгледа да не би прекипели или загорели: срачно се стара да после гости рекну како су били на слави код домаћина, а не божјака и фукаре. Дошли и гости. Живана им служи већ трећу каву, а Вукојица ко зна коју чашу по реду. Чека се само још на домаћина, на Рака Козареваца. Још јутрос врло рано одвојио је он од последње дедине пет оваца и одагнао у Митровицу на продају да купи неке потребе. До душе у кући је имао и вина и ракије, али су га овце непрестано пекле, па је нашао згодан повод за смањивање броја у његову бедном наслону: може пештерски бег свакога часа банути пред кућу, па барем нека нађе мањи број, или још боље – ни једнога брва. После – здравље, Боже, давиће се он...“¹⁰

У овакав или сличан дом Божовић смешта радњу својих прича, уводи гусле и наздравице, славе весеља, радост и жалост, храброст и страх, прашта-

⁷ Г. Божовић, *Мој Колашин*, изабрао, приредио и поговор написао Драгиша Бојовић, *Агс Libri/Нови Свет*, Београд/Приштина, 1998, 125.

⁸ Исто, 122.

⁹ Исто, 19.

¹⁰ Исто, 28.

ња и освете, топлу љубав велике породичне заједнице и неминовне деобне неспоразуме, лирску песму, добродошлице, досетке и шале, понекад и на свој рачун. Тако Јевто Добрашиновић из Вељег Бријега, познатији као Дилберага Љутић, „љутито“ пребацује писцу:

„Како што?... Што нијеси овђе! О, ђаво ти књигу и бијели свијет!... Да те је мајка срећна родила, ти не би обијао с мора на Дунаво, но би мајци чувао овце по Куртову Гробу и Смилову Лазу иза Млијечњака. Вјера и бог! И био поштен Колашинац као и други, а не посланик и ђаво?... Видиш како сам љут и како ми је презиме сад!...“¹¹

Божовићеви Колашинци су углавном сви одани српству, вери, чојству и јунаштву. Али упркос немерљивој љубави према њима и завичају, не идеализује их. Он зна и за многе њихове мане: прзнице су, пијанице и грубијани, за Чечевце каже, у десетерцу, да су кавгације и у пићу тешке пијанице, чувеним испичутурама назива Диловиће и Мојсиловиће. Понекад према својим Колашинцима зна да буде и ироничан. Ево како их види пред Црном Ријеком, на Петровданском сабору:

„Средину заравни заузели Колашинци. И око њих су дрвљаници од пушака. Осећају се да су на дому и некако би хтели да буду бољи од свих. Но узалуд. За Рогожанина су они по мало хајдуци, по мало безверци; за Штавичанина дивље козе као Арнаути, а Пећанци им ћутке више цене прве људе но пушку. Јер су очигледно по казни и омашују на Црногорце и Арнауте кад им је широко око врата. Побожни су само кад угледају ћивот Светога Петра, а божја вера, уштинуће какву снашу из другог села чим изиђе из цркве још на оном мостићу... Пију и о женама не воде бригу: тешко тима ако их на сабору не часте мајке и тетке!...“¹²

Божовићев Колашин није ни етнографска ни географска сликовница, већ поетски простор. Дубоком поетском сугестивношћу која зрачи из књижевног израза, он је Колашину дао флуидна обележја и артистичке орнаменте. Колашин и јунаци Божовићевих приповедака и путописа живи су не само за књижевно образованог читаоца, већ и за широку читалачку публику која их прима на један фамилијаран, народски начин.

Језик, лексика, фразеологија и стил су вредности које у књижевном стваралаштву застарјевају, пролазе, подлежу променама, мењају се протицањем епохе која их је на одређеном степену развоја литературе и културе условила.¹³ Оно што остаје, што не подлеже променама јесте књижевни израз писца, његов лични принцип грађења поезије који управља целокупним смислом уметничке структуре. Књижевни израз, зато није само језичко-стилски материјал од кога уметник гради своје дело, већ цео систем изражајних средстава и стваралачки напор у тражењу одговарајућих форми за специфичност литерарних структура у складу са индивидуалном духовном филозофијом ствараоца, његовим темпераментом, властитим и креативним замахом.¹⁴

На основу приповедачког опуса Григорија Божовића уочавамо да је он на свестран начин и карактеристичним смислом за податак осветлио положај староседелаца у Ибарском Колашину. За Божовића су староседеоци „нај-

¹¹ Г. Божовић, *Мој Колашин*, изабрао, приредио и поговор написао Драгиша Бојовић, *Ars Libri/Нови Свет*, Београд/Приштина, 1998, 31.

¹² Исто, 45.

¹³ Р. Бугарски, *Српски жаргон између лексикона, граматике и стила*, у: *Грамматички опис српског језика*, МСЦ, Београд, 2004, 83.

¹⁴ М. Ивић, *Правци у лингвистици*, „Државна zaloжба Словеније“, Љубљана, 1975, 186.

пергаментније писмо“, веза са подвижним и легендарним – косовским митом. Григорије Божовић је свом Колашину поклонио оно што је ретко који српски приповедач свом завичају. У свакој пишчевој причи из Колашина осећа се наизмерна љубав и необична непосредност у приповедању, која често брише границу између документарног и књижевног. Само је велики уметнички таленат допринео да Божовићеве приповетке и данас делују као успеле уметничке слике, чинећи непоновљиву литерарну целину, али и својеврсну историју Колашина.

Кључне речи: Г. Божовић, Ибарски Колашин, приповетке, стварност, завичај.

ЛИТЕРАТУРА

- Баук, Снежана, *Из развоја српске граматичке мисли, у Граматички опис српског језика*, МСЦ, Београд, 2004.
- Бован, Владимир, *Исељавање Срба са Косова и Метохије у делима М. Борђевића и Г. Божовића*, „Баштина“, Приштина, 1991.
- Божовић, Григорије, *Мој Колашин*, „Арс Либри“/“Нови Свет“, Београд/Приштина, 1998.
- Бугарски, Ранко, *Српски жаргон између лексикона, граматике и стила, у Граматички опис српског језика*, МСЦ, Београд, 2004.
- Вуковић, Владета, *Живи ликови Старе Србије*, (записи о Григорију Божовићу), „Стремљења“, 33, 1993.
- Исти, *Записи о Григорију Божовићу*, „Овдје“, 22, 1991.
- Јовановић, Александар, *Г. Божовић*, (изабрана дела), „Политика“, 6.4. 1991.
- Ивић, Милка, *Правци у лингвистици*, „Државна zaloжба Словеније“, Љубљана, 1975.
- Кораћ, Станко, *Приповедач Григорије Божовић*, „Стремљења“, 4, 1992.
- Марковић, Предраг, *Изабрана дела Григорија Божовића*, „Борба“ 23, 1991.
- Пантић, Михаило, *Григорије Божовић*, (изабрана дела), „Књижевне новине“, Београд, 44, 1991.
- Исти, *Три писца „Утуљене баштине“*, Д. Васић, Г. Божовић, С. Краков, ЛМС, Нови Сад, 168, 1992.
- Ристић, Јордан, *У дослуху са традицијом*, „Јединство“, 193, 1991.

Исти, *Косово и Метохија у путописном виђењу Григорија Божовића*, „Видовдански гласник“, бр. 2, Грачаница, 1993.

Цветановић, Владимир, *Девет приповедача Косова и Метохије (1871-1941)*, КЗ „Звездара“, Београд, 1992.

Snezana S. Bascarevic

IBARSKI KOLASIN IN THE STORIES BY GRIGORIJE BOZOVIC

(Summary)

The process creation Grigorije Bozovic start of reality from home-grown Kolasin. The stories by Grigorije Bozovic are and a literature and a history. Author is faithful destination: to note down and to copy of life yet more. Hi is to leave much first drought about important people in Kolasin, the princes, the fiddlers and the heroes (old man Milija, Avram Lukovic, Josif Janic). He is detailed to write about village household and life countrywoman (Bogdana, Srebra, Ikonija, Stajka).

Ана Ћосић-Вукић
Београд

ИСТОРИЈСКА УСЛОВЉЕНОСТ ЦРТИЦЕ
КАО ЖАНРА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ПОСЛЕ
ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА

У раду се разматра историјска условљеност цртице као жанра који је преовлађивао у омладинским листовима и био карактеристичан за писце почетнике у српској књижевности после народноослободилачке борбе и револуције. Анализира се идеолошки и поетички контекст и настоји да се објасни како је редуција књижевне форме постала парадигма односа између стварности једне епохе и њене књижевности.

Разматрање књижевне цртице као жанра у српској књижевности после Другог светског рата рекли бисмо већ је само по себи историзам тј. разматрање односа стварности те епохе и књижевности .

После народноослободилачке борбе и револуције у Србији и тадашњој држави Југославији, истовремено са општим процесом стварања новог друштвеног, политичког и државног поретка, стварала се и нова књижевност. У тој епоси српска књижевност је, као и у другим земљама социјализма, била под идеолошком контролом Комунистичке партије која је по совјетском моделу формулисала своју културну политику и схватање естетике. Прокламовану, нормативну и догматску књижевну поетику представљао је социјалистички реализам. На његовим постулатима требало је да се створи „нова књижевност“ ослањајући се на социјални реализам као један од токова српске књижевности пре рата. Колико је такав идеолошки пројекат био применљив тј. неприменљив у српској књижевности показао је сам њен развој у коме је она већ крајем четврте деценије 20. века кренула токовима који су се ослањањали на традиционални реализам и модерну европску и светску књижевност. Предраг Палавестра у *Историји послератне српске књижевности* тачно је запазио да се осим у веома кратком периоду, који је трајао само неколико година, целокупна српска књижевност друге половине 20. века развијала супротстављајући се тзв. „новој књижевности“ и социјалистичком реализму као нормативној поетици.¹ Дакле, у периоду краћем од једне де-

¹ П. Палавестра, *Историја послератне српске књижевности, 1945-1970*, Просвета, 1072, стр. 10.

ценије српска књижевност се у свом развоју два пута преломила: први пут 1945. године у снажној идеолошкој и поетичкој редукцији своје целокупне дотадашње традиције (изузев социјалне литературе), а други пут после одбацивања Резолуције Информбироа од стране Комунистичке партије Југославије и отварањем процеса борбе за слободу стваралаштва што је поред историјских и идеолошких имало и иманентно књижевне разлоге.

Књижевна политика коју је после револуције у Србији и Југославији формулисала и спроводила Комунистичка партија са својим идеолошким, агитационим и пропагандним комитетима била је превасходно усмерена на стваралаштво младих писаца. Било је то мотивисано чињеницом да је протагонист историјског преврата 1945. године била омладина, али и идеолошким разлозима: над младим писцима било је могуће остварити већу, рекли бисмо потпуну контролу. Организација општег друштвеног, културног и књижевног живота у првим послератним годинама онемогућавала је да млади писци избегну идеолошку цензуру СКОЈ-а која је беспрекорно функционисала не само као онемогућавање слободе писаца већ, пре свега, као њихово васпитно и идеолошко усмеравање. Због тога су у том добу посебно значајну улогу имали омладински листови „Млади борац“² и „Омладина“³. „Млади борац“, тј. његова редакција, одмах после ослобођења пресељен је из Пусте Реке у Београд где је почео са радом у јесен 1944. године, поставши 1945. године и званично омладинско гласило Србије, док је 1945. покренута „Омладина“ као лист југословенског карактера. Фаворизовање омладинских листова и младих ствараоца огледало се и у чињеници да је лист за књижевност и културу „Младост“⁴ почео да излази у септембру 1945, пола године пре послератног обнављања „Летописа матице српске“⁵ и „Књижевности“⁶ (у првој години излажења назив је био „Наша књижевност“) у којима су своје радове објављивали и уређивачку политику водили писци афирмисани у прератној левици и народноослободилачкој борби и они који су после рата прихватили идеолошка начела социјалистичког поретка.

Листајући омладинску штампу која је излазила у периоду од ослобођења земље до сукоба Комунистичке партије Југославије са Информбироом, утврдили смо да је *цртица* као прозни жанр преовладала у стваралаштву младих писаца. Жанровска анализа књижевних прилога у „Младом борцу“, који је излазио у периоду од 1944. до 1951. годину – времену релевантном за наше разматрање уоквиреном односом стварност и књижевност, показала је да је у том листу објављено 18 цртица, 17 портрета, 15 прича, 10 репортажа,

² Лист Уједињеног савеза омладине Србије (УСАОС); основан на неослобођеној територији 1944. у Пустој Реци и пресељен у Београд по ослобођењу где је излазио од 1945-1951.

³ Лист Уједињеног савеза антифашистичке омладине Југославије, а касније лист Народне омладине Југославије; излазио је од 1943. до септембра 1944. под називом „Ми и Млади“, у почетку нередовно, а од 1946. недељно до 1956.

⁴ Омладински часопис за књижевност и културу; излазио је у Београду 1945-1952.

⁵ Најстарији књижеви часопис српске књижежности. Од 1875. штампа се у Новом Саду. После рата обновљен је 1946.

⁶ Месечни часопис за књижевност; почео је да излази 1946. и до септембра 1947. носи наслов „Наша књижевност“.

7 одломка из дневника и 2 одломка из путописа. *Цртица* привлачи пажњу и чињеницом да се њена жанровске обележја откривају и у дужим прозним формама – портрету, приповеци, репортажи, путопису и у новинским вестима, као и да је управо она форма у којој су прве своје радове објавили тадашњи писци почетници и будући значајни писци српске књижевности 20. века.

Најопштије – цртица је мала, једноставна прозна форма, блиска скици и сведена на назнаку неког догађаја или лика, са ниским ступњем литераризације тј. песничке организације језика, а заснована на тенденцији реалистичког усмерења за изражавањем ситних догађаја из свакодневног живота. У књижевности српског реализма њени најизразитији представници били су Ђоровић и Матавуљ. Међутим, нека карактеристична својства цртице истовремено су и општа својства недовршене форме и неостварене намере карактеристичне не само за књижевноестетски промашај већ и за литерарно почетништво. Актуелност и доминантност *цртице* у послератним омладинским листовима заснива се управо на таквим њеним карактеристикама које су начелно потенцијалне, а са гледишта естетског вредновања негативне.

Цртице су најчешће биле без потписа, а у 1944. и 1945. години испод њихових текстова била су исписана партизанска имена њихових аутора. У насловима често срећемо борбене и идеолошке пароле које су се понављале и на крају текста уоквиравале га. Пароле у цртицама, као и сами њихови мотиви, тематски су кореспондирали са уводним чланком који је политички одређивао садржај целог броја и био посвећен актуелним догађајима и главним друштвеним задацима. Омладински листови у првим годинама после Другог светског рата пажњу су посвећивали темама пропагандног карактера широког спектра и данас се на њиховим страницама ишчитава историјска, политичка и друштвена атмосфера те епохе. У 1944. години, када су још увек вођене борбе за ослобођење земље, писано је о вестима о борбама, успесима и подвизима, приликама на страним фронтима и спроводило се агитовање за ширење партизанског ослободилачког покрета; 1945. година била је у знаку избора за нову власт, аграрне реформе и идеолошке борбе против четника и сарадника окупатора; 1946. била је година омладинског полета, њених успеха, такмичења, конгреса, радних акција, обнове и изградње земље, а 1947. сва у изградњи пруге Шамац – Сарајево. Сукоб са Информбироом 1948. године није оставио траг у књижевним прилозима омладинске штампе; судећи према вестима и књижевним прилозима те године једино се градио Нови Београд. Прећуткивање теме Информбироа у српској књижевности у времену када њена нормативна поетика посебно инсистира на актуелности, може се анализирати као посебан однос између књижевности и стварности тога доба. Али, та тема би значајно проширила наша разматрања, удаљивши нас од основне теме.

У „новој“ књижевности марксистички критичари из старије генерације писаца су одређивали теме и давали књижевна упуства младим писцима. Њихови натписи више су одговарали политичком курсу и партијском концепту идејности, него књижевности и унутрашњим књижевним релацијама. С обзиром на то да је критика после рата била само инструмент партијске по-

литике у области књижевности може се рећи да је она била само формално књижевног карактера и њен приступ, тон и речник, синтакса и стил мало су се разликовали од политичких реферата и партијских саопштења.⁷ Књижевни критичари и писци старије генерације давали су „упуства за рад писцима почетницима“, али и за аматерске позоришне представе и за рецитаторе који су требали да буду творци „новог позоришта“. За писце почетнике најважнијим својством је сматрана њихова тематска оријентација. Чедомир Миндеровић у чланку *За помоћ писцима почетницима*⁸ саветује младим писцима да треба да пишу пре свега против беде народних маса и раскошног живота „горњег слоја шпекуланата“ и „непријатеља народа“, против „плански организоване заосталости народа“, против „фашизма“ и „капитулације од стране политичких, економских и војничких властодржаца Југославије.“ Извршивши генерацијску диференцијацију међу писцима, Миндеровић је изложио захтев да млади писци пишу о изградњи земље, а старији, зрели, о рату. Поред тог тематског задатка старији писци су позвани да помогну „конструктивну класификацију“ великог броја књижевних радова писаца почетника. На исти начин су и писали и уредници листова који су такође позивали су омладинце и омладинке да шаљу дописе о свом животу и раду, инсистирајући на актуелности и упозоравајући на значај „малих ствари“ и захтевали су да дописи „живе животом средине из које долазе и да се из њих јасно види све што је најбоље или најгоре, што треба потпомоћи или сузбити“.⁹

Млади писци, протагонисти „нове књижевности“ били су већином без књижевног искуства, често и без образовања, одрасли у рату, а многи тек изашли из партизанске борбе. На страницама омладинских листова они су својим текстовима испуњавали захтев „идејности и ангажованости“ у књижевности, али су тешко испуњавали захтеве форме које им је постављала сама уметност. При том треба имати на уму да једино они сами нису могли бити одговорни за свој нагли продор у развијену и богату националну књижевност. Могућност да лако објављују своје почетничке радове, естетички вакуум у њиховој генерацији и стагнацију старијих писаца српске књижевности, проузроковала је општа друштвена и политичка стварност тога доба. Агитациони комитети осмишљавали су културну политику у којој је младалачко почетништво било афирмисано, па су литерарна невештина и мали таленат добијали и теоријско, односно идеолошко оправдање. У таквом књижевном амбијенту *цртица* као кратка и најједноставнија, а реалистична форма, добила је посебно место у књижевној критици тога доба. Наиме она је самим својим жанровским одређењима отварала могућности да се о прози која се одликује њеним карактеристикама говори као форми која испуњава основне књижевне критеријуме.

Литерарно-педагошки значај *цртице* у поетици социјалистичког реализма артикулисао је Максим Горки чији је ауторитет у књижевности социјалистичког реализма био неприкосновен. Он је у Совјетском Савезу иницирао

⁷ П. Палавестра, нав. дело, стр. 30.

⁸ Ч. Миндеровић, *За помоћ писцима почетницима*, „Млади борац“, II, 29. август, 1945.

⁹ Д. Стаменковић, *О необјављеним текстовима*, „Млади борац“, II, 16. мај 1945.

и издавање часописа и зборника који су објављивали искључиво *цртице*, уложивши напор да се том жанру призна значај једнак већим и „значајнијим“ прозним формама. Став Максима Горког према *цртици* пренет је објављивањем превода чланка из „Литературнаје газете“ и тим чланком у „Младом борцу“ (29. август 1945.), заправо, *цртица* је као књижевни жанр била промовисана и у српској књижевности тога доба.¹⁰ Писац чланка из у „Литературнаје газете“ као посебни квалитет *цртице* истиче њену иманентну повезаност са „новим“ у стварности; истовремено она је средство којим се скраћује пут до тзв. „монументалних дела“, пут који млади писац прелази како би се извештио и савладао сложеније књижевне облике. *Цртици* се као врлина признаје и „разноврсност“ њених облика и каже да су јој „доступни реалистичко уопштавање и сатирична оштрина и романтичарски патос, чак и епски тон“. У писању *цртице* као најважнији истиче се однос писца према стварности тј. захтев да „пише о стварности у којој живи и да ствара за њу“ „под светлошћу јасног и одређеног погледа на свет“ и закључује да је то облик који даје велике могућности за ангажовано одражавање „значајних догађаја наше стварности“.

Какви су били уметнички или само објективни домети младих писаца тј. писаца почетника најбоље исказује резултат првог омладинског књижевног конкурса расписаног 1945. године („Млади борац“) после којег је 1946. штампан само зборник песама изабраних на конкурс, али не и прозе чији уметнички квалитети омеђени *поетиком цртице* нису дали нимало задовољавајућ исход. Због тог неуспеха омладински књижевни конкурс није расписиван до 1948. када је то учинила „Младост“.

У „новој књижевности“ друге половине пете деценије 20 века, тј. књижевности социјалистичког реализма, посебно оној чији су аутори били млади писци, успостављена је једнообразност у погледу форме. Та једнообразност се испољава као скраћивање и сажимање дужих форми: *цртица* је облик у коме је скраћена форма приповетке, карикатура сатире, скеч сценског приказа. У ликовној уметности, аналогно, млади сликари почињу своју афирмацију цртежима. То скраћивање било је истовремено и поједностављивање и упрошћавање у коме се књижевни и уметнички поступак испољавао као не-савладан и почетнички.

Доминација *цртице* у српској књижевности имала је, како смо рекли, идеолошку позадину у књижевној политици и поетици социјалистичког реализма. Међутим заступљеност *цртице* у омладинској штампи и имао је и други узрок који није лишен мотивације која би се могла назвати и литерарном; у њој се одсликавало да се стварност, пре свега њени нови облици, забележе у тренутку њиховог настајања. Тај интезиван, потенцијално и естетички значајан порив, у највишем ступњу био је остварен у фотографији тога доба, која је досегла изузетан уметнички квалитет посебно у омладинским листовима.

Фаворизовање *цртице* било је оправдано са гледишта књижевне политике у добу у коме је једна нова генерација младих људи ступала на историј-

¹⁰ О књижевној *цртици*, (превод, „Литературнаја газета“), „Млади борац“, II, 29. август 1945.

ску сцену. Међутим, очекивани прелаз од цртице као једноставног прозног облика ка сложенијим, пре свега ка причи и приповеци није се догодио у српској књижевности. Ниједан будући приповедач није започео свој књижевни живот као писац *цртице*. Писци новинских вести – *цртица* и књижевних *цртица* у у највећем броју су постали новинари и већ 1948. уредници „НИН-а“, „Дуге“, „Политике“, „Борбе“, неки књижевни критичари а један од њих постао је један од највећих романијера српске књижевности.¹¹

Да закључимо ову скицу једне кратке етапе у историји српске књижевности. Идеолошки редуccionизам имао је за последицу естетски редуccionизам који се испољио како у погледу сужавања садржајног простора српске књижевности после Другог светског рата, тако и у погледу њених форми. У српској књижевности у периоду 1945-1950. године у коме се она, како смо на почетку рекли, два пута преломила, и талентовани „нови“ писци у међувремену постали прави писци, *цртица* у својој доминацији и једноставности постаје парадигма односа између стварности једне епохе и њене књижевности.

Кључне речи: послератна књижевност, идеологија, стварност, жанр, цртица.

Анна Чосич-Вукич

ИСТОРИЧЕСКАЯ ОБУСЛОВЛЕННОСТЬ ЦРТИЦЫ (ОЧЕРКА) КАК ЖАНРА В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ ПОСЛЕ ВТОРОЙ ВОЙНЫ

(Резюме)

Литературная политика, которую после войны и революции в Сербии и Югославии формулировала и проводила Коммунистическая партия со своими идеологическими и агитационными комитетами, была преимущественно направлена на творчество молодых писателей. В „новой литературе“ второй половины пятого десятилетия XX века, т. е. в литературе социалистического реализма, в частности той, чьими авторами были молодые писатели, установлено единообразие не только в содержании, но и в форме. Единообразие выявлялось как сжатие и сокращение длинных форм: *цртица* (очерк) была жанром, в котором сокращалась форма рассказа, сатира сокращалась в карикатуру, сценический показ, сокращаясь, превращался в скетч. Такое сокращение представляло одновременно упрощение, в котором литературный прием выявлял свои недоделанности и изъяны, характерные для начинающих. Последствием идеологического редуccionизма был эстетический редуccionизм. В сербской литературе в период 1945–1950 гг., когда она дважды видоизменялась, и когда талантливые „новые“ писатели со временем стали настоящими писателями, *цртица*, начиная доминировать своей упрощенностью, становится парадигмой отношений между действительностью одной эпохи и ее литературой.

¹¹ Добрица Ћосић који је био члан редакције од оснивања и уредник „Младог борца“ 1945/1946. објавио је у том листу неколико цртица и 2 приповетке.

Vladimir Osolnik
Ljubljana

СТВАРНОСТ У ЈУЖНОСЛОВЕНСКОМ ИСТОРИЈСКОМ РОМАНУ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА

Централни носилац хуманистичке поруке и исповести људског субјекта, то, што је у старој грчкој култури значила драма, и што је био у средњевековној европској култури и у доба романтизма еп /грчки: епос/, то је врховни закон (грчки: категзохен) духовног живота, у другој је половини 19. века постао историјски роман: то угледно место сачувао је све до краја другог миленијума.

Роман, репрезентативна литерарна форма у књижевности 20. века, специфична је врста епике, најчешће написана у прози; по разноликости тематике и према обиму обухваћене грађе он је најбогатија литерарна врста; упркос вековном животном добу сматра се литерарном формом у настајању и истовремено обликом, који се мења у процесу сталне еволуције. Сутрашњи или пак коначни облик романа не може се одредити, ни предвидети.¹

Од антике до данас та је литерарна односно жанровска форма, разапета између *mitosa*, *poietosa* i *logosa*,² доживела бројне мотивне, структурне и стилске промене, развојна обogaћивања, а и постепену деконструкцију структуре, фабуле, ликова, нарочито током друге половине 20. века; упркос томе у јужнословенској средини остала је присутна до данас, до прве деценије трећег миленијума, као водећа форма записа и уметности речи. Историја књижевности оправдано је прихвата као доминирајућу константу у књижевностима јужних Словена, односно у аутохтоним националним књижевностима, насталим на њиховој територији.

Класични романи код писаца јужнословенских народа заузимају угледно место и имају дугогодишњу традицију. Као наслеђе грчке и класичне медитеранске културе роман је ступио у словенски литерарни свет као преведени *Роман о Троји* и *Роман о Александру Великом* (10. – 13. стол.); у изворном

¹ Прим.: Речник књижевних термина, Роман, стр. 711-721.

² Као што је познато, *mitos* односно митско, уз *poietos* и *logos*, детерминанта је људске цивилизације, уметности и књижевности. Митско се (по речима Мирче Елиадеа) исказује у свакој људској делатности односно стваралаштву; од давнине означава и прати, информише, јавља и пописује како је нешто постало односно почело постојати, или како су настали обичаји, одређен начин рада и мишљења, друштвене установе, итд.; зато су митови саставни делови постанка сваког значајнијег људског чина.

књижевном облику као дело јужнословенског, српског аутора у средњеевропски простор је ушао кроз *Повест о Владимиру и Косари* из *Кронике попа Дукљанина* и касније кроз *Турску хронику*, тајну књигу европских владара из пера Константина Михајловића из Островице (15. стол.); у расцветаној словенској приморској ренесансној књижевности на источној обали Илирског мора, скромнијој прозним делима, појавио се као хибридна творевина у стиху и прози из пера Петра Зоранића, *Планине* (16. стол.), и сматра се првим јужнословенским, хрватским (и југословенским) романом. У време сентиментализма почетком 19. века и затим реализма у другој половини 19. в. доживео је реинкарнацију, а у 20. веку свој зенит: током задњих деценија 20. века поново се разбуктао, да би почетком трећег миленијума уследило његово лагано уступање освојених позиција новим жанровима: краткој прози, хибридним драмским облицима и новонасталим аудио-визуелним медијима.

Историја као тема, догађање, као прича, фабула, и као успомена, живо је присутна међу јужнословенским писцима и читаоцима у свим књижевним раздобљима, најчешће као опис ратних збивања од средњевековних до модерних времена: тако велика вечина текстова у другој половини 20. века у свим познатим књижевним жанровима истражује и приказује стварност, прошлост и историју свога народа,³ најчешће током приказивања реалистички описаних ратних збивања: код јужнословенских народа и писаца постоји култ историје и историјског романа.

Историјски роман омиљена је и честа форма изражавања, комуницирања, исповедања и трагања односно остваривања лепог и оригиналног у општој списатељској пракси. Ново раздобље у јужнословенским књижевностима у другој половини 19. века почиње управо историјским реализмом, који се појавио на згариштима европског феудалног поретка и књижевне епохе романтизма и постепено еволуирао у социјални, тј. друштвени, колективни и идеолошкополитички реализам, да би затим на вишем степену, тј. у психолошком и индивидуализованом реализму, у незаборавним уметничким делима великих познавалаца скривених дубина људског срца /нпр. Флобера, Чехова, Толстоја, Достојевског, Керсника, Ковачича, Матавуља и др./ достигао свој врх.

У историјском роману се очитује него у другим књижевним жанровима виде фазе и карактеристике развојног лука књижевности јасније сагледавају основне етапе, које према сазнањима науке о књижевности прате уметност речи од давнина до данас кроз доминацију мотива етничког, етичког и естетског карактера; историјски је роман јужних Словена очигледније означен са прве две категорије и само ретко се поједини аутори усмеравају у наднационално естетско и универзално. У највећем броју случајева они следе привидно виши циљ, архаични завет крвне заједнице и због тога свој текст подређују, свесно или не, идеалима њене етике (односно идеалима вирилистичке патриархалне етике); моралу, који је давно већ формирало њи-

³ Нпр.: Д. Ћосић, М. Лалић, А. Исаковић, Б. Ћопић, М. Крањец, Ц. Космач, В. Кавчич, И. Аралица и др.

хово етничко, закључено, језички и религиозно чврсто опредељено колективно тело: доминантна је припадност и подређеност братству, племену, народу или у првим деценијама друге половине 20. века нацији.⁴

Очигледно, према консултованом књижевном фонду, сложена и променљиву историјску стварност на јужнословенском тлу тешко је памтити и описати. Јужнословенског писца у свеобухватној перцепцији ограничава угао посматрања: он свог ближњег добро познаје и можда зато оштрије напада или неоправданије оправдава; страног писца ограничава (уз културне специфике исл.) замагљеност погледа из даљине.

За све пак остаје истина да је полуострво Хаемос, грчки 'Крваво горје', словеначки Хем, или у турском преводу: Бал-кан (15. век), било и остало тло многих насилних подела, да су се баш ту кроз столећа утврђивале границе између царстава и вера, раса и цивилизација, писама и језика, нпр. од 395. г., када је настала прва деоба на Ориент и Оксидент; ту се 1054. г. судбоносно поделило хришћанство на источну и западну цркву, ту су после крвавих ратова 1493. год. превладали освајачи из Азије, ту су 1804. год. против турске силе и насиља устали очајни грчки и српски хришћани; ту су у годинама 1914-1918. и затим 1941-1945. дивљале хорде италијанских, немачких, мађарских, бугарских и албанских окупатора.⁵

Историјски романи у суштини настављају епске, хероичне теме великих романтичарских националних поема, нпр. свободољубиве мисли Ивана Гундулића /*Осман*, 1628/ или Петра II Петровића Његоша /*Горски вијенац*, 1847/, који је за своје песничко дело током 19. века изабрао Хомеров мото: НЕК СЕ ЧУЈЕ ЛЕЛЕК ШТО ГОРЕ ПРОЛАМА. Уследила су дела бројних писаца, који су поглед на свет средином 20. века изразили поносним стихом НЕКА БУДЕ ШТО БИТИ НЕ МОЖЕ и неустрашивом синтагмом ЈУРИШ НА НЕБО: оба се односе на догађање у Другом светском рату и у деценији после њега.

Оба горе поменута правца, односно обе фазе у јужнословенским уметничким описима стварности повезивао је заједнички именитељ НИЈЕ ЧОВЈЕК САМ НА СВИЈЕТУ, који и у првим деценијама друге половине 20. века остаје доминантним.

Међутим, средином 20. века појавио се, да би у седамдесетим годинама потпуно превладао, снажан литерарни заокрет ка индивидуализацији прозе, књижевних садржина и ликова: правац се постепено артикулисао манифестом и текстовима предратних београдских надреалиста и касније, после II светског рата, кроз дела О. Давича; са М. Булатовићем, М. Ковачем и Д. Кишем (и песником Бранком Миљковићем) незадрживо је афирмисао субјективни из-

⁴ Југословенски писци кроз личне исповести појединих литерарних ликова уметнички изграђују односно допуњују слику о догађајима на њиховим територијама, обележеним патњом и ратовима, коју пружа научна историографија, понекад верније и за читаоце уверљивије него објективна, документована историја.

⁵ Нажалост, насиље је ту харало и у годинама 1990-1994. Целокупни териториј јужнословенских народа никада није био тако подељен државним и религиозним, односно црквеним границама као у последњој деценији 20. в.

раз, поклич, односно крик ЈА, САМО ЈА, који је освајао и затим дефинитивно освојио књижевност у осамдесетим годинама 20. века.⁶

Обимна и радо читана литература о временима Другог светског рата и годинама после њега донела је у јужнословенским књижевностима бројне исповедне и доживљене описе стварности, односно описе апокалиптичких догађаја: по обиму, мотивици и спољњем облику то је фонд⁷ непоновљивих уметничких литерарних и историјских докумената о јунаштву, поносу и патњама на јужнословенском тлу, монументалнији и оригиналнији, доживљенији, односно искренији и уверљивији од сличних корпуса у неким другим националним књижевностима. У широком распону различитих књижевних жанрова и мотива настала су бројна дела, која у јужнословенским књижевностима новијег доба настављају путеве традиционалне јуначке народне епике.⁸

Међутим, то мноштво афирмативних књижевних дела победничке стране у временима социјалистичког реализма, понекад без изграђене форме, без иновација на равни мотива и садржаја, која су заробљена у стално присутном сукобу урбаног и руралног света на јужнословенском национално и религиозно испреплитаном тлу, потакла је најпре појединачне, а затим све бројније литерарне творевине, које су отварањем другачијих перспектива постепено допуњавале мозаик многолике јужнословенске стварности и придобиле читалачку публику својим бриљантним текстовима; њихови су аутори идејно, фабулативно и стилски проширили⁹ видике и просторе чуствовања

⁶ Међу незаобилазне ауторе овог таласа убрајају се О. Давичо, В. Десница, М. Ољача, Р. Маринковић, М. Булатовић, Д. Киш, Б. Пекић, П. Павличих, В. Арсенијевић, Д. Угреших, Д. Албахари, М. Павић, Д. Јанчар и др.

⁷ Изузетно је обимна и стручна литература о јужнословенским ратним романима. Овде као потврду те мисли наводим наслове значајнијих дела о јужнословенском ратном роману из раздобља од 1985. до 1995. године:

Модерна теорија романа, Нолит, Београд, 1979;

М. Solar, *Ideja i priča*, Izabrana dela, Zagreb, 2004;

М. Šicel, *Hrvatska književnost 19. i 20. stoljeća*, Zagreb, 1997;

К. Nemes, *Povjest hrvatskog romana I-III*, Zagreb, 2004;

Р. Lauer, *Поетика и идеологија*, Београд, 1987;

Српски роман и рат, Деспотовац, 1999, ур. М. Пантић;

Историјски роман, Институт за књижевност, Београд, 1996, ур. М. Матицки;

F. Zadavec, *Slovenski roman dvajsetega stoletja*, 1997, Murska Sobota, Pomurski tisk;

Н. Glušič, *Slovenska pripovedna proza v drugi polovici dvajsetega stoletja*, Slovenska matica, Ljubljana;

F. Bernik, M. Dolgan, *Slovenska vojna proza, 1941-1980*, Ljubljana, SM, 1988;

J. A. Sožina, *Avtor in glavna literarna oseba v slovenskem romanu sedemdesetih in osemdesetih let 20. stoletja*, Slavistična revija, Ljubljana, Letnik 50, št. 2, april-junij 2002, str. 199 – 218; idr.

⁸ Индивидуалне судбине књижевних ликова обележава трагање за спознајом снага и закона судбине, осећање изгубљености, меланколије, несреће, усамљености и болни напори на путу испуњавања властите егзистенције, жал због недостижне среће; истовремено, ти су текстови интуитивно наслућени уметнички записи судбине односно израз историјског колективног лутања, трагања, испуњавања вечитих тежњи или описи дуговековних настојања и борби за опстанак, преживљавање, за физичку и духовну слободу, а и тежњи за свестраном афирмацијом њихових националних заједница.

⁹ Нпр., уз словеначке ауторе и њихова дела / *Tovarišija* i *Listina* Е. Коцбека, храбри *Zapisnik* i *Žrtve* В. Кавчича, Хофманова *Nou do jutra*, Зупанов *Menuet za kitaro*, Торкарево *Umiranje na obroke*, Јанчарев *Veliki briljantni valček!*, својим делима или целим опусима наступају Оскар Давичо, Владан Десница, Младен Ољача, Михаило Лалић, Антоније Исаковић, Славко Јаневски те Тамил Сијарић, Миодраг Булатовић, Драгослав Михајловић, Данило Киш, Милорад Павић,

и мишљена у југословенској заједници односно јужнословенским књижевностима.¹⁰

Судбоносна и окрутна стварност у годинама сталног ратовања у првој половини 20. века јужнословенским писцима одредила је токове књижевности и условила њен ретардацијски заокрет ка већ прохујалом социјалном реализму; уследило је постепено прихватање нових тенденција у књижевности, тј. прихватање егзистенцијализма и нужне индивидуализације; главни ток јужнословенске књижевне матице спонтано се удаљавао од тема националне историје, од традиције, од идеолошки детерминисане уметности, и у деведесетим годинама 20. века потпуно је преовладао нов поглед на стварност и људски живот, који је значао или помирење идеала и реалности или бекство у неидеологизираним сферама људске егзистенције и урањање писаца у стварност свакидашњег живота, па и у тривијалност, фантастику, криминалне и љубавне романае, у сигурност литерарног описа свакидашњег 'мирног живота малог човека'.

Међу ангажованим писцима који су остали у кругу реалистичких и историјских тема, могу се у седамдесетим годинама уочити два моћна правца односно опредељења: нови правац води у индивидуализацију односно детаљне описе напора људске јединке за преживљавање из перспективе усамљене и крхке људске структуре, или описе деструкције појединца у раљама колективног насиља и тоталитаризма (нпр. Кавчич, Јанчар, Тишма), док је старији правац остао веран традиционалном приповедању о судбини појединца у оквирима заједнице односно нације, али се и тај круг аутора кроз разрађене психолошке, композицијске и стилистичкојезичке наративне структуре и поступке, усмерио у описивање изузетних, занемарених, забрањених тема и судбина жртава историјских околности и заблуда (нпр. Хофман, Кавчич, Аралица, Ћосић, Исаковић), или пак у романае са тезом, који непосредно кореспондирају са политичком стварношћу односно са историјском ситуацијом у њиховом завичају и његовој околини (нпр. Кавчич, Ћосић, Киш, Шољан и др.).

Припадници и једног и другог правца описали су своје доба и дали уметничку слику стварности и националне историје: створили су незаборавна дела, романае о поносу и јунаштву, о оданости идеалима слободе и социјалне правде, о самопрегору и пожртвовању, али и о идејним заблудама и заслепљености, о неправдама, о кривици и насиљу (од приказа физичког мучења и смрти до психолошког понижења и менталне деструкције појединца), и тако уметнички варирали, продубљивали изабране, до тада маргинално присутне теме, додајући тим својим делима и својим ликовима значајно сазнање свом оданом читаоцу: ратни романи јужнословенских писаца у својој су суштини идеолошки романи, романи о идејној заслепљености и мржњи, романи о ви-

Светлана Велмар Јанковић, Слободан Селенић, Борислав Пекић, Александар Тишма, Слободан Новак, Иван Аралица, Антун Шољан, Недељко Фабрио, Павао Павличић и др.

¹⁰ Догађаји из деведесетих година историјским су записима дали нову грађу и нове перспективе, које је литерарна критика уочила и дефинисала термином *ратно писмо*. Утицајна дела написали су Н. Фабрио, П. Павличић, М. Јерговић, И. Хорозовић, В. Арсенијевић, Д. Албахари и др.

соким идеалима и страшном насиљу,¹¹ романи о немирној и немилосрдној религиозно и национално мрачној јужнословенској стварности.

Описима идеолошке опредељености и безрезервне припадности идеји и 'покрету', јужнословенски писци који су наступали као бранитељи индивидуалне слободе и појединца у немилосрдној машинерији владајуће идеологије односно тоталитарног политичког система, отварају су нове хоризонте у својим срединама; посредно, истовремено, наставили су линију иновативних стилских поступака надреалиста, чланова угледног и утицајног круга предратних београдских стваралаца; чувеним делима Е. Коцбека, О. Давича, В. Деснице, М. Ољаче, Р. Маринковића, В. Кавчича, Т. Георгијевског, М. Булатовића, Д. Киша, својим су историјским и ратним романима Иван Аралица, Миљенко Јерговић, Давид Албахари и др. додали још једно поглавље постмодерном психолошком реализму, и отворили нову перцепцију стварности, засновану на индивидуалним хоризонтима људских живота; потврдили су завет уметника начелу сталног продубљивања вечног процеса трагања за суштином и истином, односно постојање властите, оригиналне универзалности у разноликим јужнословенским књижевностима.

Кључне речи: јужнословенске књижевности, југословенска литература, ратна књижевност, роман, историјски, ратни, идеолошки роман, постмодерни текстови, савремена књижевност.

ЛИТЕРАТУРА

- Slavko JEŽIĆ, *Hrvatska književnost*. Zagreb, 1993. GZH
 Miroslav ŠICEL, *Hrvatska književnost*. Zagreb, 1982. MH
 Ivo FRANGEŠ, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1987. Matica hrvatska
 Dubravko JELČIĆ, *Povijest hrvatske književnosti*. Zagreb, 1997. MH
 Krešimir NEMEC, *Poviest hrvatskog romana*, Zagreb, 1998. Znanje
Речник књижевних термина, Београд, 1992. Нолит
 Јован ДЕРЕТИЋ, *Историја српске књижевности*. Београд, 2002. Нолит
 Јован ДЕРЕТИЋ, *Пут српске књижевности*. Београд, 1995. СКЗ
 Јован ДЕЛИЋ, *Хазарска призма*. Београд, 1991. БИГЗ
 Janez ROTAR, *Književnost i spoznavanje*. Ljubljana, 1975. CZ
 Marko JUVAN, *Intertekstualnost*. Ljubljana, 2000. ZIFF
 France ZADRAVEC, *Slovenski roman 20. stoletja*, I/II. Ljubljana, 1997/2002. PZ, ZIFF

¹¹ Њихови замеци леже у описима усуда самотне жртве, напаћеног, људског бића, појединца у наметнутим окрутним околностима, кроз потресне, дотада непознате, уверљиве минуциозне описе екстремних психолошких стања, који остају без компарације или сличних домета у светској књижевности (нпр.: Калоб, Лалић, Георгијевски, Кавчич, Исаковић, Ћосић и др.)

Helga GLUŠIČ, *Slovenska pripovedna proza u drugoj polovici dvajsetega stoletja*. Ljubljana, 2002. Slovenska matica.

Владимир Осолник

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В ЮЖНОСЛАВЯНСКОМ ИСТОРИЧЕСКОМ РОМАНЕ
ВТОРОЙ ПОЛОВИНЫ XX ВЕКА

(Резюме)

Настоящая работа посвящена словенским, хорватским, македонским, черногорским, сербским и боснийским литературным текстам, романам и историческим романам, которые своими мотивами, содержаниями, инновативными авторскими приемами, в поисках специфического прозаического выражения, значительно содействовали умножению литературных событий в южнославянских рамках во второй половине XX века.

Wolfgang Steininger
Graz

*ВРЕМЕ СМРТИ ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА И DIE STANDARTE /
ЗАСТАВА АЛЕКСАНДРА ЛЕРНЕТ-ХОЛЕНИЈЕ –
ДВА КЊИЖЕВНА МОДЕЛА „ИСТЕ“
РЕАЛНОСТИ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА*

Предмет нашег излагања чине два текста који се налазе у више опозиција на више подручја и нивоа литерарног и историјског дискурса. Од тих супротности следеће можемо сматрати конститутивним и за релацију аутор-текст и за релацију текст-чита-лац.

1. Добрица Ћосић и Aleksander Lernet-Holenia имају различите временске релације према приповеданим збивањима. С једне стране, Добрица Ћосић рођен је 1921. године и његова информација о историјским чињеницама, особама, деловању и мишљењу њиховим, а и о стварним догађајима Првог светског рата, посредно је црпљена из историографских извора, односно из директних сведочења „солунаца“, чији је број у времену писања романа већ био врло мален. Ћосићев ментални однос према тим догађајима не заснива се на емоционалном доживљају сувременика. С друге стране, Aleksander Lernet-Holenia рођен је 1897. у Бечу и умро тамо 1976. Између 1916. и 1918. учествовао је као официр кавалерије у ратним збивањима на источним ратиштима, што значи да су одређена збивања у реалном свету тог времена дио и његовог животног искуства.

2. Добрица Ћосић, Србин пореклом из Шумадије, из патријархалне сељачке средине, припадник је народа који је 1914. био приморан да уђе у оружани сукоб и који се тада налазио у фази афирмације националне државе и заузимања одговарајућег и признатог места међу осталим европским народима, односно државама. Aleksander Lernet-Holenia, опет, поникао је из аустроугарске војно-аристократске породице, с тим што му је отац француског порекла, а мајка Корушкиња. Припадао је вишенационалном, па и привилегованом, слоју монархије чији су водећи кругови, било да се радило о војничким, капиталистичким или пак о племићким, били спремни да гурну 1914. године монархију у рат, не само са Србијом.

И текстови сами у односу на описивани реални свет имају различита темељита структурална својства.

3. Ћосићев роман типолошки у потпуности одговара узору историјског романа како га је засновао Valter Scot, односно како га је категорисао Georg Лукач (1) То значи: у фигуративном саставу романа наилазимо на појединице који су историјски реални – Никола Пашић, заповедници српске војске, као пример Живојин Мишић, студенти-интелектуалци и уметници, као Станислав Винавер. Ове реалне фигуре у тексту се налазе у фиктивној интеракцији са фиктивним особама као што је то Вукашин Катић. Таквом фиктивном интеракцијом и фигуре реалног, односно актуалног историјског света у оквиру приповеданих догађаја постају фиктивним. Из те особености проистиче посебна делотворна снага приповеданих замисли, идеја, емоција, утицаја фигуралних актаната и догађаја из тог текста на читаоца не само српске читалачке публике.

4. Роман *Lernet-Holenie* је опет роман у којем се као актанти појављују само фиктивне фигуре. Историјски реалне личности као царски брачни пар и реални догађај (рецимо, побуна обичних војника претежно словенског порекла који су служили у коњичким региментама на понтонском мосту преко Дунава код Београда) само су кулисе и компарсерије у позадини деловања фиктивних фигура.

Околности наведене под тачкама 1 и 2 утичу на књижевне особине двају романа, пре свега, на начин и стил описивања средине приповеданих лица. Ћосићев опис предметног света, на пример интеријера Пашићевих соба или сеоских пејзажа те ратишта, понекад делује као да су елементи описа преузети из репертоара књижевне традиције. С друге стране, најуспешнији описи који тако снажно делују да читалац скоро ураћа у описани амбијент фигура кад Ћосић приказује српског сељака-војника на тегобном прелазу преко Албаније и Црне Горе. Исто тако у *Застави*, чији је аутор *Lernet-Holenija*, широки описи средње племићких официра стварају утисак као да аутор пише о властитим доживљајима и да приповеда с емоционалном присношћу. Насупрот томе, животним околностима српског сељачког и градског становништва у Војводини, а такође окупираном Београду, аутор, односно приповедач, посвећује само неколико шкртих реченица.

Темељитији су утицаји животних околности оба аутора које смо навели под тачкама 3 и 4. У роману *Lernet-Holenije* главни јунак и централни приповедач, барјактар Herbert Menis, барјактар регименте драгона „Инфантица Марија Изабела“, скоро искључиво делује у средини вишенационалних племићких кругова својих официрских другова. Његов је стриц генерал кавалерије Ferdinand Crenneville. На почетку свог приповедања Менис прича о њемачко-француском пореклу своје породице и наводи како се његова мајка после очеве смрти удала за Руса с енглеским презименом – Henryja Fedoroviča Shuttlewortha. Иронија је очигледна. његови другови официри носе презимена типа Bagration (што асоцира на Толстојев *Рат и мир*), Orbeliani, Czartoryski (ово подсећа на инспиратора Гарашаниново *Начертаније*), Charbinsky, Anschütz (аустријски) и Bottenlauben (њемачки). Заповедник регименте је пуковник Herr

von Wladimir. Приповедач, односно аутор хоће тиме да усмери читаоца на наднационалне значајке тог племићког слоја аустроугарских официра као носилаца идеје наднационалног. Истовремено приповедач-аутор алудира на идеологем да је ово царство нешто што стоји изнад понекад себичних и саможивих националних ентитета, да оно уједињује разне европске народе под једном идејом европске историјске и културне заједнице.

Али фактор-чиницац, тачније обични војници којим заповедају официри, на концу придноси крају и слому те, можда, преживеле творевине и води укидању повлашћене друштвене позиције слоја који се изоловао од народа и од његових оправданих стремљења. На једној вечери тих официра тема разговора била је и побуна неких регименти, односно њиховог војничког састава, који су одбили да испуне наредбу да код Београда пређу са леве обале Дунава у Србију, да тамо створе одбрамбени фронт против напредовања француске војске. И ни ријечи о томе да су готово само јединице српске војске освојиле Београд. У току разговора се спомиње национални састав појединих регименти.

У нашем слободном преводу одломци из тог разговора гласе овако:

„Како ће се све то код нас одвијати?“

„Код кога? Код нас?“

„У нашој регименти и у другим региментама наше дивизије. Имамо ту пољске и русинске војнике, *Toskana-ulani* имају исто тако Пољака и Русина, регимента *Royal-Allemande* додуше скоро само говори немачки (тек је покоји Чех међу њима), али су *Keith-dragon* ипак скоро искључиво Чеси. Ако наша дивизија сада добије наредбу да форсира Дунав, могуће је да наши војници узму хусаре као узор и кажу да исто тако неће прелазити у Србију. Чесима би могло пасти на памет да рекну да ће они бранити само Чешку, Пољаци само Галицију, Румуни, које их исто тако имамо, само Буковину и тако даље, и да једноставно сви скупа неће на ону страну Дунава.“⁽²⁾

Ћосић, с друге стране, у свом приповедању ствара слику, односно утисак да у том судбоносном времену политички водећи људи, командни кадар војске и обични војници из редова и сељака или интелектуалаца, уз сва разилажења у моделирању перспективне, просперитетне и праведне будућности Срба и Србије, стреме свим снагама ка истом циљу – очувању земље, груди која им је дата судбином, вољом Бога или самовољом Историје. Поведени том чврстом и непоколебивом вољом подносе и најстрашније муке, албанску Голготу.

Упечатљиве су слике којима Ћосић описује и приказује ову патњу:

„Краљ Петар у Флетију записује у своју свешчицу: Узбрдице и низбрдице по козјим стазама, да те Бог сачува. Видео војводу Путника. Преноћиште без прозора, са мангалима. Нисам могао заспати. Од 20 сати морао сам изићи из ове *niche a chien* да уђу рањеници и жене с децом. Напољу, поред ватре, провео сам ноћ, а она је била најхладнија што смо је имали... Ујутру полазим пешице .. Велике узбрдице и низбрдице. Краљ не сме да пуца у себе. Он може само да погине. Ја желим да погинем. Ако нисам успео на Косову, успећу у Албанији... Краља Петра војници више не поздрављају. Не осећају да пред њим треба стати мирно и поздравити га војнички. У отаџбини им био чича Пера, а у Албанији им је само друг у страдању коме се не види крај... како се ишло и како се стизало, то се не може испричати... Људи су стали ко авети: исушени и изгладнели изгледали су као мумије; са липсалих коња скидали су остатак меса са костију и тиме се залагали... Из коњске балеге вадила су се зрна жита и кукуруза и њима се залагало. Војници су очајно викали: хлеба, хлеба! А војвода Мишић је Врховној команди понављао тај узвик: хлеба, хлеба. Иде се по козјим стазама преко

понора покривених сметом и горостасних планина, по вејавици, непријатељ је за леђима, пред собом, са свих страна. Војник је на свакој окуци падао и опет се дизао, пресретан од арбанашких банди и гоњен глађу и изнуреношћу издисао у албанским планинама. Кад један малакше и падне, сви за њим застају; затим га остављају и нико се на њ не осврне... записа Милорад Поповић ... Срби заборављају да навијају своје часовнике: више им нису потребни. чини то само још по неко: онај ко има наду. Али таквих је све мање. Србима стаде време. И разлике које постоје између дана и ноћи почињу да губе значај.“ (3)

На крају био навео један од многих закључака који би се могли извући из ових одломака, а који осветљавају само мали део значењских компоненти двају романа. У односу на реална историјска збивања у току последње три деценије и у вези с политичким дискурсом тих година само помна, брижљива и трезвена интерпретација те пројекција различите значењске структуре датих романа могле би помоћи у схватању деловања разних политичких актаната у наведеном процесу. У неким, чак и озбиљним, освртима на југословенску катастрофу у деведесетим годинама прошлог века у аустријским медијама могао се од стране читалаца и слушалаца стећи немали неоправдани дојам да код неких, чак и образованих, учесника у том дискурсу зна да надвлада злурадно мишљење како ни Србима није успело да сачувају вишенационалну државу.

У таквим се прилозима дискурсу о историјским узроцима распада Друге Југославије заборавља, барем што се тиче српске стране, да је у Првом светском рату за настанак ове заједничке државе (западних) јужних Словена плаћена неизмерно висока цена, цена која свакако превазилази губитак Светог царства за одређене слојеве друштва бивше аустроугарске монархије.

ЛИТЕРАТУРА:

1. Georg Lukač, *Der historische Roman*. / Историјски роман. Neuwied-Berlin, 1965 (= Problem des Realismus III /Problemi realizma III/. Georg Lukacs, Werke / Дела, књ. 6).
2. Aleksander Lernet-Holenia, *Die Standarte*. Роман. Frankfurt a.M., 2002, стр. 105-106.
3. Добрица Ћосић, *Време смрти*, Роман. Књ. 4, Београд, 1992, стр. 738-742.

Горана Раичевић
Нови Сад

ЕСЕНЦИЈА СТВАРНОСТИ: ИВО АНДРИЋ КАО АНГАЖОВАНИ ПИСАЦ

Простор за разматрање проблема односа између књижевног дела и стварности омеђен је без сумње двома екстремним тезама: оном о „кули од слоноваче“, у којој живи уметник без икаквих веза са спољним светом и о његовом делу које сходно томе настаје у некој врсти историјског вакуума, а са друге стране, идејом да је сваки артефакт нужан одраз средине и времена у којем је настао. Између ових крајности, у разматрањима везаним за питање настанка књижевних дела, приближавајући се овим екстремима или удаљавајући се од њих, прибегавају ствараоци и теоретичари стваралаштва некој од умеренијих хипотеза о нужној међуусловљености историјског тренутка и књижевних токова, уз безусловно признавање оне њихове важне и суштинске независности. Из тог елемента слободе, својства литературе да иде испред свог времена и да савлађује све конвенције везане за темпоралност, те да освоји висине универзалног и трајног, израста нешто што спада у домен књижевне аксиологије.

Да су и сами књижевници свесни овог проблема, потврђују истраживања њихове експлицитне или имплицитне поетике. Када је реч о књижевном делу Иве Андрића, који је, зна се, мало говорио о својим приповедачким начелима, суочавамо се већ на првом кораку са радикално супротним закључцима критичара које осим тих самих закључака раздваја и временски распон од готово седамдесет година. Познати су, наиме, они чувени редови левичарски оријентисаног Велибора Глигорића, који након појављивања треће Андрићеве збирке приповедака (1936)¹, протестујући због њиховог наводног недовољног „ангажмана“, пише:

Приповетке Иве Андрића које је издала Српска књижевна задруга у последњем колу, оставиле су проблеме свога времена сасвим по страни. У њима је живот заустављен као откуцај сата у неком финим резбаријама украшеном старинском часовнику. Теме које су у њима обрађене толико су временски далеко од нас, толико неактуелне, да се добија утисак да припадају минулим столећима. Та минулост даје Андрићевом приповедању карактер легенде бајке и скаске. (Глигорић, 1937, 36)

Сврставајући писца међу естете који „беже од свога доба“, што је по њему бољка од које пати велики део „наших истакнутих и реномираних књижевника“, Глигорић, на линији оних који од књижевности очекују нешто

¹ Подсетимо само да се у овој збирци налазе приповетке: *Свадба, Смрт у Синановој текији, Напаст, Олујаци, Жеђ и Мила и Прелац.*

више од пуког описа стварности, закључује да Андрићеве приповетке „не дају одговоре горућим питањима свога доба“ и да од њих остаје само „фолклорни пејзаж, рељефан, сликовит, мајсторски изрезан у босанском дрвету“. (Глигорић, 1937, 37)

Други критичар, чије бисмо мишљење о овој теми издвојили, припада нашем времену: пре три године на овом истом месту пољски научник Bogusław Zielinski, уочивши, попут Радована Вучковића, Андрићев „послератни књижевни заокрет“, превасходно на основу преовлађујуће социјалне, али и „револуционарне“ тематике неких од тада објављених приповедака (*Прича о кмету Симану*, 1948, *Бифе Титаник*, 1950), у раду под насловом „Андрић-соцреалиста?“ поставља питање „да ли је Андрић напустио сопствене уметничке принципе и подлегао искушењу социјалистичког реализма“, или другим речима, да ли је „оставио за собом књижевне трагове ‘левичарске болести’?“ (Zielinski, 2003, 255) Наводећи четири одлике соцреалистичке књижевности², истражује пољски слависта њихово присуство у наведеним приповеткама и закључује да је „‘засићеност’ соцреалистичким одликама знатна“ што, међутим, по његовом мишљењу, не квалификује писца „за атрибут соцреалисте *sensu stricte*“. (Zielinski, 2003, 261)

Не спорећи могућност да је пишчева поетика прошла кроз неке трансформације, и да је отуда могуће да су и Глигорић и Zielinski суштински у праву када говоре о приповеткама насталим у двама различитим временским тренуцима, мишљења смо да се заправо и иза једне и друге тезе крију и имплицитна потенцијална „спочитавања“ пишчевој идеолошкој припадности (први због тога што Андрић није приступио левичарској опцији а други што то јесте) и да отуда не могу представљати прави пут у трагању за одговорима на питање о вези пишчевог дела са стварним светом. Пишчево недвојбено опредељење за реалистички начин приповедања (након *Ex Ponto*-а, 1918. и *Немира*, 1919), којег се није одрекао до краја живота, даје нам за право да руководећи се према том избору, али и на основу кохерентне идејне равни његовог књижевног света, поставимо питање пишчевог односа према стварности из једног другачијег угла.

Трагајући за истином о Андрићевој ангажованости, пођимо прво од неких биографских чињеница и књижевних исказа пишчевих везаних за ово своје животно искуство. О револуционарној опредељености младог Андрића не сведочи само његово чланство у превратничкој организацији са националним али исто толико и социјалним предзнаком³, већ и многи пасажии из два рана дела из поменуте субјективне, лирске, неприповедачке фазе. Дижући глас про-

² Аутор наводи да је ове одлике преузео од истраживача постике соцреализма W. Tomasik-a, а то су: 1) принцип типичности, 2) дидактичка функција, 3) партијски став, 4) језик, 5) „новоговор“. (Видети детаљније Zielinski, 2003, 257-258.)

³ У књизи Мирослава Караулаца, *Рани Андрић*, говори се о томе да је управо Андрић у Сарајеву као ђак 8. разреда гимназије предводио ђачке демонстрације поводом именовања Цуваја за бана Хрватске и то као председник Југословенске напредне омладине, хрватско-српске организације, чији су чланови том приликом спалили мађарску заставу и певали химну „Хеј Словени“ (вид. Караулац, 2003, 60-64)

тив оних који су „узели у закуп истину“, открива у *Ex Ponto*-у утамничени револуционар своју побуњеничку природу.

„Ви, који мислите да сте узели у закуп истину не долазите ми на очи, јер вас не могу видјети.

Зашто ваш корак тако охоло јечи по плочама? Ујутро сте задовољни сами собом, а увече бројите новац, и камо год пођете, стиже ваша надувеност прије вас.

По недокучивим одлукама промисли дано вам је да владате, а ви мислите да држите промисао у рукама.

На све што није већ садржано у вама ви одговарате отровном пљувачком; ко вас се такне, дуго вас се сјећа!

И мада сваки дан сагињете главу пред Богом, срце ваше стоји усправо и све ваше мисли гладе вашу таштину низ длаку.

О, видио сам ја вашу правду и вашу истину, – и не долазите ми на очи, јер вас не могу видјети!“ (*Ex Ponto*, 1998, 41-42)

Обраћајући се будућим генерацијама, онима који тек треба да осете плодове ослобођења, Андрић се у *Ex Ponto*-у ставља у ред своје генерацијске сабраће: у агонистичкој екстази они су спремни на жртву зарад оних који ће тек доћи.

„Будући! Слободна дјецо; зоро ноћи наше, кад се буду слободни и високи домови ваши оцртавали на истом небу, које је гледало патњу нашу и срам и смрт, нико неће помишљати да ти моћни темељи почивају на нашим костима...“ (*Ex Ponto*, 1998, 17)

Изненадни прелазак на један другачији приповедачки проседе, међутим, може се такође доводити у везу и са могућом променом става пишевог о свом револуционарном младалачком ангажману. Колико је затворско искуство сломило Андрића, и да ли се ова промена заиста и не случајно поклопила са уоченим поетичким заокретом, о томе нам Андрић не говори. О генерацији „побуњених анђела“, којој је и сам припадао, о њиховим заносима и заблудама писаће додуше, али тек са дистанце објективног, неутралног наратора у 19. поглављу романа *На Дрини Ћуприја* (1946), тако да читалац којем је предочена расправа између заговорника револуционарне промене и њених противника (младог муслимана фаталисте који говори ћутањем и који верује да је сваки људски чин ништаван изван божанске воље) не може да добије ниједан путоказ ка закључку иза којег схватања се крије ауторово мишљење. Нека врста аутоцитата налази се опет у епизоди романа *Госпођица* (1946), када се Рајка Радаковић у амбијенту једног од београдских салона сусреће са идејама младог човека које по тону и по форми неодољиво подсећају на одломке из *Ex Ponto*-а⁴. Па ипак, уочљиво је да Андрићево младалачко пристајање на промене у друштву до којих не долази спонтано већ револуцијом ништа не говори о томе како писац види однос уметности и стварности, и да ли уметност уопште може да одигра било какву улогу у тим променама. Зато

⁴ На пријему у кући угледног трговца Хаци-Васића у поратном Београду појављују се два песника Босанца. Један од њих чита песму у прози „омиљен облик песничког изражавања у том времену кад је све превирало од смелих замисли и набујалих осећања“, у којој се између осталог каже: „Лијепо сте подијелили свијет: све је за вас и за вашу дјецу, за дјецу ваше дјеце и за ваше слуге. Добро сте подијелили свијет: све што је свјетлости и љепоте узели сте себи а све што је мрака и тегобе оставили сте нама, па сад се сви рађамо са јасно предодређеним судбинама, ви са свијетлим а ми са тамним. Добро сте подијелили свијет! Али ваша подјела је само грозна, а не и вјечна. Сазреће гњев наш, и биће зрело љето и опорно воће; дјеца ваша ће се стидити свога имена и одрицати богатства, јер ће им оно бити на терет и пропаст.“ (*Госпођица*, 1963, 183-184)

би можда најбоље било да прво размотримо значај и улогу Андићевог опредељења за реалистички начин приповедања: фаворизовани књижевни модус марксистички оријентисаних критичара који од уметности управо траже да испуни, осим естетске, и своју револуционарну историјску улогу.

Када бисмо се, упркос чињеници да су његове симплификоване теорије о уметности као одразу стварности – критиковане и превазиђене чак и у круговима марксистички оријентисане критике, држали тезе мађарског естетичара Ђерђа Лукача – да су реализам и реалистичка књижевност увек прогресивни без обзира на идеолошко и политичко опредељење самих аутора, онда би Андрић, већ по својој одлуци да се определи за овакав начин стварања, био у ствари ангажовани писац, стваралац који игра значајну улогу у нужном развоју пролетерске свести о тоталности људског искуства. Иако је Андрић целог живота писао и своје медитативно-лирске забелешке, па чак и поезију, и иако поједина његова прозна дела имају изражену субјективистичку ноту, истраживачи његовог дела готово су унисони у уочавању дубоког реза који дели младалачку фазу *Ex Ponto*-а и *Немира* од оне временски дуже и значајније фазе која почиње приповетком *Пут Алије Ђерзелеза* (1920). Поменули смо већ и општепознату чињеницу да се Андрић, прелазећи на објективистички начин приповедања и повлачећи се потупно из својих дела као ауторска субјективна свест, тога држао и када је требало да износи било коју врсту аутопоетичких исказа; тај став је изражен у сада већ чувеној његовој максими да писац говори својим делом. Ипак, *Разговор с Гојом* (1935) иткекако открива пишчеве преференције: писац треба да се труди да елиминше своју субјективистичку перспективу коју му намећу инстинкти и чула и да уз помоћ рација допре до самих чињеница оне једне једине објективне стварности. Када аутор уноси своје „ја“ у књижевно дело, то је по Андрићу само штетна манифестација таштине. Прави уметник, попут Гоје, одриче се маште која разводњава и разлива предмет који треба представити. Сабити, сажети стварност у оне есенцијалне моменте људског постојања јесте Андрићев основни мото стварања. А ти есенцијални momenti, које писац опет проналази у митовима и легендама – правим преносиоцима оних образаца егзистенције који се поново јављају у сваком времену – лукачевским језиком могли би се у ствари назвати оним „типичностима“ које једине у реалистичком дискурсу умеју да представе историјски и друштвени тоталитет, тј. свукупност друштвених односа. Већ смо једном напоменули⁵ да се идеја о томе да Андрић у својим делима полази од цикличног модела историје, могла са друге стране протумачити и као посебан облик представљања универзалних типичности (ако ова формулација уопште може да важи упркос инхерентном плеоназму) својствених свим епохама и друштвено-класним формацијама. И читаоци и критичари Андрићевог дела слажу се у томе да Андрић као приповедач бриљира у карактеризацији ликова што захваљујући својој реалистичкој индивидуализацији обавезно поседују управо ту димензију типичности ко-

⁵ Г. Раичевић, *Историјски роман Милоша Црњанског и Иве Андрића: аутопоетичка историја жанра у зборнику Жанрови српске књижевности: Порекло и поетика облика*, бр 2, Филозофски факултет-Орфеус, Нови Сад, 2005, 319-335.

ја се неретко саопштава управо исказом попут: *Био је то један од оних људи који...* Карактер у Андрићевом делу, дакле, никада није потпуно издвојен и јединствен, већ је део шире групације људи, који се једним именом назива типом, а који деле неке заједничке особине. Па ипак, и ту нам се, а поводом свега што се у критици Андрићевог дела догађало у трећој деценији протеклог века, намеће питање: Јесу ли Андрићеви типови више социјално или психолошки одређени? Питање је наравно у непосредној вези са трагањем за узроцима најблаже речено резервисаног држања неких лево, марксистички оријентисаних критичара према Андрићу 30-их година, предвођених Велибором Глигорићем и Ђорђем Јовановићем, чије тезе о пишчевом естетизму, лажном реализму и бекству од стварности наводе на закључак да се радило о правом критичарском спору⁶. И следи му наравно питање о разлозима због којих је Глигорић од прве Андрићеве збирке упорно у његовим приповеткама уочавао естетизам и ларпурлартизам, упркос неоспорном приповедачком објективизму и реалистичком захватању у историјску стварност. Извесно је да тај бег од стварности који уочава и Ђорђе Јовановић није пука последица бега у историју. (Сетимо се само Лукачеве глорификације историјског романа у истоименом делу, романа који је, ако је реалистичан, једини способан да представи друштвени тоталитет, откривајући својом наративном формом кретање историје). Одговор на ово питање наслућује се у питању о природи типичности Андрићевог лика јер оно што је левичарским критичарима највише могло засметати јесте оно изразито андрићевско интересовање за психопатологију ликова тако видљиву у приповеткама *Мустафа Маџар* (1924), *Мара Милосница*, *Чудо у Олову*, *Аникина времена* (1931), *Смрт у Синановој Текији*, *Олујаци*, *Жеђ* (1936). То су и за Лукача оне сувишне и непотребне модернистичке опсесије патолошким (произашле наравно из фројдовске психоанализе) које откривају праву идеологију „модернизма“ или „авангардизма“, што је појам под који он супсумира све „антиреалистичке“ тенденције и ауторе од Кафке и Џојса до Фокнера и Бекета.⁷ Иако и могу садржавати доста реалистичких детаља, дела модернизма нису, према овом аутору, репрезентација типичних елемената стварности већ пуке алегоријске замене апстрактних идеја и не могу да обраде типичности људског стања. Тако је Кафкино дело, иако додуше писано привидно реалистичким стилем, за њега само алегорија трансценденталне идеје о ништавилу. Модерну грађанску књижевност, по Лукачу, одликују тако субјективност, произвољност, статичност и губитак ауторске перспективе. И овде смо дакле, упркос неспорном Андрићевом избору реалистичког проседеа у уметности поново пред питањем да ли у његовим причама ипак можда превладава модернизам; са доминацијом митско-универзалног уместо класно-историјског, модернизам обележен пре јунговским универзалним архетиповима човечности, уместо ликова који у се-

⁶ Видети детаљније у раду Радована Вучковића: *Напомене о рецепцији Андрићевих дела у српској књижевној критици*, *Зборник о Андрићу*, СКЗ, 319-356.

⁷ Посебно у текстовима *Идејни темељи авангардизма и Франц Кафка или Томас Ман у Данашњи значај критичког реализма* (прев. Миљан Мојашевић), Београд, 1959, али и у другим својим делима.

би садрже противречности својствене друштвеноекономској формацији у којој живе, чију промену писац, представљајући их у књижевном делу, настоји да иницира. Другим речима, није ли заиста Андрићево понирање у историју лишено историјске свести, што је појава која у модернизму управо највише смета левичарској критици. Ако прочитамо Андрићеве малобројне аутопоетичке исказе о овој теми, видимо да је писац по свој прилици имао потребу да се брани⁸. Можда је и покушај да у току Другог светског рата своје приповедачко умеће усредсреди на стварање већих прозних форми, правих историјских романа који ће у себи обухватати и друштвене и психолошке одреднице човекове егзистенције. (Питање је опет колико је Андрић заиста романописац, будући да су и његови романи по форми или дуже приповетке – *Госпођица*, *Проклета авлија*, или синтеза више краћих прича које могу постојати и одвојено, без потребе уклапања у контекст романескне укупности – *На Дрини ћуприја*, *Травничка хроника*.) Тек, све ове дилеме наводе нас да се у свом трагању окренемо оним лукачевским „апстрактним идејама“ модернистичких аутора маскираних иза историјских детаља. Сматрамо да на основу кохерентне идејне равни његовог књижевног света поставимо питање које иде једним другим смером, питање које гласи: Да ли је Андрић веровао у човекову моћ да мења свет, а из којег се сходно томе може извести и питање, ако јесте, да ли један писац, пишући оно што око себе види, може на било који начин потакнути ту промену?

Да бисмо одговорили на то питање, окрећемо се на крају идејној равни Андрићевог дела, и то усредсређујући се превасходно на неке од његових кључних тематскоконцептуалних доминанти. Ако прихватимо тезу да је таква једна стваралачка опсесија код Андрића *страх* и његове манифестације у укупности човекове егзистенције, онда се опет нужно морамо вратити Лукачу и његовој тврдњи да је управо страх „концентрат целокупне модерне декаденте уметности“ (Лукач, 1959, 32). Бирајући између Франца Кафке и Томаса Мана, од којих овај други по Лукачу даје прави одговор стварности, ми у ствари доносимо кључну одлуку у вези са кључни проблемом савремености:

„Одлука у главном питању данашњице: правац ка страху или од страха?“ (Лукач, 1959, 85)

Одговор на ово Лукачево питање, када се примени на стваралаштво Иве Андрића, могло би верујемо да нам помогне да одговоримо на питање коме

⁸ (1952) За мене је исто тако јасно да писац тој великој људској стварности може да служи само кроз стварност, своје, дане, средине. Живој стварности те своје средине писац мора да обрати пажњу и посвети свој дар, јер ко год је њој окренуо леђа, раскрстио је и са животом и са уметношћу. – Разуме се да писац може и понирати у прошлост и чинити излете у будућност, то је ствар његове слободне воље и његових склоности, али та његова дела неће имати уметничке снаге ни убедљивости, ако он сам није чврсто везан за живу стварност свога времена и своје средине. Општих, безимених стварности нема. (*Писац говори својим делом*, 1994, 21)

(1964)...описивати прошлост не значи бежати од стварности, него само описивати један одређен вид велике људске стварности која обухвата прошлост, садашњост и будућност и све што је у њима – људске животе, и дела и њихове снове и помисли (*Писац говори својим делом*, 1994, 112)

(1977-82) За мене многи кажу да сам писац – историчар. Ја сам пре свега писац, а прошлост је за ме исто што и лепота за жену. Међутим, историчари долазе на крају чина да би пребројали мртве и убележили име победника – разуме се да неко мора и то; али писац је тај који даје поуку и помаже људима пре зла. (*Писац говори својим делом*, 1994, 241)

је полу модернизма ближи наш писац и његово дело? Нема сумње да је у Андрићевом делу могуће препознати нешто од оне хајдегеровске идеје о „бачености“ човека у постојање коју је толико критиковао Лукач. „Овај свет је царство материјалних закона и анималног живота, без смисла и циља, са смрћу као завршетком свега“ (*Разговор с Гојом*, 1963, 144) каже Андрић у свом *Разговору с Гојом*. Страх од таквог живота нужна је последица нарочито мислећих људи који су такве истине постали свесни. (Лукач не заборавља ни великог Данца који је, тврди се, веома утицао и на неке Андрићеве ставове, ни његову мисао да што је човек оригиналнији и његов страх је дубљи). Законима тог и таквог света, међутим, подложни су подједнако и они који се ничега не плаше, већ чине зло мотивисани неким необјашњивим унутрашњим поривом као Челеби Хафиз, јер „у сваком минуту у животу човјека постоји могућност да човјек погрешити, колико за длаку погријешити, али то је доста за његову смрт и потпуну пропаст“ (*Труп*, 1963, 146) али и они који стрепе над сваким својим кораком, као што је то Ђорђе Ђорђевић, јунак истоимене приповетке, чију је опрезност пред животом надиграла једна степеница. Од живота као осипања и растакања свег реда и смисла који у своје постојање хоће да унесе човек, по Андрићу одбране нема, нити може бити. Тако и сви страхови који се патолошки претварају у бедем што би требало да брани човека од пропасти и смрти, као што је то Госпођичина болесна тежња за стицањем и чувањем, нису ништа друго до потврда анималности људске природе. Оно што га спасава од те анималности и чини основицу његове људскости, међутим, за Андрића је управо надилажење тог страха за живот сам као биолошку чињеницу, тог страха од смрти. Мисао и духовност човекова, управљена увек у правцу супротстављања злу, једини су начин савладавања животињских нагона који колају људском крвљу. Постати човек, значи остати уз своју идеју, чак и по цену укидања властитог живота. А примери такве људскости су код Андрића бројни: од Радисава и Фате, чича Милоја, газда Марка, до Ђоркана, па и Зеке. То су прави Андрићеве јунаци – они који су зарад узвишене мисли победили свој страх.

Код Андрића се специфично јавља и друга доминантна тема која је подједнако везана за питање страха као и за проблем стварања уопште: а то је тема речи, сувишног говора. Страх од речи као једна од манифестација страха од живота, искушење је опет које стоји пред сваким мислећим човеком и наводи га да – уверен у варљивост нарочито писане форме језика, која је давно напустила свој првобитни сликовни облик, одвојила се од њега и почела свој самостални живот („Ликови“) – уместо да пише и ствара, све своје мисли улије у бесконачно и свеопште ћутање и тишину. Заћутати је можда најмудрије решење, али то у укупној егзистенцији значи лишити се сваке врсте стваралачког прегнућа: уметности, филозофије и науке. Сам чин стварања је већ, како је то говорио Скерлић, када је критиковао „лажни песимизам“ српске књижевности свог доба, већ истинска негација сваког песимизма, нихилизма као животног и стваралачког става. И са тог становишта и Лукачева подела на „авангардисте“ са правилним критичким односом према ствар-

ности, на критичке реалисте који се не препуштају страху већ својим делом покушавају да га рационализују и победе и оне друге који дозвољавају да се он оваплоти као кључни мотив њихове уметности, била би у неку руку лажна подела и то зато што тај сам чин стварања и јесте вид борбе против егзистенцијалне стрепње, кјеркегоровским језиком речено. Ако, дакле, о Андрићу судимо као о писцу који у својим делима говори о томе да човек у највећој мери постаје човеком управо када достигне онај „ступањ личне вере“ у неку чисту и праведну мисао која ће „спасити свет“, по цену личне жртве, и када се за њу бори победивши у себи нужни страх од хаоса, насиља и коначно непостојања, онда га свакако не можемо назвати естетом, нити сумњати у његову веру у људско дело. Са друге стране, одабравши као свој поетички кредо реализам, а на основу вере у могуће објективно пишчево посматрање стварности, било историјске или савремене, и њено суђење о њој, Андрић се определио за свој пут супротстављања злу, које је најмањи могући захват у свету чија суштинска промена никада није извесна. Па чак и ако те есенције људске стварности, митови и легенде које писац ставља изнад појединачних историјских догађаја, и нису сагласне са марксистичким материјалистичким тумачењем о прогресивном кретању човечанства од најпримитивнијих друштвеноекономских формација ка бескласном друштву, оне су ипак, чини се, пре позив за декодирање те стварности, а потенцијално и за њену промену, него за одустајање од сваког прегнућа.

На крају, поменули бисмо само укратко две приповетке које по нашем мишљењу имплицитно потврђују закључке до којих смо овде дошли, а о којима је до сада релативно мало писано. Оно што говори о неком заједничком елементу који обе садрже је чини се и време када су настале; наиме обе су се појавиле непосредно после Другог светског рата, 1946. године, дакле када и Андрићева три најбоља дела поред *Проклете авлије*. То су приче *Змија* и *Писмо из 1920. године*.⁹ Ради се дакле о причама које се не могу сврстати ни међу оне којима је на естетизму замерао Глигорић, али ни међу оне са „условно речено“ соцреалистичком инспирацијом“ о којима је говорио Zielinski и које су објављене неку годину касније. Свака од ове две приче тематизује питање човековог односа према злу, на које на симболичан начин упућује и наслов једне од њих. У оба случаја Босна је та „пуста земља“ у којој зло царује, и то као заосталост, оскудица, страх и мржња. У причи *Змија*, након неизвесног исхода покушаја да помогне девојци која у пољу лежи у агонији након змијског уједа и којој „помоћ“ дају само мајка својим тужењем и бајалица својим „врачањем“, милосрдна Агата, ћерка понемченог аустријског генерала српског порекла са службом у Босни, обливена сузама због немоћи и очаја над бедом и оскудицом овог дивљег краја и народа, суочава се са сестриним питањем: „Зар вреди због Босне плакати?“ (*Змија*, 1963, 118) и то посебно

⁹ Одломак из приповетке *Змија* објављен је 1946. године у *Календару Српског просвјетног и културног друштва „Просвјета“ у Сарајеву*, 97-105, док се интегрална верзија први пут појавила у оквиру *Нових приповедака*, Београд, Култура 1948, док је *Писмо из 1920. године* објављено исте године у сарајевском Прегледу, год 1, књ. 1, св1, 27-35. Вид. *Иво Андрић, Библиографија дела, превода и литературе*, Библиотека САНУ, Београд, 1974 (ур. Радомир Лукић).

кад оне нити су за то криве, нити могу ишта помоћи. И у другој причи *Писмо из 1920. године* Андрић се у реминисценцији враћа на друга из младости са којим је некада читао Гетеовог *Прометеја* (!), покрштеног Јеврејина, Сарајлију Макса Левенфелда, који му у писму такође објашњава да се од Босне и њене мржње може само побећи и да је сваки напор да се та мржња искорени узалудан. Типично, у првој причи догађаји се само износе и не следи им било какав коментар. У другој, међутим, читалац сазнаје шта се догађало са доктором Максом који је после Првог светског рата напустио Босну, настанио се у Паризу и несебично помагао болеснима и напаћенима, са посебном бољећивошћу према људима међу којима је одрастао. Алтруиста и борац за правду, отишао је да се бори у Шпанију и тамо погинуо... На крају приче стоји помало неочекивани пишчев коментар: „Тако је завршио живот човек који је побегао од мржње“.*(Писмо из 1920. године, 1963, 186)*

Јер, бекства нема, ни од мржње, ни од зла, ни од стварности, ни од живота. Очовечити се, по Андрићу, значи деловати. Ма како се мали и безначајан тај чин чинио. Ако је у том чину оваплоћена нека добра и мудра мисао, онда има наде како за човечанство, тако и за овај свет у којем царују хаос и безумље. Тај чин јесте онај мост, она јововска дуга коју и Андрић, као и сваки живи човек, баца на другу страну понора. „А сва је наша нада с оне стране.“

Кључне речи: Иво Андрић, дело, стварност, реализам, имплицитна поетика

ЦИТИРАНА ДЕЛА:

- Иво Андрић – Библиографија дела, превода и литературе*, Библиотека САНУ, Београд, 1974 (ур. Радомир Лукић).
- Андрић, Иво, *Госпођица*, Београд, 1963.
- Андрић, Иво, *Ex Ponto*, у: *Поезија*, Сремски Карловци, 1998, 7-79 (прир. А. Јерков).
- Андрић, Иво, *Змија*, у: *Деца*, Београд, 1963, 105-119.
- Андрић, Иво, *Писмо из 1920. године у Деца*, Београд, 1963, 171-187.
- Андрић, Иво, *Разговор с Гојом у Стазе, лица, предели*, Београд, 1963, 121-151.
- Андрић, Иво, *Труп*, у: *Жеђ*, Београд, 1963, 139-153.
- Андрић, Иво, *Писац говори својим делом*, Београд, 1994 (прир. Радован Вучковић)
- Вучковић, Радован, *Напомене о рецепцији Андрићевих дела у српској књижевној критици*, *Зборник о Андрићу*, Београд, 319-356.

- Глигорић, Велибор, „Приповетке Иве Андрића“, *Из књижевног и позоришног живота*, Београд, 1937, 36-37.
- Караулац, Мирослав, *Рани Андрић*, Београд, 2003.
- Лукач, Ђерђ, *Идејни темељи авангардизма*, у *Данашњи значај критичког реализма*, Београд, 1959, 8-44 (прев. Миљан Мојашевић).
- Лукач, Ђерђ, *Франц Кафка или Томас Ман*, у *Данашњи значај критичког реализма*, Београд, 1959, 44-91 (прев. Миљан Мојашевић).
- Раичевић, Горана, *Историјски роман Милоша Црњанског и Иве Андрића: аутопоетичка исходишта жанра у зборнику Жанрови српске књижевности: Порекло и поетика облика, бр 2*, Филозофски факултет-Орфеус, Нови Сад, 2005, 319-335.
- Zielinski, Boguslaw, *Андрић-соуреалиста?*, *Српска приповетка*; Научни састанак слависта у Вукове дане, 31/2, Београд, 2003, 255-265.

Gorana Raicevic

ESSENCE OF REALITY: IVO ANDRIC AS (NON) IDEOLOGICAL WRITER

(Summary)

In the essay the author tries to answer the question if Andric's work contains some ideological ideas about role of art in changing reality. General writer's attitudes toward evil and abilities of human beings to overcome it have been analyzed on the exemplary stories: "Snake" and "Letter from the year 1920".

Рада Станаревић
Београд

ОД СТВАРНОСТИ ДО АРТЕФАКТА Манов и Андрићев приповједачки поступак

Рад се базира на Мановом роману Јосиф и његова браћа и на Андрићевој приповијези Проклета авлија, двама епским остварењима са заједничком митско-архетипском тематиком о непријатељској браћи. Но, овим дјелима је заједничка и сложена и самосвојна приповједачка техника, а таква је и њихова структура. Као врхунска умјетничка остварења она нас уједно опомињу на одговарајуће начело Аристотелове Поетике у коме не пише да пјесник прије свега треба да представи догађаје у свој њиховој живости, него пише да пјесник прије свега треба себи да представи оно што ће потом саставити у причу и изградити у језику. Не да копира стварност, него да створи дјело у својој машти.

С обзиром на стваралачку машту, у којој сфери је важније да су догађаји узајамно вјероватни него да су у стварности могући, Аристотел разликује двије (једнако вриједне) врсте пјесника, оне веома обдарене, и оне страшно темпераментне: „они први умеју лако да се преносе у сва могућа стања и односе, а ови други лако прелазе у екстазу“ (Аристотел, *О песничкој уметности*, Београд, 1966, стр.24). У овом раду се испоставља да у Ману и Андрићу, односно њиховим споменути дјелима, имамо управо – и то по Аристотеловом редосљеду – значајна представнике ова два приповједачка типа.

*

Манов роман *Јосиф и његова браћа* састоји се из четири дијела, а сваки од њих садржи по седам такозваних „главних комада“ (Hauptstück), главних, биће, стога, што су споља истобројни, те цијелој композицији осигуравају стабилност, док су истовремено унутар самих себе сложени, и то од различитог броја мањих сегмената. Сви дијелови, од најмањег до највећег, носе одговарајуће наслове, односно поднасловe, тако да читалац, кад већ зађе у дјело, може, упркос његовој монументалности, лако по њему да се креће, враћа се на претходна поглавља, пореди их међусобно и проучава, и у пуној мјери ужива у љепоти садржаја, односно форме овог надалеко чувеног и по свему раскошног остварења.

Што се обима романа тиче, и ту постоји извјесна благородна правилност. Док прва два дијела подједнако захватају по неких триста страна, догле су друга два сваки понаособ двоструко обимнији од оних претходних. Као да се прва два сједињују у трећем, да би трећи преображен испунио завршни четврти, па се круг опет може вратити на почетак. Од оца ка сину и од сина ка оцу. Први дио, на име, и његових седам комада, испуњавају *Приче Јаковљеве*: плодносног старозавјетног јунака Јакова, оца дванаесторице синова, чији су преци Аврам и Исак, као и он, захваљујући својој узвишености, благословености, односно плодности, у она прадавна времена, и на оним исконским предјелима Месопотамије и Ханана, постали патријарси израиљски. Четврти патријарх одабраног племена биће Јаковљев љубљени син Јосиф. Но, то ће се десити тек на крају, у четвртом дијелу романа. У другоме пак његовом дијелу, који се назива *Млади Јосиф*, приказује се како се љубоморна браћа одлучују да убију Јосифа бацивши га у јаму, да би га одмах затим, приморани неком вишом силом, ипак продали Исмаилћанима, па Јосиф, умјесто да без трага нестане са овога свијета, срећно доспијева у туђу земљу да би тамо личним снагама пронашао пут до самог себе. Трећи дио је, дакле, казивање о *Јосифу у Египту*. О његовом дуготрајном и тешком сазријевању и борби за живот кроз тамновање и служење од најнижег до највишег положаја. И најзад, у четвртом дијелу, који носи наслов *Јосиф, хранитељ*, имамо једног испуњеног, цјеловитог Јосифа. Створио је сопствени дом и породицу. Господари у фараоново име неисцрпним изобиљем плодне мисирске земље. Ту, на том плодном тлу, срећно ће да се обави и поновни, церемонијални сусрет са оцем, и измирење са браћом, и ту ће, по очевој смрти, цијели Израиљев род наћи уточиште за даљи живот, па ће онда, у општем задовољству и у слављеничком расположењу свих учесника, на челу са самим божанским, према несавршености и слабостима људске душе благонаклоним творцем, прича звана *Јосиф и његова браћа* моћи да се приведе крају.

Откуда се у Мановом роману толики значај придаје плодности? Јаковљевој, са свих његових дванаест синова, па му породица, када стигне у Мисир, броји већ седамдесеторо чељади? Плодности саме египатске земље, чијим богатствима маестрално управља Јаковљев син Јосиф? Откуда су у радњи романа међу свим старим боговима пресудне управо богиње плодности, Иштар и Изиде?

Ова доминација плодности, тако фасцинантно остварена у четвородјелној романескној творевини о којој је ријеч, открива се читаоцу, у квази-научном, иронично-хумористички разиграном маниру, већ прије почетка саме приче о Јосифу и његовој браћи. У једном очигледно значајном уводу, јер се односи на сва четири дијела романа. Насловљен је *Предигра: Силазак у пакао*, и обухвата нешто више од педесет страница текста. Ту се прича како је душа, елемент прачовјечјег као и материја, првобитно пребивала у близини Бога, али је сишла из свог завичаја, опхрвана жудњом да се помијеша са још безобличном материјом и из ње произведе форме помоћу којих би могла досећи тјелесна задовољства. Затим се вели како се лично Бог уплео у њену спознајну љубавну борбу са материјом, створивши свијет и у њему чврсте обли-

ке, како би душа у тим облицима досегла тјелесна уживања и могла да зачиње људе. Затим је човјеку послао у тај свијет дух, не би ли поучио душу да је њен чулни страствени подухват био гријех. Но, десило се да се дух заљубљује у душу, а онда се и Бог лично уплео у њену борбу, допустивши да из те борбе произиђе смртни свијет форми, како би душа могла да ужива у њима.

Дакле, прије почетка приче обраћа се читаоцу приповједач, који се на крилима ироније уздиже изван саме приче, како би прича била уједно и прича-на и тумачена. Ово тумачење, ова метапоетика постаје све израженија како роман прелази из прве у другу половину, од оца ка сину, од младог ка зрелом Јосифу, и ка старом и за смрт спремном Јакову, тако да, осим прве предигре, постаје цјелисходна још једна. И заиста, ова друга предигра претходи завршном четвртом дијелу, захватајући по обиму тек једну четвртину оне прве. Одвија се, сходно свеприсутном начелу разигране ироније, не у доњем свијету сладострашћа и плодности, већ је то, напротив, *Предигра у горњим круговима*. А у њој судјелују анђели, који су ето увријеђени што су, иако створени по Божијем лику, безгрешни и бесмртни какви већ јесу, од Творца некако запостављени. Ђаволско, Шемаелово уплитање у Божије послове, сашаптавају се бојажљиво анђели, навело је Бога да га привуче људска плодност и сладострашће њено, па да се спусти доле и постане члан оног четворства формираног у првој, главној предигри, а чине га Бог, душа, дух и човјек у коме су отјелотворени.

Зашто се анђели осјећају превареним? Зато, наравно, што нису плодни. Не стварају ни живот, ни форме, а тамо гдје се ништа не догађа, тамо Бог нема у чему да се огледа. И, тамо нема ни приче. Путем *Предигре у горњим круговима* Ман заправо најављује читаоцу да ће се завршити, четврти дио романа усредсредити на сам приповједачки чин. На примјер, када се Јосиф, на врхунцу приче, сав устрептао спрема да браћи, која то још не знају, открије: „Ја сам то“, уплиће се приповједач опаском да он сам уопште није узбуђен због тога, да све конце представљене приче држи у рукама, насупрот Јосифу који му личи на комедијаша кад се узмува пред излазак на бину. А затим, пошто се сусрет браће срећно завршио, приповједач се непосредно обраћа публици обећавајући нова узбуђења:

„Ништа не би било жалосније“, агитује приповједач уочи преласка на саму свечану завршницу приче, „него када би након ових збивања маса публике почела да се разилази и осипа, помисливши: ‘То је било то, изречено је лијепо ‘Ја сам то’, нема више шта љепше да дође, био је то врхунац, и сада ће се одиграти још само крај, а ми већ знамо како, и није више узбудљиво.’ – Примите добар савјет и останите лијепо заједно! Састављач ове приче, под којим подразумијевамо онога који сачињава све што се збива, даровао јој је многе врхунце, и изнашао како да један надвиси другим. Код њега важи она: Најбоље тек долази, и увијек он стави нешто у изглед што ће да радује.“¹

¹ T. Mann, *Joseph und seine Brüder*, Zweiter Band, Stockholm, 1966, стр. 1691.

*

Андрићева прича *Проклета авлија* почиње тачно тамо гдје се Манова прича завршава. Умро је јунак из кога је цијела прича поникла. Јосиф сахрањује оца на неизмјерно величанствен начин. Сама мумификација покојника траје седамдесет дана, а исто толико треба да се свети терет пренесе до прадревне насљедне гробнице у пећини крај Хеврона²; баш онако како пише у Библији. Фра-Петар је сахрањен на малом гробљу, јуче, а снијег око гроба „има румену боју расквашене иловаче, и све то младићу, погледа упрта на гробље, изгледа као свежа рана у општој белини која се протеже до унедоглед“.³

Док Ман приповиједа и уједно тумачи причу која је испричана већ много пута, Андрићева прича представљена је као сјећање младића на фра-Петра и на причу коју му је посљедњих недјеља испричао док је болестан на смрт лежао на миндерлуку своје ћелије. Ман приповиједа из божанске позиције, па када се у другој предигри каже да су Јаков и прије њега Аврам спознали извансвјетску природу Бога, тако што је он био простор свијета, али свијет није био његов простор, па се онда на то наодо: на сасвим сличан начин је и приповједач простор приче, али прича није његов простор, што за њега значи могућност да је објашњава⁴, или када Ман, у студији о Шопенхауеру, посредну улогу умјетности између смртног и бесмртног, између духа и живота⁵, означава као аполонску, ријечима: „Аполон је ... бог даљине и дистанце, – а не уплетености, патоса и патологије, – и не бола, већ слободе, он је објективни бог, бог ироније“⁶, онда се за Андрићев приповједачки поступак у *Проклетој авлији* може једино рећи то – да је потпуно супротан Мановом.

Јер, код Андрића од почетка имамо парадоксалну ситуацију: Прича је већ испричана, фратар је умро, а младић се, иако само слуша причу о давним догађајима, са њом тако снажно саживио, да су га сјећања занијела и осјенила га мисао о смрти.⁷ Значи, уплетеност и патос. А и патологија: „И сада док гледа његов гроб у снегу, младић у ствари мисли на његова причања. И све би хтео, и по трећи и по четврти пут, да каже како је лепо умео да прича. Али то се не може казати“.⁸

Шта се не може казати? Нешто суштинско, али тајанствено.⁹ А да би било казано, мора то доћи у одлучном тренутку, пред смрт, и казано некој сродној души, безименом младићу крај самртне постеље.

² Исто, уп. стр. 1807 – 1810.

³ И. Андрић, *Проклета авлија*, Дерета, Београд, 2003, стр. 5.

⁴ *Joseph und seine Brüder*, op. cit., в. стр. 1290.

⁵ Т. Mann, *Schopenhauer, у: Adel des Geistes*, Stockholm, 1948, стр. 337.

⁶ Исто, стр. 349.

⁷ *Проклета авлија*, op. cit., стр. 124.

⁸ Исто, стр 7. У пријеводу на њемачки (Milo Dor ě Reinhard Federmann, *Der verdammte Hof*, Aufbau-Verlag Berlin und Weimar, 1975), овој једноставној а тако значајној реченици измијењен је, тј. сужен и готово уништен смисао, па би она, преведена на српски, значила: “али за то је било прекасно“ („aber dazu war es zu spät“, уп. стр. 8 њемачког издања). Да ствар буде гора, ова засебна, поентирана реченица у српском оригиналу, прикључена је у њемачком пријеводу претходном реченичном низу, као неки узгредни, скоро сувишни додатак.

⁹ О тајном и тајанственом у *Проклетој авлији* погледати мој чланак *Мотив непријатељске браће код Мана и Андрића*, у: *Бањалучки новембарски сусрети. Наука и образовање*, Књига 6, Том I, Бањалука, 2005, стр. 56 – 69.

Проклета авлија је испричана у неколико прстенова. И пошто је у првом, спољњем прстену, преко младића обзнањено да ће надаље бити ријечи о нечему што се не може казати а ипак ће бити казано, улази се у други прстен, у причу, а било је то давно, о фра-Петровом заточеништву у цариградском истражном затвору, како је до њега дошло и како је након два мјесеца отпуштен и протјеран на осам мјесеци у Акру, па се потом вратио кући у Босну. Међутим, иако дио сопственог живота, ова прича, сазнајемо од безименог младића, није оно најважније, нити је заузимало највише мјеста у фра-Петровим сјећањима на Проклету авлију у посљедњим данима његовог живота. Већ су то фра-Петрова сјећања на младог Турчина Ћамила с којим се тамо срео.

И тако, почев од другог поглавља, а њих није тешко избројати, има их свега осам, невелике дужине од по неколико страна, нумерисаних али без наслова, улазимо у трећи прстен *Проклете авлије*. У срце приче. У мрачну област болести, нездравих представа, страственог шапата, неодољивог таласа лудила, када се Ћамил предаје својој страсти и тихо и живо, као да се исповједа, прича фра-Петру о Џем-султану, и када стане гњевне Џемове монологе у самоћи и заточењу изговарати не својим него другим гласом,¹⁰ и, коначно, када, „изван времена које сунце одмерава својим изласцима и заласцима и изван свих људских односа“¹¹, Ћамил отворено и гордо својим целатима признаје да је истовјетан са Џем-султаном. Ја сам то! Тако каже Ћамил прије свога краја и нестанка. И пред крај цијеле приче, у седмом поглављу.

Међутим, Ћамил се поново јавља и у осмом. Као фра-Петрово привиђење. Њих двојица воде срдачан разговор. Као они сједе и фра-Петар га тјеши да ће оздравити од своје болести. И као Ћамил му одговара: „Не могу ја ... оздравити, јер ја и нисам болестан, него сам овакав, а од себе се не може оздравити.“ И гледа фра-Петра „кроз сузе, несретни Џем“.¹²

Овај велики ирационални сегмент од неколико страница стављен је под наводнике, као директни цитат онога што је фра-Петар пред смрт рекао младићу „загледан у снежну даљину и пратећи сећање у стопу, ... сниженим а јасним гласом“.¹³ Тај дио приче је фра-Петру, и Андрићу, важан. Штавише, то је кључни моменат другог прстена. И везивна карика за централну причу. Јер не само да фра-Петар и сам у Ћамилу види Џема, већ и он због боли за несрећним и изгубљеним Ћамилом почиње да бива „Џем-Ћамил“¹⁴. Да разговара сам са собом. И да се истовремено бори да се те болести ослободи:

„Браним се у себи, напрежем се да се сјетим ко сам и шта сам, одакле сам и како сам овамо дошао. Понављам сам себи да осим ове Авлије има и другог и другачијег свијета, да ово није све, и није заувјек. И трудим се да то не заборавим и да останем код те мисли. А осјећам како Авлија као водени вртлог вуче човјека на неко тамно дно.“¹⁵

И да закључимо: Док је Манов *Јосиф и његова браћа* једна прича која својим преобиљем непрестано радује, како творца који се у њој огледа, тако и

¹⁰ *Проклета авлија*, оп. cit., уп. стр. 92.

¹¹ Исто, уп. стр. 104.

¹² Исто, стр. 118.

¹³ Исто, стр. 115.

¹⁴ Исто, стр. 117.

¹⁵ Исто, стр. 119.

публику која је прати од једног до другог врхунца, дотле је Андрићева *Проклета авлија* прича о боли душе. И ту неизмјерну бол, ту прабол људске душе, јачу и од саме смрти, приповједач, и сам њоме обузет, проводи од једног до другог, и до трећег прстена, да јој макар утре путе, кад јој већ не зна лијека.

Кључне ријечи: приповједач, прича, иронија/дистанца – сјећање/патос, предигра, четири дијела са по седам главних комада – осам поглавља и три прстена, прича о причи – прича о боли душе.

Rada Stanarević

VON DER WIRKLICHKEIT ZUM ARTEFAKT
ZUR THOMAS MANN'S UND IVO ANDRIĆ'S ERZÄHLTECHNIK

(Zusammenfassung)

Es werden hier in vergleichendem Abriß Struktur und Erzähltechnik von Thomas Manns Roman *Joseph und seine Brüder* und Ivo Andrićs Erzählung *Der verdammte Hof* dargestellt.

Thomas Mann entwickelt in seinem Werk eine uralte, allbekannte Geschichte, indem er sie – spielerisch-ironisch und zugleich feierlich, in unübertrefflicher epischer Buntheit und Fruchtbarkeit – von vielen Seiten beleuchtet und kommentiert. Mit anderen Worten: Dieses Werk umfaßt nicht nur die Geschichte eines Volksstammes mit seinen vier Patriarchen, nicht nur die untere und die obere Welt, sondern es umfaßt auch den Erzähler, so wie er sich in der von ihm geschaffenen Welt widerspiegelt.

Bei Andrić dahingegen haben wir die Erinnerung eines jungen Mannes an gerade begrabenen Bruder Petar und dessen ins Intimste vertiefte und zugleich rund, testamentarisch erhöhte Geschichte, die er ihm in den letzten Wochen seines Lebens, auf dem breiten Diwan seiner Klosterzelle liegend, übertrug. Innerhalb der mönchischen Geschichte, und im Zentrum der ganzen Erzählung, befindet sich nun jene tragisch-pathetische Geschichte vom jungen Türken Dschamil und dessen Besessenheit, bzw. Identifizierung mit der unglücklichen Gestalt des im 15. Jahrhundert lebenden Sultanssohnes Dschem. So besteht Andrićs Erzählung aus drei Ringen. Mit sozusagen dreifacher Kraft zielt sie, sei es im Persönlich-Erlebten, oder im Mythisch-Wiederholbaren, nur auf das Eine: auf das Leid der Seele, ein Urleid eigentlich, welches stärker ist als der Tod selbst.

Malgorzata Filipek
Wrocław

ЈЕДАН ПОГЛЕД НА СРПСКУ СТВАРНОСТ У РОМАНУ *СУЗНИ КРОКОДИЛ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ

У овом чланку се анализира недовршен роман Сузни крокодил у којем је М. Црњански приказао српску стварност између два светска рата. Креирајући ликове представника моћних политичких кругова Београда које је суочио са анонимном масом радника, занатлија и сељака, писац је додирнуо најбитнија друштвена и социјална питања своје отаџбине.

Милош Црњански као пажљив посматрач савремених збивања, како у својој земљи тако и изван ње, свестан да је „политички и социјални живот данашњице толико (...) инфицирао живот (...) књижевности“¹ да је то „неужност која се мора примити“² своје је мишљење о друштвенополитичким приликама изражавао не само у репортажама, коментарима, путописима, него је такође уткивао у песму, причу и роман³. Погодно поље да би се у литерарном облику изнеле пишчеве мисли о актуелним питањима⁴ постао је недовршен и данас помало заборављен роман *Сузни крокодил*.

Дело чији главни сужејни ток третира „вечну тему љубавног троугла“⁵ писац је назвао својим најомиљенијим књижевним остварењем⁶. Објављивање романа у „Српском књижевном гласнику“ 1931. године прекинуло се након четвртог наставка, чему је допринела „сродност стварности са причом“⁷. Сам аутор је рекао да није могао довршити дело јер је „жена, која је (...) примила љубавника ноћу, обелодањена од једног човека који је изнео њено име у јавности“⁸. Ова пишчева констатација показује до које мере стварност може да утиче на коначан облик књижевног дела.

¹ С. Пандуровић, *Наша најновија лирика*, [у] М. Црњански, *Лирика Итаке и Коментари*, Нови Сад, 1993, с. 223.

² Исто.

³ З. Аврамовић, *Одбрана Црњанског*, Београд, 2003, с. 16.

⁴ С. Ж. Марковић, *Покрет социјалне књижевности*, [у] М. Станојевић, С. Лазаревић, *Епохе и стилови у српској књижевности XIX и XX века*, Београд, 2002, с. 506.

⁵ П. Марјановић, *Црњански и позориште*, Нови Сад, 1995, с. 144.

⁶ Исто, с. 311.

⁷ А. Николић, *У потрази за изгубљеним именом. Женски ликови у романима Милоша Црњанског*, Београд, 1998, с. 55.

⁸ М. Црњански, *Испунио сам своју судбину*, Београд, 1992, с. 311.

На првом плану *Сузног крокодила* Црњански посредством приче о неверству „разобличава (...) свету институцију – брак“⁹. На другом плану приказује живот у Београду и на селу, излаже свој поглед на различите аспекте српске стварности крајем двадесетих и почетком тридесетих година XX века, уочава неке чињенице из свакидашњице заједничке отаџбине Срба, Хрвата и Словенаца.

Унутрашњу политику државе која је настала на територији коју су до 1918. године држале две империје (отоманска и хабсбуршка) и две мале краљевине (Србија и Црна Гора), карактерисали су међунационални сукоби, идеолошке и партијске искључивости, борба за моћ између парламентарних и ванпарламентарних фактора, одсуство свести о државној целини и честе промене влада. „Поред нерешених међунационалних односа и сталних социјално-економских проблема, Краљевина се суочавала са тешкоћама у функционисању демократског и парламентарног система“¹⁰. За политичаре је било карактеристично често мењање странака, стварање дисидентских групација, често кратког трајања, као плод покушаја влада да ослабе опозицију¹¹. Висок проценат сеоског становништва утицао је на виђење Краљевине СХС као државе аграрног карактера у којој је требало водити „сељачку државну политику“¹² чему је служио декрет о аграрној реформи проглашен да би се спречили социјални немири проузроковани економском послератном кризом. Мере реформе су обухватале поделу великих земљишних поседа, прихватање принципа накнаде дотадашњим власницима поседа и признавање потпуног својинског права земљорадника над уступљеном земљом¹³. Сељаштво је протестовало против шаблонског спровођења реформе у целој држави, јер је начин економисања на појединим имањима зависио од агротехничких могућности и знања власника. Сиромашни слојеви који су добили земљу суочили су се са оскудицом оруђа и стоке до те мере да су били присиљени да продају земљу онима који су имали могућност да је обрађују¹⁴. У држави преко пола милиона сеоских породица издржавало се од најамног рада, тражило посао у градовима или ван земље. Поред ових проблема, средином двадесетих година почело се интензивно расправљати о сељачким дуговима што је довело Министарство пољопривреде до образовања крајем 1927. године посебне комисије да предложи начин за санацију¹⁵.

Сви догађаји приказани у недовршеном *Сузном крокодилу* обухватају један дан, збивају се у „последњи дан месеца марта године 1927.“ (218), дакле у бурно доба после скупштинских и самоуправничких избора са почетка

⁹ А. Николић, *У потрази за изгубљеним именом*, с. 55.

¹⁰ М. Радојевић, *Удружена опозиција 1935-1939*, [у] Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво у периоду 1920-1941*, Београд, 2000, с. 120.

¹¹ Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво у периоду 1920-1941*, Београд, 2000, с. 119.

¹² Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, књ.1, Београд, 1996, с. 56, [у] Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво...*, с. 60.

¹³ Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво...*, с. 224.

¹⁴ М. Влајинац, *Аграрна реформа, подела великих поседа*, СКГ, књ.2, бр.3, фебруар 1921, с. 206-215, цит. према: Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво...*, с. 228.

¹⁵ Исто, с. 229.

године када је јачање сукоба између централиста и федералиста заједно са економском кризом због пада цена пољопривредних производа довело до осиромашења сељака.

На првом, индивидуалном нивоу *Сузног крокодила* налазе се три припадника београдске елите. Они су означени само иницијалима. Муж (господин М. М.) је „син познатог миљеника Обреновића“¹⁶, опседнут отаџбином, одан „мученичком, тврдоглавом народу“ (224). М. М. испуњавајући своје обавезе ради „новчане послове“ (252) и обилази „села и сељаке, своје гласаче, при сејању и копању“ (236). Други лик – господин Ж. Ж., некада је као судија живео „по паланкама, (...), варошицама“ (214) а сада као „помоћник министра“ (211), служи господину М. М. „у политичким интригама“ (213). Трећи лик је госпођа М. – Јованка која „бива затечена од (...) свезнајућег приповедача у прељуби, са најбољим мужевљевим пријатељем“¹⁷.

Мушкарци, моћни чиновници, заузимајући високи друштвени положај имају утицај на стварност државе. Они су припадници Радикалне партије која је одиграла пресудну улогу у политици Краљевине СХС. Њени чланови су учествовали у стварању Видовданског устава 1921. Из кругова радикала потицао је и Никола Пашић (1845-1926) који је неколико пута био председник владе. Хитац који је радикалски посланик опалио у скупштини (што је личило на пуцањ у институцију парламента) био је за краља Александра разлог за увођење ауторитарне власти. Од Шестојануарске диктатуре све до почетка Другог светског рата политички живот Краљевине одвијао се у знаку Југословенске радикалне заједнице и Југословенске националне странке које су заступале национални унитаризам и државни централизам¹⁸. Основну противречност Краљевине у којој „беснели су сукоби национални и политички“¹⁹ Црњански је решавао у корист централизма, односно унитарне државе²⁰.

Оснивач Радикалне партије, један од првих бораца за народне интересе – Светозар Марковић (1846-1875), признајући народ „за извор свему“²¹, изнео је нове мисли о друштвеним, социјалним и политичким питањима²². У монографији *Србија на Истоку* супротставио је некадашњу сељачко-патријархалну Србију, њену „колективну својину, заједнички рад и живљење, породичну љубав (...), моралну чистоту, поезију свакодневног живота“²³, бирократско-капиталистичкој држави с модерним начином производње и новим привредно-друштвеним односима. Марковић који је на стварност патријархалног друштва гледао идилично, а друштвени напредак схватао као повратак у природно стање, у патријархалну утопију је унео идеолошку садржину

¹⁶ М. Црњански, *Сузни крокодил*, М. Црњански, *Проза*, Сабрана села, књига пета, Београд, 1966, с. 237; све цитате наводим према истом издању.

¹⁷ А. Николић, *У потрази за изгубљеним именом*, с. 55.

¹⁸ З. Аврамовић, *Политика и књижевност у делу Милоша Црњанског*, Београд, 1994, с. 51.

¹⁹ З. Аврамовић, *Одбрана Црњанског*, с. 14.

²⁰ Исто, с. 188.

²¹ Н. Марковић, *Светозар Марковић*, [у] С. Марковић, *Целокупна дела*, књ. 16, Београд, 1996, с. 162.

²² П. Тодоровић, *Светозар Марковић*, [у] С. Марковић, *Целокупна дела*, с. 75.

²³ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1996, с. 312.

која је постала идејна основа критике друштвене стварности у Србији његовог доба²⁴. Марковићева опозиција старо друштво – ново друштво, у тематици, односно идеализација – критика, у идејном ставу и приступу стварности, налази се у основама целокупне прозе српског реализма²⁵. На његове идеје враћали су се сви поборници друштвено ангажоване књижевности од његових непосредних настављача, преко Скерлића до представника социјалне литературе између два рата и после рата²⁶.

У роману *Сузни крокодил* чији тривијалан почетак о љубавном састанку удате жене са мужевљевим пријатељем води писца ка анализи породичних и друштвених прилика, Црњански осим преваре мужа, прича и о превари самог господина М. М. који „заогрнут плаштом патриотизма вара српски народ (...) кроз политички утицај“²⁷. Писац открива слабости политичке елите и одсликава услове живота како вишег сталеза, тако и најсиромашнијих слојева друштва у Београду и на српском селу.

Важно место у роману додељено је Београду који добија „обично лице великих насеља“ (221). У слику престонице Црњански је унео много топографских детаља. Пред очима јунака који се шетају улицама дижу се бедеми „старе тврђаве Калемегдана, над водама Дунава и Саве“ (220), „лепо, плаво брдо Авале, (...), утрине и предграђа на узбрдицама“ (220), главна улица „над којом беху (...) позлаћени орлови двора“ (229), железничка станица „из доба кнеза Михаила“ (211), „амам Поповића“ (215), „коњушница гардијских касарни“ (230), „кубета цркве Св. Вазнесења“, (209), хотел „Петроград“, „стрми сокаци, старинске куће (...), мале баште“ (233). Знакови модернизовања и проширивања града крајем двадесетих година XX века чине „недовршене зграде које су се, (...) учиниле да су облакодери“ (200), „мостови зидара, дрвене скеле и бетонска прочеља“ (200), стубови телеграфа, „жице трамваја и велике светиљке“ (229). У политичко-индустријалном центру са мостовима, димњацима, оцима радионица, наслагама угља на обали реке, модерним рекламама, [„велике флаше вермута, Мартини“ (212), „раскошних, иностраних експреса“ (213)], радњама „хигијенских справа“ (234), излозима „обуће, рубља, одела“ (234) и аеропланима који су се „под небом превртали“ (221) запажају се многи трагови људске беде и сиромаштва. Станица, пролазници, кола „чињаху бедне слике једног живота који беше ружан и низак“ (215). Читав „тај сиротињски крај, са прљавим страћарама, са ниским крововима хлебара, ковача, бербера, поред ракициница и кафана“ (208) налази се близу центра. Непомични и прозобли фијакеристи, „продавац новина, Рус“ (234), млекације, „послуга у ресторану на станици“ (214), „чистачице улица које су ножем чупале траву из калдрме“ (223) – „сви ти одрпанци општински“ (211) које примећују главни јунаци на свом путу кроз простор Београда, дају том крају „обележје тужне сиротиње“ (211).

²⁴ Исто.

²⁵ Исто, с. 313.

²⁶ Исто, с. 312.

²⁷ А. Николић, *У потрази за изгубљеним именом*, с. 55.

Предмет преокупације Милоша Црњанског на страницама *Сузног крокодила*, осим приказивања личних доживљаја главних јунака и одсликавања живота Београда, постао је положај сељаштва, најбројнијег, културно запуштеног, економски и финансијски заостављеног друштвеног слоја који се налазио у Краљевини СХС на маргинама интересовања градске средине²⁸.

Службено путовање господина М. М. по Србији дозвољава и продор у сеоску стварност и њене проблеме. М. М. који из државних разлога²⁹ обилази „села око Младеновца, Аранђеловца и Лазаревца“ (241) обавештава „своје гласаче, дужнике и једномишљенике (...) о једној новој коалицији“ (241) и размишља како би „сва та села ослободио меница“ (238). На селу читалац заједно са господином М. М. посматра „оранице и брда испод Аранђеловца“ (237), шуме и поља „са никлим житом и јечмом“ (238), „запупело дрвеће, семе, воћке“ (238), види сељаке набрекле „од проје и лука“ (239), осећа „зној, смрад“ (238), чује „тужбе, псовке“ (238) и „подлачко церекање“ (238). Јованкин љубавник, мучен грижом савести због преваре пријатеља, замишља господина М. М. како обавља „најдраже своје послове, политичке договоре, и утеху сељака“ (237) слушајући „њино тужакање“ (217).

За највећи проблем савременог српског села политичар Радикалне партије сматра тешке услове егзистенције и свеприсутно сиромаштво. „Вечита (...) несрећа“ (238) сеоског становништва које сваки час може да остане „без (...) средстава за живот“ (254) то је земља, где „киша пљушти кад сељак вапије за сушом (...) и влада запара, кад сељак чека кап кише“ (217). Бригу је господину М. М. задавало и то што по селима „све ређе су се могла видети она телеса сељачка, поносита држања, ванредне главе“ (238). Он је желео да сељаци „не буду снуждени и жучни“ (238) и „да им се песма чује“ (238). Уместо тога примећује да у сеоским кућама станују деца „сасушена до костију“ (217) а неки од сељака „под црним сукном, немају ни гаћа“ (238).

Опредељење оба главна јунака за политику и њихову оданост слојевима „са дна народа“ (252), условиле су: васпитање на идејама генерације „која је читала „Стражу““ (255) – часопис србијанских марксиста³⁰ и студије у Женеву, Фрајбургу и Петрограду, где су „посећивали (...), скупове социјалиста“ (212). Из студентског доба господин М. М. сачувао је „појмове о потреби помоћи народу, кроз економски напредак“ (251). Тада је заволео „напаћену Србију и (...) народ“ (255) и стекао убеђење да помоћи народу може само „делом, а не брбљањем“ (255) и да је сиротиња „облик вечног ропства“ (251). Након повратка из иностранства господин М. М. је зажеleo да у свом народу реализује идеје „једнакости и братства“ (252). Ангажован у политичку делатност, жели да сељацима створи „могућност благостања“ (255), живећи „само (...) за њих, за њих!“ (255). По његовом мишљењу само сељаци, иако сиромашни, живе „прави људски живот“ (251), схватајући „речи дрвећа, (...) и (...) мукање говеда“ (250).

²⁸ Љ. Димић, *Културна политика Краљевине Југославије 1918-1941*, цит. према Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво...*, с.223.

²⁹ А. Николић, *У потрази...*, с. 57.

³⁰ П. Марјановић, *Црњански и позориште*, с.8.

Политичар убеђењен у моралне врлине своје нације сања да ће једном напустити породицу и „опијен ваздухом раног пролећа“ (218) заборавити на селу досадашњи живот и „дреку (...) некарада и брбљиваца у Скупштини“ (243).

Лик некадашњег социјалисте-ентузијасте који данас обилази земљу само „по навици, од које више није било спаса“ (218) и фигура младог присталице радикала са којим М. М. путује по провинцији могу да сведоче о критичком мишљењу Црњанског о улози политичара у формирању нове државне стварности. У монологу чији је адресат млади политичар [„надобудно трчкало Главног одбора Радикалне странке“ (237)], господин М. М. исповеда поразе, како приватног, тако и професионалног живота. „Цео сам свој век (...) ударао, бдио и трпео, одрицао се, мучио, (...), само да бих остварио (...) неки ред око себе (...). И све је то било узалуд. (...) Кад умрем, за мном ће остати исти тај неред и иста та збрка у свету и животу“ (246). У истом монологу упућеном почетнику у политици, у возу за Београд, радикалац гласи [„код Раљског вијадукта“ (248)] похвалу свом народу који сматра за најнамученији народ на свету и „бољи од осталих“ (254). Доказе мука своје нације М. М. тражи, како у давним вековима, када је српски народ био „набијан на колац, сечен већ у мајчиној утроби, жив печен, и бачен за храну вранама“ (252), тако и у садашњости у којој положај сиромашних људи најпотпуније одсликава у овом роману фигура једне старице са села која да би преживела нуди на откуп суве шљиве и једно јаје – „све што је у кући имала“ (253).

Посматрајући из перспективе свој живот посвећен јавној служби, решавању сељачких питања и убеђивању друштва да су Срби „заслужили боља времена“ (255) господин М. М. је стекао уверење о узалудности свог рада. Разочаран у резултате, констатује да су идеје за које се у младости борио – слобода и равноправност – биле „само празне речи“ (251).

На песимистички став господина М. М. према резултатима своје делатности осим осећања пролазности времена, чије ознаке примећује код себе, утиче и сигурност да његов следбеник на политичкој сцени Краљевине СХС неће наставити тај пут „у неку светлу даљину“ (242) док ће он морати „да сиђе реуматичних цеваница, опуштених плећа и болних десни“ (242).

Припадник нове генерације политичара, опортуниста „без страха пред ичим (...), без (...) осећања морала, обавеза и, (...), без (...) поштовања прошлости“ (238), уопште не мари за решавање друштвених проблема. Мислећи на драго старијем колеги село, сећао се само „страшне нечистоће (...), чирева, пришта, подљути, сугреба, гуте, и свакојакних чамалица“ (251). Ипак забринут за своју политичку каријеру није смео „да противрекне старијем“ (251) јер је био свестан „да ће од (...) његовог, умилног ћутања зависити и његова будућност у политичкој арени краљевства Срба, Хрвата и Словенаца“ (241).

Сумњу у ефикасност јавне делатности изражава такође господин Ж. Ж. који долази до закључка да ће се сељаци „и убудуће тако јадати“ (217) као што су се јадали „и пре двадесет и пет година“ (217).

У *Сузном крокодилу* Црњански се надовезује на питања која су била предмет његове преокупације током читаве књижевне и новинарске делатности.

Разматрања писца о очекиваном крају патњи и несрећа нације назиру се већ у *Причама о мушком*³¹ и у *Писмима из Париза*³². Стање српских гробова на Крфу који су представљали један од стубова нове државе, био је повод за критичке прекоре писца, не само у *Сузном крокодилу*, него и у есејистичким текстовима³³. У *Сузном крокодилу*, где су присутна сећања на војнике погинуле у Првом рату, мисао о ратничким гробовима прати господина Ж. Ж. чији шеф – министар „брани буџет Министарства вера, за уређивање војничких гробаља“ (211). На политичку делатност радикала, последице аграрне реформе и положај сиромашних сељака у новонасталој држави Црњански се надовезује и у *Извештајима из Војводине*³⁴. Похвала сеоског живота врши се на страницама „Идеја“ (1934-35), чији су сарадници, слично аутору *Сузног крокодила*, главну разлику између села и града видели баш у прилагођености сељака ритму земље од које потиче њихова снага и чврстина³⁵.

Господин М. М. констатујући да је благостање заједнице важније од личне среће [„све непријатности које нас прате, ишчезну, када нас обасја срећа заједнице“ (244)] изражава мишљење Црњанског о политици као о борби „за власт и (...) за опште интересе заједнице“³⁶.

У *Сузном крокодилу* аутор слика јунаке са јаким националним осећајем који настаје под пресијом одређене ситуације. Истовремено наглашава егзистенцијалну драму људи свесних промашености сопственог живота. Тај осећај прати Јованку која погледа свој брак као „лаж, беду, гад“ (202) и господин Ж.Ж. коме је већ досадила веза са пријатељевом женом и „чекање по кафанама, на њен позив да (...) проведе ноћ са њом“ (214). Преварени Јованкин супруг био је уверен да му је живот промашен „само зато, (...) што је отишао у варош“ (250). Несрећни појединци (жена, супруг, љубавник) који досежу дубину драме у немогућности да остваре јединство сами са собом и са својим животом хоће да „из хаоса свакидашњице“³⁷ извуку „лирске жудње за бољим и савршенијим светом (...) хармоније, склада и спокоја“³⁸. Све њихове поступке прати убеђење да живот нема смисла, „ако не води нечем светлом“ (216).

Живот главних јунака *Сузног крокодила* у чијим су се судбинама спојиле и укрстиле различите средине (Београд, Фрајбург, Петроград, Париз, Ница, села код Шапца, Аранђеловца, Младеновца) протекао је по начелима суматраистичке логике Црњанског. Бежећи од стварности у љубавну авантуру или у јавну делатност они инсистирају да се ослободе свих стега и да остваре универзалне космичке везе³⁹. Јованка осећа да је „у некој болној и светлој

³¹ М. Црњански, *Приче о мушком*, Београд, 1993.

³² М. Црњански, *Писма из Париза*, [у] М. Црњански, *Путописи I*, Београд, 1995.

³³ М. Црњански, *Наша небеса*, [у] М. Црњански, *Путописи I*, Београд, 1995.

³⁴ М. Црњански, *Извештаји из Војводине*, [у] М. Црњански, *Путописи II. Путевима разним*, Београд, 1995.

³⁵ Б. Рапајчић, *Пролетер и сељак*, цит. према З. Аврамовић, *Одбрана Црњанског*, с. 75.

³⁶ З. Аврамовић, *Одбрана Црњанског*, с. 15.

³⁷ Р. Поповић, *Црњански и Лондон*, Сарајево, 1990, с. 77.

³⁸ Исто.

³⁹ Исто с. 79.

(...) заједници“ (222) са Београдом а њен супруг успоставља контакт са природом који га води „у измаглицу ораница, у цветање шљивика, зрење кукуруза, у црвени шушањ шума, (...), у младе грудве обраних винограда и падине пуне опалих јабука“ (218).

У трагању јунака за новом стварношћу која треба да буде боља од данашњице испољава се у *Сузном крокодилу* идеја Црњанског о сеобама и вечном људском путовању⁴⁰. Симбол тог трагања чини београдска железничка станица и возови који односе путнике у различитим правцима. Возови су слика „колективног (...), друштвеног живота, судбине“⁴¹, означавају „психичку промену, освешћење које (...) води новом животу“⁴². По јунговској теорији воз (као и друга возила) који у симболичком значењу треба сматрати за слике ега, одражава различите аспекте унутрашњег живота ега, у вези са проблемима његовог развоја. И зато треба га тумачити, у сновима и у емоцијама које изазива, у функцији ситуације и кретања ега на путу персонализације⁴³. Господин Ж. Ж. на станици посматра кроз прозор „како се шине губе у даљини“ (213). Возом се увече са путовања по Србији враћа у Београд, уморан од живота, Јованкин муж. Жена, корачајући улицама, посматра у даљини два воза – „један (...) над водом, а други, (...), у огледалу воде“ (221). Али ни правим возом, ни оним другим „што је био само варка и привиђење“ (221) Јованка не може да оде у сусрет срећнијем животу. Ти возови (стварни или имагинарни) значе за јунаке Црњанског жељу (наду? могућност?) да отпутују „за својим рајем, (...), за својом Итаком, за својом Хиперборејом“⁴⁴.

У жудњи да споји различите појаве и да тражи разнолике везе у свету Црњански је и у *Сузном крокодилу* повезао прошлост са оним што је сада. Од мартовског облачног дана 1927. године јунаци се враћају у мислима на давна времена када је данашњи политички центар државе, град „над сливом широких река“ (221) био „крвава варош турска, где су стекли кров над главом и балканске бунције, и трговци Грци, и Јевреји, и српске занатлије, и панслависте“ (223). Господин М. М. надовезује се на успомене једне вечери „у септембру године 1902“ (252) када је био „хапшен и претучен“ (252) и на крваву ноћ 29. маја 1903 када су погинули Драга Машин и Александар Обреновић. Сфери успомена припадају и ратни догађаји⁴⁵ када су се госпођа и господин М. М. повлачили са војском преко Албаније. На блатњавом друму уз грмљавину топова Јованка види себе „на степеницама (...) вагона, пуног војника (...) тешких рањеника“ (231). Њеног мужа доводи до суза успомена „на оне што падоше у рату“ (246). Послератне успомене брачног пара воде у Париз „за време преговора о миру“ (233) и у Ницу, где је Јованка боравила без мужа.

⁴⁰ Исто, с. 100.

⁴¹ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, Novi Sad, 2004, с. 1058-1059.

⁴² Исто, с.1058.

⁴³ Исто, с. 1061.

⁴⁴ Р. Поповић, *Црњански и Лондон*, с. 100.

⁴⁵ С. Кораћ, *Српски роман...*, с. 239.

Настојећи да побегну од стварности у којој су дотле боравили – жена, муж и љубавник крећу се кроз простор (Београд, иностранство, провинцију) и кроз време (прошлост и садашњост) од спољашње, материјалне реалности ка унутрашњем свету који се манифестује посредством монолога. Пролазак кроз простор само је повод за причу о ономе што се збива у унутарњем свету јунака. Они своју несрећу исказују као скривену мисао у облику сећања. „То сећање се укршта са непосредњим опажањем, па једно и друго треба да потврде мисао о (...) узалудности, бесмислу појединачног живота“⁴⁶.

Сваки од главних јунака *Сузног крокодила* сагледан је за себе. „Док гледамо једно од тих лица, не видимо оно двоје. Таква структура (...) хоће да нагласи појединачни и усамљенички значај сваке од тих фигура“⁴⁷. Све оно ка чему стреме ликови (бег од стварности, потрага за бољим животом и личном срећом) окренути у простор својих мисли и осећања налази се – у систему просторне организације света – или у даљини или горе⁴⁸. Кретање према небу је важан тематски елемент у књижевном опусу М. Црњанског. Стари део Београда који је тог мартовског дана „силазио (...) са стена“ (220) и допирао „до облака“ (221) подсећа Јованку на неки имагинаран, идеализован град из њених снова. Поглед који лута изнад обзора увис где се отварају „дубока и модра небеса“ (221) један је од начина којима би јунаци побегли од стварности којој припадају и која њима доноси патњу и тугу.

Роман *Сузни крокодил* сам аутор је убројао у категорију такозваних реалистичких романа о Србији⁴⁹. Искуства отаџбине Срба, Хрвата и Словенаца показала су Црњанском који је имао афирмативни став према новој држави и тачно уочавао чињенице из њеног живота да сазнајни приступ стварности не може бити лишен критичности⁵⁰. Писац је скренуо пажњу на оно што раздире друштво и што је негативно у друштвеном поретку⁵¹.

Приказујући узалудан напор политичара старије генерације и равнодушност младог покољења према друштвеним питањима, Црњански подвлачи неспособност елите за спровођење позитивних промена у држави, где су се нагомилавале политичке и економске супротности⁵² и где су изгубиле значај универзалне вредности као што су љубав, пријатељство, искреност, поверење. Политика која чини битан значењски слој романа подвлачи промашеност не само у животу појединаца, него и националне заједнице⁵³.

У слици српске стварности уочљиви су главни елементи пишчеве поетике у којој је важно место додељено чулним утисцима. Писац истиче присуство звука [„сирене фабрика“ (210); „возови (...) иза плотова“ (210)], мириса

⁴⁶ С. Кораћ, *Српски роман између два рата 1918-1941*, Суботица, 1982, с. 236.

⁴⁷ Исто.

⁴⁸ Р. Микић, „*Финистер*“: путопис и прича, [у] *Савремена српска проза. Јосиф Вишњић и Црњански*, Трстеник, 1994, с. 80.

⁴⁹ М. Црњански, *Испунио сам своју судбину*, с. 311.

⁵⁰ З. Аврамовић, *Одбрана Црњанског*, с. 41.

⁵¹ С. Ж. Марковић, *Покрет социјалне књижевности*, [у] М. Станојевић, С. Лазаревић, *Епохе и стилови у српској књижевности XIX и XX века*, Београд, 2002, с. 499.

⁵² Љ. Петровић, *Југословенска држава и друштво...*, с. 17.

⁵³ З. Аврамовић, *Одбрана Црњанског*, с. 111.

[„цвећа и вина“ (202); „блата помешаног са (...) травом“ (216); „љубичица, на месту где је убијен кнез Михајло“ (225)], бележи боје чији се значај подвлачи супротстављањем светлости и мрака. Мартовски дан у Београду диже се као „бледа завеса (...) у зори тамној и сивој“ (196) а у сеоском пејзажу доминирају „пепељава брда и црне шуме, са далеким врхом Штурца“ (219), зеленкасти, модри, ружичасти тонови земље, тек озеленела трава и поља „са последњим крпама зиме на себи“ (219). У рано јутро Београд осветљен „Сунцем које се рађало“ (215) ниче „у полутами зоре и (...) мрклој магли, скоро пурпурној“ (197), а при сунчевом заласку варош „у (...) расцепима тама и продорима Сунца“ (222) букти „као ломача“ (227).

Београд, попут супружника М. М., господина Ж. Ж. и безимених београђана, постаје јунак *Сузног крокодила*. Тај индустријализован град као што је и Лондон у *Роману о Лондону* претвара човека у шифру⁵⁴ и доноси му једино самоћу и разочарање. У слици Београда сачувана је атмосфера из доба кнеза Михаила⁵⁵. Изграђен од архитектонских и топографских детаља, калдрмисаних улица и модерних зграда Београд постаје град супротности – истовремено „леп и ружан, чист и прљав, светски и паланачки“⁵⁶. За господина М. М. то је „права Содом и Гомора“ (250), али његова жена „загледана у слику Београда“ (222), није се сећала „ничег милијег“ (222).

Пратећи животне манифестације ликова и идентификујући везе које успостављају са светом Црњански открива трагичне судбине појединаца и читавих друштвених категорија. Креирајући слику српске стварности писац супротставља три полуанонимна јунака из кругова београдске владајуће елите анонимним ликовима многих радника, занатлија, пролазника, сиромаша и сељака „чекињавих брада“ (218). У том супротстављењу симпатија писца је на страни сељака чије врлине и моралну вредност подвлачи у роману.

Иако Црњански није припадао тим ствараоцима који су пропагирани мисао о примарном значају друштвене вредности књижевног дела⁵⁷ а његова политичка убеђења била су веома удаљена од ставова представника тзв. социјалне књижевности (као што су били О. Бихаљи, П. Бихаљи, О. Кершовани, В. Маслеша, Ј. Кулунџић, В. Глигорић), роман *Сузни крокодил* може се сматрати за покушај пишевог укључивања у литерарну борбу „за побољшање животних услова (...) најсиромашнијих друштвених слојева“⁵⁸ коју су након увођења шестојануарске диктатуре почели да воде књижевници окупљени око „Нолита“. Својим интересовањем за проблеме стварности на прелому двадесетих и тридесетих година XX века и побуном против лажи и неправде „у људским односима“⁵⁹, аутор *Сузног крокодила* приближава се неформално тим писцима у чијим је делима изразита и наглашена социјална компонента⁶⁰.

⁵⁴ Р. Поповић, *Црњански и Лондон*, с. 108.

⁵⁵ З. Аврамовић, *Политичко у путописима Црњанског*, [у] *Савремена српска проза. Јосиф Вишњић и Црњански*, с. 100.

⁵⁶ Р. Поповић, *Црњански и Лондон*, с. 108.

⁵⁷ С. Ж. Марковић, *Покрет социјалне књижевности*, с. 506.

⁵⁸ Исто.

⁵⁹ Исто, с. 497.

⁶⁰ Исто, с. 517.

Разоткривајући лажни патриотизам, лажни морал, мане породице и политике⁶¹ писац приказује стварност у којој главни јунаци неискрено, неумешно и неспретно одигравајући своје животне и друштвене улоге „роне крокодилске сузе“ над промашеношћу личног живота и над судбинама својих суграђана.

Кључне речи: Црњански, роман, стварност, политичка елита, српско село, друштвена питања.

Малгожата Филипек

ОДИН ВЗГЛЯД НА СЕРБСКУЮ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В РОМАНЕ „ПЛАЧУЩИЙ
КРОКОДИЛ“
МИЛОША ЦРНЯНСКОГО

(Резюме)

М. Црњански проявља велики интерес к стварности, изјављујући о савременим проблемима као својој земљи, тако и Европе у поезији, очерцима, репортажима и романима. На страницама неокончаног романа *Плачући крокодил* М. Црњански изражава своје мишљење поводом друштвене ситуације Србије краја двадесетих година XX века. Представљајући главних јунака свог дела у конфронтацији: утицајне кругове Београда – градска и селска беднота, писац обрађује актуелне проблеме друштвено-политичке стварности своје земље.

⁶¹ А. Николић, *У потрази за изгубљеним именом*, с. 55.

Јован Попов
Нови Сад

ИЗМЕЂУ ФИКЦИЈЕ И СТВАРНОСТИ:
УПОТРЕБА ДНЕВНИКА У УПОТРЕБИ ЧОВЕКА
АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ

Жанр дневника ужива повлашћен статус у Тишмином стваралаштву. Као што пишчев лични дневник (1942-2001) уоквирује његов опус у целини, тако и Госпођичин дневник уоквирује саже Употребе човека, чинећи наративну окосницу приче и тачку пресека трагичних судбина неколицине протагониста. У раду се говори о овом аутентичном документу, о његовој функцији у роману, као и о јединој битној измени коју је писац начинио, а која потврђује усаглашени став критичара о Тишмином филозофско-антрополошком песимизму. Употреба дневника Еме Тиршек у Употреби човека показује, најзад, на који је начин и у којој мери писац транспоновао сопствену личност у ликове двеју јунакиња, Вере Кронер и Ане Дрентвеншек.

Као човек који је пуних шест деценија водио личну хронику, а потом је и објавио у књизи од преко хиљаду страна, Александар Тишма спада у најприлежније писце дневника у српској књижевности. Дневник је алфа и омега, почетак и крај његовог писања. Њиме је започело Тишмино књижевно стварање, а недуго пошто је ишчилео порив за бележењем свакодневице, ишчилела је и његова животна енергија. Чак и међу најпосвећенијим посленицима списатељског заната ретко се наилази на такво поистовећивање живота са писмом. Писање као *raison d'être* у случају Александра Тишме није хипербола, већ елементарна логичка чињеница.

Данас, када о писцу говоримо у прошлом времену, његов дневник указује нам се и као оквир или позадина његових песама, драма, приповедака и, нарочито, романа. Несклон теорији, Тишма није писао текстове у којима би детаљно образлагао своје поетичке ставове, а невелик је и број есеја из којих би се они могли ишчитати. Стога је дневник, поред интервјуа које је давао, најексплицитнији израз његове поетике. Ово питање је тема за себе и у том правцу су већ чињени покушаји,¹ а за ову прилику потребно је истаћи да се као Тишмино главно поетичко исходиште указује један у основи етички императив – истинитост. При том писац не прецизира ка којој истини тежи – уметничкој, историјској, друштвеној, психолошкој или некој другој. Истина

¹ Види: Ј. Делић, *Ка поетици Александра Тишме* наведен у литератури.

као таква јесте лајтмотив његових аутопоетичких исказа, идеја водиља на његовом стваралачком путу. Она се подједнако односи и на фикционалне и на нефикционалне облике прозе, због чега Тишмини романи и приповетке умеју да зграну читаоца својим веризмом који каткад досеже бруталност, док његови дневници, аутобиографија и интервјуи постижу сличан ефекат немилосрдним саморазоткривањем, као да је реч о исповедању греха над белином хартије, о некој врсти атеистичке исповести.²

У овом контексту, коришћење документа као грађе за уметничку прозу постаје нарочито значајно. Писац им, међутим, не прилази као историчар, већ као уметник који у њима види „неки дирљив печат пролазности [...] траг нечег што више не постоји. Спис, писмо, дневник, све су то забелешке о нечем што је прошло у самом тренутку када је забелешка учињена“ (Тишма, 1996, 46), каже он. Тишма документе узима „у најширем смислу“ – „документ је и изговорена реч и поглед у огледало, ако о њима постоји траг“ – а њихову привлачност види у томе „што дају већу чврстину, већу сигурност и веродостојност оном што о људима пишемо“ (46).

Наведени исказ потиче из једног од многих разговора вођених 1977. године, након додељивања НИН-ове награде *Употреби човека*. Подстакнут знатижељом саговорника, Тишма те године кроз серију интервјуа постепено уобличује сопствену поетику документарности. Образлажући своју склоност ка документу, он каже да у њему пре види повод него ослонац. „Сваки документ носи у себи неко меланхолично својство. То је траг неког чина кога више нема, често једини траг неког чина, па и неког живота. А често и лажан траг, уз то“ (72). Више од деценије касније, писац ће се вратити овој дистинкцији између стварног и фиктивног документа, уочавајући да, у крајњој конвенци, она не утиче пресудно на уметничку вредност дела. Уграђивање аутентичног документа историчару би се свакако приписало у заслугу, али не и романијери, можда чак напротив. Ипак, „њему, писцу, пружа двоструко задовољство, јер зна да је, претварајући се да обмањује читаоца, још и чист од греха обмањивања, па га је тако двапут обмануо. Такав осећај имам према дневнику Ане Дрентвеншек у *Употреби човека*, који је препис аутентичног дневника, од прве до последње речи“ (202-203). Један од циљева нашег рада биће и да потврди тачност овог навода, али је, пре тога, потребно начинити једну оgradu: оригинални дневник, видећемо, није написан на српском језику, па га је писац најпре морао превести. Из перспективе теорије превођења, Тишма је, дакле, његов поновни творац, чак прави и једини творац онога што стоји у роману. У овој прилици, међутим, нећемо инсистирати на тој теоријској финеси, јер она није од пресудног значаја за нашу тему.

Ауторова директна потврда аутентичности дневника утканог у текст романа није била први пут изречена на наведеном месту. Тишма је то поновио

² Међу уздржаним или чак негативним реакцијама критичара на Тишмин аутопортрет, пре свега из етичке перспективе, истичу се текстови Ивана Негришорца *Проблематични субјекат Александра Тишме и европски нихилизам*, и Славка Гордића *О позној, нефикционалној прози Александра Тишме*, објављени у зборнику *Повратак миру Александра Тишме* (видети у литератури).

више пута у интервјуима из 1977, пошто је, поред неуобичајеног наслова, питање Госпођичиног дневника највише копкало његове саговорнике. Најексплицитнији је био у разговору са загребачким критичарем Игором Мандићем: „Тим дневником се отвара књига, њиме се и затвара, а сем тога и већина лица романа долази у дотицај с тим дневником. Имао сам потребу за неким фокусом где личности налазе неке заједничке црте, интересе, и ја сам имао мотив да опишем и ту госпођицу која пише дневник, те сам и друге мотиве и ликове сплео са њим и тако окупио, учврстио радњу романа“ (Тишма, 1996, 63).³ У другим разговорима писац прецизира да је свештицу која је остала после смрти његове наставнице немачког пронашао 1940. године, још као дечак, „али дечак који је знао да пише“. Било је то две године пре него што је и сам почео да води дневник. Пре почетка стајао је, дакле, један прапочетак, текст који ће можда послужити као подстицај за сопствено бележење пролазности, а који ће, деценијама касније, постати нуклеус око којег ће израсти његово ремек-дело.

Рад материјала у пишчевом духу био је, међутим, спор, потмуо, прекривен другим идејама и преокупацијама, тако да у његовим дневницима Госпођичина свеска почиње да се помиње тек по завршетку *Књиге о Бламу*. У белешци од 24. априла 1972. Тишма помиње како му је тих дана, док је лежао прехлађен, пало на памет да пише „о дневнику покојне Frdulein“. Оклевања више нема и он се од тог часа баца на посао, па већ 10. маја сведочи о „пренагљеном раду на приповеци о дневнику Fräulein“. Из потоњих забележака сазнајемо да је рад текао „глатко, по две-три стране дневно“ (20. VIII 1972), али да је писац био незадовољан резултатом, па је кренуо испочетка и од приповетке начинио роман. И други покушај најпре је био обележен тешкоћама – „сада се, међутим, питам није ли ова нова [верзија] исфорсирана до те мере ћудљиво да ствара 'празан ход'“ (17. XII 1973) – али криза брзо бива превазиђена: „Не, неће то бити 'празан ход', већ једна пуна, препуна, од збивања тешка проза“ (13. I 1974). Објединивши најзад све елементе грађе и све мотиве који су му се годинама наметали у јединствени архитектск фабуле, дошавши и до одговарајуће форме, Тишма враћа пољуљано самопоуздање, задовољан што први пут не пише „књигу о себи“. То што главног јунака више не ствара по својој слици и прилици не значи, наравно, избацивање сопствене личности из романа, већ једно наративно усложњавање којег је, на пример, био свестан још Боало када је писао да песник често по сопственој слици ствара све своје јунаке. 29. јуна 1974. Тишма записује: „Употреба човека [...] прво је моје епско дело, јер у њему први пут не описујем себе већ елементе себе уграђујем у друге ликове.“ Најзад, 31. августа дошла је белешка олакшања: „Употребу човека у новој, широј верзији написао сам за десет месеци, уз више прекидања због путовања.“ Ако, дакле, посао и није текао глатко као на почетку, не може се оспорити да је био усредсређен и континуиран. Ритам од две до три странице дневно преполовљен је, али је и такав

³ Аутентичност дневника и његово дословно репродуковање у роману Тишма је потврдио и у разговорима са Владимиром Стојшином, Горданом Дивљак-Арок, Јанком Вујиновићем, Славком Лебединским и другима.

био импресивно брз, с обзиром на стилску, композициону и семантичку комплексност романа. Ипак, пишчев дневник открива да рад на тексту још ни издалека није био окончан и да је до дефинитивне верзије протекло тачно годину дана. Податак о завршетку прекуцавања рукописа затичемо у белешци од 31. августа 1975. године.

Тишмин дневник испоставља се, дакле, као драгоценост сведочанство о рађању дела зачетог из једног туђег дневника. Питање које се не може заобићи када се о овоме говори тиче се места и функције овог аутентичног документа у структури приповести. Он чини засебно поглавље, двадесет прво по реду, а смештен је на почетку последње петине романа, на месту где радња улази у расплет, што указује на његов велики значај унутар наративне структуре. На првим страницама романа приказана је Ана Дрентвеншек како улази у папирницу, саопштава продавцу шта тражи и, међу неколико понуђених свезака, бира једну. „Подигне је и раствори; њени крути, жућкасти листови од деловодничке хартије закрцају падајући један преко другог“ (Тишма, 1976, 9). Потом је односи кући и под датумом 4. мај 1935. отвара хронику последњих година свог жалосног, самотничког живота, која ће се окончати записом од 1. новембра 1940, испуњеним зебњом и надом у Божју помоћ, једину у коју се још могла поуздати. О незнању у које је запала сведочи податак да је та последња белешка настала пуну годину након претходне, од 20. октобра 1939, где се такође говори о болести и призива Бог у помоћ. Овај детаљ открићемо тек у поглављу које репродукује дневник у целости, али нам је већ у првом речено да за Госпођицу помоћи није било, а предочено је и мноштво појединости о њеним припремама за одлазак у санаторијум и о последњим тренуцима после неуспеле операције. Сазнајемо да је, приликом опроштајне посете својих ученика, Вери Кронер поверила да, у случају да умре, оде њеној кући и спали дневник. Пошто пронађе свешчицу и прочита је, Вера се ипак двоуми шта с њом да учини и не прихвата Милинков савет да је уништи, већ је, одлажући одлуку, скрива у плакару, међу књигама, дописавши претходно, на последњој страници: „Ана Дрентвеншек, умрла 19. децембра 1940. после операције жучи.“ На истом месту свеску ће пронаћи Средоје, тек после рата а још увек у првој глави, да би спаљивање уследило на самом крају романа, чиме се затвара његов повесни круг.

Пропорционално гледано, Ана Дрентвеншек не спада у главне јунаке *Употребе човека*, али, како је то и сам писац нагласио, представља једну од тачака укрштања судбина троје протагониста, Вере Кронер, Средоја Лазукића и Милинка Божића, утолико значајнију што је до тог укрштања дошло у времену њихове младалачке безбрижности, нагло прекинуте ратним страхотама из којих сво троје излазе фатално оштећени. Радоман Кордић запазио је да је Тишма лику Госпођице наменио кључну улогу, „иако она не утиче непосредно на судбину ниједног од његових јунака. Утиче, међутим, њен дневник. Само он правда присуство приче о Госпођици“ (Kordić/ Stojanović, 1982, 35).⁴ Значај њеног

⁴ У новије време слично размишљају и поједини критичари млађе генерације. У тексту „Употреба човека или драма без катарзе“ Гојко Божовић констатује да је „дневник Ане Дрентвеншек функционална окосница радње, дакле, фигура која доводи у везу јунаке романа“ (По-

дневника наглашен је и чињеницом да су њему, као физичком предмету, посвећене и прве и последње странице романа. *Употреба човека* почиње речима „Госпођичин дневник“, а на последњој страници описано је како Средоје и Вера, две људске олупине, још у првој половини живота а већ без будућности, стављају печат на заједничку прошлост. Спаљујући физички доказ о њеном постојању, они се симболично опраштају од ње. „Жар и пепео“, завршне речи романа, подједнако се односе на оно што је преостало од свешчице као и од њихових пропалих егзистенција.

Драган Кујунџић приметио је својевремено да „сам ток наратије све више умањује значај људи, а повећава метафоричку снагу дневника“ (Кујунџић, 1983, 30). Разматрајући амблематска обележја спољашњости Госпођичиног дневника – повез од црвене коже налик на змијску и натпис *Poesie* у златотиску – Светозар Кољевић каже како он сведочи „о залудном напору да се успостави некакав смисао и ред у једном страћеном животу“ (Кољевић, 2001, 78). Године 1982, пред микрофонима Трећег програма Радио Београда, о прози Александра Тишме вођена је занимљива расправа између Радомана Кордића и Драгана Стојановића. Један њен део односио се на употребу дневника у *Употреби човека*. Као доследан следбеник теорије Жака Лакана, Кордић је функцију овог документа у роману упоредио са функцијом писма у Поовом *Украденом писму*. Дневник је, по њему, „радикални субјект, симбол у чистом стању, који се премешта, који нико не може дотаћи а да не буде ухваћен у његову мрежу. [...] Госпођичин дневник делује као означитељ онога што је у егзистенцији већ уписано и где се тај означитељ јавља у ланцу“ (Кордић/ Стојановић, 1982, 36). Аутор исправно запажа да се значење и смисао дневника мењају чим он доспе у руке Вере Кронер, за коју значи нешто сасвим друго него за Госпођицу. За ову потоњу био је то лични запис, „о немогућности, непотпуности задовољења“, превасходно сексуалног, означитељ те ускраћености, док Вера својим дописивањем података о смрти своје наставнице „уписује означитељ у односу на који се диференцира и установљује као означитељ (субјект) у ланцу“ (36-37). Када Средоје Лазукић пронађе свешчицу, прочита је и препозна Верин рукопис на последњој страници, прошлост му се враћа „као понорница“, што Кордић тумачи као метафору за несвесно, на основу чега и Госпођичин дневник види као „несвесно Тишминих јунака“ и, следствено томе, као означитељ сексуалне ускраћености свих њих. Но, док је Госпођичина фрустрација чисто егзистенцијална, унутрашња, Верина је проузрокована спољашњим, друштвеним притисцима. Драматичне историјске околности довеле су до тога да се два психолошки сасвим различита женска бића нађу у истом кругу патње.

Кордић је своју компликовану али кохерентну и добро аргументовану анализу засновао на семиотици и психоанализи, док је Драган Стојановић остао привржен феноменолошком и херменеутичком методу. Он каже како „налажење дневника, његово читање после свега што се догодило, омогућава бит-

вратак миру Александра Тишме, 2005, 176). У истом зборнику, у тексту „Женски ликови у Тишминој прози“, Владислава Гордић-Петковић констатује: „Ана Дрентвеншек је занимљива као везивно ткиво иначе децентрализованог и раслојеног романа *Употреба човека* [...]“ (58).

ну поенту или једну од најбитнијих поенти овог романа, а то је изједначавање ефеката патње“ (37), без обзира на њене узроке. И он, као и Кољевић у горњем цитату, сматра да „дневник Госпођице сведочи [...] о једном јаловом празном животу у којем чак и чежња за неким другим животом нема неке јарке боје, него је и то све у сивим тоновима“ (37). За разлику од Госпођичиног, живот Вере Кронер није ни празан ни сив, али су његове одвећ јарке боје – боје огромне, истинске патње. Но, она поседује ону нагонску животну енергију – Стојановић је, уз малу ограду, назива и анималном – која јој помаже да преживи све страхоте и која је издваја не само од Госпођице него и од њеног оца коме та енергија недостаје, будући да је „размекшан културом која је вредносно супериорнија, али је неостварљива из перспективе Тишминих романа“ (37). Стојановић се, дакле, није суштински супротставио идејама свог саговорника, само је, по речима самог Кордића, ствар из онтолошке превео у историјску сферу.

Ова дискусија наишла је на одјек већ следеће године, у тексту Драгана Кујунџића „У тамници дневника: метафора, метонимија, деконструкција у *Употреби човека*“, објављеном као поглавље књиге *Критичке вежбе*. Мада је реч о првенцу тада још врло младог аутора, он је проблему приступио врло амбициозно и промишљено. Признајући да је, у теоријском смислу, био надахнут Кордићевим читањем, Кујунџић је показао одмерену критичност према резултатима поменуте расправе. Он сматра да ниједно од два понуђена тумачења улоге дневника у роману није довољно уверљиво јер „не говори из перспективе раста значењских ефеката и промене статуса доминантне фигуре“ (Кујунџић, 1983, 38). Тврдећи да „дневник током раста романескног ткива (на значењском плану) упија у себе све употребљене судбине, све те трагично скончале ликове прима под своје окриље“, те да је, у тренутку када га читамо при крају романа, он „већ жртва значењске преоптерећености“ (37), аутор закључује: „Дневник артикулише један 'крик', како то каже Тишма, свих жртава овог романа, он је метафора употребљености и страдања, и тек из ове перспективе протумачен оправдава свој привилеговани статус у овом тексту“ (38). Овај закључак, међутим, показује да је аутор, и поред увођења нове, деконструкционистичке терминологије, на крају дошао до сличног закључка као и већина тумача пре и после њега, јер неко радикално другачије тумачење сврхе и смисла Госпођичиног дневника у *Употреби човека* тешко да би било могуће. Звали га ми криком, метафором, симболом, сликом, сведочанством или некако друкчије – дневник јесте ту да укаже на свеопшту патњу, на патњу која се из срца његове творкиње излива на његове странице, да би се потом са њих прелила у животе његових читалаца, битнијих актера романа. У хипотетичком случају, могло би се говорити о некаквом уклетом објекту који доноси несрећу свима који са њим дођу у додир, али Тишма није писац готске или романтичарске провенијенције – зло, несрећа и патња су ту, иманентни човеку и свету, а дневник је, као симболична потврда те чињенице, наративно жариште приче.

На овом месту ваља подсетити да документарну грађу *Употребе човека* не чини само Госпођичин дневник. Ту је и једно усмено сведочанство

неименоване Тишмине познанице, која му је поверила да је о свом логорском искуству сачинила забелешке, али је извршила самоубиство пре него што му их је показала. Несумњиво је, ипак, да је та жена, непосредни прототип Вере Кронер, писцу пренела понешто од својих трауматичних успомена. Тако се у архитексту *Употребе човека* указују две врсте докумената, усмени и писани, оба аутентична. Писац се доследно држао и једног и другог, али је у оба случаја изменио крајњи исход. За разлику од његове несрећне познанице, Вера Кронер не успева у покушају да се убије, док кључно сведочанство прошлости у стварности није завршило у пламену. Меленхолични уметник ни не помишља да уништи овакав документ. Он деценијама брижљиво чува предмет који је пронашао међу баченим стварима своје преминуле наставнице и неће бити спреман да се од њега растане све док овај не испуни сврху свог постојања у свету, као што је, пре спаљивања, испунио своју сврху у роману.⁵ А пошто се то догодило, Тишма је испунио оно што је наговестио у једном од интервјуа – похранио је свешчицу у Рукописном одељењу Матице српске. Из пишевог дневничка сазнајемо да је његова супруга у једној каснијој прилици била позајмила документ и понела га на пут у Немачку, вероватно да би сумњичавим критичарима и читаоцима показала *corpus delicti*. Да ли је било још таквих случајева не знамо, али је ово можда прилика да, макар за уску научну публику, учинимо нешто слично и изнесемо на видело овај јединствени књижевноисторијски артефакт.

Свако ко би пожелео да што верније опише књижицу која се у Матичном Рукописном одељењу чува под инвентарским бројем М. 14455, кад-тад би дошао до сазнања да нема бољег решења од враћања првој реченици *Употребе човека*. „Госпођичин дневник је омања дугуљаста свеска с тврдим корицама чија храпава црвена пресвлака подражава змијску кожу и у горњем десном углу носи златним словима утиснути натпис ‘Poesie’“ (Тишма, 1976, 7). Безлично, прецизно, фактографски, Тишма нам приказује предмет који је у његовом животу и стваралаштву одиграо много битнију улогу него што би се из тог сувог описа могло наслутити. Но то је позната одлика пишевог стила, његовог пута ка истинитости. А пошто и сами узмемо ту свешчицу у руке, уверавамо се да он није изменио ни један једини детаљ. Мистификација није спадала у Тишмин поетички репертоар.

Док данас прелиставамо бележницу и док под нашим прстима пуцкетају њене жућкасте странице, исписане косим, правилним рукописом, махом на немачком, делом на француском језику, најпре црним мастилом а при крају, у судбоносним часовима, обичном оловком, замишљамо како је, безброј пута, то исто чинио Александар Тишма. Видимо га, већ на врхунцу списатељске каријере, како на писаћој машини куца писмо којим завештава Рукописном одељењу Матице српске овај документ, уместо да га преда пламену. Али га видимо и као шеснаестогодишњег младића, док својом руком, на немачком, љубичастим мастилом записује податак о смрти Еме Тиршек, како је било

⁵ „У тренутку када Вера и Средоје пале дневник, истрошена је сва реторичка енергија доминантног означитеља, преостаје једино да се он уништи, пошто је у језику већ истрошен“ (Кујунџић, 1983, 33).

Госпођичино право име, на последњој страници њеног дневника, потписујући се иницијалима А. Т. Осим имена јунакиње, писац је у роману изменио још неколико детаља: Госпођичин дневник нашао је, по сопственим речима, случајно, а не по налогу њеног творца; Ема Тиршек није умрла 19. децембра него 17. новембра 1940; поред података о датуму и узроку њене смрти, које је у романинском дневнику дописала Вера Кронер, Тишма је на крају аутентичног дневника записао још једну реченицу: „Претходног дана (16) био сам са Ђорђевићима код ње о она је тада рекла: 'Децо, ви сте још млади, молите се за мене, можда ипак нећу умрети'.“⁶ Ова последња измена има херменеутичку тежину коју вреди прокоментарисати. Зашто је, много година касније, док је писао роман, Тишма изоставио једино ову реченицу, зашто баш њу? Да ли зато што, како је већ више пута примећено, у његовом делу нема места за наду?⁷ Крајњи песимизам јесте филозофско-антрополошка константа његове прозе и то је налагало уклањање јединог трачка наде из заоставштине Еме Тиршек, односно Ане Дрентвеншек. Њен самртнички вапај одударао је од дневничких записа у којима је било трагова повремених краткотрајних задовољстава, али никада наде. Јунакињин живот био је обележен само усамљеношћу, болестима, борбом за преживљавање и чежњом за љубављу. А изнад свега тога надвијала се готово фанатична побожност, какву ваљда само потпуно незнање може да породити. Као мото дневника, на првој страници, стоји: „С помоћу Божјом“, а затим доследно, од белешке до белешке, једна непрекидна, неуслишена молитва. Илустративан је у том смислу језгровити запис од 26. јануара 1937: „Олуја, мећава, ужасно, немогуће напустити собу. Елементи бесне као и ми. – Боже, како је живот мрачан. Нигде зрачка светлости. Са здрављем нисам сјајно. Ах, Боже на небесима, не напуштај ме! Дај ми снаге да све ово издржим. Дани пролазе без трунке радости, ученици су често неподношљиви. Тихо и тужно – нигде ништа! Оче, не напуштај ме“ (308). И тако, од прве до последње странице, нижу се слике суморне егзистенције, чија опсесивност фасцинира када је посматрамо као већ довршену уметничку структуру. Тог естетског потенцијала Госпођичиног дневника, његове литерарности како би рекао Роман Јакобсон, Тишма је несумњиво био свестан када га је неизмењеног уградио у роман. Али је исто тако био свестан да у том хомогеном ткиву постоји један детаљ који одудара, једна несагласност сасвим разумљива у самртном часу у којем нико не остаје поштеђен ирационалне наде, али неприхватљива у уметничком делу које изиску-

⁶ „Den Tag bevor (16) war ich mit den Djordjevićen bei ihr und da sagte sie: 'Kinder, ihr seid noch jung, betet für mich, vielleicht werde ich doch nicht sterben.'“

⁷ Француски критичар Жан-Батист Мору насловио је приказ *Вера и завера* „Потпуно незнање Александра Тишме“ (Liberté, 9-10. IV 1988), а Никола Милошевић је свом предговору за прво издање Тишиног дневника дао наслов „Јеванђеље скептицизма“, преузимајући формулацију из једне ране пишчеве дневничке белешке. Скрећући пажњу на текст Мирослава Егерића *Егзистенцијални реализам Александра Тишме*, Драган Кујунџић оспорио је ауторово придавање значаја мотиву библиотеке као „семена наде“ у *Употреби човека*. „У таквој перспективи Милинкове и Кронерове судбине, Кронерова библиотека [...] не може бити 'отелотворена могућност човекова', већ контраст свеопштем безумљу који наглашава неоториву владавину насиља. [...] Управо је трагична величина Тишиног романа у томе што не оставља 'семе наде'. Нада се код Тишме по правилу преобраћа у илузију, у изговор да се не дела, да би се одложило суочавање са реалношћу, са реалношћу насиља“ (Кујунџић, 1983, 19).

је доследност без изузетка. И зато је друга половина Тишминог *post scriptuma* морала напоље.

Дирљиво сведочанство привукло је будућег писца у толикој мери да га је задржао у свом поседу и годинама га чувао као највеће благо:

„Тај дневник отада стално стоји код мене и ја га стално имам на уму. Он ме је мучио. Мучила ме је судбина те жене која је као Немица живела сасвим сама и усамљена у Новом Саду и овде умрла без игде икога, некако узалудно. Требало је да прође око три деценије да ту свешчицу коју сам чувао повежем са другим доживљајима, својим или туђим које сам сазнавао, па да ми то омогући да једну аутобиографску чињеницу, као што је налажење тог дневника, прикажем у контексту који ће ту чињеницу осмислити“ (Тишма, 1996, 34-35).

Ако Тишма у својој прози није допуштао приступ сентименталности, ако његовом свезнајућем приповедачу, неутралном и објективном трећем лицу, она није пристајала, ипак се могла назрети у интервјуу из којег су преузете ове речи, као што је, макар у малој дози, била дозвољена протагонисткињи романа, пре него што је прошла кроз пакао концентрационог логора. Наведена пишчева изјава, наиме, савршено кореспондира са осећањем које је обузело Веру Кронер, након што је дошла у посед свештице: „Сад је пак познавање њеног садржаја спречава да је спали. Има осећање да је у тој свесци садржан читав један човек, и то човек њој дотад непознат, на сасвим други начин познат, и да би њено уништење значило и уништење могућности да се он, доцније, кад изненађење отупи, можда јасније сагледа“ (Тишма, 1976, 15-16). У двострукој експозицији, ова два исказа сведоче о томе како је настајао не само један роман него, још важније, како су настајали један писац и његов приповедачки поступак.

И ако смо претходно установили да Тишмин лични дневник уоквирује његово стварање као што Госпођичин дневник уоквирује *Употребу човека*, онда се поново намеће закључак о нераздвојивости фикције и стварности, живота и писма. Потврду за то проналазимо у разговору који је са писцем водила Радмила Гикић, непосредно по објављивању првог дела његове дневничке тетралогije:

„Дневник сам писао из дубоке унутрашње потребе; из исте оне потребе коју имају за таквим исказом сви усамљени млади људи и усамљене младе девојке. [...] Ваљда је моја усамљеност била потпунија од просечне. Био сам усамљен и због свог мешовитог порекла, као Вера Кронер, био сам усамљен и због друкчијег устројства своје личности од оних личности које су ме окруживале, као Ана Дрентвеншек. Ето, употребљавам као примере лица из мог романа. Али зашто да не? Па у њих се улила моја личност! А у дневнике се улила друга страна моје личности, која није ушла у романе, у драме и чланке, у путописе и песме“ (Тишма, 1996, 86).

Овај рад, између осталог, био је покушај да се покаже на који се начин и у којој мери Тишмина личност „улила“ у ликове двеју јунакиња *Употребе човека*, Vere Кронер и Ане Дрентвеншек.

Кључне речи: дневник, документарност, Александар Тишма, *Употреба човека*.

ИЗВОРНА ГРАЂА:

Дневник Еме Туршек (са пропратним писмом Александра Тишме), Рукописно одељење Матице српске у Новом Саду, М.14.455

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Тишма, Александар, *Употреба човека*, Нолит, Београд, 1976.
 Tišma, Aleksandar, *Dnevnik 1942-1951. Postajanje*, Matica srpska, Novi Sad, 1991.
Šta sam govorio, priredio Ljubisav Andrić, Prometej, Novi Sad, 1996.
Sećaj se većkrat na Vali, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/ Novi Sad, 2000.
Dnevnik 1942-2001, Izdavačka knjižarnica Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci/ Novi Sad, 2001.

ЛИТЕРАТУРА:

- Делић, Јован, *Ка поетици Александра Тишме, Летопис Матице српске*, Нови Сад, јул-август 1999, стр. 67-85.
 Egerić, Miroslav, 'Egzistencijalni' realizam Aleksandra Tišme, *Delo*, Beograd, br. 3, mart 1977, str. 1-9.
 Koljević, Svetozar, *Da li je čovek ono što mu se dešava?*, *Polja*, Novi Sad, br. 416, april-maj 2001, стр. 78-80.
 Kordić, Radoman/ Stojanović, Dragan, *Proza Aleksandra Tišme* (autorizovani razgovor), *Treći program*, Beograd, br. 52, 1982, стр. 18-41.
 Кујунџић, Драган, *Критичке вежбе*, Матица српска, Нови Сад, 1983.
 Mauroux, Jean-Baptiste, *Potpuno beznađe Aleksandra Tišme*, prevela Daniela Kermeci, *Polja*, br. 416, Novi Sad, april-maj 2001, стр. 81.
 Milošević, Nikola, *Jevanđelje skepticizma*, u Tišma, 1991, стр. 7-19.
Повратак миру Александра Тишме: зборник радова, Матица Српска/ САНУ, Нови Сад, 2005.

Jovan Popov

ENTRE L'IMAGINAIRE ET LE RÉEL : L'USAGE DU JOURNAL
DANS *L'USAGE DE L'HOMME* D'ALEXANDRE TIŠMA

(Résumé)

Le genre du journal jouit d'un statut privilégié parmi les ouvrages d'Alexandre Tišma. À la fin de sa vie, il a publié son journal volumineux qu'il écrivait pendant six décennies (1942-2001), et par lequel commence et se termine son œuvre littéraire. Hors d'une autoréflexion sans merci, son journal met au fait la poétique d'un auteur défavorable à la théorie, en témoignant en même temps de la naissance lente et pénible de son œuvre. Cela concerne principalement *L'usage de l'homme*, le chef-d'œuvre de Tišma, dont le sujet est aussi encadré par un journal, celui de Mademoiselle. Bien qu'Ana Drentvenšek ne fasse pas partie des personnages principaux, son journal, rempli de chagrins, de désespoirs, de frustrations, de solitude et, surtout, de piété, constitue un axe narratif du roman, un point d'intersection des tragiques destins de ses trois protagonistes : Vera Kroner, Sredoje Lazukić et Milinko Božić. La curiosité consiste en cela que le dit journal n'est que la traduction littérale du journal d'Ena Tiršek, ancienne institutrice de l'écrivain. Celui-ci a reconnu l'authenticité du „cahier rouge“ dans maintes interviews, en y exposant à la fois son opinion sur l'emploi des documents dans la fiction narrative en prose. Tišma avait gardé le journal depuis la mort précoce de son autrice en 1940, comme une précieuse matière littéraire, pour le déposer à Matica srpska de Novi Sad seulement après l'avoir utilisé dans le roman. Dans le présent travail on analyse sa fonction sur le plan sémantique du roman, ainsi qu'une seule différence significative entre le journal réel et son double imaginaire. Celle-ci confirme une attitude, déjà adoptée par de nombreux critiques, d'un désespoir absolu en tant que constante philosophique et anthropologique dans l'œuvre de Tišma. L'usage du journal d'Ena Tiršek dans *L'usage de l'homme* démontre finalement de quelle manière et dans quelle mesure l'écrivain avait-il transmis sa propre personnalité dans deux personnages féminins: Vera Kroner et Ana Drentvenšek. Dans son cas, le réel et l'imaginaire se sont avérés, une fois de plus, inséparables.

ДОДАТАК

Документ 1: Писмо Александра Тишме Рукописном одељењу Матице српске

Документ 2: Последње странице дневника Еме Тиршек

Документ 3: Епилог дневника Еме Тиршек дописан руком Александра Тишме

Милена Стојановић
Београд

ОДНОС ЖАНРА ПРЕМА КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ И СТВАРНОСТИ

Однос књижевног текста према стварности мењао се у различитим књижевно-историјским епохама. Елементи књижевне структуре текста непосредно утичу на однос аутора према стварности. Утицај жанровских карактеристика на однос стварности и књижевног текста најбоље се може уочити у делима оних аутора који су исто или слично идејно-тематско поље обрадили у жанровски различитим делима. На примеру драме Косанчићев венац 7 и романа Пријатељи (Пријатељи са Косанчићевог венца 7) Слободана Селенића, у овом раду биће испитан однос међу ликовима као одраз стварности у књижевном тексту. Мењајући књижевни жанр и фокусирајући одређене јунаке, Селенић исту тему обрађује најпре у психолошком роману са социолошком и политичком позадином, да би је затим пренео у оквире сатиричне комедије. Како је реч о жанровски сасвим различитим текстовима, аутор за књижевно обликовање историјских и друштвених предлогака и устаљених клишеа у сликању менталитета користи различите књижевне поступке.

Свет постоји само да би се нашао у књизи.

Маларме

*Стварност, на жалост, никада није
литерарно савршена.*

Борислав Пекић

Питање односа књижевности и стварности једно је од централних питања књижевности у свим епохама њеног развоја. Сложеност постављене теме огледа се, пре свега, у чињеници да најпре ваља размотрити у односу на коју стварност се посматра одређено књижевно дело. Да ли је реч о вантекстуалној стварности или о стварности књижевног текста? У различитим епохама, различити аутори су на различите начине третирали питање односа књижевног текста и стварности. Проблеми којима су истраживачи, у наведеном контексту, највише поклањали пажњу, јесу транспоновање и третман историјских чињеница у књижевноуметничком тексту, кореспонденција између биографских и/или аутобиографских елемената и литерарног дела, начини коришћења документа, различити облици цитатних и интертекстуалних веза као „уплив“ реалног живота у пишчев текст (у новије време) и слични. Међутим, про-

блем који је мало или недовољно истражен је однос књижевног жанра према приказивању стварности. Да ли и на који начин елементи жанра утичу на пишчев однос према стварности, односно на однос књижевног текста према, пре свега, вантекстуалној реалности? Овај проблем се најбоље може сагледати при анализи књижевних дела оних писаца који су исто или слично идејно-тематско поље обрадили у различитим књижевним жанровима. Они у жанровски различитим текстовима користе различите књижевноуметничке поступке за обликовање историјских и друштвених предлогака. Занимљиву грађу за једну овакву анализу пружају нам роман *Пријатељи (Пријатељи са Косанчићевог венца 7)* и драма *Пријатељи са Косанчићевог венца 7* Слободана Селенића.

Слободан Селенић мотив послератне изградње државе, увођења социјалистичког самоуправљања и сукоба „старог“ и „новог“ система вредности, најпре обрађује у психолошком роману са социолошком и политичком позадином, да би, по мотивима овог романа написао сатиричну комедију. Првобитни наслов романа¹ указује на чињеницу да је фокус приче на односу двојице пријатеља, Владана Хаџиславковића и Истрефа Верија, док сви други ликови имају улогу у сликању атмосфере и миљеа у којем се одиграва основна прича. У драми је другачији случај. Наиме, у драмском тексту Селенић све ликове поставља у исту раван, желећи да пружи општију и ширу слику друштвених прилика у послератном Београду. Однос Селенићевог текста према стварности, из позиције утицаја жанра на њено приказивање, најбоље се може пратити кроз однос између ликова, па ћу се у анализи усмерити управо на овај аспект.

Време о коме се приповеда је и у роману и у драми исто: 1945. година, почетак изградње земље и социјалистичког поретка, потирање „прошлог“, усељавање „заслужних“ другова у станове омражене буржоазије. Време приповедања је, са друге стране, различито. У драми је реч о директном приказивању догађања, што је и условљено карактеристикама драме као специфичног жанра који се заснива на сукобу и радњи. Такође, описани догађаји обухватају краћи временски период него што је то случај у роману. Акценат је на непосредним контактима ликова, на дијалозима који често резултирају хумором који на тренутке, поготову када је реч о лику друга Пурише, прелази у сатиру.

„ДРАГИ: Је л', друже Пуниша, а шта би, онако, волео да ти син буде? Ја бих, рецимо, волео да моја ћерка Загорка изучи за докторку. А ти?

МАРЧЕТИЋ: Биће политичар.

ДРАГИ: Није лоше. Рецимо секретар рејонског комитета.

МИРЧЕТИЋ: Најмање градског.

ДРАГИ: Високо! (*После паузе, присети се*): У Шавнику, или у Београду?

МИРЧЕТИЋ: Ком Шавнику, кукала ти мајка! Не померам ти се ја више из пријестонице.

ДРАГИ: А и што би, смештај имаш, пензија ти тече...

¹ Након великог успеха који је драма *Пријатељи са Косанчићевог венца 7* постигла код позоришне публике, Селенић је у поновљеним издањима романа првобитни наслов *Пријатељи* променио у *Пријатељи са Косанчићевог венца 7*.

МИРЧЕТИЋ: Или, Први секретар СКОЈ-а. Ка друг Рато Дугоњић. Друг Вук Мирче-тић, Први секретар Савеза комунистичке омладине Југославије! Ајд сви у коло. Ајд, једно црногорско да одиграмо, да ми син већ првог дана живота пјесму свога народа чује!“²

Хуморни елементи грађени су на разликама у менталитетима, али и на клишеираним ситуацијама и регионалном говору јунака. Селенић ове разлике не користи за психолошко продубљивање ликова и њихово рељефније приказивање (са изузетком централног пара Владан-Истреф), већ за продубљивање њихових међусобних односа, те што непосреднији опис стварности књижевног текста. У том смислу, као књижевно средство, најважнија је непосредност драмске радње. Важно је, такође, напоменути да су сви ликови, ма колико површно представљени, активни учесници радње.

Када је реч о роману, приповедано време и време приповедања се не подударaju. Истреф, са дистанцом од неколико деценија чита Владанову „исповест“ о догађајима у кући Хаџиславковића, непосредно по окончању Другог светског рата. Селенић структуру романа базира на поступку пронађеног рукописа. Ништа не мења на ствари чињеница да Владан рукопис поштом шаље свом некадашњем пријатељу:

„Драги Истрефе,

Када временска нађеш, посвети пажњу овом писменом. Немој прескакати делове који ти се незанимљивима учине. Врло ми је важно да прочиташ све, а после рукопис можеш бацити или сачувати. Како ти је воља.

Увек твој,

Владан.

П.С. Не сме се штампати.“³

Већ на самом почетку романа аутор удваја и причу и приповедаче. Једну причу прича/пише Владан Хаџиславковић. Док је Истреф чита, у форми књижевних епизода, и сам се присећа описаних догађаја, али их интерпретира из своје перспективе. Читалац се, тако, сусреће са својеврсном „рашомонијадом“. Управо из тог разлога, у прилици смо да у роману препознамо две „стварности“ и да до краја останемо запитани која је стварност „стварнија“, тј. чија је верзија описаних догађаја истинита – Владанова или Истрефова.

„Када још једном прочита: *коњче моје*, – Истреф не издржа. Прекиде читање, одгурну рукопис од себе, устаде и бесно, без плана и потребе, изјури из собе, саплете се о Чакаров жути кипер, шутну га, пројури кроз собу и кујну, па, мало смирен, поново дође до свог писаћег стола. Постаја тако неки тренутак, загладан у папуче-чарапе на ногама, истовремено збуњен што Владан још такав бес може у њему да изазове, и немоћан да се бујању опаког чудовишта у стомаку супротстави.“⁴

У сваком случају, док у драми Селенић непосредно приказује догађаје на Косанчићевом венцу, у роману се сурећемо са сликом стварности трансформисаном сећањем. Да ли је то сећање Владаново или Истрефово, не утиче битно на Селенићев поступак приказивања стварности. За разлику од драме где су, као што је већ речено, непосредно приказивање, дијалог и елементи хумора и сатире, основни књижевни поступци које аутор користи у сликању стварности, у роману су у првом плану евокација, дескрипција,

² С. Селенић, *Драме*, „Просвета“, Београд, 2003, стр. 71.

³ С. Селенић, *Пријатељи са Косанчићевог венца 7*, „Свјетлост“, Сарајево, 1990, стр. 9.

⁴ Исто, стр. 175.

есејизовање, психолошка и субјективна обојеност приповедања. Романескна структура више је него погодна за коришћење наведених књижевних поступака, који писцу омогућују да ликове и конкретну радњу смести у широк контекст и дв им потребну социолошку димензију. Текст романа фокусиран је на однос Владана и Истрефа и сви елементи приче подређени су овом главном плану. Такође, остали ликови у роману присутни су само да би послужили за стварање фона на коме ће се јасније и прецизније оцртати основни пар. У роману је, заправо, пријатељством и истовремено сукобом Србина Владана Хаџиславковића, старог Београђанина, и Албанца Истрефа Верија, тек пристиглог у послератну престоницу, описан сложен цивилизацијски сукоб. Жанр романа овакав приступ допушта, било да је реч о епу као претечи романа схваћеног у данашњем књижевнотеоријском смислу, било да је реч о психолошком роману фрагментарног типа. Координатни систем који чине временска и просторна оса описаних догађаја, пружа могућност и захватања „у дубину“ описаног друштвеног феномена или конкретних догађаја. Са драмским жанром то, ипак, није случај. У драми је однос Владана и Истрефа један од мноштва односа који се успостављају између различитих ликова. Овај је пар ликова једноставно издвојен као наизразитија метафора сукоба „старог“ и „новог“. Могао је Селенић, исто тако легитимно и књижевно оправдано, да издвоји неки други пар. Не треба сметнути с ума чињеницу да су, и у драми и у роману, присутни елементи мита о Пигмалиону који основној причи дају једну ширу димензију и усложњавају њено првобитно значење.

У драмском тексту су ликови друга Пурише, Црногорца који је јак једино на речима и у скупљању похвала, и осталих нових станара Косанчићевог венца 7, приказани као типови. Њихови карактери (и то важи без изузетка за све ликове) грађени су на истицању мана и карактеристика које извор имају у националним и регионалним предрасудама. Међусобни односи појединих ликова и њихови непосредни сукоби различитих врста и различитих повода користе се за књижевно преувеличавање и појачавање тих особина, тако да сатирична комедија на појединим местима прераста у карикатуру. Селенић је свесно Владану доделио особине које га издвајају из просека нације и друштвеног слоја којима припада; он је високообразовани службеник у Британском савету, беспрекорно педантан и уредан, пише о Кромвелу и има истанчане манире предратног господина. Остали ликови, изузимајући Истрефа који је сасвим атипичан, приказани су испод просека и нација којима припадају и друштвеног слоја који чине. Тако је Мара из Рготине нападна и неуредна, оставља свој веш у заједничком купатилу и понаша се непристојно (реч је, наравно, о Владановој верзији приче); друг Пуриша из Шавника коље јагње на сред дворишта и приређује славља у својој соби; Мађар, Македонац, Словенац – опет су приказани у складу са клишеима који важе за ове нације. Селенићев текст, дакле, за полазну тачку има слику стварности коју претпостављени читалац/гледалац, познајући простор и време догађања из сопственог искуства, очекује. У роману ту познату и очекивану стварност ремети увођење два приповедача од којих свако износи своју верзију догађаја. У драми се ти догађаји непосредно одигравају, посредник између текста/драмске радње и

читаоца/гледаоца је непотребан, па се има утисак да се сусрећемо са нефилтрираном, објективном стварношћу. Временска дистанца са које се приповеда, постојање приповедача и двеју емотивно и значењски дијаметрално супротних верзија описаних догађаја, Владанове и Истрефове, формирају неку врсту филтера кроз који слика света до крајњег конзумента долази, бар се њему тако чини, трансформисана, артифицијелна.

Изложена анализа могла би се применити на било који елемент жанра (драмског и приповедног), и вероватно би дала исте или сличне резултате. С обзиром на то да конкретан жанр условљава коришћење одређених књижевних поступака, мења се и начин приказивања вантекстуалне стварности.

Кључне речи: роман, драма, приповедање, слика стварности, драмски сукоб.

Милена Стојановић

ОТНОШЕНИЕ ЖАНРА К ЛИТЕРАТУРНОМУ ТЕКСТУ И
ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ

(Резюме)

В настоящей работе анализируется роман *Пријатељи са Косанчићевог венца* и пьеса *Косанчићев венац* 7 Слободана Селенича, темой которых является один и тот же общественно-исторический контекст и те же события, однако при их описании автор применяет различные литературные приемы. В то время как драматический текст Селенича настаивает на применении непосредственных контактов между образами, диалогами, юмором и сатирой, в романе разворачивается эвокация, дескрипция, эссеизирование, психологический анализ. Поэтому и способы изображения действительности не одни и те же. Читателю предлагаются различные углы, из которых можно рассмотреть действительность.

Љиљана Бањанин
Torino

ПОРОДИЧНИ РОМАН КАО МОГУЋА СЛИКА СВЕТА (Светлана Велмар Јанковић: *Лагум*)

Циљ рад је да се у оквиру хибридног жанра као што је то породични роман анализира Лагум Светлане Велмар Јанковић и да се утврди каква је у њему слика стварности. Ту стварност могуће је пратити кроз више контекста (друштвени, историјски, урбани, породични) али и преко неких тексту својствених и карактеристичних одредница (време, простор). Овако посматран, Лагум је и реалистичан и веран одраз стварности, прошлости и садашњости, преломљене кроз призму нараторског, субјективног исказа (Ја-форма).

Дефиниција породичног романа као жанра

Није сасвим једноставно одговорити на питање шта је то породични роман, мада је породица основни и први степен при идентификавању и утврђивању статуса сваког појединца, изван ког он губи своју физиономију и идентитет. Нераскидиву везу између индивидуалног и породичног идентитета истакао је Бахтин поставивши питање: „Ко сам ја?“, повезујући га директно са једним другим, тј. „Ко су моји родитељи?“ и шире, укључујући у то и појам народа. По Бахтину, индивидуа стиче одређене вредности и важност само уколико припада групи (породици, народу)¹. Примери који потврђују ову тезу појављују се и то у готово идентичној формули, од Хомера до Дантеа и српске народне поезије. У *Илијади* хомеровски јунаци се готово увек представљају пре битке: тако у VI књизи Диомед који се истакао по својој храбрости пита Глаука о његовом пореклу. Слично је и у Дантеовом *Паклу* када Фарината изненада устаје из гроба, јер га је привукао Дантеов фирентински нагласак. Прво питање које му поставља не односи се на њега лично, него на породицу из које потиче, коју представља и то је оно што ће условити даљи ток сусрета².

¹ Уп. М. Бахтин, *О роману*, Нолит, Београд, 1989, 251 и д.; Id., *L'autore e l'eroe*, Einaudi, Torino, 1988, 161.

² У „традиционалним“ облицима друштва постоји директна веза између индивидуе и породичне лозе при чему је појединац представљен као нека врста Гуливера који је безбројним нити-

Полазећи од ове примесе, можемо да констатујемо да породични роман има своје корене у европској традицији (пре свега у Италији, Француској, Немачкој) везаној за потребу средњовековног а доцније још више ренесансног човека да прати генеалогiju сопственог порекла бележећи најважније догађаје и датуме у свом трајању³. У раној фази развика ова врста литературе ближа је текстовима документарне природе чији је циљ био да верно и прецизно региструју, документују и архивирају све оно што је типично за породицу и њено функционисање у једном одређеном миљеу, а тек од XIX века породица и њен универзум постају централна тема и неисцрпан приповедачки репертоар књижевности, тј. романа као њеног најпродуктивнијег жанра.

Различити су термини којима се у критици идентификује породични роман: *roman domestique*, *family novel*, *Familienroman*, *romanzo di famiglia*⁴. Терминолошка уједначеност не преноси се и на тематски план: породични роман близак је и аутобиографији, и дневнику, и мемоарима, и хроници јер са сваким од њих има сличности. Суштинска разлика је у томе што су ови жанрови јасно дефинисани и одређени, док са породичним романом то није случај⁵. Као изразито хибридан жанр био је дуго игнорисан и запостављан од стране књижевне критике и историје, а због широког дијапазона своје тематике поистовећиван најчешће са нпр. друштвеним или историјским романом. Једна од основних његових особина је полиморфност: иако се тематски ограђује на један сегмент, на једну микројединицу, породични роман је ипак нека врста макрожанра са врло различитим наративним поступцима. Данас постоје у европској критици бројне студије које имају за предмет његово одређивање као самосвојног жанра, тако да постоје и схеме са условима које мора да испуњава породични роман⁶. Јер није свака прича о породици (неузвраћена љубав, преваре, љубоморе међу члановима, напуштања, сукоби и раскидање веза и сл.) и роман који припада том жанру. Готово сви критичари истичу да у његовој дефиницији није битна толико историја једне породице као феномена, колико историја и нарација која се односи на њене појединачне чланове, при чему је породица као општи појам та која условљава судбину

ма везан за породицу. О томе уп. Marina Polacco, *Romanzi di famiglia. Per una definizione del genere*, „Comparatistica“, XIII/2004, Firenze, 2005, 95-125. Сличне тезе заступа и James Casey, *Il ruolo degli antenati*, u *La famiglia nella storia*, Laterza, Bari, 1999, 21-23.

³ Уп. J. Casey, *La famiglia nella storia*, op.cit., ed. 1991.

⁴ Упућујемо само на неке од текстова који се формално баве терминологијом овог жанра. A. Thibaudet, *Réflexions sur le roman*, Gallimard, Paris, 1938, 197; Yi-Ling Ru, *The Family Novel. Toward a Generic Definition*, P. Lang, New York, 1992, 36-37; Stefano Calabrese, *Cicli, genealogie e altre forme di romanzo totale*, u *Il romanzo*, IV, a cura di Franco Moretti, Einaudi, Torino, 2003, 638. Calabrese koristii i termin „roman fleuve“.

⁵ Уп. одредницу о породичном роману у *Речнику књижевних термина*, уредник Драгиша Живковић (фототипско издање ИКУМ – Београд), Романов, Бања Лука, 2001, 624.

⁶ Треба обратити пажњу на разлику између породичног романа као самосвојног жанра и породичних књига чији би еквивалент у нашој терминологији могао да буде „родослов“. О овој врсти књижевних докумената v. Angelo Cicchetti – Raul Mordenti, *La scrittura dei libri di famiglia*, u *Letteratura italiana*, III/2, a cura di Alberto Asor Rosa, Einaudi, Torino, 1984, 1117-1159. Уп. и Claudia Vorst, *Familie als Erzählkosmos. Phänomen und Bedeutung der Chronik*, Lit Verlag, Münster, 1995 са исцрпном библиографијом о теми.

својих јединки. Један сложенији облик ове врсте романа био би циклични (генеалогски) роман (*roman fleuve*) за који у европским књижевностима постоје бројни примери. У ту врсту спадају на првом месту Манови *Буденброкови*, Голсвордијева *Сага о Форсайтина* (John Galsworthy, *Forsyte Saga*), Роланов *Жан Кристоф* (Romain Rolland, *Jean-Cristophe*), Ди Гарова *Породица Тибо* (Roger Martin du Gard, *Le Thibault*), Роменови *Људи добре воље* (Jules Romains, *Les hommes de bonne volonté*) и др. Елементи који су заједнички за сва ова дела су: тражење две или више генерација током дужег временског периода, запостављање спољашњег миљеа у корист унутрашњег миљеа, породична конфликтност и пропадање, декаденција као покретач наративне током које се појединац повинује друштвенопородичним законима, уравнотеженост између дијахронијске димензије (интеграцијске) и синхронијске димензије (интрагенерацијске).⁷

Дакле, описујући стварност и реалност преко једног њеног сегмента као што је то породица и понирући у њу, породични роман открива и своје репрезентативне особине. Он тако тематски постаје нека врста свеобухватног, енциклопедијског жанра, полиморфног са великом разноврсношћу облика. Сматрамо да се управо у томе, у тој хибридној и не сасвим јасно дефинисаној природи породичног романа, у мешању разних жанрова и наративних поступака као и бројних могућности читања његове реалности, крије његова комплексност и амбивалентност.

Лагум

У српској књижевности постоје разне форме и књижевни жанрови чија је тема породица, њени обичаји и трајање у времену. Од средњовековних биографија и хроника, преко народне и романтичарске поезије, па све до романа Б.Станковића, М.Црњанског, М.Селимовића, Д. Киша, С. Селенића, Д.Медаковића, М. Маркова, Д.Албахарија, М. Мићић Димовске и др., поред херојског, историјског, друштвеног, често се обрађује и породични момент⁸. У романима набројаних аутора може се пратити тема породице, тако да би многи од њих могли с правом да се сматрају и породичним романом⁹.

⁷ О томе врло исцрпно в. Si-Ling Ru, *The Family Novel, on. цит.*, 36-7: „The last characteristic of the family novels its peculiar narrative structures. [...] the family novel is developed along line through the evolution several generations. The chronology construcs a long, forward-moving vertical structure. At the same time, all kinds of conflicts among family members [...] form what might be described as the horizontal structure. The plot of the family novel, therefore, is weaved by these two intersected narrative structures“. Исте поставке преузима и S. Calabrese, *www.letteratura. global. Il romanzo dopo il postmoderno*, Piccola Biblioteca Einaudi, Torino, 2005, 184 i d. i M. Polacco, *Romanzi di famiglia, cit.*, 109.

⁸ Уп. М. Дрндарски, *Томазево тумачење српских народних песама*, у *Историјски роман. Зборник радова*, ур. М. Матицки, ИКУМ-Институт за књижевност, Београд-Сарајево, 1992-1996, 127-128. Ауторка наводи Томазеове коментаре по којима су многе народне песме (*Женидба краља Вукашина*, *Женидба Душанова*, *Женидба кнеза Лазара*, *Урош и Мрњавчевићи* и др.) „истовремено епска и породична прича“, а носе у себи и глате „породичне епопеје“. То се односи и на *Хасанагиницу* и на Змајеве *Ђулиће* и *Ђулиће увеоке*, нпр. у чијој је основи тема љубави везана за породицу.

⁹ Уп. О томе Н. Стипчевић, *Преображај аутобиографије у роман*, у *Научни састанак слависта у Вукове дане. Српска аутобиографска књижевност*, 27/1, МСЦ, Београд, 1998, 395-399.

Ако пођемо од дефиниције породичног романа као жанра, могли бисмо с правом тврдити да *Лагум* (1990) Светлане Велмар-Јанковић¹⁰ који заузима централно место у трилогији коју чине *Ожиљак* (1956. и друго, прерађено издање 1999) и *Прозраци* (2004), припада том кругу како формално тако и тематски, а због своје комплексности пружа више могућности за ишчитавање и анализу.

На првом нивоу роман се прати као историја једне грађанске породице. Истовремено је то и исповест у првом лицу чиме се поништава дистанца између свезнајућег наратора и текста. Али за разлику од аутентичних аутобиографских форми где је приповедачко субјективно виђење стварности неразлучиво од објективног, овде постоји дистанца између те две равни и наглашена је фиктивним идентитетом ауторке. Београђанка, осамдесетогодишњакиња, некада прелепа супруга професора београдског универзитета и ликовног критичара, и сама професорка књижевности, Милица Павловић у дубокој старости исписује сећања о свом животу и на тај начин их одузима забораву. Ради се о „траговима“, „записима“ или „записима у песку“, „у праху“, „у праштини“, „у снегу“, „у морским таласима“, „у тмини васионе“ некада означеним и као „монолог упућен никоме“ (*Лагум*, 60) чиме се истиче њихова фрагментарност, субјективност и непретенциозност. Организација текста уз то, са краћим или дужим јасно издвојеним пасусима, груписана је на пет поглавља (1. *Бакалница*, 2. *Изложба*, 3. *Салон*, 4. *Скривалиште*, 5. *Сточих*) која у ширем контексту указују на просторе, догађаје, предмете који су одабрани и издвојени из хаоса реалног и стварног света и укључени у систем сећања, као чин сређивања и одузимања од заборава.

Време и простор као категорије у *Лагуму*

У *Лагуму* је време изразито конкретна историјска категорија, реална и стварна потка, његове су одреднице период који обухвата више од пет деценија. То спољашње, календарско време представља окосницу романа. Прецизно означено, у облику дана, месеца, година и годишњих доба има улогу стожера око ког се развија реална наративна линија: нпр. изложба Саве Шумановића 3. септембра 1939, бомбардовање Београда, 6. априла 1941, или једноставно, неки окупацијски летњи дан 22. јуни 1942, „пуна година“ од напада на Совјетски Савез, убијање Срба у Шиду и Ср. Митровици 1943, хапшење професора Павловића новембра 1944, 1968/69. и 1984. и др. „Био је новембар 1944. године“ стоји на почетку романа а завршетак је такође временски одређен: „Био је новембар 1984“. Све што је између тога, а и пре, јер „записи“ обухватају и касне двадесете-тридесете године, може да се прати као реалност управо преко временских одредница.

Али у роману начин организовања тог реално документованог времена није линеаран као што то није ни једно сећање, па ни сећање фиктивне аутор-

¹⁰ С. Велмар-Јанковић, *Лагум*, БИГЗ, Београд, 1990. При цитирању ћемо користити ово издање.

ке. Прошло време, историјски конкретни догађаји и изнад свега II св. рат као прекретница, то је контекст који управља животима читавих народа и условљава трагичну судбину нараторкиног Ја као јединке. За њу ће ти конкретни историјски догађаји имати вредност апокалипсе која не само да ремети, него и потпуно уништава космос њеног света, у чијем је центру породица.

Пошто се ради о прошлости која је време догађања, може да се означи као време „изван“ нараторкине личности, док би „унутарње“ време обухватило њу саму у времену које одговара писању текста. Конкретна прошлост и прошлост посматрана као садашњост у основи наратије, омогућава двоструки увид и у догађаје и у ликове. То осцилирање изражено је и на лексичком нивоу прилозима „онда“, „тада“, а равноправни еквиваленти су му и „сада/сада“, „оно/то/ово сада“ у разним облицима, при чему „сада“ одговара реалном времену и обухвата време писања, док „сада“ подразумева садашњост у прошлости, временску дистанцу, садржи перфекатску валентност и то је и оптички увек назначено курзивом:

„Али у тренутку који *сада* изазивам као једно од оних *сада* из протеклог времена, оно под ознаком 3. септембар 1939. године, недеља, још један светски рат почиње, подне тек што је прошло, изложба Саве Шумановића увелико отворена, [...] (Лагум, 61).

Удар присећања: то *сада* које тако живо изазивам у овом *сада* које промиче, припада давно прошлом времену, оном пре четрдесет година, плусквамперфекту стварности (Лагум, 27).

Тако су два *сада*, прво из почетка септембра 1939. године а друго, [...] с краја априла 1979, дакле два *сада* која су се догодила у размаку од готово пуних четрдесет година, стала непосредно једно уз друго, [...] (Лагум, 64).

И *сада*, у овој јесени, у овом новембру 1984, потпуно јасно видим себе из тог *сада* у новембру 1947: преда мном су два упоредна тренутка, ... (Лагум, 105).

Лежала сам у кревету, у овом истом у којем лежим и *сада*, само у оном *сада* четрдесет година млађа, [...]“ (Лагум, 238).

Томе треба додати и интенционалну употребу перфекта као прошлог времена које означава завршену и временски омеђену радњу, што сам текст потврђује: „[...] да, то је већ био перфект. *Прошло време*“ (Лагум, 25). Али Лагум карактерише не толико превласт перфекта над презентом, колико њихова контрадикторна и стална коегзистенција, и паралелно смењивање. Презент је везан за реалност, садашњост, за оно „сада“ које се поклапа са чином писања али и новог доживљавања стварности и може се поистоветити са нараторним Ја. Он је нека врста потврде да је она непрекидно присутна у тексту као сведок који потврђује истинитост својих исказа. Перфекат региструје догађаје, овековечује их тако што их „имобилизује“ и он одговара историјском плану исказа, док сам дискурс укључује везу између нараторке и читаоца и тада се користи презент, футур, једнина и множина:

„Ова госпођа од двадесет шест година у такозваном благословеном стању, удата за професора универзитета а и сама професор књижевности [...] [...], видим је као да од тада нису прошле педесет и четири године али је не осећам, нимало. Педесет и четири јуна. Слушам је како говори из мене као из неког праслоја нашег заједничког постојања и као да се чудим њеном начину доживљавања који има мало везе са мојим, заиста. [...] (Лагум 82, 83).

У оном *сада*, док сам стајала ослоњена о један од прозора велике дворане Новог универзитета у којој су биле изложене слике Саве Шумановића, долазила сам оној себи што се обрела у оголеној јави.

Тако је на дан 5. марта 1943, петак, искрсло, у расветљеној тмурности „зимске баште“ и у мом смрклом немиру, то лице заустављено у дану 3. септембар 1939, недеља, а приказало ми се између израслог фикуса и библиотеке од „пламтећег махагонија“ из 1775. године.“ (*Лагум*, 158).

Простор је друга битна категорија *Лагума*, заправо најважнија у његовом идентификовању као породичног романа, при чему се могу запазити два аспекта. Широки оквир реалног, стварно препознатљивог догађања у роману представља Београд, његове улице (Доситејева, Господар-Јевремова, Узун-Миркова, Француска нпр.), знамените зграде (Филолошки факултет, Музеј кнеза Павла, Народно позориште, хотел „Србија“, „Политика“, „Позоришна кафана“, Дом ЈНА), Калемегдан и ушће река. Тај оквир у складу је и одговара историјском праволинијском времену. Језгро нарације ипак просторно је концентрисано на стан који упркос својој ограничености служи као нека врста противтеже категорији временског простирања. Београд је позорница историјских догађања, простор спољашње, објективне стварности док је стан породице Павловић у Доситејевој 17 мада реалан, ипак и простор субјективног доживљавања и проживљавања свега онога што га окружава. Минуциозно описивање положаја зграде у првом поглављу представља увод у сам роман:

„На углу улица Доситејеве и Господар-Јевремове и тада је, као и данас, била зграда од шест спратова, подигнута у годинама непосредно пред рат. Споља безлична као и све зграде тога типа из времена када је и у београдској архитектури почео да се цени функционализам, намерно лишена свих украса, са полукружним лођама на углу и уским стакленим балконима према Господар-Јевремовој, ова је зграда откривала своју удобност чим би се, из Доситејеве, ушло у мали мермерни хол.“ (*Лагум*, 11)

У централном поглављу (*Салон*) „шетња“ младог брачног пара кроз празан стан и његове безличне просторије заправо је огољавање ликова Душана Павловића и његове младе супруге. Он је тако у временској равни која се подударала са сећањем али не и са моментом његовог евоцирања, управо због избора те скупе и луксузне зграде, представљен као прикривени сноб „на свој тихи али неприкосновени, пречански начин“ (*Лагум*, 74), противник свега онога што је ирационално и исконско у њеном одбијању тог модерног „голубарника“. Њеном осећању за лепо дијаметрално је супротстављено његово неприкривено и хедонистичко уживање у положају радне собе док је „готово усрећен, показивао [...] како се са те лође што гледа на раскрсницу Доситејеве и Господар-Јевремове улице види, јасно и сав некако приближен, Дунав“ (*Лагум*, 76). И кич купатило будуће спаваће собе („од ружичастих плочица, са куполастим плавим небом изнад ружичасте каде, прекривеним малим разнобојним сијалицама у облику звезда“ *Ibidem*), сасвим је неспојиво и више пристаје оном новом, напречац обогашеном, скоројевићком Београду а не њему, који је „историчар уметности невероватне [...] ерудиције и критичар [...], из старе, имућне, биргерске новосадске породице, [...]“ (*Лагум*, 77).

Стан постаје тако реални простор удаљавања супружника. Милица Павловић се предаје његовом уређивању као некој врсти стварања, при чему долази до изражаја њен добар укус, мера и смисао за лепо. Удобан и раскошан грађански дом током нарације доживљава у временској димензији романа трансформацију, дели судбину својих становника, идентификује се са члановима породице и постаје њихов интимни свет.

Радна соба припада Душану Павловићу: „Улазила сам у ту собу само кад је требало да је спремим. Увек сам, у окупацијско време, спремала ту собу само ја, [...] Нико осим мене“ (*Лагум*, 225). Она се везује за његово писање и рад на антологији авангардне уметности, али и за све оне радње, активности и одлуке које нису директно везане за породицу и њене чланове, а који ће ипак утицати на њихову судбину јер ће у тим догађајима узети учешћа и постати њихове жртве. У радној соби одиграва се пред крај рата и разрачунавање супружника, разговор само на изглед непријатељски настројен између Душана и Милице током ког обоје схватају да су губитници, и он који је спасавао српске главе у право време али на погрешној страни, и она која стрепи над судбином своје деце у хаосу који предстоји:

„Примакао ми се. Више се није смешио. Умор је избијао из њега.

Замолио ме је да се не препиремо, јер то више не води ничему. И да не помињем надмоћ кад је, заправо, реч о немоћи. И замолио да уистину одлучим шта желим: да се он склони или да остане.“ (*Лагум*, 229).

И последња сцена, – чин хапшења који се готово апсурдно, својом драматичношћу намеће читаоцу на почетку романа, а остаје као најупечатљивије сећање остареле Милице Павловић – одвија се у радној соби. Девојачка соба, нека врста складишта, постаће привидно (Зорино) а стварно склониште рањеног партизана у бекству, Павла Зеца али и место њихове двоструке издаје. Салон са својим стилским намештајем и пренатрпан сликама открива укус и одговара статусу уважене грађанске породице док трпезарија током ратних година замраченошћу али и топлином којом је испуњава присутност чланова, свима, а највише нараторкином Ја даје илузију заштите. Све ове просторије, са намештајем и сликама, врло реалистички представљени у роману, наставиће и после историјских потреса и смене класа да живе својим животом, али у новом окружењу својих нових власника.

Тај и такав простор доживљава још једну трансформацију: он се и физички сужава и то неколико пута у *Лагуму*. Најпре је то повремено јутарње осамљивање и повлачење младе жене у интимност спаваће собе, које открива њена прикривена незадовољства, досаду и размаженост. Затим је то принудна изолација бивше власнице која заједно са децом у новим околностима може да користи само мали део свог некадашњег стана који се „сужава“ на дечију собу, „право на употребу кухиње и купатила“ (*Лагум*, 39), да би се на крају дошло до својевољног одрицања спољашњег простора, избегавања стварности која одбија: „Град ми је постао непознат“ (*Лагум*, 239). Најзад, одабирање „болничке“ собе – некадашње девојачке, – у Доситејевој као јединог животног простора значи свесно поништавање једне и избор друге реалности, оне која има магичну моћ да штити, храбри:

„Помишљам да ми је ова соба у којој лежим и *сад*, у новембру 1984, у току свих ових протеклих четрдесет година била једини пријатељ кога сам имала. Зато је никад нисам напустила“ (*Лагум*, 173).

Тако конкретан и реалан простор сем што се све више током романа концентрише, постаје на крају наратије фиксна категорија, насупрот категорији времена која се као оквир наративног поступка простире уназад. Овакво коришћење простора који тежи да се сузи, ограничи и сведе на минимум не

значи и редуковање романескног ткива. Пре би могло да се означи као његово индивидуализовање и поистовећивање са члановима породице и у крајњој линији, са нараторкиним Ја. Тај минимални и својеволно одабрани простор собе постаје и простор слободе: сећања и записивања. Сужавањем он није изгубио ширину хоризонта; напротив, из те персепктиве фиктивна ауторка сагледава прошлост и садашњост, спољашњи свет и себе саму.

Породични универзум *Лагума*

Породица је у *Лагуму* специфичан али и реалан универзум, затворен круг, усредсређен на димензију простора, тј. стан у Доситејевој. У њему се одиграва све оно што је одлучујуће и важно. Унутар је породица, њени чланови (отац, мајка, Марија, Велимир, Зора), универзум који има своју динамику: застрашујуће усамљивање и удаљавање супружника, ћутање као форма комуникације, формалност њихових односа и патња коју ова проузокује, хапшење Душана Павловића, повучена егзистенција окрњене породице, генерацијски неспоразуми са ћерком Маријом, њена младалачка удаљавања, одбијање сопствене буржујске прошлости али и коначно приближавање мајци. Унутрашњој димензији у роману одговара употреба заменица *ја/ми*, а све оно што је изван, може да се посматра у временској категорији на два реално постојећа нивоа, од којих је један удаљенији, предратни, а други настаје са променом друштвених прилика и временски траје, подудара се са писањем. Та спољашња раван су предратна путовања супружника, изложбе, концерти, шетње, луксузне клинике (*ја/ми*) али и ратна неман, промена друштвеног система, нови, преображени људи и нови односи. Ова раван се идентификује заменицом *они*: „Они нас сигурно неће амнестирати“ (*Лагум*, 238), при чему граматичке категорије добијају и идеолошку валентност.

Протагониста романа није искључиво нараторско Ја које записује, него читава породица као колективни јунак који себи подређује појединачне судбине протагониста, Душана Павловића и његове супруге Милице, пре свега. Он је, рационалан, реалистичан у односима према њој, темељан и цењен као професор универзитета, ауторитативан у одгајању сопствене деце, морално храбар да организује спасавање Срба из хрватских логора. У одлучном моменту, стављен пред избор и могућност физичког избављења, остаје доследан себи и одговорности коју је преузео, не прибегава компромису знајући да га одлука води директно у смрт. Укрштање двеју трагичних судбина, њене и његове, представља механизам који покреће нарацију: открива се породични свет једног времена у свој својој комплексности и контрадикторности. Црвена нит њихових односа из женске, Милицине оптике је удаљеност, удаљавање, усамљивање супружника, одстојање са ког се Душан Павловић увек представља као „господин професор“ универзитета, што исказима и његовом лику даје уштогљеност и крутост. Чак су и малобројне слике породичног спокоја и среће, „мекоте“ у тексту, обојене формалношћу (његови овлашни пољупци у руку). Конвенције од прелепе Милице Павловић траже да буде савршена дама која живи у луксузу и сигурности свог света, испуњена повр-

шном бригом за децу поверену гувернантама и дадиљама, бирањем гардеробе за разне прилике, кориговањем мужевљевих чланака, ишчитавањем страних часописа:

„Нисам ни покушала да се отргнем од тог точка на који ме је Душан разапео чистог срца, ни да се побуним против тог све тврђег захтева за мојом оствареношћу у много савршених облика. [...] Важила сам за даму која ужива у блаженству и луксузу (Лагум, 95).

Држала сам руку [...], мршаву и неговану, [...] пила свој јутарњи чај са млеком [...] већ је улазила, уз многа извињења, наша Катица, куварица, да се договоримо о садржини сутрашњих обеда, затим је стизала дадиља, [...] а пред подне, пред ручак уз децу па онда ручак са Душаном, стизале су поруке из кројачких салона [...], сваки свечанији излазак захтевао је нову тоалету, јављао се и обућар [...], а по подне је свакако требало отићи на отварање ове или оне изложбе, на предавање, на концерт, на неки битан *soirée* [...]. [...] Увече, [...], претварала сам се у предану сарадницу господина професора Павловића: моје је било да водим рачуна о изводима из стране штампе који су се односили на збивања у ликовном животу Европе [...]“ (Лагум, 96-97).

Револт према стегама конвенција претвара се у обест младе, образоване и европским духом задојене супруге, у неприхватање патријархалне улоге коју изискује средина и укорењени обичаји а што се разобличује искључиво у породичном кругу, тј. у односима према супругу што још више продубљује јаз између њих: „Не разумем зашто сам се тако понашала [...] можда сам то радила из оне обести која ме је повремено хватала и увек доносила само патњу“ (Лагум, 79). Парадоксално, моменат највеће присности подудара се са моментом хапшења Душана Павловића и његовим неповратним одласком који је физички идентичан са последицама разарања, са осећањем пустоши и у породичном кругу се перципира као „испражњени“ простор, али истовремено означава и отржењење и сазревање јунакиње као личности:

„Стиснула сам капут, био ми је једини саучесник, јатак, материја ме је разумела, грејала ми руку, на грло ми је надирао урлик, праисконски, вучји, уобличавао се у мојим устима, кидао ми вилице, стискала сам зубе, нисам хтела да га пустим, ни по коју цену. [...] Тако су безбројни тренуци могућих срастања или могућих мимоилажења између нас нестали, неискоришћени, препознатљиви у том времену које је исто било нестало, а ја сам то схватала тек сад, на овом заокрету постојања, док сам у његов шал, у реверсе капута утискивала нешто од своје сржи коју је морао понети са собом (Лагум, 25).

У мени траје охлађена, у ствари залсђена празнина коју ми је Душан оставио кад је отишао: сву ме испуњава, тешка, корачам са напором. Ипак се трудим да газим што усправније, само унеколико свесна да следим правила неког архетипског кодекса [...] Усправна сам, дакле, а скривам да ми клецају колена [...]“ (Лагум, 116).

Милица се из „древне ропкиње“, како представља саму себе у годинама пре рата, претвара у особу која јесте одбачена у једној новој реалности којој не припада и нема права да припада јер је као нека „авет из старог света“ (Лагум, 219), „кужна јединка“ коју треба „одстранити“ (Лагум, 223). То се види у свему: у њеној бестелесној, унутарњој лепоти коју не могу да сакрију ни старомодне мараме, ни превелики капути, ни хаљине сашивене од некадашњих сомотских завеса, затим у господским манирима и понашању, у умешности којом испуњава немаштину поратних година. Грчевито хватање за сламку коју пружа анонимно превођење у тако одбојној и према њој непријатељски настројеној стварности, „[...] та енергија која ме је гонила да радим од јутра до мрака, и готово буквално, од мрака до јутра [...]“ (Лагум, 108), представља не само физичко избављење него и стицање унутарње слободе:

„Нисам преводила: ницала сам са својим преводом, осмишљена изнутра, оспособљена за живот (*Лагум*, 108).

Научила сам да [...] зидам сопствену унутарњу стварност у којој сам могла да преживим. Спољашња је ионако постављала силне захтеве“ (*Лагум*, 109).

Део те стварности су и записи, сећања и сама нека врста „лагума“ које нараторка оставља да би сачувала успомену на једно време, себе саму, свог супруга, на дубоку љубав која их „упркос свему“ (*Лагум*, 232) сједињава, у далекој прошлости али и у нараторкиној старачкој садашњици.

За разлику од типичног породичног романа који се пише за потомке, за породицу као чувара успомена, у чијем се „затвореном“ кругу остварује и писање и комуникација на релацији пошиљалац текста – прималац, овде то није случај и у тексту је експлицитно објашњено: „Добро је што ове белешке у песку моја ћерка неће никад прочитати“ (*Лагум*, 88). Наследник записа и њихов фиктивни приређивач је бивши бакалин са угла Доситејеве, садашњи мајор у пензији, класни непријатељ Милице Павловић и њен познаник из „новог света“. Њему се „шале ради“ (*Лагум*, 224) поверава рукопис у који он уноси малобројне опаске (сопствено катарзично разрачунавање са прошлошћу) истакнуте курзивом. Њему може да се припише и – помало патетичан, у складу са његовом личношћу и још више, са подређеним положајем у односу према ауторки текста, – опис „достојанствене сахране, достојанствене госпође“ Милице Павловић на београдском Новом гробљу.

Закључна девијација текста ка фантастичном, у облику ироничне интервенције нараторкиног Ја после сопствене смрти и сахране, у стилу криминалистичких романа Агате Кристи на коју се и позива („Лепо каже Агата Кристи [...]“, *Лагум* 248), доводи у питање исказе „сведока“ са сахране, тј. мајора. Киша из ведрога неба, по њему, предзнак судбине што се спушта на учеснике, нараторкино Ја осећа као таму, и „праисконски прах“.

Овим и оваквим завршетком *Лагум* открива и отвореност своје перспективе. Та отвореност се с једне стране односи на мајора у пензији као класног непријатеља, који је стран породичном, затвореном кругу а коме је ипак додељена улога чувара породичних мемоара, али и на могуће читаоце који не представљају карике у породичном ланцу. С друге стране, изразито реална, реалистичка равна наративног поступка чија је вишеслојност омогућена увођењем лика нараторке Милице Павловић на самом крају, ефектом изненађења које проузоркује код читаоца њено постхумно јављање, доводи се у питање и отвара могућности нових тумачења романа.

У основи *Лагума* је слика једне стварности са многим историјским моментима и траговима свакодневице. Та и таква основа романа чије су најизразитије категорије време и простор, преломљена је кроз призму нараторског субјекта. Његово Ја као облик комуникације искључује аутора али с друге стране, омогућава отварање према субјективној индивидуалној димензији романескне фабуле, резервоару могућих тема и његових интерпретација. Исповедна форма првог лица својим привилегованим положајем, монолошким пролажењем кроз прошлост, приближава наративну структуру романа стварности, и могло би се рећи, поистовећује је са стварношћу која у роману губи привид фикције и постаје изразито реална.

Кључне речи: *Лазум*, породични роман, породични универзум, категорија времена/простора, реалност/стварност.

Ljiljana Banjanin

DER FAMILIENROMAN ALS MÖGLICHES WELTBILD
(SVETLANA VELMAR JANKOVIĆ: *LAGUM*)

(Zusammenfassung)

Der Roman *Lagum* (1999) der Belgrader Schriftstellerin Svetlana Velmar Janković beinhaltet verschiedene Ebenen: zuerst handelt es sich um einen realistischen Roman, in dem die geschichtlichen Ereignisse von den 20er und 30er bis zu den 80er Jahren des 20. Jahrhunderts verfolgt werden können (die Machtergreifung Hitlers, der Überfall auf Polen, der Vormarsch in die Sowjetunion, die Bombardierung Belgrads, der Systemwechsel in Jugoslawien).

Die Erzählform des Romans ist autobiographisch: die Geständnisse des erzählenden Ichs, Milica Pavlović – eine achtzigjährige Belgraderin, die am Ende ihrer Tage Erinnerungen aus ihrem Leben und von ihrer bürgerlicher Familie aufschreibt und dabei erkennt, wie die historischen Ereignisse die Individuen beeinflussen. Aus diesem Grund kann *Lagum* auch als Familienroman analysiert werden, ein hybrides und vielgestaltiges Genre, das gerade wegen dieser Eigenart auf unterschiedliche Weise interpretiert werden kann.

Die Wirklichkeit in *Lagum* kann durch verschiedene Erzählkategorien (z.B. Zeit, Raum) nachvollzogen werden. Die Zeit ist präzise und stellt mit den historisch belegbaren und bekannten Daten den Eckpfeiler des Romans, während der räumliche Hintergrund Belgrad mit seinen Vierteln, Strassen und Gebäuden ist.

Dieser Roman ist daher einerseits eine realistische und getreue Widerspiegelung der Wirklichkeit, die subjektive und innere Perspektive des erzählenden Ichs auf die real existierende Welt der Vergangenheit und der Gegenwart dagegen ermöglicht verschiedene Lesarten.

Бранка Јакшић-Провчи
Нови Сад

ОДРАЗ СТВАРНОСТИ У ДЕЛИМА ДРАМСКИХ ПИСАЦА С КРАЈА XX ВЕКА

У реферату ће бити представљена дела најистакнутијих драмских писаца друге половине XX века који се тематски ослањају на живот једног режима и једне идеологије од његовог настајања па све до његовог замираја. Жанровска, стилска и друга разноврста сублимирана су на аспекте сагледавања удвојене стварности на легитимну, јавну и интимну, приватну стварност. Положај човека у тој реалности прати токове уметничког уобличавања. Јунаци књижевних дела сагледавају се у њиховом универзалном заједничком литерарном обстојању. Прати се утицај реалија које се мењају на употребу различитих уметничких поступака од реалистичког до хиперреалистичког уметничког уобличења у појединим делима.

Део читавог литерарног наслеђа и промишљања о њему уграђује неизбежну тему односа стварности и њеног литерарног препознавања. Еманципацијом сопствене самоспознаје стварносног узорка, представљеним и обухваћеним светом језика, књижевност упућује на сопствено аутономно постојање, стилове и жанрове, литерарне и митске праузоре. Представљање стварности, обухваћено светом језика, у драмској књижевности друге половине двадесетог века свешће се на неколико репрезентних дела која угао посматрања стварносног слоја дела прате од реалистичког, преко модернистичких самосвојности, до постмодернистичког сагледавања стварности на нивоу реално – иреално – хиперреално. Жан Бодријар¹ говори о четири узастопна историјска стадијума представљања слике-знака која слику стварности воде од интерпретације стварности, преко њеног представљања и приказивања до симулакрума, где граница ументности и стварности, знака и онога на шта он упућује, престаје. Први стадијум представља одраз основне стварности, има миметички однос према предмету представљања; други маскира и первертира стварност, мада је још увек интерпретација представљеног; трећи означава одсуство основне стварности; у четвртој стварност постаје редунданта и стиже се до хиперреалности. Избор драмских дела прати представљену схему и тематски обухвата историјска дешавања после Другог светског рата до грађанског рата деведесетих година. Разматрана драмска дела су: *Косанчићев венац*,

¹ Ж. Бодријар, *Симулакруми и симулације*, Београд, 1991.

Слободана Селенића, *Чудо у Шаргану*, Љубомира Симовића *Лари Томпсон*, трагедија *једне младост*, Душана Ковачевића, *Dolce vita*, Светислава Басаре

У својој драми *Косанчићев венац*, Селенић² интерпретира новонасталу ситуацију непосредно после Другог светског рата. Драмски простор представља послератни Београд условно сведен на једну грађанску кућу. Драмским временом, које је увек „сада“³, реконструише се историјски период социјализма у изградњи, заправо комунизма, који је „грунуо“ у наше просторе са ратом и револуцијом. Носиоци радње представљени су као ликови разних нација и региона Југославије, а Селенић их је изабрао, рећи ће Јован Ђирилов, да би „створио једну шаролику, индивидуализовану групу опасних колективиста, примитивних сваки на свој начин, заражених вирусом нове идеологије“, оцртаних јарким бојама „тако да њихов егоизам, прикривен фразама новог времена, даје хуморни карактер њиховим личностима“.⁴ Ђирилов дело жанровски одређује као сатиричну комедију. Стварносна слика миметички рефлектује сударе два света драмски устројене на сукобу Владана Хаџиславковића, оксфордских назора, представника поражене српске буржоазије и персонификованог лица новог југословенског нараштаја сливеног у престоницу, жељног ратног плена. Артифицијелност стварносних предложака дата је пластичним нијансирањем језика ликова, где се поред изговора и дијалекатских нијанси користе мађарски, албански и енглески језик као симултани у грађењу драмских ликова и драмске радње. Ова наглашеност на језку као носицу кодираних порука, предочена је већ у попису лица где је језик мера представљања лица. Зато драма у формалном смислу садржи врло мало упутница, такозваног секундарног, неговореног записа – дидаскалија. Полазећи од основног сукоба, Селенић гради заплет с једне стране на продубљивању тог сукоба између Владана, чији је животни ареал сведен на девојачку собу и купатило у власти тој кући и Пунише Мирчетића, рођеног предводника, хвалисавца који је увек у праву, увек пун идеја и најбољих решења. Кућа као драмски простор фикције, као синегдоха ширег новонасталог простора, поприште је сукоба и егоистичких настојања класе придошле на власт. У драмској завршници Хаџиславковић напушта своје здање. Но, основни сукоб изнијансиран је и пигмалионским настојањем Владановим да створи новог човека, образованог, пријатељски расположеног, вредног и сиромашног пореклом кога види у лику младог Албанца Истрефа Верија. Мада се концепцијски разликује од романа *Пријатељи*, на основу кога је и настала, драма унеколико отвара психолошке, социјалне и политичке дискурсе који су инкорпорирани у роману. То се најбоље очитује у дугом заплету, где се Владанов однос према Истрефу нијансира и замућије у својој првобитној јасној и чистој намери. Основни сукоб се модели-

² С. Селенић, *Косанчићев венац*, у књизи *Драме*, БИГЗ, Београд, 1990.

³ Драмско „сада“ бави се реалним историјским временом после Другог светског рата; драма је представљена јавности 1981. године. Поратне године нису изнедриле маркантнију драмску фигуру, нити је период био интерпретиран са дозом критичког приступа.

⁴ Ј. Ђирилов, *Ружење народа у три драме*, поговор у књизи Слободан Селенић, *Драме*, БИГЗ, Београд, 1990, 421-442.

ра у сукоб са самим собом, и у сукоб са представницима своје класе. Потенцирање радње кулминира у тренутку када Владан увиђа да Истрепф постаје комуниста и један од Мариних љубавника у општежитију. Попуцали окупи, које руше атавистичке силе, Владана своде на понашање масе. Драмска радња бременита назнакама и дискурсима, из кратке перипетије сурвава се ка крају; Владан бива екскомунициран колико туђом, толико и својом вољом, помућених моћи расуђивања. Последња слика је симболична; чују се звона које Мирчетић повезује са рођењем свога сина Вука, Београђанина, говорећи то, а parte, публици. Иако није класично компонована по чиновима (дата је у тридесет слика), драма *Косанчићев венац* интерпретација је времена којим се бави са критичким односом према представљеној стварности.

Чудо у Шаргану Љубомира Симовића⁵ бави се светом и полусветом београдских периферија, друштвених, социјалних, моралних периферија, људске периферије која се не уклапа у морално снажну, јавну личност социјалистичког радног човека. Симовић дефинише стварност према ономе што епистема искључује.⁶ Основно осећање сваког лица јесте једна мала, лична патња сабрана у тематску спону која их повезује у заједничку драмску радњу. Сви су у раскораку између села и града, могућности и сањаних жеља према којима упиру своје живљење, неподупрти истинским пријатељством сами у апсурдном трагању за срећнијим животом, слободом робијашки сањаном, љубављу загарантованом легалним браком, легализацијом имовине, нехајно загубљеном децом, жељом да постану становници велеграда, да просперирају. Тако располућени шићарцијски таворе живот без напретка, јер „док трепнеш, све те мимоиђе!“, рећи ће кафицика Иконија, очекујући чудо које ће их, можда, избавити. Читава драматургија ослоњена је на једну лабаву окосницу сплетену око лажи и прељубе једне *dramatis personae in absentia*, у коју су увучене Госпава и Јагода, његовим убиством и невиним страдањем никад невиног пред истражитељима, тек пуштеног робијаша лопова Анђелка. Чини се, тако, да драма задире у социјалну проблематику. Но, Симовић удваја просторним и темпоралним контрапунктом представљање стварности. У првој дидаскалији почетне сцене наглашена је просторна одвојеност дешавања на сцени, као примарне радње драме (дешава се у кафани, у окруженом, затвореном простору) и одјека који се чује из дворишта само када се отворе врата (дешава се на јавном простору испред „Шаргана“) као секундраног дешавања. Друг Вилотијевић држи говор, слушаоци су, како се сазнаје из дијалога у кафани, другови колективно дошли са предузећем да га чују. Миле, активиста, спона је између ова два света у два простора, приватног, кафанског који води до гробља, и јавног, декларативног који води до говорнице. На тој сакривеној драмској нити, која се одвија напољу, могуће је склизнуће у пропаст. Зато је говорника „страх да престане!“, те га односе заједно са говорницом, јер је „зглајзнуо“

⁵ Љубомир Симовић, *Чудо у Шаргану*, у књизи *Драме*, Стубови културе, Београд, 2002.

⁶ Коментар је базиран на теорији Мишела Фукоа и његових истраживања о епистемама као системима могућих дискурса која овладавају историјским мишљењем и диктирају шта је легитимно знање и истина. Фуко тврди да се критеријуми једног раздобља дефинишу према ономе што искључују.

због „вербализма“, мада му је говор био „све теза за тезом“, говорио је „мимо линије“.⁷ Детронизацију доживљава као друштвену пропаст и тада се појављује на простору сценске радње, у кафани.

Зачудност се појављује на два нивоа. Мада се радња дешава хиљадудеветстозездесетинеке, како је наглашено на почетку текста, појављу се Манојло и Танаско, војници из Првог светског рата, из IV пешадијског пука „Стеван Немања“, Дринске дивизије, Прве армије. Они трагају за истином. Функционално су повезани са савременим лицима преко Просјака, „невероватно старог“, који представља друго чудо. Старац прихвата и носи туђе несреће. Но, људи не бивају срећнији, напротив, то је разлог њихове пропасти.⁸ Војници из Првог рата проналазе старца и траже назад своје ране, но прекасно. Смртне ране, националне су ране из времену када је Србија изгубила две трећине своје мушке популације, но то сада више никог не занима и они се враћају у историју. У назнакама, на семантичкој равни овако проговара национално пишчево биће у комунистичкој ненационалној заједници.

Драмско ткиво Ковачевићеве драме *Лари Томпсон, трагедија једне младости*⁹ организовано је у два чина. На почетку оба чина постоји мали текст који објашњава шта ће се десити током радње, а објашњење је да се неће ништа десити јер радња „неће бити одиграна“. Овај модернистички парадокс развија тезу о постојању само времена садашњег, јер се већ зна да се у скорој будућности ништа неће десити, „А онда ћемо видети шта ће даље бити“, каже Ковачевић у маниру објављивања интригантне радње. Да се нешто мора десити подцртава и поднаслов драме који представља типизирану реплику „show must go on“. Дешавања за време паузе су саставни део драмског дешавања. Описана су у виду приповести о паузи, рушећи демаркациону линију уметничког и стварног.

Сама структура драме је прилично разграната. Напоредо се преплићу дешавања у позоришту, где треба да се одигра представа „Сирано де Бержерак“ која се неће десити, са дешавањима у кући Стефана Носа, главног глумца представе. Оба уметничка света се даље тематски гранају. Дистинкцију драмског простора (у тексту) подржава сценски простор.¹⁰ Постоје два сценска простора која прате тематска дешавања. Један је намењен дешавањима у позоришту и налази се испред завесе, други је смештен у кући Стефана Носа, главног глумца, и дешава се иза завесе. Смисао првог простора је јасан – завеса се не подиже, уметничког догађаја нема, сасвим у духу модернистичког експериментисања. Управница предочава незгоду главног глумца и немогућ-

⁷ Иако у драмском тексту нису дате делови говора, по квалификовању из дијалога у кафани може се закључити да је природа говора демагошка и декларативна. То је, такозвани, церов језик, како га је назвала Франсоаз Том проучававајући језичке структуре комунистичких говора. Био је тврд и сув, деперсонализован употребом заменице ми у множини, девербализован...

⁸ „Немаш оно за шта си страдао, ал се тешиш, бар имаш своје страдање! Мислиш да људи пате онако, без разлога? Рана се човеку у звезду претвори, па му сија, да види куда иде, осветљава му друге људе“ (Симовић, 2002, 248)

⁹ Д. Ковачевић, *Лари Томпсон, трагедија једне младости*, у *Одабране драме III*, Стубови културе, Београд, 1998.

¹⁰ Види: Павис, Патрис, *Речник позоришног простора*, „Сцена“, год. XXV, књ. I, бр. 1-2, Нови Сад, 1989.

ност да се представа одржи, а глумац Бели забавља публику чекајући да се нешто деси. Ствара се атмосфера ужурбаности, кретања у мртвој тачки. Томе доприносе дешавања иза спуштене завесе: кретање по сцени, свађа позоришних радника, пљачка позоришне благајне, као живот прозукао у уметничку стварност. Девијантност живота уметност безуспешно скрива иза завесе. Ковачевићева теза из *Професионалца* да „позориште потказује живот“ овде је разграђена, боље рећи надограђена. „Писци пишу, измишљају свашта, довијају се и лупају главу да смисле нешто што већ није написано, а живот, овај наш живот их обилази као формула 1 стара воловска кола“.¹¹ Главни глумац Стефан Нос не може да игра Сирана јер је Сирано „имао само један проблем, свој повећи нос“. Турбуленција историјског времена надиграва уметност која би требало да је потказује. Зато се на сцени при подизању завесе представља живот, када се завеса спусти, на „рампи“ је уметност која не може да представи стварност. Стефан Нос објашњава управници зашто одустаје од уметности: „Ја сам мали глумац за оволико зло... Све што играм смешно је и жалосно у односу на мој живот... Сваки дан имам већу драму од моје улоге“.¹² Тако се чини да свакодневица као реалија у уметничком претакању остаје прекривена. Тематика обухвата време деведесетих година прошлог века, време инфлација, мобилизација, међународне блокаде и санкције, свакојаке рестрикције, опште немаштине и људске девалвације.

Напоредо са причом о односу стварности и уметности, причом о позоришту и представи која не може да се одржи, тече радња у Стефановој кући. Почетна сцена представља људе, брачни пар Драгану и Драгана Нос и њихове кумове Савку и Саву, пред телевизором који нетремице, без даха, прате дугогодишњу аусталијску серију о Ларију Томпсону, неправедно осуђеном криминализованом младом човеку. На фону је „напета“ филмска музика која је „подвлачила“ догађаје на екрану, смењујући тужне регистре са „језивим“. Комуникација је усмерена искључиво на оно што се на екрану види. Иако су Сава и Савка непосредно изашли из затвора због проневере, суђење Ларију има веће интересовање, јер „Који су наши проблеми у односу на Ларијеве!“, рећи ће Драган Нос. Мотив у серији симулира животну ситуацију актера и појављује се као његова хиперреална реплика. Опсесивно везани за виртуални телевизијски свет, обамрли за ванмедијска дешавања, не примећују опруженог Саву обамрлог од пића. „Виртуални“ свет пијанства стоји наспрам кибермедијског света. Сава изговара само једну реч у читавом тексту: „пајсер“. Чаробна справа коју женски ликови називају „то...то..гвожђе“, а мушки правим именом „пајсер“, средство је, попут чаробног штапића (који ће се даље у тексту појавити), којим се решавају сва нерешива стања. Постмодернистичке елементе обојио је бојама наших нарави.

Актуелне друштвене теме деведесетих продиру у драму Светислава Басаре *Dolce vita*¹³ на сасвим особен начин. Наиме, време ратова, рестрикција, сиромаштва, турбо фолка и осталих друштвених турбуленција, продиру у умет-

¹¹ Ковачевић, 1998, 204.

¹² Ковачевић, 1998, 192.

¹³ С. Басара, *Dolce vita* у књизи *Сабране позоришне драме*, Дерета, Београд, 1997.

ност, но уметност одбија да погађа и интерпретира стварност. Антимиметичност је уочљива већ у основној поставци драмске радње: у резиденцијалном кварту Београда породица високог функционера Панајотовића припрема се за веридбу своје кћери са сином председника Врховног савета уочи Нове године која ће означити улазак у нови миленијум. Но време се не креће, петнаест до дванаест бива на почетку (овај термин се помиње у више наврата у тексту), да би на крају драме лик председника нагласио да је минут до дванаест. Време дешавања драмске радње парадоксално је сучељено назначеном времену протицања радње. Убрзано време апсурдно је поништило само себе удаљивши се од стварносне представе о времену. На семантичком плану ово кретање у мртвој тачки проблематизује дешавање као смислену и прогресивну радњу.

Постмодернистичка стилска визура отежава презентовање сужејног тока јер је дело без јединствене перспективе, нема линеарне радње. Мада организовано у три чина (што је једина чврста упоришна тачка у структурирању дела) драмска дешавања смењују низови слика, сцена. Попис лица на почетку, као функционални део драмске радње, не постоји, а нема ни других података о ликовима. Њихове релације сазнају се из примарног текста драме. Већ у првој сцени појављује се умрли љубавник, а током радње више ликова одбија да прихвати смрт и наставља активно да учествује у догађању са такозваним живим људима. И овај парадокс је само привидан јер радња потенцира прелазак у стање неживота. Почетну сцену драме носи лик Андријане (касније сазнајемо да је то жена Алимпија Панајотовића), која може асоцирати на Нушићеву госпођу Министарку. Обе су скоројевићке, имају своје собарица, обе воде политику својих мужева, желе да добро удају своје кћери и имају љубавнике по службеној дужности. Но, Басара пародијски искривљује књижевни узор. Андријана пије виски и једе ћевапчиће док слуша турбо фолк, љубавнике има већ према позицији коју заузима у друштвеном животу, али из своје незајажљиве жеље.

Принципом мултипликације појављују се живи и умрли љубавници, сви смештени у плакар, заборављени. Њихова појављивања нису јасно мотивисана унутар радње, нити је битно њихово стање, колико их има и ко су они. Плакар је место њиховог боравка, као и већине ликова.¹⁴ Живи љубавници су лица као: заповедник престоничке полиције који у „плакару пише песме, пије, уопште не иде на посао, па се акција борбе против криминала не одвија по плану“¹⁵, амбасадор Руске федерације, Балтрушаитис, литвански дипломата који је дошао на прославу „осам хиљада година српске писмености“ и остао у плака-

¹⁴ Сугерисано из оскудних дидаскалија, плакар представља читаву позадину сцене, тако да глумци на сцену ступају из неколиких врата плакара. У исто време плакар је граница са суседима, простор заборављених људи и азил, место где Андријана шаље непослушну кћер. Кроз плакар допиру повици народа. Основно значење плакара сасвим је функционално примењен: да је велик, те може да прихвати мноштво ствари, да све има своје место у плакару, те се може за трен употребити, параван је и сакрива од непожељних погледа. Но, параван је и преградни зид, па се мења однос споља и изнутра, сцена постаје мали, затворени простор плакара. Амерички амбасадор улази са вестима из неког другачијег и већег света на сцену плакарског простора Београда. Тако се умножена семантичка поље преноси и на невидљиви драмски простор и прераста у простор фикције.

¹⁵ Басара, 1997, 21.

ру четири године (још један пример релативизовања објективног времена). По партијском задатку и бискуп мултиконфесионалне заједнице једног народа и три конфесије (тако је решена верска нетрпељивност, јер „Бог ионако не постоји“) треба да постане Андријанин љубавник, иако он већ има љубавника, како сам каже. Пошто је у постмодерном свету све роба, важно је освојити тржиште јер „новчани токови и божји путеви су недокучиви“, рећи ће бискуп. У потрази за прилозима односи са елитом су веома важни, јер „светина неће ништа да да док то не учини елита“, а бискуп обећава да ће новац вратити са каматом, „друга заповест наше нове религије је: чист рачун дуга љубав“¹⁶. Вера и партија изједначене су у односу на постављени циљ постмодернистичког и материјалистичког света економије.

Лик непослушне кћери, која не жели да се уда мада је „дечко златан. Има цип, пејцер, мобилни телефон и пуно пара“, бежи са чувеним плејбојем Витриолом, лицем *in absentia*, познатим из криминалистичкохумористичких прича инспектора Шолаје, који га је чак неколико пута убио. Њен бег не потенцира драмску радњу, није драматургија заплета, Басара једноставно мултипликује овај лик, уводи сестру близнакињу Ану, без каузалне унутрашње мотивације. Док Жана скита, Ана чита и пише песме. Њена неприхватљива природа за сва лица у драми сврстава је у *dramatis persone in absentia*, чувене само из разговора. Мултипликовање као поступак, Басара дограђује увођењем мртвих лица у свој виртуални свет дела. Током драме председник, будући свекар, умире и не жели то да призна, јер ситуација налаже да „сви останемо на својим дужностима, без обзира на то ко је здрав, ко болестан, ко мртав, ко жив. Отацбина изнад свега“¹⁷. Црнохуморним нијансама представљена је стратегија чувања националних обичаја која се свела на право прве брачне ноћи, у Србији познато из турских времена. Метанарацију чини призив сваккаквих правила и поетика, те Басара иронично преобличава такве елементе. Поиграва се алудирајући на чеховљевску причу о зиду и ексеру на коме је пушка која се види у првом чину, која ће пући у трећем чину (драматургија чврсте драмске радње са мотивационим каузалитетом). Лица коментаришу овај поетички поступак очекујући трећи чин да употребе пушку, а једина асоцијација током драме је: биће крви. Друго позивање се односи на Гогољеве мртве душе, овде употребљене као транспаренција нових демократских тековина где су „мртви изједначени са живима. Имају иста права. Нарочито право гласа“¹⁸. Но, сви мртви хоће у Београд, те тако смањују државни простор за који се залаже теза да је држава све донде докле су гробови држављана. У тако смањеном простору једино решење је преселити се на „наличје земље које има исту површину као и лице«. Тако гогољевски мотив повезује са Ковачевићевим делом *Била једном једна земља*. Још једну интертекстуалну везу ће отворити питањем јесте

¹⁶ Басара, 1997, 18-19.

¹⁷ Иронијски поступак је врло очигледан и чини се као да је поетичка игра која се преко саркастичних излива на сцени и народа изван сцене, који виче: „Бандо жута, склањај нам се с пута“ (Басара, 1997, 57) у непрекидним демонстрацијама, не односи критички према предмету приказивања, већ упућује на апсурдност ситуације.

¹⁸ Басара, 1997, 55.

ли читали Бодријара, које председник упућује присутнима.¹⁹ Поетске, интертекстуалне везе експлицитније су од стварносних.

Особина овакве поетике имплицира недостатак логичког драмског конфликта²⁰. Везано за ликове Алимпија и председника на самом фону, сасвим маргинализован, јавља се персонификовани лик „гостољубивог и поноситог“ народа који је на улицама и чини се да демонстрира због свог „номадског карактера“ (иако су „подељени ронилачки апарати и десет килограма брашна“). То је свет који по рестрикцијама има привилегију да четири часа дише, мада следећа четири нема ваздуха. Јавља се у виду персонификованог драмског лица коме се чује само глас на фону дешавања. Током радње он бива укинут, искључен у учешћу и као глас. „Народ као народ, увек је незадовољан. Наш поготово зато што има дуге слободарске традиције. Никад му није доста слободе. Стално хоће нешто више.“,²¹ објашњава председник искључујући тон на табли са прекидачима. У благим назнакама драмски сукоб можемо тражити на релацији стварносног света и дешавања у драми. Како се постмодернизам користи искуствима модернизма, замагљује основу сукоба. Драмски конфликт као иницијација дешавања има одскок из стварносног света, само што га партикуларан и хетероген постмодерни свет скрива.

Басарина драмска игра са простором у драми можда се највише ослања на ратна дешавања на Балкану деведесетих, многобројне аспирације у вези са поделама територија и силним страдањима која оваква дешавања повлаче.²² Са балканског микропростора, Басара шири слику деобних процеса на општи план. О необичној подели света говори се у примарном тексту, и он чини део драмског простора радње (простор у тексту који гледалац дограђује маштом, не види). У скоро саркастичном тону сазнајемо да је Балкан острво јер је прокопан канал Ница – Констанца и опет успостављено Панонско море. Тако је физички одвојен од Европе. На Балкану је готово сваки град држава за себе. Држава је и мотел „Мали рај“ на чијем је челу „једна опскурна националистичка група чији је циљ стварање Великог ’Малог раја’“.²³ У дом Панајотовића из плакара излази амбасадор, господин Џонсон, који одавно „нема дипломатске везе са Србијом“, али као представник велесиле мора да успоставља односе са свим земљама јер је геополитичка ситуација „веома конфу-

¹⁹ На председниково питање Андријана одговара: „Нисам, хвала богу“. Упутница на француског социолога, Жана Бодријара, у тесној је вези са дешавањима у Србији деведесетих и дешавањем у драми, апострофирајући Бодријарово тумачење симулакрума у који су упале колабира на стварност и уметност.

²⁰ Заговорник модернистичког схватања драме, Ежен Јонеско, у своме делу *Позоришно искуство*, Београд, 1965, говори о модерној драми лишеној позоришне радње, заплета, црта личности и њихових имена, друштвене припадности, историјског оквира и привидних разлога драмског сукоба, њеног објашњења и логике. Једино без чега нема драмског дела јесте сукоб, наглашава аутор, сукоб ће постојати, али се томе неће знати прави разлог.

²¹ Басара, 1997, 57.

²² На једном месту се помиње председник који не одустаје од идеје Велике Србије која би се, како се иронично примећује, „проширила на просторе између Сремске Митровице, Љига, Смедеревске Паланке, чак доле до Багочине“ (Басара, 1997, 58). То свакако не одговара стварном стању ствари, али је један разлог за вођење грађанских ратова на просторима Балкана саркастично упућујући на „успешност“ предузетих акција.

²³ Басара, 1997, 52.

зна“. Успостављање веза преноси се и на виртуални свет, јер је „граница између стварног и фиктивног све тања“, и тамо се отварају амбасаде у државама као Република Горња Тригонометрија „коју су на Интернету основали неки професори са Харварда“.²⁴ Овакав мотивски приступ релативизује стварносна дешавања и саркастично задире у дубине смисла сепаратистичких тенденција. Обрнуто сагледавање стварности почев од драмског симулакрума, уводи комични поступак у представљање радње.

Хуморност је поцртана још једним елементом: односом дешавања и медија. Само оно што је забележила камера представља истину. „Ствари више не могу да се догађају ако се не снимају“, рећи ће Андријана.²⁵ Дакле, истина је у рукама медија, она је презентује и дефинише. И још, стварност као истина постаје репликант медијске истине. Почетна дидаскалија говори о сценском простору са осам телевизора, осам видеокамера и шеснаест видеорекордера. Све је снимљено и забележено тако да се лако може употребити, вратити и поново приказати, наглашава се у самој завршници. Почетак и крај у драмском процесу скружени су медијском сликом која све ситуације може реплицирати. Сама завршна сцена, говор председника о наличју замље којим се држава може ширити, понавља се два пута. Значењски се овај поступак плоди са једне стране на креирање сопственог ТВ спектакла који честом употребом постаје опште место, а општа места је лако градити у истинице. Са друге стране, убрзано дешавање представљено је спорим протицањем времена, „минут до дванаест, а казаљке се не померају већ сатима“, парадокс времена представљен у оксиморонском споју трчања у мртвој тачки, убрзаног недешавања. Релативизација простора и времена доводи до рецесије стварности и неговања *status quo* стања, привидног напретка.²⁶

Драмска дешавања у све четири драме везана су за простор града. Удвајање као поступак присутно је у свим драмама: свести Хаџиславковићеве, скоројевића и господе, јунака садашњице и прошлости, јавне и интимне личности око кафане Шарган, живота и уметности, ликова, простора, живота и неживота. Ако изузмемо време настајања и штампања ове четири драме, уметнички хронотоп представља рађање, живот и смрт једног друштвеног устројства, од краја четрдесетих до краја деведесетих година прошлог века. Уметнички поглед његов настанак интерпретира миметичким поступком у првој драми, у његово нарастање уводи иреалне елементе стварносног приказивања у другој драми, док агонија његовог краја налази ослонац у модерностичко-постмодерностичкој игри треће драме, да би скренула у потпуни симулакрум, којим се назначује и распадање друштвеног система, у четвртој драми. На релацији од миметичког до симулакрума, стварност је презентована од јасно сучељеног старог и новог до апсурдне самосмислености затвореног ксенофобичног друштва.

²⁴ Басара, 1997, 51.

²⁵ Басара, 1997, 10.

²⁶ Своје становиште о постмодерном времену и нашој стварности, Басара је исцрпно представио у књизи *Виртуална кабала*. Дерета, Београд, 1996.

Кључне речи: стварност и уметност, мимеза и симулакрум, драма, XX век.

Branka Jakšić Provči

THE REFLECTION OF REALITY IN THE WORK OF DRAMA AUTHORS AT THE END OF XXth CENTURY

(Summary)

The paper will present the works of the most prominent drama authors of the second half of the 20th century, thematically related to the existence of a political system and an ideology from its formation up to its closure. The genre, style and other diversities are sublimed to the aspects of ascertaining a two-sided reality: one legitimate and public and the other intimate and private. The position of an individual in that reality follows the stream of artistic formation. The characters are examined in their universal, common, literary being. The influence of the changing realities upon the use of different artistic techniques, ranging from realistic to hyperrealist artistic formations, is examined.

Владимир Гвозден
Нови Сад

ПОСТМОДЕРНИ ХРОНОТОП У РОМАНУ *КИША И ХАРТИЈА* ВЛАДИМИРА ТАСИЋА

У раду се анализирају елементи постмодерног хронотопа у роману Владимира Тасића Киша и хартија (2004). Оптика романа подешена је према свеопштем присуству филтрирања, рефракције, инверзије, деформације. Тасићеви јунаци трагају за аутентичном, животном емоцијом испод површине друштвених улога, кружења информација, ружичастих сензација, неонских спектакала, свеопште конкуренције, свеприсутних реторичких замаха. Роман убедљиво говори о тешко остварљивој, колико и дубокој жељи за изналажењем тренутака у којима симулација времена-простора постмодерне савремености постаје њена истинска стваралачка и сазнајна сублимација.

До сада се у књижевним проучавањима показало да је један од најбољих начина да се приступи разматрању односа приповедачке прозе према стварности испитивање особених веза времена и простора, односно хронотопа који прозна књижевна дела, а посебно романи, стварају као начин виђења и одношења према свету. Бахтин је књижевне жанрове посматрао у ширем смислу, односно у склопу теорије сазнања, тако да су они за њега били не само видови овладавања светом на уметнички начин, већ и специфични облици мишљења о свету. Књижевни жанрови не транскрибују у уметничке форме сазнања која су већ постојећа, већ они сами доприносе сазнању света.¹ Сходно томе, главна теза огледа *Облици времена и хронотопа у роману* повезана је са когнитивним квалитетима жанра, односно са великим историјским успесима приповедне прозе у приказивању међузависности људи и збивања и времена и простора. Као и друге значајне поетике, и Бахтинова је колико дескриптивна толико и евалуативна, будући да он сматра да је главно својство жанрова којима се бави „густоћа и конкретност“ што почивају на различитим начинима разумевања односа човека и света. Такве конкретне могућности Бахтин је називао хронотопима и сматрао је да се њихови најбогатији изрази могу пронаћи у романима као великим доприносима мишљењу и саморазумевању Запада. Наравно, позната је чињеница да Бахтин истовремено није дао јасну одредбу термина, иако је сасвим извесно, најшире посматрано, да хроно-

¹ Gary Saul Morson, Caryl Emerson, *Mikhail Bakhtin: Creation of a Prosaics*. Stanford: Stanford University Press, 1990, 366.

топ, као средство разумевања догађаја и збивања, означава начин разумевања искуства. Уз то, Бахтин је, у кантовском духу, посебно инсистирао на томе да је хронотопичност везана првенствено за чин разумевања, придавања смисла догађајности, а не за њу саму.

Извесно је да када говоримо о односима књижевности и стварности не можемо умаћи, теоријски свесно или несвесно, испитивању посебних односа времена и простора, односно хронотопа које књижевно дело производи као начин виђења света. Начелно говорећи, у чистишту књижевне критике ставови се могу разликовати поводом разумевања природе језика, естетског чина, улоге уметности, појмова мимезиса или семиозиса, па чак и поводом статуса стварности или теорија истине. Ако желимо да прихватимо читање као вредну делатност због тога што књижевност упућује на саму себе, онда то налаже изузетан опрез у третирању улоге референце у књижевном делу. Ако, с друге стране, прихватимо чињеницу да читамо у циљу бољег разумевања човека, друштва, језика, историје, стварности, сопства, онда, а то је важна Бахтинова поука, нема невиног приступа ни једној од референци, већ су све оне посредоване временско-просторним односима, које претходно морамо разумети из њих самих, односно морамо, свесни хипотетичке природе тог прегнућа, разумети њихов потенцијал из властитог, временски-просторно условљеног потенцијала разумевања. Зато се, у извесном смислу, хронотоп, као пресек просторне и временске осе фикционих светова, појављује као неизбежна категорија сваке књижевне анализе која приступа проблему односа књижевности и стварности.

У том смислу, историјски развој романа је слика развоја и мена самих хронотопа, односно начина човековог разумевања властитог времена и света у различитим епохама, изражених на суверен начин у водећим уметничким творевинама тих епоха. Важна Бахтинова теза је да се трансформације хронотопа, односно темељних концепција времена и простора, могу објаснити историјским трансформацијама модела живота. Стога је свако разматрање хронотопа у књижевном делу много више од анализе појединачног дела, повезано је са разумевањем историјског развоја романа, са поимањем приказивачких хронотопа у другим уметностима, као и са, ако се тако може рећи, *практичним* хронотопима који описују материјалне околности и културне силе времена о којем је реч. Отуда свака анализа појединачног дела, у складу са примерима из Бахтиновог огледа „Облици времена и хронотопа у роману“ има више димензија: когнитивну, поетичку и евалуативну.

Бахтин је свој оглед посматрао као допринос историјској поетици. Међутим, у новијим радовима показано је колико је хронотоп важно средство за разумевање приказа савремености у приповедној прози. Разуме се да хронотоп није чаробна лампа која ће у потпуности осветлити савременост, учинити је прозирном и представљивом, али, управо према Бахтиновим увидима, он ће бити неизбежан у нашем промишљању темпоралности и просторности савремености. С друге стране, савременост је увек двојака, од чувеног проблема њене представљивости, који је, још од старих Грка, уобличен као парадокс времена, до тешке и непрестане борбе да се савремености из ње

саме прикаже прошлост. Као што је добро подвукао Пол Сметхерст у књизи *Постмодерни хронотоп*, хронотоп је, кад је реч о савремености, истовремено идеја, оптика и *Weltanschauung*. Као идеја он почива на Бахтиновом разумевању романа као средства сазнања, као оптика враћа нас погледу на властиту културу, као поглед на свет наводи нас да цртамо његове временско-просторне мапе.² Сметхерст у поменутој књизи наводи неколико важних особина постмодерног хронотопа у савременом роману: де-диференцијација, де-формација и кинематика, проблематизовање стварности, раз-оквиравање, презентност историје, проблематизовање линеарности, метафоризација науке.³

Овај рад биће покушај да се дочарају обриси постмодерног хронотопа у роману Владимира Тасића *Киша и хартија* (2004). Најпре би требало рећи, имајући на уму Бахтинове увиде, како овде неће бити речи о хронотопу којим руководе догађаји у традиционалном схватању термина, већ је реч о хронотопу који почива на контингенцији. Контингентна истина зависи од околности, или од стања ствари, али не мора да буде нужно истинита. Основна особина постмодерног хронотопа је то што избегава дијагностиковање контингенције као прерушене нужности, што се одражава и у схватању саодноса времена и простора, те у разумевању деловања у времену-простору. Оптика романа подешена је према свеопштем присуству филтрирања, рефракције, инверзије, де-формације, а сазнајна пажња је више усмерена онтолошки него епистемолошки. У ствари, можда је и главна тема романа свеопште посредовање, па је стога и доживљај времена и простора на први поглед посредован, или, бодријаровски речено, симулиран. С друге стране, још у првом роману *Опроштајни дар*, код Тасића је присутна јасна али ненаметљива свест да је текст део уметности, књижевности, традиције, колико и популарне културе и свакодневног живота. Не без извесне постапокалиптичне *bittersweet* реакције, писац добро дочарава промену везе уметности и културе у де-диференцираној данашњици у којој постоји и нешто што сви зовемо масовна култура, иако нам стабилно место таквог именовања све више измиче.

У роману *Киша и хартија* приповедач, Тања, рођена је у Новом Саду, одрасла је са оцем у атмосфери коју ни сама не може јасно да одреди: „Када размишљам о својој породици, ја, строго гледано, не размишљам. Ређам слике и утиске. Обично се, као у неком филму, у кадру појављује реч ‘лудаци’, која се у почетку односила на мог оца али је временом обухватила читаву генерацију, или две“.⁴ У средишту одрастања јунакиње, о којем нам сама кроз селективне епизоде приповеда, налази се отац, „неуспешни проналазач“, кроз чије ставове су дочарана општа места једне културе, бившег света, а по којима је, рецимо, Тања „најлепша на свету“, „осим оне мале из *Флешденса*““. Наравно, огледална слика је само део склопа аутоперцепције јунакиње, њене сексуалности, играња улоге жене која привлачи, односно, као што ћемо ка-

² P. Smethurst, *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam – Atlanta: Rodopi, 2000, 66.

³ Исто, 65-113.

⁴ В. Тасић, *Киша и хартија*, Нови Сад, Светови, 2004, 17.

сније видети, она је део симулације која би заиста била савршена само када је не би разарала снажна ауторефлексија. У једном важном слоју, роман је елегична прича о кобном расту меланома самосвести код приповедача Тање, о ширењу сазнања о оцу, мајци, прецима, сопственом граду, пријатељима и свету, онако како га ткамо у властитим изолованим, али и посредованим, свепрожимајућим представама. Тај раст корозивне свести праћен је опсесивним познавањем митова, митских прича, које су, наравно, већ дуго лишене првобитне улоге у времену и простору, али који су вид придавања тренутног, локалног смисла деловању. Уз то, позивање на митске приче у постмодерном свету је опомена упућена брисању људи, светова, сећања у времену и простору. С друге стране, роман је саткан од гласова, од социолекта, од већ казаног, бивши светови дочарани су кроз брујање језика, кроз симболе и стереотипове, „митове“ кратког домашаја, променљиве таласне дужине мњења и сећања. Али та страна романа, та презентност историје, у смислу да садашњица највећма обликује наше доживљаје минулог света, може да носи ведрину, чак и смех што потврђује постојање у времену и простору.

Нараторкина свест је корозивна јер сагледава пукотину у систему, пукотину чије порекло она не зна, већ га докучује, слутећи да је и сам систем разоквирен, да је и он производ колико неухватљиве толико свепрожимајуће метафоризације науке. Тањин биографски резиме, праћен кобном самосвешћу, вишком знања, гласи овако:

„Може звучати параноично, делирично, лудо, или једноставно глупо (у лудилу има одређеног достајанства), али не умет то другачије да објасним и стога је најбоље забележити мисао у облику у којем ми најчешће долази: чини ми се да неко, нешто, нека одвратна и невидљива сила, систематски уништава све што ми значи, сваку поезију, сваку узвишену идеју, пролива кофе прљаве воде на аквареле и наноси наслаге погани на слике сувише крхке да преживе тај смрадни импасто“.⁵

Но, Тасић не упада у замку да преко нараторке читаоцу детаљно, лиенарно дочарава садржаје тог „смрадног импаста“, ти садржаји су симболизовани, метонимизовани, деформисани, а роман рачуна на читаоце који деле исте претпостављености, истоветан приказивачки простор, од површине савременог флуksа информација, роба и људи, све до подразумеване епистемолошке кризе заснивања сваке могућности деловања у правцу преображаја друштва. Чак је дубину данашње кризе тешко дочарати а да вас не оптуже да сте, попут нараторке *Кише и хартије*, параноични, делирични, луди или глупи. Тасићева фикција и њен хронотоп, њено поимање времена и простора, силазе, скоро као какво авангардно дело, у дубине саме кризе, доносећи један особени, скоро сабласан мрак у којем је садржај стопљен са формом приповедања уназад, у фикционом свету без неизвесности, без ћудљивих емоција, без очекиваног заплета, без циља, у свету чије најбоље мисли ишчезавају у диму цигарета.

Роман је прича о младим људима, тридесетогодишњацима, људима који су напустили свој град када се он већ променио толико да је један од могућих светова потпуно ишчезао, а други још није настао. Стога су они, са мање или

⁵ Исто, 23.

више успеха, покушали да потраже своја места у другим световима. Ти светови, Француска, Америка или Чешка, дочарани су такође кроз симболе и метонимије, а судбине су лишене пуноће, као што су и претпостављени животи оних који их носе уроњени у симулацију на коју најпре пристају како би касније покушали да јој умакну, враћајући се притом у први свет, који опет више није онај исти свет који су напустили, али, изгледа да неки свет јесте, само што опет, својим симболима и метонимијама, подсећа на онај свет из којег су се управо вратили. У својим дружењима, ликови романа Тања, Соња, Жорж, Нестор и Ђура покушавају свет да искупе, настоје да дарују једни другима своје најбоље приче, од оних дубоко интелектуалних, до прича о животним успонима и падовима, промашајима и омашкама, жељама и пројекцијама. Како год, они једни другима покушавају, барем је то утисак који добијамо кроз призму Тањиног приповедања, да дају оно најбоље што је у њима после оргије егзистенцијалног лутања преостало. Они су супротстављени свету, али су истовремено, чак и више него анонимни људи око њих, део тог света. Они желе свет да мењају, али тај свет је, кроз сложене механизме индустријског, маркетиншког или медијског присвајања, већ уткао у себе сваку могућност промене.

Како наћи своје место у савременом времену и простору? Лиминално живљење чини се, у једном тренутку, јунацима *Кише и хартије* као најбоље решење, односно живот састављен од прича, од исповести, од музике, од одјека митова, психологије, историје, астрологије, филмова, популарне културе, научних знања: „Свако је потонуо у себе, нестао у свом свету, а ипак смо на неки начин били заједно; савијали смо похабану хартију простор-времена, као навигатори омамљени мирисом меланжа на пешчаној планети“.⁶ Дакле, решење које се намеће је причање прича, које долази из личних дубина проживљене савремености (како се чини, кроз приче ликова у роману, Тасићев постмодерни хронотоп скоро без остатка дели исти простор приказивања са савременим светом), и читав средишњи део романа нам дочарава приче пријатеља које Тања слуша у кафеу-књижари једног од њих. Међутим, причању прича, егзистенцијалних прича, долази крај, јер стара добра реторика по обичају тражи своје испуњење у ономе што није она сама.

А ту, у том неухватљивом тренутку краја једног света и покушају стварања новог, Тасићев постмодерни хронотоп најдубље засеца временску и просторну осу савремености: прича се не може испричати, јер је прича, још неиспричана, већ смештена на неко наизглед стабилно место, које контингенцију вешто, неухватљиво, моћно, представља као нужност. Код јунака романа то се најпре одвија као слутња замишљене аутентичности чији су корени у далеким оргијастичким митовима. После низа покушаја деловања на традиционалне, добро познате начине, они савремености одговарају у савременој уметничкој форми, режирајући перформанс у којем би венчали две велике грчке музе, Клио и Терпсихору:

„Замисао је рођена у сутону књижаре Ђуре Ирца и била је резултат многих расправа и свађа, збир раштрканих судбина, ода замишљеном граду за ког смо мислили да је наш, да

⁶ Исто, 86.

смо његови; посмртни марш великој илузији која је за собом оставила тежак мирис, воњ преваре, без поузданог трага о томе ко је кога преварио, како, када и зашто“.⁷

Како уклонити то нешто, колико неименљиво, толико неухватљиво, кобно, разарајуће? Кроз перформанс, актери, који себе називају племенитим и меланхоличним именом „витезови сметларског реда“ (придев „сметларски“ се овде користи без примеса ироније, са свешћу о тријумфалном походу ре-циклаже), покушавају град да претворе у денатурализовани простор масовних медија који преплављују топографски простор савремености. Циљ је да преко билборда широм града пројектују слике самог тог града, да стабилну тачку у свести других изаткају од мноштва раштрканих нити, да људе, терминале у мрежи, управо кроз саму мрежу врате аутентичној слици, да их кроз посредовање врате непосредном, да их кроз дезинтеграцију слике једног преображеног, хетерогеног града врате самом граду као целовито доживљеном искуству. Венчање музе историје и реторике и музе игре, требало би да стопи време и простор, да узглоби судбине, да врати непосредност, да погубљеност, раскомаданост и фрагментарност о којима говори Соња претвори у тренутак открочења, или како то каже нараторка: „Тренутак, рецимо, поезије“.⁸

Тасићеви јунаци трагају за аутентичном, животном емоцијом у дубини океана што се скрива под пеном друштвених улога, кружења информација, ружичастих сензација, неонских спектакала, свеопште конкуренције, свеприсутних реторичких замаха. Кроз Тањине речи, они не пристају на нагодбе које веома добро уочавају у граду за који су некада мислили да је њихов:

„Можда је неком требао још један тржни центар, још једна продавница витамина и купаћих костима, бутик обуће украдене из складишта шкарта на аутостради Падова-Удине, туристичка агенција у коју нико никада неће крочити, возила паркирана крај контејнера, смрад ужеглог уља у ком се ваљају тортиље и панцероти, још једна црква у којој се може купити окајање и симулирати најдубља духовност, још једна ћелс-кула, још једна месара и банка. Месаре и банке, приметила сам, увек иду једна уз другу. Папак и Мајкрофајненс. Привредна банка и Гавриловић. Шта то значи? Шта то, побогу, значи, та одвратна формула исписана на кожи града као скаредна једначина између крви и новца, мяса и кредита, клања и камате?“.⁹

Као такви, у трагању за доживљајем света који би био иза иза иза дискурса, „витезови“ углавном до сада остају несхваћени од оних који се, било у формама живота или формама (постмодерне) књижевности као игре, одушевљавају површинским, и заборављају да једино венчање Клио и Терпсихоре има потенцијал да подари смисао споју реторике, историје и игре.

Позивајући се на „поезију“, венчање Клио и Терпсихоре алудира на шири проблем културе овде и сада – на рефракцију несварљивог броја слика, на кинематику симбола, метафора, свеопшти флуks визуелног који се вербализује у крхотинама препричане свести јунака. И на нивоу форме и на нивоу садржаја, ако их је већ по навици потребно раздвајати, у роман је, као и у наше животе, уткан „свет“ великог екрана у којем су различити просторни и временски садржаји сабијени у гротескну истовременост наизглед једнако важних и истоврсних феномена. Зато је и сложена, нетелеолошка форма ро-

⁷ Исто, 24.

⁸ Исто, 85.

⁹ Исто, 23-24.

мана, која не подлеже познатим поетикама архиве или енциклопедије, већ пре ризоматској структури схизофреније, исткана у духу речи саме нараторке из другог поглавља (у инвертованој причи заправо деветог): „Али једноставност форме ретко одговара покиданим нитима од којих је сачињена мрежа збиље“.¹⁰ У дочаравању тих покиданих нити просторно-временске мреже стварности лежи тежина постмодерног хронотопа *Кише и хартије*. Уосталом, пројекат перформанса „Клио и Терпсихора“ бива тренутно уздигнут на површину флуksа појавом Тањиног познаника, маркетинг менаџера једне мултинационалне корпорације, који све то посматра из хеликоптера у својству спонзора великог музичког догађаја који се одиграва у граду у којем живе и актери догађаја, и, одушевљен, „витезове“ претвара у још један „мултимедијални уметнички колектив“ под покровитељством и заштитним знаком компаније чији је директор, а нараторка се најпре, разочарана, повлачи, лиминално промишљајући властиту улогу у будућности, како би се касније, тек у сасвим неодређеној назнаци, приповедачком наговештају, вратила пријатељима, или их макар у једном сну разумела, истовремено се повлачећи из могућег света који је, после бљеска другачије стварности, тек савремени свет. Међутим, тренутак повлачења из света је истовремено тренутак почетка писања. У поглављу „Четири“, Тања среће, током једне шетње, жену која стално понавља исту причу, „као да је ухваћена у временски вир у којем ће заувек, заточена у стилским вежбама сопственог пакла, проживљавати један исти догађај“.¹¹ Тај детаљ, фрагмент трауме, указује Тањи на могућност да је можда и она заточена у неком сличном виру времена. Читава стратегија романа је очигледно и безобзирно одлагање тренутка у којем се прича „завршава“, јер је управо то тренутак у ком писање логички почиње. У деформацији *Кише и хартије*, то је моменат у којем Тања коначно остаје сама.

Приповедајући, поред дочаравања површине флуksа савремености, нараторка повлачи паралеле бесмисла у једној временској вертикали страха, која се читава у судбинама совјетског научника Лава Термена („Пет“) и њене баке („Два“), што служе да илуструју не толико немогућност бекства из историје, колико презентност историје, безизлаз из времена-простора савремености, варљивост алтернатива, беспомоћност пројекција како ка прошлости, као виду еманципације, тако и ка будућности, као носиоцу разрешења. У трагању за бољим светом остаје само наглашено индивидуална, маргинална нада нараторке, нада коју не може да подели ни са ким, и која може наћи место само у финалу романа, који је заправо, у приповедачкој инверзији линеарности, његов прави почетак (поглавља у роману се крећу од броја 10 до броја 1):

„Зато није немогуће надати се да ће једног дана... Једног дана. Када дође и прође велика киша коју сам призивала; када сибирски гавран заврши своју суморну гозбу; када се Хугин и Мугин врате Одину, Меркуровом северном брату, и проговоре истим језиком; када буде уредно пописан инвентар мегамаркета свирепости, када од увојака Електре остану само прах и перут; када Марс буде далеко од Земље, Плутон поново крене ретроград-

¹⁰ Исто, 47.

¹¹ Исто, 161.

ном путањом, а Ија, највећа од свих луталица, напoкoн стигне кући и заузме своје место у плесу Јупитерових сателита, уз Метиду, Европу, Калисту и Ганимеда. Тада, тог далеког дана, неки други витезови, плешући и пребирајући по космичком сметлишту које остаје за нама, можда ће пронаћи ово писмо, читати га, тумачити га, и рећи, не без извесног чуђења које је моја радост, моја порцеланска утеха: 'Необични људи живели су на овом тако обичном месту'¹².

Варљива, крхка утеха за површност и цинизам савременог света је, поред пријатељства младих људи што је довело до перформанса „Клио и Терпсихора“, још идеја да би једног дана могао да постоји свет који ће се овом, нашем свету чудити, онако како што се чудила Тања у детињству када је од свог деде први пут чула израз: „очи су огледало душе“.¹³ Више фигуративна него дискурзивна, *Киша и хартија* је болна и тешко сварљива прича о савремености, јер утеха за овај свет могла би да дође из тешко замисливог другачијег света, који помало личи на замишљену творевину ренесансних чаробњака, саздану стапањем вере и знања.

Касније, у поглављу десетом, које је заправо прво поглавље романа, посматрамо и ону извесну историју у којој ће овај успели перформанс постати део тек велике, али парадоксално безначајне приче неког професора, историчара уметности, у којој ће сама нараторка, уколико буде, како каже, „добра“, постати фуснота.¹⁴ *Киша и хартија* нам тихо казује да се нада није у нужности, већ у томе да ће свет лажне нужности себе освестити тек када прихвати контингенцију изненадног чуђења. Савијена хартија постмодерног времена-простора мора преживети хокусаиевску кишу, мора надживети слом уметности, али нико у постмодерном свету заиста не зна ни како ни када ни где. Тасић је успешно у постмодерни хронотоп интегрисао нешто о чему српска књижевност ретко проговара, а то су свеопшта површност и губитак линеарности,¹⁵ који се дубоко одражавају и на доживљај времена-простора, а тај осећај је, како је суверено истакао Анри Лефевр, суштински важан за све нивое људске делатности.

Киша и хартија је прича о потреби да се припада, да се, макар кроз слутњу, одговори на питања који је ово свет, какви све светови могу да постоје, како се они међусобно разликују. Зато се иза фигура романа, иза меланхоличног ритма слогова, иза судбина јунака, иза флуksа информација и слика, јавља нешто сублиминално, нешто што читаоца одводи, у једном варљивом, парадоксалном, неухватљивом и недељивом тренутку, до чуђења које се јавља тек онда када митови нису више само приче. Читаоци који нису тек пуки сакупљачи виртуелних крхотина, нити артикала из мегамаркета свирепости, као ни нагорелих мегапиксела садашњице, у *Киши и хартији*, у причи о витезовима сметларског реда, откриће тренутке у којима симулација времена-простора постмодерне савремености постаје њена истинска стваралачка и сазнајна сублимација.

¹² Исто, 267.

¹³ Исто, 29.

¹⁴ Исто, 25.

¹⁵ P. Smethurst, *The Postmodern Chronotope: Reading Space and Time in Contemporary Fiction*, Amsterdam – Atlanta, Rodopi, 2000, 86.

Кључне речи: Владимир Тасић, постмодерни хронотоп, савременост.

Vladimir Gvozden

THE POSTMODERN CHRONOTOPE IN THE NOVEL "RAIN AND PAPER"
(2004) BY VLADIMIR TASIĆ

(Summary)

This essay analyzes the elements of the postmodern chronotope in the novel „Rain and Paper“ (2004) by Vladimir Tasic. The outlook of the novel is calibrated to reveal the widespread presence of filtering, refraction, inversion, de-formation. Tasic’s characters seek out the authentic, living emotion under the surface of social roles, circling of information, of purple sensations, neon spectacles, rampant competition, omnipresent rhetorical flights. The novel speaks convincingly of a desire, as deep as it is difficult to satisfy, for finding moments in which the simulation of the space-time of the postmodern present becomes its true creative and epistmic sublimation.

Алла Татаренко
Львів

САН О СТВАРНОСТИ И СТВАРНОСТ СНА:
ОНИРИЧКИ ДИСКУРС У СРПСКОЈ
ПОСТМОДЕРНОЈ ПРИПОВЕЦИ

Ониричка стварност, поред стварности књижевне, представља једну од повлашћених стварности постмодернизма. У приповеткама српских постмодерних писаца налазимо на различите моделе функционисања ониричког дискурса. Сан се јавља као слика паралелне реалности, као пројекција реалне стварности, као одраз и наставак књижевног дела и чини битну компоненту, како поетике појединих писаца (М.Павића, С.Дамјанова, Н.Митровића, Г.Петровића, Р.Петковића и др.), тако и постмодернистичког концепта књижевности.

Снови и визије дати су људима
да би им користили и поучили их.
Артемидор из Ефеса

Кроз читаву историју човечанства људи се баве сновима, и свака од епоха у развоју цивилизације изграђује према њима свој специфичан однос, а књижевност – кроз призму тог односа – ствара њихове литерарне слике. Постмодерна епоха, кад научнофантастична књижевност више не може да држи корак са науком која напредује брже од уметничке маште, сан остаје једна од загонетака које трајно привлаче уметнике.

*Хипнос, Бог сна, син Ереба и Ноћи, Танатосов брат близанац, пријатељ Аполона и муза, замрсио је читаву ствар¹ – тврди Мики Шепард у причи *О Хипносу који борави на острву Лемну као господар свих богова и људи*. Неспоразуми и загонетке почињу од самог тумачења функције овог бога: поводом дефиниције Хипносове симболичке конотације постоје колебања између сна, с једне стране као спавања, а, с друге, као сневања². У многим језицима долази такође до вишезначности речи сан, која значи како починак (који шаље Хипнос), тако и нешто изузетно пожељно, али често далеко од реалног и конкретног, што може да се узме као (још једно) сведочан-*

¹ М. Шепард, *О Хипносу који борави на острву Лемну као господар свих богова и људи* у Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантастика*, Дневник, Нови Сад, 2004, 285.

² Н. Viderman, *Rečnik simbola*, Plato, Beograd, 2004, 114.

ство повлашћеног места које се даје ониричком елементу у култури наше цивилизације.

Однос према сновиђењима се мењао кроз столећа, и у хришћанској традицији сневни простори су неретко били сматрани пределима искушења. Од најстаријих времена људи покушавају проникнути у Хипносове тајне и траже тумачења са своје снове. *Артемидор из Ефеса је у II веку после Христа прецизно разликовао сновиђења (онеирис) која наговештавају будућност, од сна (енипнион) који указује на доживљену стварност.*³ Више столећа броји традиција сановника-приручника за читање снова, покушаја припитомљавања сновне стихије. У епохама доминације дуалистичке филозофске концепције, када се (поново) супротстављају несавршени свет материјалог и идеални духовни свет, снови се јављају као једна од његових пројекција, додир оностраног, недокучивог, тајанственог. Уметничко приказивање ониричког сведочи о различитим нијансама у доживљавању света сновиђења: једноставно фиксирање чињенице сна, контрастирање слика сурове јаве и срећног сневања (маштања), хорор-слике са учешћем оностраног (сновни су један од најповољнијих оквира за фантастичке фабуле). Могућности високе митологизације које пружа стварање слике сна, ослобађање од стега мимезиса рађају како слике неземаљске среће, тако и призоре неземаљског ужаса – неспутана машта писца налази оправдање у топосу сна.

Сан је увек био простор мистичког. Романтичари и симболисти оставили су сведочанства паралелног живота својих јунака у тим пределима, при чему су онирички простори често везани за дубинску спознају (пророчки снови, али и они, који објашњавају доживљену стварност), духовни живот, идеалну, вечну љубав. Постепено, на прелазу у модернистички XX век, све чешће се губи граница *међу јавом и мед сном*. Бројне примере њеног нестајања нуди стваралаштво Лазе Костића (а посебно његов *Дневник* – заправо *Ноћник*), поезија и лирска проза модерниста: као врло карактеристични примери лиминалних јавно-сневних простора могу да третирају *Можда спава* и *Дневник о Чарнојевићу*. Ако је Дисова песма – сва од сна и његове несигурности, кључеви јаве Црњанскових јунака леже у сну: у сликама рата у Галицији, у фрагменту, где се јавља загонетни двојник-суматраиста. Немогућност разлучивања успомена од привиђења рађа посебну, лелујаву структуру лирског романа.

Посебно занимање за ониричко наследили су од својих модернистичких претходника писци постмодерне епохе. Пажњи којом модернисти дарују сан, проглашавајући га релевантним подручјем стварности, они додају занимање за још једну врсту идеалних простора постојања – уметничку, литерарну. У њиховим делима долази до преплитања три стварности, које се јављају као подједнако стварне: реалне (*стварне*) стварности, ониричке стварности и стварности књижевне.

И сан, и књижевни текст представљају слике стварности, која није истоветна оној реалној. Немогућност апсолутног мимезиса сна привлачи

³ В. Јеротић, *Снови у Јунговом и хришћанском схватању*, Свеске, Панчево, 2005, бр. 77, 127.

постмодернисте који се опиру буквалном пресликавању датости. Зато у изразито постмодернистичким *Саветима за лакши живот* Горан Петровић посебно поглавље посвећује дефинисању јаве и сна као саставних делова личности:

Човек је јавна и сан. Јава је његов лик, а сан његов одраз. Прву од близанаца људи показују. Њом се диче, њу фотографишу, она им служи за препознавање и легитимисање. Друго, оно од сна сачињено, људи брижљиво чувају, често затварају, некада крију. Са њим воде разговоре у два ока. Од њега страхују, јер им је познато да је одраз старији од лика⁴.

Зато његовог Деду (*Трска*) забрињава сувише високи водостај јаве, која је преплавила село. Дисање на трску (маште) – једини је начин да се допре до сневних предела. Сликање сна писац убраја (у *Саветима*) у *невероватне доживљаје*.

Ониричка стварност више није огледало без амалгама, њено постмодернистичко третирање блиско је Јунговском, према којем је сан *природан догађај, спонтан феномен у коме нема манифестног и латентног дела, већ он говори о истини сневача, о актуелном стању несвесног*⁵. Дакле, није реч о сневном одразу изопачених жеља и потиснутих комплекса. Зато се Фројд налази на броду „освајача“ Острва из истоимене Петровићеве приче. Док становници Архипелага брижљиво скупљају снове, професор Сигмунд покушава их (од)узети: *Након професоровог рада остала је пустош, толики лов на снове спустио је њихов ниво на тек нешто изнад јаве!*⁶ – гневно изјављује градитељ књижевног острва, које лежи на сновима.

Прихватање паралелног постојања трију стварности пружа писцима нове могућности за фикционална путовања тим просторима. Међутим, свака од њих захтева посебан инструментариј за тумачење и приказивање. У недостатку речника језика снова, књижевници обележавају разлику преузимањем логике сновиђења, која се суштински разликује од логике приче о јави.

Значајне кораке у том правцу предузео је Милорад Павић. У његовим приповеткама нарушена је прозирност редоследа разлога и последица, а зачудност ситуација не изазива чуђење, као што је то случај и у ониричкој стварности. Јунаци су често смештени у просторе који варљиво подсећају на реалне – да би се касније трансформисали у фантастичне. Као пример таквог несигурног места на граници трију стварности може послужити *Крчма „Код знака питања“*. Бирајући добро познату кафану, Павић ствара привид веродостојности приче, који се појачава присуством у њој књижевника Боже Вукадиновића, Зорана Мишића, Владе Урошевића и наратора – пишчевог „двојника“ Милорада Павића. Читаоцу ће требати неко време да схвати како приповедач дочарава ситуацију из сна, у којем су се окупили јунаци – и живи, и они који су већ напустили овај свет (сан је лиминални простор таквих сусрета). Није лако ослободити се Хипносових чини: *Да би побегао из овог сна мораш да заспиш још једном. Тек сан у сну може те спасти из оваквих*

⁴ Г. Петровић, *Све што знам о времену*, Народна књига-Алфа, Београд, 2003, С. 34.

⁵ В. Јеротић, *Снови у Јунговом и хришћанском схватању*// Свеске, Панчево, бр. 77, 2005, С. 126.

⁶ Г. Петровић, *Савети за лакши живот* у: Горан Петровић *Све што знам о времену*, Народна књига-Алфа, Београд, 2003, С. 133.

снова какве сад сањаш. И тад ћеш бити на слободи, опет у животу, јер се два сна потиру као два минуса у математици: минус пута минус даје плус⁷. Излаз из крчме постоји само кроз сан, а из сна се може изаћи само у причу.

Смештање радње у свет којим владају друкчији закони могућег даје прича посебан фантастично-реалистички тон, стварајући *врло комплексне интертекстуално-хорор-ониричко-стварносне релације*⁸ Свет сна наступа овде као зачудан, али познат: веће опасности прете оном, који не зна како да се понаша у књижевној стварности, која је чврсто везана за ониричку. Што се тиче стварносне стварности, она се налази на маргинама приче, у облику фуснота које дају фантастичној ситуацији „научну“ потврду. Прича о сну наслања се на други сан, а из тог зачараног кола излази се у књижевност. Међутим, тек она, трећа реалност, представља праву опасност и њено постваривање уноси хорор-елеменат. „Вечера у крчми „Код знака питања“ (...) може се схватити готово као Павићев аутопоетички текст, пошто се „из сна може изаћи само у причу“, али (судећи управо по овој причи!) и из приче се може изаћи само у причу, односно – у Књижевност!⁹. Могућа је још једна постмодернистичка поука: кад се постаје књижевни лик, напуштају се предели реалне стварности, које замењују привидно исти, али суштински другачији литерарни простори. Књижевна реалност прати јунака у сну, као што сваког човека прати у сну његова жива реалност.

Прича о сну не наслања се на стварност, већ на други сан (или на причу!), елиминишући реалност. Такву ситуацију нуди прича Милорада Павића *Туниски бели кавез у виду пагоде*: у њој присуствујемо стварању од замишљеног, али реално постојећег простора (кућа у ул. Краљевића Марка број 1) виртуелног простора компјутерских игрица – који замењује простор из којег се приповеда (обично резервисан у стварносној стварности). Реалност тек даје знак, представља повод за путовање од нестварног ка нестварном. Новину представља то што се та виртуелна кућа гради за време несанице (која представља креативну конкуренцију сну), али у њу се уносе предмети из снова ЈМ. У Павићевој приповеци *Житије* монахиња-нараторка налази се у пределима сна госпођице Даласене: улоге су замењене, приповедач постаје сањани, а јунак његове приче – сневач, што додатно подрива ионако пољуљану позицију сигурног приповедача.

Теми књижевног сневања посвећена је Павићева прича *Ловци на снове*. Коктел од стварности прави се преплитањем постојећег и препознатљивог (куће на Савској падини, наратор-писац, његова дела) и догађаја са књижевним (и ониричко-књижевним) предзнаком. Заједно са доласком у причу јунака Павићевих књига долазе и њихови снови. Реално и књижевно повезују се преко ониричког. Јунакиње књига походе пишчева сновиђења да украду

⁷ М. Павић, *Вечера у крчми Код знака питања*, у Милорад Павић, *Руски хрт*, Драганић, Земун, 1996, С. 113.

⁸ С. Дамјанов, *Српска фантастика од средњег века до постмодерне* у Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантастика*, Дневник, Нови Сад, 2004, С. 26.

⁹ С. Дамјанов, „Вечера у крчми „Код знака питања“: једна прича двојице приповедача// Свеске, Панчево, бр. 64, 2002, С. 126

мало мушког семена, којим се оплођује машта. У тренутку сусрета са њима наратор – упозоравају оне – не налази се у сну, већ у књизи. Ловац Бранковић тврди обрнуто, али за њега наратор није сигуран да ли је будан. Књижевни ликови улазе у бивше снове свог писца – мада сценографија истовременог сусрета у две куће (притискивање кваке са обе стране) подсећа на ониричку. Сан – подручје сусрета живих и мртвих – прима овде живе и мртве јунаке и њиховог писца – такође јунака приче. *Ово где смо је књига, а не сан!* – речи принцезе Атех слуте постмодерни сукоб између стварности.

Писци-постмодернисти наступају као демијурзи ониричког космоса који се гради према законима сна, али и према законима постмодернистичког поимања текста. Сава Дамјанов у *Истраживању савршенства* књижевно евоцира сан о стварању света.

„Почивао сам мирно, непомично и спокојно, био сам изван времена форми и идентитета, изван обе Стварности; моји снови следили су исконске импулсе стварања, прожиле ме нека сенка дубоке несвесне искре која је отворила Простор, Време и Постојање¹⁰.“

Наглашавајући на почивању изван обе Стварности, писац упућује на нову улогу ониричког топоса: сан не служи више тумачењу прошлости нити завиривању у будућност, он је довољна себи реалност, која постоји независно од стварне реалности и стварно одсањаног сна. Ово је слика сна у сну, (омиљена код постмодерниста!), али и стварање књижевног сна који није пресликавање сна реалног, „близанца јаве“. Писац ствара (почевши од алфе!) свој независни свемир чији се развојни пута рачва, у којем је све несигурно осим слутње да је он идентичан свемиру Сна свог Демијурга. До тог сазнања долази се потонућем у таму као у Сан:

„Свет је нестајао и опет се рађао, ја сам се распростирао Простором испуњавајући његове најскривеније поре, сажимао сам духовне потенцијале Бића, отварао Време и сједињавао га у себи, укидајући његове димензије, покретао сам еволуцију и инверзију Универзума, био сам свеприсутан, вечан, неуништив: ја сам стварао, поништавао и трансформисао. Ја сам настајао и ишчезавао¹¹.“

У тексту који представља сневаче (а не описује га) присутне су и постмодерне белешке, које дају „истраживачку“ димензију *Истраживању савршенства*, а њихов паралелни ток додатно ће пољуљати сигурност у текст као фиксирану форму. На крају последње од њих (целовите, за разлику од претходних) читамо: *између две стварности постоји безброј спона, које никада нису исте...*¹²

Примере тих, *никада истих*, спона налазимо такође у другим приповеткама писца. Сновиђења имају јасне знакове оностраног: ка сновима, *заправо ка једном једином Сну* (у самој себи и из саме себе истовремено) лети Лилит (*Лилит*), ка исконском Сну води мртва драга (*Хипостаза љубави*). У *Преображајима* јунак постаје учесник исконске Игре – у сну он је неко Други. *Заточеник сна* пролази пут од жене (преко детета, хермафродита, ембриона, амебе) до Бића Ништавила, Небића. Од космоса амбивалентне личности ка хаосу прапочетка и еросу стварања нових светова. Тај пут ка Почетку пред-

¹⁰ С. Дамјанов, *Истраживање савршенства* у Сава Дамјанов, *Глосолалија*, Orfeus, Нови Сад, 2002, С. 9.

¹¹ Исто, С. 19.

¹² Исто, С. 42.

ставља одбијање Краја и покушај грађења сновне реалности на принципима, друкчијим од важећих „с ове стране“. Дамјановљев јунак прелази из сна у сан (нараторски свестан свог суштинског идентитета – идентитета оног, који сања, мушкарца који се у сну уживљава у Друго). Мењајући отеловљење, он не престаје да буде заточеник сна, на књижевни начин свестан своје *реалности*. Јунак *Хипостаза љубави* из једног сна прелази у дубљи, моћнији, исконски Сан. Овде Принц не буди пољупцем Успавану лепотицу, већ љуби хладни сан мртве драге – да јој се придружи. Смрт је представљена (и) као хладна ониричка зима. Јунак сумња да није он сам – тек сан њеног „хладног сна“. Онирички простори представљају повлашћене просторе у које се улази са жељом и стрепњом и који нимало не личе на улепшане земаљске просторе. Парадоксално, али постмодернистички тачно прича носи наслов *Хипостаза* (т.ј. отеловљење, постваривање) *љубави*. Сан овде представља избор стварности која нема везе са животом, већ са исконским Сном. Прича, саткана од сна, има нијансу књижевног сновиђења:

„Љубав је тамни вилајет, написао си ми некада давно и тако додирнуо мисао коју сам, можда, годинама скривала у срцу али је нисам изразила(...) Али, љубав је и попут приче: увек има свој непоновљиви почетак и непоновљиви крај, прву и последњу реч (те речи често су мистички симболи, чијих дубоких значења уситину нисмо свесни!), белину пре и тачку након свега (...)“¹³ Ониричка слика обојена је свешћу о писању.

Док јунакиња *Хипостаза љубави* сећа се – у сну – шта је написао њен драги, приповедач у причи Миленка Пајица *Нова биографија Хорхеа Луиса Борхеса (1989-1984)* чита у свом сну књиге које заборавља пре буђења. Читање је иначе честа активност јунака ониричких постмодернистичких прича, који сањају књиге и библиотеке. Јунакиња *Енциклопедије мртвих* Данила Киша препричава сан који се десио за време боравка у Шведској (вративши се кући, она још живи у том *далеком свету као у сну*). И у том сну она се налази у другом сну, који јој предочи – најреалистичније могуће – живот њеног оца. Сан открива не само постојање фантастичне библиотеке и Енциклопедије мртвих, већ детаље о стварном животу који би остали непознати. Сан о књизи упућује нараторку на веома битне везе из простора живота – на тај се начин опет повезују три стварности.

Кишова *Легенда о спавачима* открива дубинске слојеве запитаности писца о релацијама живот-сан-смрт. Ова легенда о сновима подсећа на амбивалентну позицију сна као дела живота и брата смрти. *Да ли то бејаше сан? Да ли то бејаше сан месечњака, сан у сну, те стога стварнији од правог сна, јер се не да мерити снагом будности, јер се не да мерити свешћу, пошто се из тог сна човек опет буди у сан? Да ли то бејаше само сан неки божански, сан вечности и времена?*¹⁴. У *Post scriptum*-у писац говори о тој легенди као варијацији на тему ускрснућа, додајући да број спавача није једина мистерија ове легенде. Има и других: *Ко ће омеђити сан од јаве, дан*

¹³ С. Дамјанов, *Хипостаза љубави* у Сава Дамјанов, *Глосологија*, Orfeus, Нови Сад, 2002, С. 51.

¹⁴ D. Kis, *Legenda o spavacima* u Danilo Kis, *Enciklopedija mrtvih*, BIGZ, Beograd, 1995, S. 78.

од ноћи, ноћ од свитања, успомене од тлапње? Ко ће ставити јасну белугу између сна и смрти?¹⁵

Сан као место сусрета оностраног и ононостраног јавља се у причама Борислава Пекића. *Човек који је јео смрт* тражи у сновиђењима путоказе за своје животне одлуке: и сваки пут добија вишезначне одговоре. Ово је још један корак ка разградњи представе о сну као бајци са унапред датом поуком: ниједан сановник не би био од помоћи Попјеу у решавању његових дилема. Уствари, снови су му помогли да дође до најважније спознаје: о *слатком укусу воље*. А читаоцима – о релативности поимања добра и зла, нужности историјског чина, сигурности и улози документа.

Јунаци *Новог Јерусалима* повезани су ванвременским, универзалним нитима снова. Будућност и прошлост у сну се јављају као садашњост, непроменљива попут Елемената од којих се састоји свет. Пекићеве сневачи виде удаљено у простору и времену, сањају непознато и онострано. Ту се оглашава свирала, ту се крећу силе таме: тајанствени наручилац столице, вештице и Гранчестерски свирач. У сну доживљава самоспознају Блексмит (*Отисак срца на зиду*), и читалац се може запитати да није сан – баш тај необичан начин, на који наратор сазнаје причу о том вештаку-вешцу.

Огледало непознатог Данила Киша такође представља сан као прозор у оној страни свет, место фантастичне спознаје. Земаљско правосуђе у оба случаја (у самом тексту приповетке и *Post scriptum*-у) побеђује захваљујући помоћи сновиђења које „реалистички препознатљиво“ осликава сцену злочина. И у овом случају, као и у случају Пекићеве приповетке, на маргини догађаја присутна је књижевна реалност. Сан се јавља – у случају Блексмита – као (могући) релевантни извор података за причу, а случају из *Огледала* – као знак препознавања одређеног типа књижевности (ако Кишову збирку посматрамо (и) као каталог књижевних модела).

Необичну релацију реалност-сан нуди у причи *Сусрет с Валентином* Мирко Ковач. Препричавајући у реалистичком кључу доживљај, који има статус успомене, наратор на крају одбија – из тајанствених разлога – да унесе у причу Машине речи. *Оно чега сада нема у причи биће додато други пут. Само, и тада ће нешто недостајати; тако до у бескрај, све док истинити догађај не постане сан.*¹⁶ Може се претпоставити да је слика са елементима ононостраног, *потпуна* слика, могућа једино у сну.

Самосвојне текстове сна исписује Немања Митровић. Његове приче често носе наслове са ониричком компонентом: *Сан рата*, *Сценарио за сан*, *Снови и дани*. Честе су слике усамљености које одговарају сновиђењу: у сну смо истински сами. Митровићеве прозе није могуће препричати, оне су све – у претакању слика, природном (ако се следи логика сна) и непојмљивом (ако се за то тражи рационално објашњење). Његов је јунак – најчешће дечак, чија свест није прекривена белешкама свакодневља, него је спремна да при-

¹⁵ Исто, S. 97.

¹⁶ Мирко Ковач, *Сусрет с Валентином* у Александар Јерков, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, СКЗ, Београд, 1992, С. 344.

ми архетипске сигнале. У сновима он се враћа у стање непостојања, завирује у собу својих родитеља тренутак пре свог зачећа.

Наг као први човек, сам у свом сну, дечак блуди кроз врт од пауна и лептира (...) Нико не сме да га додирне јер сања свет (...) Преспаво је рођење и још ниједно буђење није било довољно јако да прекине сан¹⁷.

Дечаково ониричко „избивање из куће“ представља избивање из тела и телесног у потрази за слободом сна који има оне недокучиве споне са реалношћу. Постојање истих јавља се у уоквиривању приче „фрагментима стварности“ (ветар отима из руку жене свилену спавачицу). Неухватљив је час кад се прелази граница света и сна:

Један по себи недужан догађај поновио се после толико времена, као да између ништа није било; његов живот је трен и ви га, намигнувши, можете превидети.¹⁸ Живот дечака пролази као трен, и његов сан је дужи од живота.

У Митровићевим ониричким причама снови представљају стварност за себе (прву и једино битну) и зато у њима нема места за тумачење сновиђења – тај чин предвиђа дистанцу и постојање неке друге стварности. Његове приповетке-снове карактеризује посебна пажња према језику: у сну који нема чврсто језгро, пуно значе нијансе које га обликују. Језик – творац постмодернистичког сна представља једну од главних магичних компоненти ониричког космоса Саве Дамјанова:

Језичке јединице кретале су се слободно и неспутано, вођене само својом унутрашњом логиком: говор метаморфозе¹⁹. Његов јунак чује глас: сањај, сањај језик који је стварао моје снове, Језик који је створио свет²⁰.

Према мишљењу Радомана Кордића, Митровићев текст је „само привидно структурисан као несвесно, тј. као језик, ако је, доиста, несвесно структурирано као језик. У том случају могло би бити сумњиво и оличење субјекта. Није реч у овим текстовима о несвесном субјекту, но о фантазмима ексцентричног субјекта“.²¹ У причама сна нема симболике која ствара ограничења у тумачењу, сваки сан је самотумачење.

У постмодернистичким приповеткама успоставља се друкчија хијерархија стварности, догађаји мењају ток: јунаци се крећу од зрелости (или дечаштва) ка (пред)рођењу. Јављају се могућности релација између те две стварности, које раније нису биле разматране У просторима приповетке Радослава Петковића *Човек који је живео у сновима* могућа је привремена коегзистенција јунака које пребивају у просторима ониричке и реалне стварности. Јунак се у сну не сећа своје јаве, док за своју драгану мисли да је она тек његово сновиђење. Несигурност постмодерног приповедача ствара могућност да се прича заиста води „из сна“ и читалац мора одустати од препознавања границе јаве и сневања.

Сан као простор чудесног одувек је привлачио пажњу уметника – за њега није потребан алиби могућег. Постмодернистичкој прози он доноси иску-

¹⁷ Н. Митровић, *Трн у: Немања Митровић, Сценарио за сан*, Граматик, Београд, 2003, С. 200.

¹⁸ Исто, С. 209.

¹⁹ С. Дамјанов, *Истраживање савршенства у: Сава Дамјанов, Глосологија, Orfeus*, Нови Сад, 2002, С. 14.

²⁰ Исто, С. 29.

²¹ Р. Кордић, *Постмодернистичко приповедање*, Просвета, Београд, 1998, С. 220.

ство немогућег,²² али и дозвољава створити потпунију слику човековог свемира – јер је не гради на основу само једне стварности.

Закони функционисања књижевне стварности, посебно драге за постмодернисте, веома су блиски функционисању снова. Текст сна (а још је Фројд третирао сан као текст) је вишезначан и допушта различита тумачења – као Књига песка која се чита сваки пут друкчије. Стварност оверава сан и наше виђење (тумачење), увек различито, и улога постмодерног читаоца аналогична је улози тумача снова. Слажући илузију на илузију, ређајући снове и књижевност, постмодернизам обогаћује дозивљај реалности.

„Развлашћени свет стварности једини је свет у којем субјект може пронаћи идентитет. Ониричко искушење има смисла као ослобођење тог света, тј. ослобођење субјектности субјекта у том свету²³.“

Текст сна и постмодернистички текст карактеришу дисконтинуитет, вишезначност, антимииметизам, суштинска интертекстуалност снова који се служе фрагментима (других) стварности. Култура човечанства представља један интертекст као што је сан – претекст за све текстове. Борхесов Шекспир одсањао је своја дела, а био је тек један од облика Божанског сна. Његове текстове надахнула је *суштинска истоветност постојања, сневања и представљања* – истоветност која је надахнула ониричке приповетке српских постмодерниста.

Кључне речи: сан, ониричко, постмодернизам, приповетка.

ЛИТЕРАТУРА

- Ханс Бидерман, *Речник симбола*, превели с немачког Михаило Живановић, Хана Ђопић, Мерал Тарар-Тутуш, Плато, Београд, 2004.
- Х.Л.Борхес, *Кратке приче*, избор и превод са шпанског Кринка Видаковић Петров, Рад, Београд, 1979.
- Сава Дамјанов, *Вечера у крчми „Код знака питања“: једна прича двојице приповедача*// Свеске, Панчево, бр.64, 2002.
- Сава Дамјанов, *Глосологија: изабране и нове приче*, Орфеус, Нови Сад, 2001.
- Сава Дамјанов, *Српска фантастика од средњег века до постмодерне* у Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*, Дневник, Нови Сад, 2004.
- Александар Јерков, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, СКЗ, Београд, 1992.
- Владета Јеротић, *Снови у Јунговом и хришћанском схватању*// Свеске, Панчево, бр.77, 2005.
- Данило Киш, *Енциклопедија мртвих*, БИГЗ, Београд, 1995.

²² Исто, С. 223.

²³ Исто, С. 232.

- Радоман Кордић, *Постмодернистичко приповедање*, Просвета, Београд, 1998.
- Мирко Ковач, *Сусрет с Валентином у Александар Јерков*, *Антологија српске прозе постмодерног доба*, СКЗ, Београд, 1992.
- Немања Митровић, *Сценарио за сан*, Граматик, Београд, 2003.
- Миленко Пајић, *Нова биографија Хорхеа Луиса Борхеса (1899-1984)* у Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*, Дневник, Нови Сад, 2004.
- Милорад Павић, *Руски хрт: приче*, Драганић, Земун, 1996.
- Милорад Павић, *Страшне љубавне приче: Изабране и нове*, Плато, Београд, 2001.
- Борислав Пекић, *Нови Јерусалим: готска хроника*, СКЗ, Београд, 1997.
- Радослав Петковић, *Човек који је живео у сновима*, Стубови културе, Београд, 1998.
- Горан Петровић, *Све што знам о времену: изабрана кратка проза*, Народна књига-Алфа, Београд, 2003.
- Мики Шепард, *О Хипносу који борави на острву Лемну као господар свих богова и људи* у Сава Дамјанов, *Постмодерна српска фантастика: хрестоматија прича*, Дневник, Нови Сад, 2004.

Алла Татаренко

СОН О ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ СНА: ОНИРИЧЕСКИЙ ДИСКУРС
В СЕРБСКОМ ПОСТМОДЕРНИСТСКОМ РАССКАЗЕ

(Резюме)

Онирическая действительность, наряду с действительностью литературной, представляет собой одну из привелигированных действительностей постмодернизма. В рассказах сербских писателей-постмодернистов читатель встречается с различными моделями функционирования онирического дискурса. Сон выступает как картина параллельной реальности, как проекция реальной действительности, как отображение и продолжение литературного произведения и является важным компонентом как поэтики отдельных писателей (М.Павича, С.Дамьянова, Н.Митровича, Г.Петровича, Р.Петковича и др.), так и постмодернистского концепта литературы.

Оливера Радуловић
Београд

УРУШАВАЊЕ МИТСКЕ СТВАРНОСТИ У ПЕКИЋЕВОМ *НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ*

Нови Јерусалим је готска хроника (збирка приповедака и роман хроника), хибридни жанр који, сложеним књижевним поступцима, комбинује митску и историјску грађу. Принципи конструкције и деконструкције спроведени су на свим нивоима текста који је у цитатним релацијама с Књигом откривења, грчком и европском књижевном и културном традицијом. Приклањајући се библијској, митској стварности, посебно визији Новог Јерусалима, која симболизује савршенство новоизграђеног света, аутор је деконструираше, користећи мото из Књиге откривења – описујући рат, глад, болест и ватру револуције. Урушавање мита о рају на земљи праћено је карактеристичним жанровским и стилским поступцима: отварањем хроника, сеобом ликова, понављањем мотива и сижејних сегмената, симболичким означавањем.

1.

Књижевност се не бави стварношћу, већ односом писца према нечему што верује да је стварност (Пекић, 1993, 24).

Нови Јерусалим је готска хроника, иновантног жанра од пет наративних целина, палимпсеста, које су отворене према миту, документарној грађи, историјским списима, предању, исповедној и фантастичној прози, анегдоти, сатири и биографији – карактеристичним стилским и књижевним поступцима. Дакле, у питању је хибридна творевина која, у потпуности, исцрпљује идеју књиге, разарајући препознатљиве жанровске моделе. Свака наративна целина је, на други начин, исприповедана повест Новог Јерусалима, небеског града на земљи, средишња визија *Књиге откривења* – која је њен сликовит сажетак, али и повод за интертекстуални дијалог. Пекићева романескна фаза у знаку је деконструкције – сажимања, збијања, концентрације епске грађе и поетичке надградње. Поступци демитизације, реконструкције, ремитизације и пародирања новозаветног мита у вези су с отварањем хроника према роману, поступком сеобе ликова, понављањем симбола и сижејних сегмената, проблематизовањем идеје спасења кроз спознају неминовне пропасти света. Аутор не деконструираше само хронике, већ и раније настале романе, сажима-

јући их на простор хронике, укључујући сва своја дела у исти контекст (преко *Новог Јерусалима*) и у интертекстуални дијалог с *Књигом откривења* – да би истакао разарачку суштину свеколике људске делатности. Опредељење за интертекстуалност и цитатну полемику белодано је и на жанровском плану, у односу на древну апокалиптичку књижевност. Питање односа мита и стварности аутор покреће, између осталог, водећи дијалог с Андрићем и Кишом, оснажујући, њиховим поетичким ставовима, своју стваралачку еволуцију. Коришћење цитата у полемичке сврхе доприноси драматичности и пренапрегнутости нарације, онеобичава смисао исприповеданог и, поступком контрастирања, води до идеје књиге. Пекић се према *Новом завету* односи као према другом тексту – слободној грађи која може да се угради у искуство модерног скриптар, служи осветљавању његовог дела и аргументовању ставова, било да је реч о саглашавању или преиспитивању подтекста.

2.

Књижевна истина је непроменљива митска слика, дефинисана пре него што се нама као хаотична и неразумљива историја догађа (Пекић, 1993, 192).

Нови Јерусалим Борислава Пекића је дело које, у пуној мери, илуструје ауторову зрелост и представља поетички зенит последње фазе његовог стваралаштва. Ако је спознаја суштина књижевног послања, како верује писац, онда је ово ремек-дело израз пуноће, како књижевног тако и животног искуства. Већ само жанровско одређење књиге комплексно је и вишезначно. *Нови Јерусалим* се може формално представити, уз пуну аргументацију, као збирка-хроника и као роман-хроника. Пет приповедних целина интерпретираног дела повезане су проблематиком урушавања мита о идеалној стварности, цинично осмехнуте над усређитељским пројектима човечанства. *Ниједна нас цивилизација није увела у Нови Јерусалим* (Пекић, 1993, 251) – екстратекустуални је ауторов коментар. Означница *танатологија* може стајати уз сваку од хроника чији јунаци мученички страдају у рају на земљи као жртве нових богова, усређитеља и спасилаца са фаустовским комплексом – умиру у ишчекивању да се сазида Божји град на земљи. *Ја не сумњам у мотиве вођа, ја сумњам у могућност реализовања тих мотива у оквиру архетипских модела стварности* (Пекић, 1993, 31) – допуњава нашу констатацију Пекић, чија је књижевна мисао стално у трагању за правим садржајима, па је ваља, сагласни смо са ставом Предрага Палавестре, поштовати и користити као аргумент (Палавестра, 2005, 144-157). Крајњи закључак Пекићевих антрополошких истраживања био би да спасења нема, јер свака идеологија, с усређитељским пројектима, почива на темељима библијског мита о Новом Јерусалиму, коме, како у митском тако и у стварносном кључу, претходи докидање историјског времена у тријумфу нечастивог – те је прочишћење од зла неминовно. *Нови Јерусалим* се открива као романескна структура због поступка отварања хроника једних према другима, манира коментарисања

претходних наративних целина, понављања значајних приповедних сегмената као лајт-мотива, наговештавања наредних, те враћања симболичких слика које се у другом контексту сабирају у нова значења. Јунаци Пекићевих повести су сродници, мали велики хероји, свакако, мученици, који се враћају у туђе хронике и суочавају са другим протагонистима, одмеравајући митску снагу. Старији од сећања, настали пре буђења наративне свести, својим фантомским појављивањем чине могућим прожимање судбина и мешање временских перспектива. Имају снагу да расклопе оквире повести и поруше жанровске баријере, ослобађајући се окова књиге. Протагонисти *Новог Јерусалима* личе на гласнике апокалипсе, јер живе у време револуција, апсурдних судских процеса, време гладних правде и истине, злослутно се јављају и преображавају у друга обличја, носе исто судбинско рухо, мењају идентитет – да би упутили на сродан архетипски образац у другим наративним целинама – на тему смрти и вечну тежњу да се она одгоди. Симболичке слике у повестима тешко су преводиве, личе на шифроване поруке пророка и визионара, небеске знаке чији је приповедач и тумач Пекићеве апокалиптичке прозе њихов митски брат. Отимају се решавању моралних једначина што их приближава загонетној *Књизи откривења*. Тек у другом контексту хронике се ослобађају жанровских стега – откривају се у пуном значењу, јер превазилазе субјективну перспективу њихових биографа и приповедача. Поетичку шифру једне крије друга хроника, а сва решења су сабрана у последњој која је епилог с идејним *акцентом*, као што је мото књиге њена митска пројекција, те се, уколико се чита у континуитету, сама конституише као роман о историји човековог пада са завршном поентом. Трагање за правом формом, једином *одговарајућом* за наречену проблематику – поетичка је константа Пекићевог приповедачког опуса, јер категорија жанра не постоји ван књиге која га, по први пут, обзнањује, а у духу је формалног експериментисања – што можемо схватити и као израз незадовољства постојећим књижевним конвенцијама (Делић, 1993, 42). *У уметности је форма све, она се мора налазити писањем* (Пекић, 1993, 42). Сваки садржај захтева новостворени облик, најприкладнији за проблематику коју преноси. Отуда жанровска одредница *готска хроника*, истакнута испод самог наслова дела, јер је примарна литерарна чињеница, те добија изразиту поетичку тежину. Реч је о жанровском хибриду, који аутор користи искључиво за ову књигу прозе, а може се шире одредити и као модерна апокалиптичка књижевност, оснажена историјском перспективом и аргументована документарном грађом.

3.

Ваља бити медијум не стваралац. Ваља се хипнотички предати сигнаlima оне стране, прорицати унатраг, очистити се од наслага искуства које нас је у прошлости раздвајало, укратко – бити невин (Пекић, 1993, 104).

Апокалиптика се етимолошки *означава* као откривење, а назив је за хришћанске списе који, с *пророчанским* ауторитетом, говоре о крају света, завршетку историје и стварању новог, идеалног простора и разоткривају будуће догађаје. Именована књижевна врста погодна је да изрази космички дуализам, отвара метафизичку и историјску раван у судбини човечанства, у којој сагледавамо борбу добра и зла и песимистички поглед на будућност цивилизације. Постоје две временске перспективе апокалиптичке књижевности. Садашња, која се понавља пролазећи и долазећа, изванвременска, у којој влада савршенство Божје праведности и љубави. Сагласна томе је идеја о два света. О свету видљивом, земаљском и невидљивом, небеском, који су постојали пре почетка историјског времена. Све што се догађа на земљи има своје узроке и последице на небесима. Апокалиптичке жанрове, обогашћене чудесним сликама из оријенталних митова, налазимо записане у *Старом завету*. Аутор је пророк који, у сновима или визијама, сагледава космичке тајне, загонетне поруке, разумљиве само упућенима – па им је неопходан небески посредник. Наглашено је екстатичко искуство визионара као спознаја Божје промисли у судбини света. Откривење није само саопштавање свевишњих истина, већ и откривање Божјих дела у историји, преко тајанствених знакова и чуда, а његово финале јесте одбацавање историјских процеса у свеопштем уништењу цивилизације. *Нови завет* садржи само један апокалиптички спис – а то је *Књига откривења* Јовановог. Предсказање је другог доласка Спаситеља, страшног суда, раја или пакла који следи, и вечног живота одабраних, чија имена су уписана у Књизи живих, који учествују у великој небеској литургији, у тријумфу силаска Новог Јерусалима, Божјег царства, на земљу. Дакле, само жанровско одређење прозне књиге упућује на библијски мит о поновном настанку раја на земљи, хармоничном односу Творца и његовог дела, савршенству створеног и лагодном животу у идеалном простору. Апокалиптика није препознатљива само по темама и садржају, него и по стилским одликама – езотеричног је карактера, загонетног значења, најчешће потписана псеудонимом. Објава је форма апокалиптичног писања којој посредује анђео или неки други небески тумач који апокалиптичара води на небеско путовање и објашњава му Божје тајне. Апокалиптичари су били приврженици писане речи, мудраци, док су пророци приповедали усмено и њихова су се учења тек касније записивала у беседничкој форми. Постоји значајна разлика између *Књиге откривења* и остале апокалиптичке књижевности, јер представља Новозаветну књигу, у знаку откривања пророчког духа Јовановог, кроз идеју месијанства. Писац *Откривења*, за разлику од писаца апокалиптичара, који крију идентитет иза псеудонима, потписује последњу новозаветну књигу властитим ауторитативним именом. Надграђује на реалистички начин песимистичка одређења апокалиптичара, позивајући се за сведока и очевица, прориче надолазеће недаће, с вером у Божји суд и стваралачко савршенство. Откривење има другачији поглед на историју, верује у искупљујућу улогу Спаситеља, који се јавља да би победио зло, несрећу и смрт. Апокалиптичари сматрају да је историја препуна злодела и, према томе, безначајна; пролазни временски уметак на путу ка сврховитом крају. Постоји

разлика и у степену откривања небеских тајни – док писци апокалиптичке књижевности обзнањују есхатолошке загонетке помоћу небеских тумача, Јован, у *Књизи откривења*, читаоцу препушта улогу визионара и тумача (Mounsi, 1985, 19-25).

Пекић је *Нови Јерусалим*, и насловом, метафорички одредио – како проблематику књиге, тако и пародијски нагласио архетипски хронотоп у хроникама које се баве људском деструктивном делатношћу у историји – подсећајући више на Содому и Гомору него небеско здање. Својом проблематиком и идејним усмерењима *Нови Јерусалим* се може повезати с нареченим хришћанским списима апокалиптике, јер обилује непрозирним митским сликама које се опирају једнозначности и очигледности. Аутор има потребу да открије универзалије бавећи се судбином целог човечанства, тежи великим синтезама. Трагалац је за истином, прозиратељ тајни па, на махове, подсећа на пророка и звездознанца, Божјег архивара и житеља будућности.

Употреба мотоа, у сваком Пекићевом делу, нарочито у анализираној приповедној књизи, има функцију кондензације, спрезања приповедне грађе и збијања значења. У случају *готске хронике* мото је начин интертекстуалног повезивања, али и отварања према Библији и *Књизи откривења*, античкој и европској књижевности и култури уопште. Ауторова теза да је у књигама давно све написано као да именује различите начине на које се исказују сродни садржаји – *плетиво је исто, разликују се само шаре. Туђ текст видим као слободну грађу, као нешто што од случаја до случаја може бити инкорпорирано у моје искуство* (Пекић, 1993, 13). Пекић је изразито цитатни писац, те други текст позива радо за сведока, који није увек ауторитаран, често је склон интертекстуалним играма и парадоксалним загонеткама. Будући наведен испред текста, најчешће је *шифрарник* Пекићеве прозе, јер садржи *смернице* читања и сигнале за његово разумевање. *Нови Јерусалим* је посебно наглашен необичним начином коришћења мотоа, испод наслова књиге и испред хроника. Супротних су идејних опредељења и смисла, увек другачије интонирани и стилски обојени – идеалистички, реалистички, иронично, пародијски, фантастички, припадају различитим културама и националним традицијама и упућују увек на нове могућности прозног изражавања и поетичка опредељења као и на тип наративног дискурса у хроникама. Наиме, навод испод наслова *прича из старине*, иза обавезне жанровске одреднице, је из *Откривења Јовановог*, а у дијалошком је и полемичком односу с осталим епиграфима у збирци, нарочито са цитатом грчког анонима испред прве наративне целине *Мегалос Масторас и његово дело*. Тиме се постиже тензичност унутар саме наративне структуре, води се перманентан дијалог међу цитираним текстовима и они, независно од значења повести, успостављају смисао – проблематизујући навод из новозаветне књиге и наглашавајући својеврсну грчко–хебрејску диглосију вођену митским сликама, служе сучељавању античке и хебрејске филозофије, уметности, традиције уопште. Поступак онеобичавања приповедне књиге појачан је тиме што је мото испред прве хронике вишег ранга, у односу на први навод у збирци, тако да је визија *Новог Јерусалима*, који у пуном небеском сјају силази на земљу, као

јаспис светли, строго контролисан изричајем грчког анонима, као својеврсно упозорење на погубно деловање муза, ограничене домете људског стваралаштва, које је попут живота, дивна илузија. Дијалог помињаних цитата је, шире гледано, поетичке нарави – заговара опредељење за аполонијски, а не дионизијски концепт књижевности, залагање за стваралачку дисциплину, план и истраживачка усмерења (Пантић, 1999, 22-30). *Писање је начин сазнавања и у књижевном коду саопштавања тог сазнања* (Пекић, 1993, 23). Свака хроника је и имплицитно изражена поетика, стилска вежба која се наредним наративним моделом доводи у питање, а истовремено и представља на нов начин испричан мит о Новом Јерусалиму, који у контексту историјске стварности делује истодобно аутентично и фантастично – у сваком случају – гротескно. Идеја вечног повратка истог садржана је у архетипском моделу стварности који, описујући митски круг, сам себе разара. Стога је судбина сваког великог пројекта, свеколике људске стваралачке делатности, јер и стварност је човекова монструозна креација, нарочито уметничке, да разара, деструктивна. Будући да је *негација пишчев начин прихватања стварности* – наш аутор је, попут древних писаца апокалиптичара, песимиста, јер открива, испод њених тајновитих велова изливање Сатанине делатности и вечну запитаност мудраца – зашто праведни страдају и докле ће се чекати силазак небеског Јерусалима на земљу? *Јер овде немамо постојана града, него тражимо онај који ће доћи* (Јевр. 13, 14). Док не страда у небеску књигу записан одређен број мученика, како сведочи *Књига откривења*, одговор је, који звучи парадоксално, у анализираном контексту. *Прво сам се плашио апокалиптичних финала... Онда сам се ужаснуо од трајања цивилизације, од њеног тријумфа. Њен ми се спори живот учинио горим од брзе смрти* (Пекић, 1993, 278). Иза наведеног ауторовог коментара следи закључак да модерни скриптар гради Нови Јерусалим као своје дело, само да би га урушио, разорио омражену стварност магијским гестом којим призива апокалиптички коњски чопор и коначно изливање чаше пелина.

Свака наративна целина је тешко решива једначина, срачуната на то да се мора избећи замка прве текстуалне очигледности. Па ипак, анализирана проза, утемељена на историјској и документарној грађи, иако настала истраживачким поступком научника и медијатора, који само преноси давно стечена искуства, а не мага и чаробњака, познаје митску формулу чињења чуда – *устану и ходи* – чиме буди дух епохе и удахњује живот историји, даје крв јунацима. Разарачки порив присутан и у уметности, рефлекс је стварности, а ова манифестација болне двогубости – дух, тело, добро, зло, митологија, историја, фантастика, реалност. Тек у том откривалачком спрегу књижевност постаје паралелни живот и изражава пишчев однос према ономе што је за њега стварност – речено пекићевски – *ауторове идеје о стварности*. Постаје пророчанска и прозирљива тек ако открије универзалије путем архетипских формула – тек тада спасава душу и долази до спознаје, једине могућности искупљења. (Пекић је један од ретких компетентних тумача свога дела, иако верује да је коментарисање начин разарања текста, упозорава да, будући да се историја понавља у архетипским обрасцима, подразумева и разлике у општо-

сти – наведен поетички став, између осталих, приближава анализираног аутора стваралачким опредељењима Киша и Андрића).

Хроника је књижевни род византијске историографије, посматран у светлу идеје о Божанском провиђењу у животу заједнице. Значајно је било хроничарево веровање у моралну законитост и предодређеност друштвених збивања. Историјска казивања у хроникама прожета су библијским предањима и повестима о настанку и развоју хебрејске заједнице – посебно наглашена дидактичким тенденцијама. Формално одредивши *Нови Јерусалим* као *готску хронику* – аутор истиче спрегу историје и предања у свом делу, надовезује се на Андрићево жанровско и поетичко трагање у романима (травничка, односно вишеградска хроника) и покреће стваралачки дијалог с нашим нобеловцем. Инсистирајући на одређењу готска, Пекић шири простор догађања својих прича из старине, универзализујући испричано и наглашава потребу отварања књижевности изван националних и реалистичких оквира. Аутор је надградио и свој однос према ономе што назива историјском чињеницом (*Мене се не тиче историја, већ моја прича о њој*, Пекић, 1993, 141) – уверен у истраживачке компетенције писца, у онај сувишни потез на слици живота, речено андрићевски, по коме се препознаје аутентичан стваралац, али и у снагу имагинације која чини чуда, нагласивши, ипак, значај одговорности и будне свести књижевних посленика, јер Антихрист је увек на њиховом трагу.

Борислав Пекић има амбивалентан однос према библијској, митској стварности у *Новом Јерусалиму*, приклањајући јој се – врши поступак ремитизације по древним моделима у којима проналази увек ново у старом – а вршећи отклон од ње деконструира стварносни мит из *Књиге откривења*, нарочито слику силаска небеског царства на земљу. Он указује на нарушавање идеализоване стварности, кроз рат, глад, болест, зло, гласнике апокалипсе, праћене умилно спасоносним звуком (фруле, не трубе), који не може ништа друго најавити до трагично финале. Прецизније, библијски мит о другом уништењу цивилизације препознаје се на историјској позадини, као очекивани епилог, а други његов део о доласку вечног раја на земљи, кроз могућност спасења и искупљења човечанства, доживљава се као чиста утопија, те се деконструира и пародира, и поступцима иронизирања и гротеске – доводи у питање. *Уметност није ту да спасава, него да разуме зашто спасења нема, понекад и да нам олакша што га нема* (Пекић, 1993, 108). Аутор се, на више начина, везује за *Књигу откривења*, поред наслова, мота, проблематике, идејних усмерења, мотива, честе су алузије изазване поређењима и метафорама. И директним именовањем наратор се позива на последњу новозаветну књигу, препознаје Јованове визије у загонетним симболима (*фрула, вретено, столица*), који му служе да гради повести под мистичним велом, а у духу модерне апокалиптике. Загонеткама даје негде поетичка, негде пародијска значења, вршећи отклон од подтекста користи га строго функционално. Поједина тамна места не осветљава, остављајући нерешивим текстуалне ребусе. Пекићеве архетипске формуле у једној повести служе наговештавању значења следећих, али и повезивању, груписању хроника и њиховој ужој циклизацији у оквиру романа. На пример, вретено је симбол који се понавља

у свих пет наративних целина а у свакој има друго значење. У *Отиску срца на зиду* откривамо га као вештичију алатку јер је тематска окосница ове езо-теричне приче – лов на *вештице* – а вретено необорив доказ вештичарења. Понављање истог мотива у хроници француске револуције *Човек који је јео смрт* упућује на дословце преведену метафоричну изреку (*лов на вештице*) доводећи је у везу с прогонима побеђених и набеђених криваца (контрарево-луционара). Отуда фигуративно речено, сличност вретена и гиљотине, на шта нас подсећа наратор. Уколико тумачимо, у истом контексту, наведене повести оне једна другу објашњавају добијајући алегоричка значења и са-тиричне димензије. Вретено повезује револуционарне вође с ловцима на ве-штице, а револуционарни преки суд доведен је у асоцијативну везу с инкви-зицијом. Хроника постаје парадоксална због чињенице да је, на смрт, осуђена преља помињала да јој треба вретено, а била оптужена као контрарево-луционар захваљујући језичкој смицалици, тачније сродности две речи које могу довести у везу само ирационални умови (краљ-вретено)! Фрула је заштитни знак Мастера Блексмита, чувеног ловца на вештице у хроници *Отисак срца на зиду*, а наизглед, неважна епизода о зачараном подруму у ком се може изгубити, служи наговештавању савремене хронике, редоследом четврте у књизи. *Свирач из златних времена* доприноси укрштању проблема на ро-манеском нивоу, прожимању временских слојева и актуализовању догађаја смештајући их у савременост ауторског наратора. Својеврсна је и ремитиза-ција силаска у подземни свет, наговештена и наглашена апокалиптичким знаци-ма, хроника је амалгам грчко-хебрејске митологије, даје стварносном миту сатиричну димензију, везујући се за прогоне и разрачуна политичких против-ника. Метафорички израз *појео га* мрак остварује се визионарски, на Булга-ковљев начин, јер је ово аутобиографска хроника из времена социјалистичке револуције, из доба послератних чистки и голооточких прогона. Надаље, вретено асоцира на фрулу, која је демонска алатка, као што је вретено ве-штичија, и на столицу, ремек-дело уметника резбара, доминирајући мотив из прве повести *Мегалос Масторас и његово дело*. Јасно је да постоји дубин-ска шара у Пекићевом текстуалном предиву, знак промишљања властите поетике у бризи за судбину човечанства и морални лик створитеља новог све-та. Проблем односа уметника и његовог дела, било оно уметничко или жи-вотно, у знаку је тешке борбе с паклом таштине јер су етика и естетика не-помирљиве супротности. Коначно, иако вретено личи на столицу, гиљотину, фру-лу, ножић за резбарење – најсличније је писаљки, једином оружју писца који трага за својом истином, болно резбарећи своју кожу при разрачуна с дија-боличним братом, идеалистом, коме аутор плаћа данак. Резултат копања по прошлости је аутобиографска хроника *Свирач из златних времена*, која отвара врата пишчеве радионице и пружа нам увид у процес настанка и порекло оста-лих хроника. Назначен спрег симболичких знакова у *Новом Јерусалиму*, као у *Откривењу*, има свој скривени смисао и наглашену композициону и пое-тичку функцију. Хронике и мењају шифрована значења у зависности од кон-текста, односно, од наративне целине уз коју се везују унутар књиге и шире, у зависности од текста са којим је аутор у интертекстуалним релацијама. Тако

читалац промишља, комбинује и прориче откривши безграничне могућности тумачења књиге, која захтева појачан рецептивни напор, *претвара воду у вино*, градећи властити смисаони универзум текста.

Борислав Пекић у *Новом Јерусалиму* води жив дијалог са Данилом Кишом, писцем исте генерације и опредељења за обновљени модернизам. Белодано је и поетичко сродство *Енциклопедије мртвих* и *Новог Јерусалима*, у жанровском смислу – приповедачке су збирке, циклизиране темом смрти, која их, уз аналогну фабулу и сродне карактере, повезује у епску целину вишег ранга. Критика идеологије и религије борба је против неслободе и једноумља, против револуције чију историју пишу победници, а која попут крмаче прождире своју децу – повезује дела упоређених писаца. Свака наративна целина испитује нове стваралачке могућности и у потрази је за идеалном формом. Пекић, као и Киш, приповеда своју поетику, склон је коментарисању својих текстова, које отвара екстратекстуалним одредницама, или ауторским коментарима у тексту, вечни је трагалац на плану форме, па се свака прозна целина доживљава као опробавање различитих могућности приповедања. Опредељење за интертекстуалност, нарочито онеобичавање дела неочекиваним цитатним поступцима, поетичка је константа. Иронична дистанца и сумња у могућност остваривања слободе у животу, као и у литератури, сродна је компарираним ауторима, као и свест о ограниченим дометима свега створеног. Пишчево је да поставља питања, не и да даје одговоре, јер литература није, како рече њима близак Јонеско, поштар да разноси поруке. Дисперзивност простора догађања новела, временска удаљеност, трагични историјски декор, различит угао сагледавања проблематике, опробавање разнородних стилских поступака у вези са фрагментацијом прозе, отежана рецепција текста, те запитаност над судбином човечанства у знаку је препознавања митских образаца у стварности, према којој писци испољавају рушитељски и стваралачки однос истовремено. Фантастична историјска скица у знаку је ироничног осмеха Симона Чудотворца и кир Ангелоса, а поступци гротеске, и парадоксални обрти, омиљени су стваралачки манири генерацијских другова и поетичких сродника из чије сумње се и рађа њихова литература. Успостављање компаративних релација у односу на *Енциклопедију мртвих* Пекић, изнад свега, чини проблемски. Природа и домети људског стваралаштва занимају аутора у хроници *Мегалос Масторас и његово дело*, а фаустовски комплекс, односно проблем таштине уметника отвара се кроз уговор с нечастивим који је парадоксално поражен у тријумфу стваралачког самољубља. Проблем властољубља, комплекс надчовека, третиран је у *Симону Чудотворцу*, али и у *Причи о Мајстору и ученику* и *Посмртним почастима* Данила Киша с пекићевским циничним осмехом. Интертекстуални дијалог с *Новим заветом*, нарочито с *Књигом откривења* спонтано је потекао. Књига мртвих, као контракњига Књизи живих, која се на драматичан начин *отвара у Откривењу Јовановом*, а помиње се, како у насловној новели *Енциклопедија мртвих* тако и у хроници *Човек који је јео смрт*, које везује сродна идеја да је сваки човек звезда за себе и да и малим људима великих гестова треба дати место у вечности. Јасно је да се постављају у у компарираним делима и

проблемска питања – како искупити грех и победити смрт, то највеће ограничење људског стваралаштва, чиме се проблематизује и идеја искупљења, уколико искупљење није у спознаји. Нема ничег фантастичнијег од стварности, веровали су писци фантастичког реализма, везујући своју прозу за стварност документарном грађом, али и вршећи отклон од пуке фактографије фантастичним обртима у тексту. Пекић, попут Киша, више личи на старозаветног пророка, него на апостола или јеванђелисту, више је гностик него правоверник, сличнији фарисејима, него изабранима, јер је писац по природи ауторитаран, чедо сумње, уздигнуто у таштом уверењу да се, у утакмици с Богом, примакао Новом Јерусалиму, који је ипак, само илузија, тек идеја о стварности која се ни не може наслутити у апокалиптичном урушавању цивилизације које предуго траје.

Писање се изједначава са црном марамом преко очију, која нас, на хуманом губилишту штити од истине метка испалееног само за нас (Пекић, 1993, 173).

Кључне речи: мит, ремитизација, деконструкција, интертекстуалност, цитат, мото, готска хроника, модерна апокалиптика.

ЛИТЕРАТУРА

- Делић, 1997 – Ј. Делић, *Пролегомена за Пекићеву поетику прозе*, у: *Ноттаге Данилу Кишу*, др Радомир В. Ивановић, Културно-просвјетна заједница, Средња школа „Данило Киш”, Подгорица, Будва, 1997.
- Mounsi, 1985 – R. H. Mounce, *Ivanovo otkrivenje*, Dobra vest, Novi Sad, 1985.
- Палавестра, 2005 – П. Палавестра, *Поетички углови критичке књижевности*, у: *Анали Борислава Пекића*, бр. 2, Београд, 2005.
- Пантић, 1999 – М. Пантић, *Нови Јерусалим трагички парадокси или иронијски ефекти приповедања*, у: *Александријски синдром 3*, Нови Сад, 1999.
- Пекић, 1993 – Б. Пекић, *Време речи*, Београдски издавачко-графички завод, Српска књижевна задруга, Београд, 1993.

Olivera Radulovic

SUPPRESSING MYTHICAL REALITY IN PEKIĆ'S *THE NEW JERUSALEM*

(Summary)

The New Jerusalem is gothic chronicle – the collection of short stories and chronicle novel – hybrid genre, which, with its complex literary treatments, combines mythical and historical material. Construction and deconstruction principles were alternately used within all text levels, which include relating quotes from *Book of Revelation*, Greek, and European literary and cultural tradition. With his inclination to Biblical, mythical reality, especially the vision of The New Jerusalem symbolising the perfection of newly created world, the author deconstructs it by using the motto of the Book of Revelation – describing war, starvation, illness, and the fire of revolution. The suppression of the myth of paradise on the Earth is followed by characteristic genre and style treatments: chronicle opening, character moving, the repetition of motifs and topic segments, symbolical designation.

Key words: myth, re-mythisation, deconstruction, intertextuality, quote, motto, gothic chronicle, modern apocalypse.

Robert Hodel
Hamburg

ДАВИД АЛБАХАРИ: МАМАЦ – О ФУНКЦИЈИ ГЕНЕРИЧКИХ СТРУКТУРА

У Албахаријевом роману *Мамац* (*Mutterland* у немачком преводу, дословно „мајчина земља“) канадски писац Доналд заступа у једном дијалогу са ја-приповедачем Аристотелову тезу „да се књижевност не бави нагађањима већ веродостојним описом чињеница, без обзира да ли су стварне или измишљене“ (Албахари 2001, 155¹).

По Аристотелу песништво се разликује од историје по томе што не преноси „шта се заиста десило него шта се могло десити, односно оно што је могуће по законима вероватноће или нужности“. Иако песништво „фигурама даје лична имена“, његов предмет је „општост“ (*ta kathylou*). „Посебно“ (*ta kath' hūkaston*), по Аристотелу катактеристично за историјску хронику, „састоји се од питања као нпр: шта је учинио Алкибијад или шта му се догодило“ и због тога не удовољава филозофским захтевима песништва (*Поетика*, 1451a-1451b).

Аристотел говори, дакле, о гениуном усмерењу књижевности ка уопштавању. Један од непосредних показатеља ове усмерености су искази у форми генеричких структура.

Бондарко (1987, 210) следећим појмовима карактерише *епизодичне* насупротив *неепизодичним* (одн. *генеричким*) структурама:

<i>епизодична структура</i>	<i>генеричка (неепизодична) структура</i>
временная локализованность: конкретность, определенность местоположения действия и ситуации в целом в однопавленном течении времени, прикреплённость к какому-то одному моменту или периоду	неконкретность, неопределённость, т.е. неограниченная повторяемость, обычность (узуальность) или временная обобщённость („вневременность, всевременность“)
<u>Пример:</u> Пресавио сам списак са ствари-ма – одевни предмети, пешкири, неколико књига, патике, хигијенски прибор – и угурао га међу папире са адресама и бројевима телефона у новчанику. (6)	<u>Пример:</u> За две године језик може да се заборави, за шеснаест може да ишчезне са лица земље, а када ишчезне, онда ни нас више нема. (15)

¹ У наставку се цитати из овог дела наводе само са бројем странице.

Ова дихотомија може се повезати са два комплементарна подсистема дугорочног памћења које је предложио Тулвинг (1972, 1983²) – мање у смислу емпиријски утврђених величина а пре као хипотетички мисаони модел (упр. Ханзен 1996, 5-12):

<i>епизодично памћење</i>	<i>семантичко (одн. генеричко) памћење</i>
– епизодично памћење похрањује визуелно и аудитивно регистроване информације о временски датираним догађајима и њиховим међусобним временско-просторним односима („first-hand knowledge”). Оно притом готово никад не поступа инференцијално, тј. догађаји се меморишу у оном облику у ком су се заиста одиграли и немогуће их је извести или реконструисати из других елемената. Памте се и догађаји чији смисао није непосредно видљив.	– семантичко (одн. генеричко) памћење садржи језичка знања организована у форми менталног лексикона (знања о међусобним односима међу речима и о правилима њихове употребе), као и знања о свету („second hand knowledge”). Информациона јединица се меморише ако је схваћена, тј. ако се може повезати са постојећим знањем и инференцијално реконструисати.
– догађаји се налазе у непосредном односу према „емпиријском“ Ја (у Кантовом значењу), које је тиме јаче емоционално умешано и чвршће опредељено по питању истинитости догађаја	– повезаност са личним искуством индивидуе не игра централну улогу. Знања о свету су тиме слабије емоционално утемељена и могу се, путем аргумената, лакше мењати.
– у случају препричавања неког епизодичног догађаја он се језички конкретизује само у појединим аспектима, чиме се супстанцијално мења његов „меморијски траг”.	– пошто информације у семантичко памћење доспевају већ у облику симболичког знања, оне при активирању принципијално не подлежу никаквим променама. ¹
– при активирању се обично употребљава глагол „сећати се”: „Шта си радио у време Т на месту П?”	– при активирању се обично употребљава глагол „знати”: „Шта је Х?” (Х реферише на објекте, концепте, својства, односе, ситуације исл.).
– после повреде централног нервног система углавном је оштећено епизодично сећање.	– и после готово потпуног губитка сећања на ранији живот, знање о свету може да остане интактно.
– при препричавању епизода слушалац или читалац се лако може уживети у догађање. ² Облици прошлог времена читају се као да се радња одиграва управо сада, у временској равни реципијента. ³ Претерит се због тога може заменити приповедним презентом.	– чисте генеричке структуре опажају се и доживљавају „дистанцирано”. Уколико се користе облици презента, ради се о гномском презенту.

² Говорећи 1972.г. само о епизодичном и семантичком памћењу, Тулвинг касније постулира и трећи систем памћења – процедурални (моторички програми, вештине, навике, лексичко памћење).

³ Епизодичне структуре се, дакле, насупрот генеричким структурама, језички конкретизују само кад се дозивају у сећање. Ова чињеница отвара питање да ли и епизодичне структуре које нису непосредно доживљене него испричане, подлежу истим закономерностима. У прилог потврдном одговору говори неколико разлога: и у оквиру књижевног текста ми се уживљавамо у догађање, живимо и осећамо са ликовима као да су реални људи. И обрнуто, код стварних догађаја често се чисто посматрање меша са елементима приповедања – када, на пример, сведоци

Посматрано из угла уобичајене књижевнонаучне дихотомије *discours/histoire* (Бенвенисте 1959) одн. *Besprechen/Erzählen* (Вајнрих 1964) и *déscription/narration* (Женет 1969), генерички искази би се могли сврстати под *discours* одн. *Besprechen* или *déscription*. Тиме је означен персонални говор у свим облицима глаголских времена осим у аористу (*passé simple*, по Бенвенистеу), који успоставља директан однос између приче и адресата. Аутор се читаоцу обраћа директно (тј. лично / „от себя“). Са друге стране, линија *histoire/Erzählen/narration* означава имперсонални приказ прошлих догађаја, употребљава временске облике за прошлост (укључујући и приповедачки презент) и успоставља један (фиктиван) свет који се разликује од света приповедача и слушаоца (Вајнрих).

Генеричке исказе, а они се углавном налазе у непосредној близини епизодичних структура, могуће је дакле посматрати као својеврсно обраћање читаоцу које разара илузију романескне фикције: читалац излази из фиктивног света и суочен је са знањима која директно реферишу на његову животну стварност. У првом реду мислимо на оне генеричке исказе који припадају „ауторизованом“ говору (аукторијалног) приповедача. Међутим, као што Албахаријев *Мамац* јасно показује, анализа генеричких структура у литерарном делу мора узети у обзир и говор ликова, чак и кад је његова функција првенствено у карактеризацији ликова.

Ако се упоредо посматрају различити литерарни текстови, лако је уочити чињеницу да се генерички искази у погледу учесталости и статуса (тј. степена ауторизације) битно разликују од аутора до аутора. На пример, код Андрића генерички искази заузимају изразито маркантну позицију: налазе се, још изразитије него код Толстоја, који му је по овом питању близак, често на почетку поглавља или пасуса, тако да се епизоде које им следе читају као илустративни примери претходно наведених општих ставова. Вишеградску омладину у предвечерје Првог светског рата Андрић, рецимо, уводи у причу као представнике две психичке диспозиције: „Њих има две врсте. Једни су задовољни својом судбином и животом касабе [...]. Други су непомирени са животом у касаби [...].“ (Андрић 1986, 273). Описе неколико младића у наставку читалац доживљава у светлости претходно постављене категоризације.

Дијаметрално супротним поступком служи се Милош Црњански у првој књизи *Сеоба*. Генеричке структуре јављају се изузетно ретко, будући да се лирски монолог концентрише на приказивање једног јединственог догађаја и индивидуалног душевног стања. Па и на местима где се јављају рудиментарне форме генеричких исказа, они остају углавном експлицитно везани за лирско-субјективну свест јунака: „Русија му се чињаше као неко надземаљско царство.“ (Црњански 1987, 233). „Општост“ (*tr' kathólou*) се не достиже путем *уопштавајућих* исказа (који трансцендирају конкретно време), него уздицањем индивидуалне судбине у симбол живљења: Вук, као и Аранђел и

саобраћајне несреће једни другима на лицу места саопштавају своја виђења догађаја. А као што показује филмско приповедање, фикционализација није идентична са претварањем у језички израз јер се и филм креће у области „као да“ али се притом максимално приближава посматрању стварних догађаја.

Дафина, представљају деконтекстуализовану егзистенцију модерног човека уопште.

У контексту савремене српске (као и хрватске и босанске) прозе, Албахаријев роман *Мамац* истиче се интензивном употребом генеричких структура. Међутим, не само њихова учесталост него и степен ауторизације разликују Албахаријево дело од рецимо *Новобеоградских прича* Михајла Пантића. Управо о томе говори Пантићева приповетка *На тераси*:

„Рекао ми је да су сликари немушти људи, и зато на посебан начин срећни. Сlike ништа не говоре, слике ћуте. И тако, у ствари, најбоље говоре. А писац мора да говори, мада зна да није у стању да било шта каже. Речи су непостојане исто као и оно што би требало да нам саопште. – Занимљиво. Мора да је то прочитао код Давида Албахарија. И шта је било после?“ (Пантић 1998, 18)

Степен ауторизације наведених изјава о сликарима и писцима је у значајној мери смањен: говор служи, прво, (негативној) карактеризацији лика (ради се о потенцијалном љубавнику партнерке ја-приповедача). Осим тога, партнерка жели да приповедачу стави до знања да је са дотичном особом водила стручне разговоре а не напосто кокетирала. Овакви генерички искази су, дакле, у великој мери конктекстуално везани, што потврђује и контекст приповетке у целини: цитирани пасус не дотиче ни једну централну тему приповетке.

Чврста конктекстуална везаност и психолошка мотивисаност карактеришу и генеричке исказе у оквиру говора приповедача:

„Имам утисак [...] да је између нас трајало неко тихо, али врло сурово такмичење. Ко је докле стигао [...], да ли је ожењен [...], и тако редом, гомила глупости *middle-age*-а, у једној пропалој, анонимној земљи која је дефинитивно отишла дођавола, а да због тога никог није заболела глава. Када ђаво завлада сви постају приправници за пакао.“ (Пантић 1998, 16)

Чак ако и сам аутор можда дели овај суд, он у првој линији карактерише ја-приповедача, дочаравајући душевно стање које одређује његово целокупно делање. А последица ове везаности у контекст је да се овакви генерички искази читаоцу не намећу као више или мање осамостаљене истине.

⁴ Разлика између лично доживљене, непосредно посматране и испричане епизоде без сумње постоји. Међутим, идентификација са неком препричаном епизодом не мора да буде ништа мање јака него у случају директног учествовања (упр. нпр. рецепцију *Вертера* или пренос фудбалске утакмице). Могуће је да у томе важну улогу играју тзв. „огледало-неурони“ (*Spiegelneuronen*). „Огледало-неуронима се означавају нервне ћелије које се активирају при посматрању радње коју изводи неко други – и то у истим оним регионима нервног система који би били активни када би посматрач сам изводио радњу. Ови неурони омогућују вероватно наше саосећање са другима.“ (Харо Албрехт, *Апотека у глави*. У: *Die Zeit* бр.32, 3.8.2006, стр.27.)

⁵ У погледу овог „као да“ могуће је говорити о „потенцијалу приповедања“. У играма одраслих мала деца често употребљавају потенцијал: „*Ech wär auso de Papa und du wär'sch d'Mama. Ech chiem jetz grad vom Iichoufe zrogg...*“ („Ја сам, као, тата а ти си, као, мама. Ја се сад, као, враћам из продавнице...“ У немачком језику је овде употребљен конјунктив.).

Приказани миметички принцип, који одређује функцију генеричких исказа, карактеристичан је за Пантићеву прозу у целини.⁶ У том смислу Пантић се испоставља као аутор који наставља традицију психолошке прозе свакодневице. Наравно, и овде као и у делу *Андерграунд или Герој нашег времена* Владимира Маканина, ради се о реализму писаном пред позадином постмодерног искуства, тако да би се и у овом случају могло говорити, наслањајући се на Лејдерман/Липовецки (2003), о својеврсном *постреализму*.

Учесталост етнозофских, лингвистичких, књижевнотеоријских и филозофских изјава условљава у Албахаријевом *Мамацу* редукцију и значајну деструкцију *histoire*-а (одн. *Erzählen/narration*). Епизодичне структуре делују у том тексту више као прелази ка генеричким исказима него као елементи самосвојног и сигнификантног дешавања. Чак и само „приповедање“ о прошлости – о Другом светском рату, о „новом рату“ у Босни или о мање важним догађајима као што је служење војног рока – не служи толико самом преношењу радње већ много више разрачунавању са прошлошћу у којој се тражи кључ за разумевање садашњости у години 1996. Још један битан разлог оскудности фабуле је недостатак љубавног заплета, који у књижевно дело традиционално уноси епизодицитет. Галерија ликова је уопште изразито редукована: осим неколико случајних и анонимних познанстава (са једним „продавцем“, једном газдарицом изнајмљеног стана – „старом Кинескињом“, једним „старим Италијаном“, сународницима у супермаркету) приповедач приказује у Канади једино сусрете са писцем Доналдом. Насупрот овој јединој блиској особи, на месту збивања, „Југославији“, налази се ужа и шира породица приповедача – мајка из Босне (и њена браћа и сестре), отац Јевреј, сестра, мајчин први брак (муж, два сина, свекар и свекрва Јевреји) и очев први брак (жена, деца, брат), од којих је највећи број погинуо током Другог светског рата.

Као и у Пантићевој прози, и у Албахаријевом делу тематска усмереност генеричких исказа налази се потпуно у зависности од јунака, тако да и њихову истинитосну вредност треба тумачити у функцији одређеног лика (први корак анализе). Али, пошто ликови нису „постреалистички“ мотивисани, питање статуса генеричких исказа мораће да буде у једном наредном кораку дубље диференцирано.

а) Генеричке структуре у Доналдовом говору

Доналд се у *Мамацу* појављује и као представник „Северноамериканаца“ али и као успешан прозни аутор. На оба подручја његова уопштавања, било да се тичу јела и становања, односа према историји или питања менталитета, граниче се са стереотипима:

⁶ Примат психолошког момента може се и поткрепити анализом симболике. Приповетка *Ђаво у лифту*, рецимо, проткана је фином мрежом симбола и мотива због којих се текст ретроспективно схвата као прича о смрти, на шта наводи пре свега завршна реченица („Сада га чекам да дође и изговори моје презиме“, Пантић 1998, 10). Па ипак, Пантић ни на једном месту не крши правила *common sense*-а или принцип психолошке мотивације. Свеprisутност смрти осликава у првој линији свест ја-приповедача, и тек затим овај лик (као целина) за *condition humaine* добија парадигматско значење

За Доналда су „Европљани“ „скупљачи“ и „шепртље“ (61 и д.), који су подједнако опседнути историјом (104) као и националном кухињом (109) или сопственим домом (46). Њима влада „енциклопедијски дух“, декадентни „дух прошлости“ (52). Они „толико верују у сумњу [...], [да] су најсрећнији када не морају да се одлуче“ (11). Они верују „да свет још увек није пронађен“ (135) и „да је живот нешто више од онога што се види“ (65). Једна од њихових карактерних црта је „љутња“ јер се још нису навикли на слободу речи (127).

Са друге стране, „Американци или Канађани“ себе никада не схватају као „мноштво“, увек само као појединце (65), они „знају само оно што им је потребно, и сматрају да је то смисао образовања, односно, да је знање оно што пружа практичну подршку свакодневном живљењу“ (52). Они су људи „без корена“ и зато слободни (86), тако да се могућност варварског отцепљења Квебека може сасвим искључити (169).

Поједине формулације звуче отворено полемички, ако се читају из визууре аутора: „[...] Европљанин, додуше, налази лепоту у хармоничном односу великих форми, док Американцу није потребно ништа друго осим саме величине“ (178). Доналд у својим етнозофским разматрањима иде тако далеко да тврди да може да чита из шољице за кафу: „Други пут је нашироко излагао своју теорију да се разлика између напредног и заосталог поимања света крије управо у односу према соцу, и да заостали народи сипају и соц у шољу с кафом.“ У Београду, размишља приповедач, таквог човека би напосто заборадио, „али у Северној Америци човек се навикне на такве теорије“ (103).

Овакво грубо разликовање између „страног“ и „својег“ није, међутим, карактеристично само за Доналда; и сам приповедач пати од дубоких предрасуда према „Северној Америци“: он полемички против недостатка културе становања⁷, против калоричне, профане исхране⁸, недостатка историје⁹, површности емоција¹⁰, игнорантског односа према другим културама¹¹ и запачене бригае о животињама која му се чини јачом него брига за ближње¹². У једном ненаписаном писму, у ком приповедач жели да Доналду „објасни неке ствари“, он сажима свој став на следећи начин: „[...] надменост Американаца, на пример, и зрелост Европљана, стварност наше историје, на пример, и патетичност њиховог постојања у непрекидној садашњости, наш осећај цело-

⁷ „Сада сам, у кућици која је, према канадским мерилима, упркос скромној величини, била права кућа, иако се по европским мерилима, с обзиром на материјал употребљен за њену изградњу, могла једино назвати бараком [...]" (16)

⁸ Приповедач у Канади пије „инстант-кафу“, а исхрану помиње речима „калорична вредност хране коју сам свакодневно, често недовољно сажвакану, уносио у стомак“ (75). Без обзира на то да приповедач говори о личним навикама у исхрани, читалац их несвесно повезује са приповедачевом новом околином.

⁹ „[...] да отпутујем, и то на овај континент, рекао сам Доналду, у ову земљу, где ништа није старије од неколико седмица“ (72).

¹⁰ „Када бих морао да одаберем три ствари, или можда пет, које су ми најтеже пале, и још увек падају, откако сам овде, онда је прилагођавање на прекомерну љубазност једна од њих. Ништа толико не плаши као доброта, ништа не наводи на толику сумњу као осмех.“ (53).

¹¹ „Хтео сам да донесем мапу Балкана, али једва сам успео да набавим мапу Европе.“ (51).

¹² „Као већина Канађана, и он је сматрао да је брига о животињама понекад важнија од бригае о људима. Када сам му причао како смо, као деца, јурили за безглавим пилићима, умало није повратио.“ (70).

витости, на пример, и њихову фрагментарност, спремност Американаца да узимају, на пример, и нашу посвећеност давању.“ (66).

У светлости овако плакативне дебате о менталитетима брзо се намеће питање да ли су из перспективе аутора и „про“ (Доналд) и „контра“ став (приповедач) на крају одбачени. На ово питање није, наравно, тако лако наћи одговор, као што ће се видети у анализи трећег битног протагонисте романа: мајке.

б) Генеричке структуре у говору мајке

Лик мајке функционира у тексту у првој линији као контрапункт Доналдовој апологији „површине“. Овај став манифестује се већ и у њеном језику: „Њен језик се састојао од мешавине пословица и изрека, народних мудрости и одломака из јуначких песама, поучних упадица и сеоских виспренности.“ (24).

Њена слика света обележена је притом како прагматичним тако и фаталистичким цртама. Са једне стране, лик мајке репрезентује нешто као *common sense* или животну мудрост изнад сваке идеологије, сматрајући живот и преживљавање важније од било какве теорије, облика државе или религије. Тако је за њу, на пример, „свака вера добра“ (9) и она је без резерве спремна да пређе у јеврејску веру и тиме својој деци да идентитет и омогући им везу са бабом и дедом.¹³ Јер она више верује својим рукама него Богу или држави: „[...] да, после свега што је у животу доживела, што је, то су биле њене речи, праметнула преко главе, може да верује само у своје две руке. И када би казала да се Бога сасвим мало боји, одмах је настављала да се власти не боји ни мало.“ (120) Није ни мало случајно да се она и овим речима ослања на традирани став (у босанској народној песми налазимо: „Бојиш ли се кога? Бога мало а цара ни мало...“¹⁴), јер се мајка у својој хуманости, радности као и у својој скепси¹⁵ позива на знање изграђено кроз генерације и преношено у форми изрека и пословица. Оваквим прагматизмом приближава се на неки начин Доналду¹⁶, али у погледу објашњења ове прагматичне филозофије они формирају супротности. Њен морал заснива се у најбитнијим цртама на традицији и прошлости а тиме и на патријархалном свету, у ком је ћутање злато¹⁷

¹³ Притом она не престаје да буде Српкиња (27) – и на гробу своје деце не ставља само каменчиће на њихове споменике него и пали свеће. „Да сам знала нешто треће, и то бих урадила, јер каква је разлика?“ (63) На сличан начин прагматично поступа у односу на свој други брак, након што јој је први муж убијен у логору а оба детета настрадала у железничкој несрећи: „Нисам била срећна када сам се удала за твог оца. Како сам могла да будем срећна када се тада више нисам ни надала? После сам се навикла.“ (95)

¹⁴ За информацију сам захвалан Сеаду Поробићу.

¹⁵ „За разлику од оца, мајка је увек говорила да је боље бити сумњичав него добронамеран, и док је отац за свакога имао раширене руке, мајка је умела да чека, руку прекрштених на грудима.“ (41).

¹⁶ О овом приближавању у тексту се више пута и експлицитно говори: „Ако пишеш о пустињи, рекао је, не помињи сјај рибљих крљушти. Тако је говорила моја мајка, одговорио сам.“ (34) „Доналд, уверен сам, не воли неред. Ако је то тачно, онда између њега и моје мајке постоји нека сличност.“ (176)

¹⁷ „Свака вера је добра, говорила је, али онај ко не уме да ћути не може да се нада да ће у речима наћи утеху.“ (9).

јер само ћутање омогућује да се чује традиција, док говор тежи ка томе да традирано знање прилагоди новим условима и тиме да га поништи.

Заједно са поштовањем откривеног знања иде, са друге стране, и представа унапред зацртаног живота, која у лик мајке уноси и црте сујеверја: она, тако, верује предсказању једне Циганке да ће јој се живот из основе променити кад у њега уђе висок, плав мушкарац (67,69), убеђена је у снагу снова („Све се испуњава“, рекла је мајка. „Када сањам болест, онда знам да је ништа не може зауставити. Када сањам неку особу, она се већ наредног дана појављује на нашим вратима. И увек знам када ће нам стићи писмо“, 46), а у талогу од кафе могуће је видети будућност:

„Уосталом, рекла би она, у соцу се садржи будућност, што је значило да пијење такве кафе, са талогом, означава спајање свих временских сегмената, односно, да онај ко пије кафу без талогоа постоји само у садашњости.“ (104).

Помен ограничености људске егзистенције на садашњост треба, без сумње, текст иманентно повезује са критикованом површности „Северноамериканца“, што лик мајке у тексту још изразитије профилише као контрапункт Доналду. Међутим, као и на другим местима, и овде се намеће питање у којој мери приповедач стварно¹⁸ само преноси речи своје мајке, односно, у којој мери у њене речи уноси своја виђења. Да ли је мајка заиста коментарисала различите начине пијења кафе? Може ли неко ко је убеђен да зна кад ће добити писмо, веровати да живот појединца „служи боговима и вишим силама за разоноду или, што је можда најтачнији израз, да убијају време“ (131)? Може ли се неко, за кога је политика сажета у речима „сјаше курта а узјаше мурта“ и „кадија те тужи, кадија ти суди“, у тако истанчаним сликама говорити о разлици између књижевности и живота: „Можеш да испишеш хиљаду страница а нећеш успети да забележиш ни део онога што се догађа када, на пример, провлачиш конач кроз ушице игле.“ (153)? Слична питања јављају се, међутим, и у вези са кохеренцијом лика Доналда. Доналд ни у ком случају не заступа јединствену слику света; као друга страна у дијалогу он се прелако прилагођава приповедачу, који и сам у различитим ситуацијама има различите ставове о народима, менталитетима, историји и књижевности.

И заиста, у роману је могуће наћи довољно разлога да се Доналд и мајка не посматрају као „реалне“ (индивидуализоване) фигуре него као производи дијалога који се одвија у првом реду у свести приповедача. Доналд, и сам са мигрантском биографијом коју он, међутим, у потпуности прећуткује, би из тог угла могао бити означен као *alter ego* приповедача, као писац који се успешно етаблирао у новом свету и који због тога важи као пример успешне

¹⁸ Појам „стварно“ односи се овде само на текстиманентну стварност. Говорећи о аутобиографској димензији романа, Албахари је у једном разговору за „Књижевни журнал“ рекао: „Тако се десило да ми је неко након читања мог романа *Мамац* рекао како нисам написао праву истину о животу своје мајке. Али, ја нисам ни писао о својој мајци! Ја сам живот своје мајке искористио за причу о једној имагинарној мајци. У истом роману спомињем траке које је мајка снимила и које син, приповедач, слуша. Никада нисам имао те траке!“ („Изгнанство је трпно стање“, Књижевни журнал, www.omnibus.ba/zurnal/int_albahari.php)

интеграције. Уз овог двојника мајка, са којом приповедач остаје у вези првенствено путем аудио записа које је снимио након сахране оца, формира се као на исти начин условљен „европски“ пол. Сам приповедач дефинише се и преко мајке и преко Доналда и налази се у фази прелаза из старог у нови свет. Све три фигуре карактеришу, по овом читању, заједно централну приповедачеву свест. Због тога Доналд није репрезентант „Северноамериканца“ по себи као што ни мајка не представља једноставно „Балкан“ или „Европу“; обоје заступају ове полове пре свега у субјективном доживљају и свести приповедача. На тај начин фокус се помера од стереотипа ка карактеризацији индивидуалне свести.

У прилог оваквом читању говори и чињеница да се разговори често не одвијају реално и непосредно него су у приповедачевом сећању реконструисани, па чак и измишљени. Глаголски облик „рекла би“ нема, рецимо, увек значење итератива него потенцијала, што је изразито очигледно на местима на којима је и експлицитно наглашено да се не ради о цитираном говору („Знам да би то рекао јер сам једном чуо како своју мајку, или је то можда била његова ујна, пореди с кишобраном“, 14; „Којешта, рекла би моја мајка, нема универзалних значења [...] Чак и ако то нису њене речи [...]“, 32; „Доналд, не знам шта би Доналд рекао у вези с тим, можда ништа [...]“, 91).

За реалистичку приповедну ситуацију иритирајуће је и више него упадљиво понављање места радње у Канади: „у ресторану на речном острву“. Маркираном рекуренцијом речно острво добија симболичне црте: оно представља простор емиграције у емиграцији, одвојено од живота страног града и стално под опасношћу да потоне у брзини протока времена, тј. у току реке. Овим симболичким продубљивањем и учесници у разговору на острву губе реалистичка обележја.

Тумачење ликова као „отелотворених идеја“ једног јединственог тока свести (феномен познат из рецепције Достојевског) бацило би сенку и на интерпретацију свих генеричких структура текста. Било каква изјава о Северноамериканцима, Индијанцима и Европљанима, о историји, књижевности и језику морала би се посматрати у зависности од основне „наративне перспективизације“: када приповедач објашњава Доналду да земља, као што је његова, која је „мало на северу а мало на југу, делом на истоку а делом на западу“, мора да пропадне, треба ову геозофску изјаву посматрати заједно са Доналдовим критичко-рационалним противставом да „историја није физика“¹⁹ (110). Или, ако закључак да „Канађани се ретко, углавном, дотичу“ (114) желимо да схватимо као знак њиховог недостатка емоција, морамо имати у виду и да се приповедач и његов отац такође нису дотицали („Нисам тада могао да претпоставим да ћу убрзо после очеве смрти помислити како се он и ја нисмо никада дотицали“, 172).

Са друге стране било би исто тако погрешно у овим генеричким исказима видети игру или чак полемику са стереотипима. Приповедач доживљава у

¹⁹ Овој разумној оцени супротставља се следеће Доналдово геозофско мишљење: „Скренуо ми је пажњу да Хрватска личи на разјапљене чељусти, Србија на дебелог преријског глодара који чуци изнад своје рупе, док га је Босна подсећала на изломљени троугао [...]“ (147-148).

Канади егзистенцијалну кризу²⁰, и пореди је са стањем своје мајке за време рата после бега из Хрватске („И мој живот се састоји од устајања и легања и поновног устајања...“, 28).

Пошто је изгубио породицу и земљу (Југославију), приповедач се одлучује за одлазак, да би тако изгубио и последње – језик, и тиме започео нови живот (185): „Мајка се, наравно, не може заменити, али земља и језик, зашто да не?“ (186). Крајњи израз ове тежње је покушај да под покровитељством успешног канадског колеге и сам напише роман на енглеском. Доналд постаје „баштован“ (101) који треба да негује „пресађени цвет“.²¹ На почетку се чини да би то могло успети (упр. доле наведен цитат, 171), али завршетак романа ипак сведочи о потпуном неуспеху: рукопис на енглеском је, када га Доналд враћа аутору, „препун исправки, подвучених места и прецртаних речи, запажам и низ великих упитника“ (188). На крају следи један симболички обликован опис раскида везе са Доналдом, који се може схватити и као раскид са „Северном Америком“: „Потом плаветнило ишчежава, рагастов се пуни тмином, и када покушам да затворим врата, осетим како се мрак одупире.“ (189) Када „браву напокон шкљоцне“ (189), Доналд остаје напољу: „Тада се опрезно, сасвим опрезно, удаљавам натраг све док ми нешто не дотакне леђа.“ (189) У овој, последњој реченици романа, приповедач се од Доналда удаљава *унатраг*, све док не стоји *леђима окренут* према нечему. То не мора да значи да је леђима прикљештен уза зид, али се ипак намеће питање да ли је прогутао онај „мамац“ из наслова.

По много чему у роману се као „мамац“ могу схватити и аудио траке које приповедача везују за мајку, матерњи језик и стари свет (упр. значење речи *мамац* у жаргону: „претерано доминантна мајка“). Већ при првом слушању трака приповедача обузима страх од нежељеног повратка: „[...] а све време ме је прогањала бојазан да би ме повратак матерњем језику, појачан чињеницом да га изговара управо моја мајка, вратио тамо где више нисам хтео да се враћам, поготово сада када сам, захваљујући туђем језику, напокон почео да се осећам као неко други.“ (171). Кључну улогу у доношењу одлуке да уопште преслуша траке игра притом осећај губитка матерњег језика, а једино у њему се приповедач може осећати „природно“ (123). Употребљавајући страни језик он има осећај да нестаје:

„Као да сам се смањо откако више не говорим својим језиком. [...] Говорим о језику зато што ми управо он, тај туђи језик, стално говори да овде не припадам, да сам неспособан да на њему прецизно изразим апстрактне концепте, осуђен на свет именица и бројки, крупних новинских наслова и етикета у самоуслуги.“ (36).

²⁰ У вези с тим упореди следећу изјаву из једног разговора са Гораном Чворовићем (*Вечерње новости*, 12.3.2004): „О свом боравку у Канади, где је „осам сати, трећину дана, у задоцњењу за Европом“, каже: – Осећање отуђености је тамо изузетно велико. На западу Канаде живи мало људи. Дистанце су значајне, растојања између градова огромна. Поимање простора је ужасављујуће, али је, у исто време, и лепо, уколико вам се то допада.“

²¹ Слика пресађеног цвета појављује се у тексту више пута: „Цвет је тешко пресајити, треба му обезбедити исте услове, исту влажност земље, подједнаки однос минералних састојака [...]“ (101). Када приповедач почне да набраја шта је све његова мајка умела, он као прво наводи: „да пресади, на пример, сваки цвет у правом тренутку“ (183).

И када почне да изграђује нов идентитет у новом језику, његовом писању на енглеском недостаје баш она димензија која је најизразитије карактерисала његове стихове на матерњем језику:

„Били су пуни праскавих сугласника и дугих самогласника, и та смена праска и опуштености, то је оно што нисам успевао да поновим на другом језику, што није, дакако, било важно за саму причу, али је у мени будило осећање нелагодности и подсећало ме да се живот не може сећи као пита с месом [...]“ (156).

У занемаривању језичке димензије писања лежи и разлог најновијег литерарног неуспеха: под Доналдовим утицајем приповедач тежи „праволинијском приповедању“ (48), које има одређен почетак и крај (79), и у ком језик не игра централну улогу: „Ако хоћеш причу, рекао је, онда мораш прво да заборавиш језик, је л’ то јасно? Питао сам на који језик мисли. Сваки, рекао је, било који, јер сваки језик говори исто само што се њихови звукови разликују“ (150).

Овакав ригорозни номинализам дубоко је стран приповедачевим убеђењима. Као што верује у „вртлог историје“ (182) и последњи рат схвата као наставак Другог светског рата, приповедач је убеђен и у премоћ језика („језик заправо влада над нама“, 45): „Осећао сам како ме други језик обузима, како ме прилагођава својим захтевима, како и сам постајем друга особа. И зато, када сам чуо мајчин глас, устукнуо сам [...] због тога што сам осетио, и то као стварни бол, како ме *мој* језик одвлачи од новог домаћина и великом брзином враћа у првобитно обличје.“ (45)

Међутим, у матерњем језику приповедач не види више неки благослов. Наслов „Мамац“, напротив, сугерише да наслеђени језик треба схватити као фатално одређење од ког приповедач покушава да побегне, а на крају је њиме „намамљен“. Покушај да преко другог језика постане други човек (Доналд) не успева, и он се враћа једином језику у ком се осећа „природно“. Заједно са овом „регресијом“ он се враћа и вредносном систему своје мајке и свом „матерњем“ језику.

Статус генеричких структура у тексту могуће је дакле посматрати на три нивоа:

- на првом нивоу су уопштавања којима опозиција „стари – нови свет“, последњих година и превише коришћена, оживљава у сасвим дословном значењу: приповедач у извесној мери преузима евроцентричну критику Северне Америке.
- на другом нивоу ова дихотомија се премешта у свест главног лика. Оба пола, „Северна Америка“ и „Европа“, репрезентовани у ликовима Доналда и мајке, чине притом једно ментално јединство са два комплементарна усмерења. Дихотомија је наративно перспективизирана а степен ауторизације генеричких исказа је значајно редукован.
- на трећем нивоу је ова наративна перспективизација, у којој је између Доналдове и мајчине позиције постојала извесна равнотежа, и сама релативизирана враћањем приповедача свом „матерњем“ језику. У том

опрезном стајању на страну „Европе“ треба, међутим, видети више фатално предодређење него слободан избор.

Вишезначни наслов „Мамац“ очигледно сугерише овај регресивни моменат. У том смислу се наслов немачког превода романа – *Mutterland* – испоставља као веома успела интерпретација.

Превод: Олга Стојановић

Кључне речи: генеричке и епизодичке структуре у књижевности, стереотипови „Америка vs. Европа“, губљење језика у емиграцији.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Албахари, Давид, *Мамац*. Београд, 2001.
- Андрић, Иво, *На Дрини ћуприја*. Београд 1986.
- Aristoteles, *Die Poetik / Peri poiçtikçs*. Griechisch/Deutsch. Reclam, Stuttgart 1982.
- Benveniste, E., Les relations de temps dans le verbe française (1959). У: E. Benveniste, *Problèmes de linguistique générale*. Paris, 1966, I, 237-250.
- Бондарко, А.В., *Теория функциональной грамматики. Введение. Аспектуальность. Временная локализованность. Таксис*. Ленинград, 1987.
- Црњански, Милош, *Сеобе. Прва књига*. Београд, 1987.
- Genette, G. Frontières du récit. У: G. Genette, *Figures II*. Paris, 1969, 49-70.
- Hansen, Björn, *Zur Grammatik von Referenz und Episodizität*. München, 1996.
- Лейдерман, Н.Л., Липовецки М.Н., *Современная русская литература. 1950-1990е году*. Москва, 2003.
- Пантић, Михаило, *Новобеоградске приче*. Београд, 1998.
- Richter, Angela, Erinnern und Vergessen in der Fremde. Die Kroatin Dubravka Ugrešić und der Serbe David Albahari. *Die Welt der Slaven*. Jahrgang XLVI-II (2003), Heft 2, 263-274.
- Tulving, E., Episodic and semantic memory. Tulving E, Donaldson, W. (ed.), *Organisation of memory*. New York, 1972, 381-403.
- Tulving, E. *Elements of episodic memory*. Oxford, 1983.
- Weinrich, Harald, *Tempus. Besprochene und erzählte Welt*. Stuttgart, 1964 (Sprache und Literatur 16).

Robert Hodel

ALBAHARI: *MAMAC* – ZUR FUNKTION DER GENERISCHEN STRUKTUREN

(Zusammenfassung)

Albaharis Roman *Mamac* (*Mutterland*) zeichnet sich – im Unterschied etwa zu Pantićs *Novobogradske priče* – durch einen Hang zu generischen („generalisierenden“) Strukturen aus, die den Gegensatz „Amerika-Europa“ stereotypisch hervortreten lassen (z.B. „Europa verkörpert den Geist der Vergangenheit“). Der Artikel zeigt auf, wie diese Opposition durch die Unterwanderung der Figuren als reale Personen auf mehreren Aussageebenen zugleich entfaltet und desavouiert wird: Auf einer ersten Ebene steht der Ich-Erzähler als erlebendes Ich mit seiner bosnischen Mutter auf der Seite des geschichtsträchtigen Europa, das dem nordamerikanischen Schriftsteller Donald entgegensteht. Auf einer zweiten Ebene werden das erlebende Ich und seine Mutter sowie sein Gegenspieler Donald zu Antipoden eines einzigen, erzählenden Bewusstseins und damit die Stereotypen zu Elementen der Charakterisierung des Erzählers. Auf einer dritten Ebene schließlich (Ebene des impliziten Autors) werden die europäischen Werte wiederum verteidigt – freilich im Bewusstsein eines (fast fatalen) Befangenseins in der eigenen Geschichte.

Зорица Бечановић-Николић
Београд

ХРОНОГРАФИЈА И КАРТОГРАФИЈА: ВРЕМЕ У РОМАНИМА ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА

Према претпоставкама теорије приповедања француског филозофа Пола Рикера, време је у људској перцепцији увек посредовано причом, која може бити историографске или фикционе природе, а безмало увек, без обзира на то да ли у њој доминирају историографски или фикциони елементи, у себи садржи моменат укрштене референције – историзоване фикције или фикционализоване историје. У овом раду испитују се својства укрштене референције у оквир разуђених, полифоних и полицентричних композиција романа Драгана Великића. Укрштена референција се испитује и у вези са ауторовим третманом односа времена, простора и идеологије у слојевитој фикционализацији приказане стварности.

Прошло време је (баш као и садашње и будуће), ако прихватимо претпоставке теорије наративности француског филозофа Пола Рикера (*Paul Ricoeur*), у људској свести увек посредовано причом (*récit*). Прича, пак, може бити историографске или фикционе природе, а безмало увек, без обзира на то да ли у њој доминирају историографски или фикциони аспекти, у себи садржи елементе укрштене референције – историзоване фикције или фикционализоване историје.¹ Уколико се испитују приче што посредством уметничке фикције проблематизују проток времена, однос прошле и садашње стварности, ваља обратити пажњу на романи Драгана Великића, који се могу описати као сложене, полифоне и полицентричне литерарне композиције чији садржаји, баш као и облици, остварују једну особену *хронографију*, проблематизују политику метонимијски је означавајући као *картографију*, а будући да најчешће пружају увид у свест хиперсензибилних јунака које води нека врста жудње, еротске или уметничке, за читалачку интерпретацију подстицајни су и као специфична *еротографија*.

Великић, у свим својим романима, приповедајући, исписује време и испитује парадоксе времена. Познат је одговор који је на питање *шта је време?* дао Свети Августин: „док ме нико не пита, ја знам; кад би, пак, ваљало да

¹ Paul Ricoeur, *Temps et récit I: L'intrigue et le récit historique*, Seuil I, Paris, 1983; *Temps et récit II: La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1984. *Temps et récit III: Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985. Такође и: Зорица Бечановић-Николић, *Херменеутика и поетика. Теорија приповедања Пола Рикера*, Геопоетика, Београд, 1998.

то објасним – ја не знам.² Бројни филозофи су покушавали да одговоре на ово питање: од предскаратоваца и Платона до Хусерла и Хајдегера, и сви су завршавали у апоријама. Пол Рикер, на пример, пошто испита све познате дефиниције времена, долази до закључка да ни феноменолошке ни природно-научне теорије не задовољавају човекову потребу да разуме време и налази да време можемо схватити само посредством приче. Бивствовање у времену је увек бивствовање у причи, чак би се могло рећи и – помоћу приче. Но, приче о времену зависе и од времена у којем настају. Када је о нашој савремености реч, а она је увек полазна, синхронијска хоризонтала Великићевог приповедања, суочавамо се са чињеницом да су ишчезле све такозване „велике приче“, пре свега религијске, а како се двадесети век ближио крају, и идеолошке. Људско искуство је постало до те мере хетерогено, децентрирано, полицентрично, амбивалентно, да је стигло до саме границе исказивог и саопштљивог, стигло је на границу неименљивог. Није то, међутим, ни тако непознат осећај. Валтер Бењамин (*Walter Benjamin*), у есеју *Приповедач*, каже да су се људи после Првог светског рата враћали са бојишта заправо неми. Не богатији него сиромашнији саопштљивим искуством.³ Великић, у роману *Случај Бремен*, пише:

„Све што радимо само је покушај кодирања немости што тријумфује криком, покушај да се измешамо са тим унутрашњим просторима, као што се мешају животи станара хотелских соба, додирујући исте ствари, гутајући сањивим погледима исте сенке, одразе истог спољашњег света“.⁴ Из таквих покушаја на које нам аутор овде скреће пажњу произашао је веома широк дијапазон израза и симболичког уобличавања, од нултог степена „кодирања немости“ до артикулације врло сложених и противречних искустава.

Последње у низу питања која после смрти јунака романа *Дантеов трг*, писца Лабуда Ивановића, муче његову супругу, а стиче се утисак, и најважније од тих питања, односи се на Лабудову опсесију да сви сатови у кући морају да раде – „...зашто се“, пита она, „мора бдети над временом?“⁵ Наговештаји одговора расути су по целој књизи. Над временом се бди јер су кретања у времену тешко ухватљива, јер је природу времена тешко докучити. Приповедач који објашњава зашто Лабудов живот није испричан линеарно – тако што би била пописана заљубљивања, оцене, болести, пријатељства, путовања... каже да би тако било занемарено „брујање хора“,⁶ то ће рећи полифонија и поливалентност живота. У томе се, заправо и састоји Великићево умеће приповедања – у обликовању полифоније и поливалентности, а остварује се у виду наратије која има веома изражена лирска и рефлексивна својства, погодна да изразе слојевитост и синхрону вишегласност свести његових јунака. Читаочево разумевање постојања Великићевих јунака отежано је пишчевим трудом да модалитет и трајање њихових живота учини неодређеним и ви-

² Свети Августин, *Исповести*, Књига једанаеста, 17, превео Милан Тасић, Графос, Београд, 1989, стр. 13.

³ W. Benjamin, *Приповедач*, превела Truda Stamać, *Estetički ogledi*, Školska knjiga, Zagreb, 1986, стр. 167.

⁴ Д. Великић, *Случај Бремен*, Стубови културе, Београд, 2001, стр. 87.

⁵ Д. Великић, *Дантеов трг*, Стубови културе, Београд, 1997, стр. 58.

⁶ Исто, стр. 125.

шезначним. Већина јунака, нарочито у првим романима, од *Виа Пуле* до *Северног зида*, имају у мањој или већој мери надреална, екстратемпорална и екстрамундана искуства, искуства изван времена и света – онако како време и свет уобичајено схватамо – која њихов психички живот и лични идентитет чине комплексним. То су људи који у себи чувају искуство прошлих времена и пропуштају га кроз филтере сопственог духа, знања, интуиције и сензибилитета. Поступци којима се Великић у тим деловима романа служи подсећају на филмска претапања и остављају утисак вербалног и визуелног палимпсеста богатог бројним слојевима (у *Астрагану* је, на пример, дато Набоковљево сећање из Опатије на венчић одсечене косе и сећање Марка Делића из истог града на иглице рузмарина, па читалац бива увучен у игру разликовања тока Маркове свести од Набоковљевих сећања; ту су затим појављивања „Свиленог“ у *Астрагану*, бића налик вилењаку, смарагдних очију и дуге косе. У *Хамсину 51*, сусрети Николе Гаврића са митским претком коме је дато име Влад такође представљају елементе специфичне фантастике, а у *Северном зиду* ту способност људског бића да проживљава нешто што не припада реалном времену и свету илуструју Олгине фантазије о неоствареним могућим животима.

Великић, дакле, приче обликује тако што ствара ликове који у себи садрже мноштво гласова. У роману *Случај Бремен* каже се да „сваки од присутних јунака носи у себи, кроз приче које казује, ко зна колико још других ликова, а ти ликови нису ништа мање присутни од оних одабраних, оних који и њих казују.“⁷ Ништа се не одвија линеарно, већ рачвасто, понекад и на неколико различитих нивоа. Када би се приповедало линеарно, били би занемарени интервали и међуигре, вели приповедач у *Дантеовом тргу*.⁸ Њега занимају напрслине, пресеци, укрштања и раздвајања, преплитања, крхке површи и нестабилни темељи. За време се, видимо, користе метафоре које подразумевају динамику, али и оне које се везују за простор и статичност – површи и темељи; површи су, међутим, „крхке“, а темељи „нестабилни“. Нестабилан простор, темељ, метафора је за нестабилност времена, о којој се у *Дантеовом тргу* и експлицитно говори:

„Уосталом, нема стабилног времена. Време је кретање и промена, оно чини неизбежним издајства и преокрете, нападе и одбране, балансирања и узнемиравања. Не постоји прича која није подложна трошењу, причати значи трошити време, покушати да се у безбојно, монохромно време унесу нијансе различитих осета и расположења, настојати да се равна плоха времена учини рељефном.“⁹

Парадоксе о времену у овом роману налазимо и код приповедача и код јунака, писца Лабуда Ивановића:

„Све што постоји, ишчезава у пиљевини времена, а све је постојало само да би се усидрило у времену...“¹⁰

⁷ *Случај Бремен*, стр. 11.

⁸ *Дантеов трг*, стр. 125.

⁹ Исто, стр. 216.

¹⁰ Исто, стр. 146-147.

У другом Лабудовом тексту читамо:

„Али, шта ће преостати као талог тих дана? Књиговесци ће укоричити време, залити га воском, а магационери ће томе укоричених новина спустити у подруме библиотека.“¹¹

Када Лабуд досегне извесну стваралачку зрелост, Великић даје слику презасићеног духа писца чије само средиште опет чини појам времена.

„Није више Лабуд морао да покреће слике, да их убрзава, да од њиховог кретања ствара време. Само време се убрзало, време је стварало слике, слике су постајале слике времена, све док се, те вечери, у Пазингу, пред Лабудовим очима није појавила слика кристала времена.“¹²

А у кристалу: слике људског самоуништавања и уништавања ближњих, и потом поновно обнављање живота. Једна презасићеност која подсећа на слике Хијеронимуса Боша. И равнодушност природе у којој се смењују уништавање и обнављање.

Кретање, видимо, у једном тренутку, наизглед бива заустављено у слици „укориченог“ времена. Но, општи поглед на време који из ових романа происходи ближи је динамици унутар Лабудовог кристала: ствари мењају поседнице, остварују се најмање предвидљиви спојеви ствари и људи. Отуда и једна свеопшта покретљивост света. Један од јунака *Дантеовог трга* пита се да ли су људска лица, можебити, једини истинити историјски документи. За другог се, пак, каже да располаже вештином претварања историје у географију. Време, дакле, и у том случају, постаје простор.

Повезаност времена са простором, али не поређење или поистовећивање времена са простором, већ пре прожимање времена и простора, треба уочити и као одлику психичког доживљаја времена Великићевих ликова и као одлику његовог приповедачког поступка. „Када се удаљимо у времену, лукавство простора неумољиво открива пречице као једини пут“, каже се у *Дантеовом тргу*.¹³

Многи ликови Великићевих романа, захваљујући истом простору – граду, улици, или каквом здању, прелазе велике временске размаке и у њиховом духу оживљава оно што је у међувремену ишчезло. Само делимично је то налик Прустовим пречицама до „изгубљеног времена“: код Пруста то „време у чистом стању“, једном доживљено време које постоји још само у духу онога ко га је проживео, призива нека сензација. Код Великића је то најчешће простор, пре свега град, а затим куће, станови, али и померање у простору – возови, вагони, шине, понекад брод. Време се, чак, по Лабуду Ивановићу, из *Дантеовог трга*, „мора мерити кретањем композиција вагона, не обрнуто“.¹⁴ Дobar, иако парадоксалан, одговор на питања о парадоксалној природи мерења времена. Човек сопствену меру примењује на свет, по ономе што је у његовом микро свету важно он мери време, које је, наизглед, део космоса што га окружује.

¹¹ Исто, стр. 147.

¹² Исто, стр. 135.

¹³ Исто, стр. 53.

¹⁴ Исто, стр. 56.

Путем дијахроних претапања прошлости и садашњости, синхроног унутрашњег вишегласја ликова и метафоричког стапања времена и простора фикционализује се иначе препознатљиво, историјски и хронолошки врло прецизно лоцирано време у Великићевим романима, и када је реч о садашњости и када је реч о прошлости. Историјско време фикционализује аутор, али га, унутар фикције коју он ствара, фикционализују и сами јунаци у свом сећању. Са њиховим најличнијим фикцијама се, међутим, често мешају и идеологије, опште, оквирне идеолошке приче које једно време, на неком простору, претварају у низ кохерентних слика-матрица што у сећању остају у виду заједничког везивног ткива за иначе различите и несамерљиве појединачне доживљаје стварности, како у садашњости, тако и у прошлости.

У последњем роману, *Досије Домашевски*, главни лик, после низа година током којих Пула и Београд већ одавно нису у истој држави, одлази у град своје младости.

„Годинама пре рата, у држави која је нестала, путовао је неколико пута годишње из Београда у Пулу. Још увек су у његовој свести били утиснути детаљи једног наизглед непроменљивог ентеријера. Памтио је дезен покривача, металну пепељару са амблемом „Југословенских железница“ причвршћену за прозорски рам, беле пешкире са обавезним словима „ЈЖ“, типску флашу за воду у металном обручу ормарића изнад маленог лавабоа са дрвеним поклопцем....

Ти предмети представљали су оријентире јединственог простора, без обзира на то какав крајолик је протицао кроз прозор купеа: поља кукуруза славонских равница, камењари Далмације, македонска језера, густе босанске шуме, идилични градови Словеније, дубоке црногорске клисуре, војвођански салаши... Низови урамљених фотографија у купеима вагона где се поштовала државотворна симетрија. У сваком купеу, изнад седишта, налазила се фотографија неког града тадашњих република. На обема странама висило је по једно правоугаono огледало. Равноправну засутупљеност свих шест република било је могуће спровести само у вагонима другог разреда, где се по важећем стандарду у купеима налазило осам седишта. У вагонима прве класе, где је било само шест седишта, на средини сваке стране требало је ставити и огледало, па је остајало простора само за четири фотографије градова. Две републике су увек биле ускраћене за своје представнике. Правда се задовољавала на нивоу вагона, јер је укупан збир фотографија испуњавао симетричну квоту за сваку републику. Уосталом, меродавна је била радничка класа те земље која се ионако возила вагонима другог разреда.“¹⁵

И покретни микро-простор воза, сада већ неког другог железничког предузећа, са другом иконографијом, призива не само лични доживљај, већ и идеологију прошлог времена: државотворну симетрију у распоређивању фотографија, појачано дејство идеологије у просторима намењеним радничкој класи. Јунак романа се потом пита где ли је завршила материја која је припадала тој прошлости: рамови, боце, шоље за кафу са амблемима железнице. Сачињава у својој свести читав инвентар ствари земље која више не постоји, и долази до закључка да су ти предмети у новим државама постали „баласт епохе Друге Југославије“. Идеологија је, дакле, обележила материјалну културу једног времена; још већма је, међутим, обележила сферу дискурса. Исти јунак се пита шта ли је било са тадашњим уџбеницима:

¹⁵ *Досије Домашевски*, Стубови културе, Београд, 2003, стр. 26.

„Читаве библиотеке неважећих уџбеника тумачиле су прошлост која је преко ноћи добила неколико различитих званичних верзија. Тоне формулара биле су ван употребе, секундарна сировина, плакати позоришне представе заувек скинуте са репертоара. Међутим, дуго после тога научене улоге исијаваће своје лажно постојање. Свет од јуче постојаће кроз субверзивне навике и гестове; прокријумчарена роба на новоуспостављеним периферијама.“¹⁶

Идеологија увек почива на наравици, на некој врсти оквирног мита у који се уклапа и интерпретација садашњости и интерпретација прошлости. Бивша Југославија имала је своју верзију прошлости, која се разликовала од верзије претходне Југославије, баш као што се разликује и од верзија ближе и даље прошлости у новонасталим државама. Но, поред доминантне идеологије, у свакој култури, у сваком тренутку, делују и резидуални и наступајући елементи, да употребимо термине Рејмонда Вилијамса (*Raymond Williams*).¹⁷ Овај аутор, наиме, говори о *доминантним, резидуалним и наступајућим* елементима који постоје истовремено у сваком периоду неке културе. *Резидуални* елементи нису архаични, они што опстају али су ипак застарели, већ су то они елементи културе – искуства, значења и вредности – који су настали у прошлости, али су још увек делатни и утицајни, па се стога могу појавити и као опозициони у односу на доминантне моделе. Наступајући модели нису још у потпуности уобличени и артикулисани, али само трагање за њима може бити политички делотворно. Оне прве, резидуалне, елементе Великић у свом роману приказује као „субверзивне навике и гестове“, као „прокријумчарену робу“.

Трагови прошлости увек граде сваки нови свет. Средишњи лик романа *Досије Домашевски*, Адам Васић, самотњак без потомства, „Адам, а последњи“, каже писац на једном месту, помало је странац у новим државама. И у новом Београду, у којем живи, и у новој Пули, у коју после вишегодишње паузе одлази. Али зна да прошлост служи као грађевински материјал. Понекад и дословно.

„Небројене су могућности употребе материјала који лежи у рушевинама. Кроз стакло кафеа на риви Адам прелази погледом по високом звоник катедрале. На површини камених блокова још увек постоје имена римских патриција. Звоник је подигнут од камена узетог из Веспасијановог амфитетра. Вековима је служио као мајдан грађевинског материјала. У време зидања катедрале прво су на ред дошла седишта, заправо постоља за лежаљке сталних посетилаца који су пратили борбе гладијатора у арени. Њихова имена била су уклесана на каменим постољима. Сада та имена висе у ваздуху.“¹⁸

У свести Адама Васића прошлост за трен постаје садашњост. Али, будући да су његове мисли разливене у виду делте, да чине једно неправилно и непредвидљиво рачвање у свим смеровима, слике прошлости и садашњости су у његовој свести далеко сложеније од сваке идеолошке представе о свету. Он у обзир узима како противречности прошлости тако и противречности

¹⁶ Исто, стр. 27

¹⁷ R. Williams, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977, стр. 121-127.

¹⁸ *Досије Домашевски*, стр. 40.

садашњости, оне важне и оне тривијалне. Узима у обзир и идеолошке претпоставке које чине оквир за начин живота. Те претпоставке, међутим, за свест попут Адамове, никада нису недвосмислене.

Најбољи пријатељ Адама Васића завршава у азилу за умоболнике и тамо добија надимак „Сињоре Меморија“. Адам осећа велику блискост са њим. И њему самом се чини да дане и године проводи у „дубинама унутрашњег времена“.

„Као да је у једном часу нестало степеништа које је повезивало таван и подрум, и Адам се нашао у простору где нема испред и иза, изнад и испод, где нема ни јуче ни сутра, само равноправни след створен мимо конвенција хронологије.“¹⁹

Мимо конвенција хронологије време доживљавају и други. На првим страницама романа *Хамсин 51*, средишњи лик Никола Гаврић, у лето 1991, после завршених последњих вести о ратним сукобима у Славонији, седи испред празног телевизијског екрана на којем се бели пуцкетави „снег“. На позадини тог „снега“ у Николиној свести претапа се песак кварнерских плажа и непрегледна равница Паноније, где тражи свог митског претка Влада. И код њега као да нестаје степениште које је повезивало подрум и таван. И код њега се заједно са преплитањем и претапањем времена, преплићу, претапају, или пак сукобљавају и идеологије.

Николино породично стабло симболички представља сву сложеност његовог идентитета. Деда му је био српски официр из Првог светског рата ожењен Францускињом, кћерком извесног апотекара из Гренобла. Отац се појављује као аутор лирских дневничких записа *Чворови* у којима ће Никола наћи многе подударности са сопственим животом. Николина мајка је била скојевка, захваљујући којој Николин отац није доспео на Сремски фронт, али захваљујући којој је, назире се, завршио на Голом отоку. У његовој породици је, дакле, оцртан латентни конфликт између српског грађанства и комуниста, два морала, два система вредности, два сензибилитета. Његова друга супруга је кћерка неког политичара из доба социјализма. Образована и лепа, преводилац Музиловог романа *Човек без својстава*. И она и Никола живе у окриљу њених родитеља и теше се да морал мецене не утиче на дело штићеника.

Заплет, склоп догађаја који свако носи у себи сложен је, јер су приче у нама смештене попут руских „бабушки“. Не носимо само своју већ и приче својих непосредних и даљих предака. Све то, у контексту оквирне – идеолошке – приче, која се ни у појединачним животима не може пренебрегнути, тражи комплексну наративну конструкцију. Баш као што је тражи и сваки појединачни идентитет. Тема овог романа су и ратни сукоби који су почели 1991. И ближа, социјалистичка прошлост, и даља, деветнаестовековна, па и најдаља, митска и легендарна прошлост народа који насељавају ове просторе појављују се као узроци сукоба. Као последице наступају смрт, избеглиштво, емиграција. Међу ликовима овог романа има и припадника најновије југо-

¹⁹ Исто, стр. 116.

словенске интелектуалне емиграције, и оних који су деведесете провели у такозваној „унутрашњој емиграцији“, што све отвара један још шири проблем идентитета. Имплицитно се поставља и питање да ли је могуће успоставити равнотежу између утицаја западноевропске традиције и посебности сопствене културе, или пак није? Да ли је могуће из тог сусрета формирати један динамичан, али релативно стабилан културни идентитет, или се пак, у појединачним случајевима откривају крајности прихватања и ниподаштавања једног, односно другог утицаја?

Сложена и противречна природа времена и ликова о којима Великић пише могла је произвести само једну сложу хронографију, у хоризонталној пројекцији разуђену попут делте, а у вертикалном пресеку слојевиту попут палимпсеста. Чини се да разуђеност и слојевитост, које се појављују као главна својства нарације у овим романима, произлазе и из специфичне психичке структуре ликова чији сложен однос према прошлости и садашњости прича настоји да упризори. Може се рећи да аутор приказује како је већ и само сећање на конкретне историјске догађаје, или на конкретно историјско време, са свим његовим својствима и садржајима – плод такозване *укришене референције*. Нема начина да се историјско и фикционално раздвоје. Свако је себи, у себи, о себи и о другима, исприповедао неку причу, кохерентну, флуидну, или пак дезинтегрисану, сачињену од неповезаних фрагмената. У свакој од тих прича, стварност историјског тренутка представља тек почетно језгро, а све остало неку врсту фикционе трансформације реално постојећих појава. Људска врста не може да поднесе превише реалности. То призива стихове Т.С. Елиота (*T.S. Eliot*), из *Четири квартета*:

„...human kind	„...људски род
Cannot bear very much reality.	Не може поднети превише стварности.
Time past and time future	Време прошло и време будуће
What might have been and what has been	Шта је могло бити и шта било је
Point to one end, which is always present.“	Указује на исти крај, увек присутан.“ ²⁰

Оно што је могло бити, дакле, што није било, и оно што је било, сустичу се у садашњости, у сећању се стварност претапа и прелива у фикцију са којом се постоји у садашњости. Тај феномен Рикер назива *укришеном референцијом* и сматра је кључном одликом *испричаног*, или *људског времена*, *наративног идентитета*, то јест приповедне – изражајне и спознајне – алтернативе апоретичној филозофској спекулацији о времену. Време, које у својој загонетној флуидности увек измиче нашем потпуном разумевању, за нас најпотпуније постоји само када је структурисано у нарацији. Тај феномен Великић користи да би посредством свога приповедања, приповедних гласо-

²⁰ T. S. Eliot, *Four Quartets*, „Burnt Norton“, I, 43-47. T.S. Eliot, *Četiri kvarteta*, „Bernt Norton“, I, у: Т.С. Елиот, *Изабране песме*, превео Иван В. Лалић, БИГЗ, 1978, стр. 120. Познато је да су ови стихови представљали енигму за тумачење. „Reality“ у контексту *Четири квартета* може бити и оно што се сматра објективном стварношћу, али и она „коначна“, а заправо нестварна, „стварност“ мистичког искуства. Асоцијација нас, овом приликом, води ка првом значењу. Води нас, међутим, и ка закључку да људски род не може поднети „превише реалности“, на који год од ова два начина изабрали да је схватимо.

ва, ликова о којима се приповеда или који приповедају, омогућио пројектовање једног „света“ што настаје у сусрету његовог текста и читалачке свести. Време, реални свет и политика се у тој пројекцији појављују као наративно структурисани, али не без непознатљивог остатка. И после читања прича, остају енигматични, сложени и противречни, указују се као питања упућена читаоцима, а не као одговори које нуди аутор.

Картографија је код Великића метонимија која би требало да нас упути на размишљање о политици. Картографија је израз споја политике, историје и географије. Можда би прецизније било рећи средњоевропска и балканска картографија јер, премда је у Великићевим романима у великој мери присутан и Медитеран, у атмосфери свих романа ипак доминира „меланхолија и оморина Средње Европе“, да се послужимо речима из *Данетовог трга*, а дубоко су прожети и последицама балканских сукоба из деведестих година. Сви знамо како изгледа картографија Средње Европе и Балкана. Границе су непостојане, не зна се ни како би се исцртале географске карте. Тај картографски проблем илуструје и пример из Великићевог романа: један његов јунак креће се по „простору севера, заправо бившег југа, који ће постати исток, како би можда једном био тек најзападнији део неког новог простора“. Север бивше Југославије био је југ Аустроугарске царевине. Босна је бивала и најзападнија отоманска област и једна од најисточнијих аустроугарских области. У контексту променљивости државних ентитета и стране света постају – релативни појмови.

Ко су, међутим, цртачи карата? Има их много и расути су по свим Великићевим романима: од револуционара – један од мотивацијских токова у роману *Астраган* прати једну епизоду из живота В.И. Лењина – или пак, позније, великих интересних група и медијских магната чија моћ је видљива, до скривене моћи произвођача оружја, преко низа чиновника, дипломата, полицајаца, тајних служби, активиста, до инструментализованих интелектуалаца и, најзад, емиграната, апатрида и оних у „унутрашњој емиграцији“, који у картографским пројектима само понекад и само делом учествују својом вољом, а много чешће силом прилика. Велики извори моћи су, у Великићевој прози, затамњени и далеки, у фокусу његове приповести налазе се последице које приповедач открива у појединачним људским причама и на непостојаним балканским и средњоевропским гео-политичким мапама.

„Постоји Историја са великим почетним словом.“, каже се у *Дантеовом тргу*, „Историја атентата, револуција, убистава, завера, докумената, гласника. А постоји и историја са малим почетним словом, приватна историја, која једина сведочи, иако је стално у дефанзиви: то је историја намештаја, драперија, воденица за кафу, лонаца, бедекера, степеништа, паркова, дворишта, ђачких дневника, књига, биоскопских представа, купалишта, заљубљивања.“²¹

Поред хронографије и картографије, и еротографија представља заједничко својство Великићевих романа. Еротска жудња, стваралачка или љубавна, односно, и стваралачка и љубавна, покреће јунаке и исцртава путање њи-

²¹ *Дантеов трг*, стр. 241.

хових живота, води их у сфере екстратемпоралних и екстрамунданих искустава. Главни ликови припадају соју људи који непрестано путују – у духу, кроз време, или прелазећи реалне просторне раздаљине обележене на географским картама. Бенјамин у једном запису о старим земљописним картама вели да „већина људи у љубави тражи вечни завичај, а други, малобројнији, вечно путовање.“²² Он такве људе назива и меланхоличарима, који се морају бојати додира са материнском земљом, који трагају за оним што далеко уклања се ту завичаја. Слични њима су и Великићеви „људи осетљивих струна“. И у роману *Виа Пула* и у роману *Дантеов трг* писац употребљава ту синтагму која се може односити на многе његове јунаке: на душевно оболелог психијатра Бруна Гашпаринија, на јунака романа *Астраган*, Марка Делића *alias* Франческа Морозинија, који је писац, хиперсензибилан и даровит, инструментализован као агент тајне службе, на песника Николу Гаврића из романа *Хамсин 51*, на јунакињу романа *Северни зид*, на ликове из *Дантеовог трга*: библиотекара Дамјана, поштару Петра Фурчића и главног јунака Лабуда Ивановића. Сви су они „људи осетљивих струна“, а њихови сензибилитети, уобличени у многобројне слојеве свесног и несвесног доживљавања света чине основу за сложене мреже мотивацијских токова романа.

Вратимо се и на крају Полу Рикеру, његовој теорији наративности и његовој теорији интерпретације. Сама реалност и егзистенцијално искуство аутора, баш као и његово образовање и сензибилитет, чине оно што се у Рикеровој теорији назива *префигурацијом*. Она подразумева практичну интелигенцију, приповедну интелигенцију, семантику и симболику делања и претходи *конфигурацији*, приповедном обликовању књижевног или историографског дела, транспоновању времена у причу. У фази *рефигурације* одвија се рецепција фикционе или историографске приче. Прича собом пројектује „свет“ који, у сусрету са читалачком свешћу, задобија специфичан онтолошки статус. У оквиру тог фиктивног света могуће је остварити специфично фиктивно искуство времена, које, међутим, проширује и читаочево егзистенцијално искуство. Читалац је, у том фиктивном свету, афициран и подстакнут на дијалог са текстом. У рецепцији се одвија херменеутички дијалог у којем текст говори читаоцу и читалац говори тексту. Такво искуство, каже Рикер, проширује наш хоризонт егзистенције: читајући, себе најпре губимо, да бисмо, потом, себе потпуније задобили.²³

Овај оглед само делимично прати лук префигурације, конфигурације и рефигурације на примерима романа Драгана Великића. Јасно је, међутим, да у свакој од тих фаза приповедног подражавања, фаза које Рикер обележава као мимезис 1, 2 и 3, постоји најпре: полифоно и поливалентно прожимање стварности и фикције; потом: стапање времена и простора; и најзад: интер-

²² V. Benjamin, *Jednosmerna ulica*, preveo Jovica Aćin, Братство-јединство, Нови Сад, 1989, стр. 44.

²³ P. Ricoeur, „Writing as a Problem for Literary Criticism and Philosophical Hermeneutics“, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Edited by Mario J. Valdés, University of Toronto Press, Toronto, 1991, стр. 331. Paul Ricoeur, „Apropriation“, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Edited and translated by John B. Thompson, Cambridge University Press, Éditions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge, Paris, 1995 (1981), стр. 182-183.

акција личних, фикционализованих историја и оквирне, идеолошки фикционализоване историје. Акцент је, видели смо, стављен на *конфигурацију*, на наративну транспозицију прошлости ликова који представљају разне, често до крајности сложене и противречне модалитете људског живота на тлу бивше Југославије пре и после њеног распада. У Великићевој прози су очигледни ефекти укрштене референције, историзовања фикције и фикционализовања историје, његова прича и настаје и постоји као такав наративни амалгам, који у рефигурацији, то јест у рецепцији, читаоца увлачи у лавиринт разуђених и слојевитих прича о „људима осетљивих струна“ и за „људе осетљивих струна“. Читаоци, у њима, себе најпре, на извештан начин, „губе“, а потом, одговарајући на питања која им текстови постављају, себе, најзад, „потпуније задобијају“, обезбеђујући, тако, нити за сопствени „наративни идентитет“ и за сопствено „испричано време“.

Кључне речи: време, наратија, хронографија, укрштена референција, фикционализовање историје, историзовање фикције, конфигурација, рефигурација, наративни идентитет.

БИБЛИОГРАФИЈА:

- Св. Августин, *Исповести*, (Избор), превео Милан Тасић, Графос, Београд, 1989.
- Benjamin, Walter, *Estetički ogleđi*, izbor, predgovor i redaktura Viktor Žmegač, prevele Truda Stamać i Snješka Knežević, Zagreb, 1986.
- Benjamin, Walter, *Једносмерна улица*, превео Јовица Аћин, Братство–јединство, Нови Сад, 1989.
- Великић, Драган, *Виа Пула*, Рад, Београд, 1988.
- Astragan*, Знанје, Zagreb, 1991.
- Хамсин 51*, Време књиге, Београд, 1993.
- Северни зид*, Време књиге, Београд, 1995.
- Дантеов трг*, Стубови културе, Београд, 1997.
- Случај Бремен*, Стубови културе, Београд, 2001.
- Досије Домачевски*, Стубови културе, Београд, 2003.
- Ricoeur, Paul, *Temps et récit I: L'intrigue et le récit historique*, Seuil, Paris, 1983.
- Temps et récit II: La configuration dans le récit de fiction*, Seuil, Paris, 1984.
- Temps et récit III: Le temps raconté*, Seuil, Paris, 1985.
- „Writing as a Problem for Literary Criticism and Philosophical Hermeneutics“, *A Ricoeur Reader: Reflection and Imagination*, Edited by Mario J. Valdés, University of Toronto Press, Toronto, 1991.

„Apropriation“, *Hermeneutics and the Human Sciences*, Edited and translated by John B. Thompson, Cambridge University Press, Editions de la Maison des Sciences de l'Homme, Cambridge, Paris, 1995, (1981).

Williams, Raymond, *Marxism and Literature*, Oxford University Press, Oxford, 1977.

Zorica Bečanović-Nikolić

CHRONOGRAPHY AND CARTOGRAPHY:
TIME IN THE NOVELS OF DRAGAN VELIKIĆ

(Summary)

This paper presents an analysis of the interweaving of history, memory and fiction in the novels of Dragan Velikić. Within their configuration and refiguration of time, the polyphonic and polycentric compositions of Velikić's novels comprise historization of fiction, fictionalization of history, ironically treated ideological fictionalization of collective and personal memory, transformation of time into space and vice versa. Appearing as forms of chronography, cartography and erotography, Velikić's novels seem to offer tentative, ambiguous answers to the perpetual enigma of the human perception of past, present and future time.

Gerhard Ressel/Trier
Svetlana Ressel/Heidelberg

ЛУВЕНАЛНА ПРИЗМА КАО ФИЛТЕР СТВАРНОСТИ
У РОМАНУ МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА
ГОДИНА ПРОЛАЗИ КРОЗ АВЛИЈУ

„Изгубивши пут упознајем се са светом који
Само једном роди се у мени, и плину

У зору без вечери; то је успомена што боли
И прати нас, хладном страном пута, налик туги
То сећање на будућност нам не дозволи
да одрастемо, да остаримо као други“

(Последња милост пејзажа)

У овом раду разматра се како главна личност романа „Дечак“ доживљава природу, стварност, свет сеоске, руралне средине, и на који начин посредством својих чула, предочава своје виђење тих комплексних феномена.

Милован Данојлић, који се у српској књижевности јавио већ педесетих година прошлог века збиркама песама, се својим прозним делима пробија тек касније.¹

За разлику од неких његових савременика, чија је тематика чврсто везана за урбану средину², код Данојлића се, како у поезији, тако и прози осећа јак утицај природе и његова „Везаност за родно тло и смисао за пејзаже...“³

Њега занима пре свега везаност човека за природу и њен циклус, његово место у том циклусу, као и смисао постојања.

¹ О његовом стваралаштву види: *Лексикон писаца Југославије*. Књ. 1. Нови Сад 1972. стр. 567/8. Југословенски књижевни лексикон. Нови Сад, 1984. Стр. 136.

² Овде се пре свега мисли на Милорада Павића, Давида Албахарија, Данило Киша, Борислава Пекића те Светислава Басару, Радослава Петковића, Светлану Велмар-Јанковић и друге. (Интересантан чланак о урбаној проблематици се налази у : Јерков, Александар: *Антологија Београдске приче*. Књ. 1-2. Београд, 1994. Књ. 2. Стр. 653-684.

³ Деретић, Јован; *Историја српске књижевности*. Београд, 1983. стр. 644/5. У другом издању Деретићеве књиге (1996) је на стр. 528 непромењен текст о Данојлићу.

Интересовање за руралну средину и заокупљеност природом се види из наслова романа *Година пролази кроз авлију*, о коме ће овде бити речи.⁴

Сам наслов дела указује на два кључна проблема: време и простор. Време је омеђено лексемом „година“ (ради се о 1952. години) а простор речју „авлија“, која се налази у селу званом „Букове воде“ (стр. 7). У оквиру тих координата заједно са сменом годишњих доба се креће главни јунак, тринаестогодишњи безимени Дечак.

Наратор (Erzähler) овог романа је, с једне стране такозвани свезнајући приповедач трећег лица, „обеспућени и умањени двојник“ Дечака, који сређује утиске „четрдесет година касније“⁵, а с друге стране истовремено је то и приповедање кроз свет главног лика адолесцента⁶, тј. Дечака који „прима знања и упија утиске“.⁷ Тај двојник, који је значи увек индиректно у делу присутан, ће се у току романа појављивати још неколико пута тј. бити директно именован; чак ће се он неких ствари сећати, које је Дечак већ заборавио.

Да су наратор и Дечак удвојено „ја“ долази до изражаја и у следећој реченици: „То, што сада осећа и наслућује, Дечак ће изразити тек кроз пола века, са стопалама завученим у електричне пантуфле“ (стр.60).

„Тако се рађа повест о дрхтајима и прожимањима“, (стр. 5) повест из 141 поглавља, фрагмента који би се могли назвати „сликама“.⁸ Већ се у првом поглављу романа истиче посебност јувеналне призме једног несвакидашњег детета, кроз чију перцепцију се пред очима читаоца раскриљују врата и шири панорама сеоског живота и сељачког бивствовања у складу с природом.⁹ Дечак је сензибилан, преосетљив „убеђен у своју изузетност међу душама и створењима“ (стр.5).¹⁰

Дечија природна радозналост и жеђ за знањем се појачавају поласком у школу и новим виђењем и анализирањем стварности. Тако и нашем Дечаку

⁴ Сви цитати наведени у расправи су из издања СКЗ (1992).

⁵ Према терминологији француског теоретичара Генетта Герарда би то био „извандијегетични“ тип приповедача, који „приповиједа с просторно-временски надређене разине“. Овде се не ради о чину приповедања, већ о „ступњу приповједачког судјеловања у радњи“ (Цитирано према: Бити, Владимир: *Појмовник савремене књижевне и културне теорије*. Загреб, 2000. стр. 439).

⁶ Са социолошке стране је адолесценција прелазни период од зависне позиције детета, до самоодговорне позиције одраслих у оквиру друштвене средине, што знаи да је то период дечаштва (Muuss, Rolf E.: *Adoleszenz. Eine Einführung in die Theorien zur Psychologie des Jugendalters*. Stuttgart, 1971, стр. 8).

⁷ За такву врсту приповедача је Genette увео појам „хомодијегетичности“ (Бити, В.: стр. 439).

⁸ Бавећи се проблематиком текста и контекста у савременој књижевности и говорећи у оквиру тога о Ковачевим *Вратима од утробе* и Данојлићевом делу *Змијин свлак*, Снежана Брајовић (Текст и контекст. Београд, 1997) долази до закључка, да „се дела лако могу учинити пуким скуповима фрагмената“, а што се тиче *Змијиног свлака*, „фрагмената одвећ сличних да би целина била „занимљива“. (стр.21), што би на први поглед важило и за овде анализирано дело.

⁹ На слиину тематику наилазимо и у горе поменутом роману Милована Данојлића: „У средишту *Змијиног свлака* је говорећи субјект чија се са перцепцијама сплетена носталгична сећања на детињство и рану младост надовезују у низ призора, саопштавајући пре свега говорников однос према спољашњем, природи и људима, његова расположења емоције“ (Брајовић, С.: н.д.стр.130).

¹⁰ Ту изузетност обележава Данојлић ортографски, пишући именицу „Дечак“ великим почетним словом, и тако преузима овај ‘nomen appellativum’ функцију ‘nomen proprium-a’.

„школа отвара очи за појаве које раније није примећивао“ (стр.35), али га доводи и у конфликт са околином јер „он би свему да ухвати разлог и порекло и значење“ (стр.34) које одрасли нису у стању да му објасне. Он је отворен до те мере према стварности, коју као сунђер упија, да све види, чује и примећује појаве „које нико око њега не уочава“ (стр. 35). Размишљајући о значењу речи и њиховој вези са стварним догађајима, чуди се зашто људи кажу „да је нешто запаљено онда када је само опрљено“ (стр. 20) и не може да поднесе „несклад између онога што се догодило и употребљене речи“ (стр. 20). Већ врло рано му постаје јасна немогућност потпуног пресликавања стварности посредством језика: „Нико се не труди да тачно преслика истину: или такве истине нема, или нема речи која би је исказала“ (стр. 21). Уколико се ‘истина – стварност’ не може прсликати, она се барем може чулно доживети.

Ако је стварност (Wirklichkeit) између осталог „die sinnlich wahrnehmbare Erscheinungswelt“¹¹, онда је управо Дечак „преплављен блексовима и заглушен шумовима“ (стр.5) у стању да ту стварност доживи и „искушава срећу чистог бивања“ (стр.5). Али је та стварност коју „нико око њега не уочава“ (стр.35), само његова, његова чула су она која филтрирају, интерпретирају и претварају многобројне надражаје у „слике“.¹²

Привилегија младости је, пошто не мора да брине о свакодневной егзистенцији, да се чуди свакој, па и свакодневной ствари,¹³ да она уме да ужива у свему, да дрхти од „тајне неизрециве среће“ (стр.45) постојања и да „ужива у милости трајања“ (стр.301). Тај осећај се у Дечаку шири до екстазе, тако да он „све време, у себи, кликће од несаопштљиве радости“ (стр.45).

Стварност и свет око њега се стално мењају с ходом годишњих доба и он те промене доживљава свим чулима. За Дечака је природа централни део стварности, она га опчињује и опседа његове мисли. Година, понекад „широка и млака река, која испарава“ (стр. 237), „породиља, која се опоравља“ (стр. 259), она која „испружа дуге, сеновите пипке“ (стр.261), али се и „ваља преко брегова и шума“ (стр. 189), година која „пролази кроз авлију“ и његово детињство, је ризница многих аудитивно-визуелних слика и доживљаја.

У дане када дува ветар Дечаку се чини да је „Свет кућа од ветра и од мотки“ (стр. 293) и као такав „пун шкрипе“ (стр. 295), а зими када падне снег и све утихне, забели се у недоглед, „свет је широк, необухватан, налик на завејани гроб“ (стр. 46). Из Дечакове перспективе је како каже приповедач „Гледање обнављање сећања, а слушање, његово настављање“ (стр. 293).

¹¹ Види: Austeda, Franz: Wörterbuch der Philosophie. Berlin-München 1962. стр. 263.

¹² Енглески Филозоф George Edward Moore (1873-1958), бавећи се проблематиком доживљавања реалности света који нас окружује и постављајући питање, „шта се догађа када ми видимо неку материјализовану ствар“, дефинише оно што је приступачно чулима као „Sinnesdaten“ (чулни подаци). Они постоје само у уму (dem Geiste) онога који их опажа, али како он каже, они су „in einem ganz engen Sinne geistabhängig“, што значи да појединачни чулни податак (Sinnesdatum) две различите особе не могу да спознају, и да он постоји само док траје процес опажања и приступачан је само појединачном видном пољу посматрача (Види: Josef Speck (Hrsg.): Grundprobleme der großen Philosophen. Philosophie der Gegenwart III. Göttingen, 1975. стр. 9-48; овде посебно стр. 27-29.)

¹³ По Андрићу је „чуђење ... наличје наше свести о постојању“ (Андрић, Иво: *Знакови поред пута*, Сремски Карловци, 2002. стр.73).

У јесен када се рано спусти мрак и звезде оспу по небу, Дечаку се оно учини као „једна повећа, тамна авлија, чији се станари скупљају у сумрак“ (стр. 255), и тиме се далеко небеско пространство у његовој перцепцији шири кроз предео, приближава и тако се „потире разлика између земље и помрчине“ (стр. 255). А и киша која „тке и плеше, шије и везе“, доприноси нестајању граница те се „између неба и земље“ успоставља „дуги, незавршиви шум“ (стр. 154).¹⁴ Соба у којој проводи „прве године дечаштва“ је у његовим очима „земуница ископана у срцу васионе, у души времена“ (стр. 69). Он се ту осећа, седећи у топлотом, заштићеним и слободним (барем у зимске дане), а „Живот (је) непојмљивост; видљива, опипљива непојмљивост“ (стр. 69).

Аудио-визуелно доживљавање света и стварности је само једна фасета, могућност спознаје. Он не преза ни од директних чулних додира олфактивног типа, истражујући тамну, влажну јаругу: „Неколико пута је додирнуо носем земљу,...да осети зрно соли..., да удахне слуз смрдљиковине, да га пецне длачица коњског босиљка.“ (Стр. 231). У тој јарузи се „мешају оштри и нежни, опојни и гадни, неочекивани мириси“ (стр. 231), који га наводе на размишљања о тајнама почетка о „зрнцима првине.“¹⁵ Када поново констатује да то све „земља не открива свугде ни свакоме“ (стр. 231), потврђује још једном своју „изузетност међу душама“, а и чулну сензуалност повезану с истраживачким духом и нагоном. Нашавши у јарузи разнолике и разнобојне примерке камења и сетивши се онога што је видео у школском Кабинету за физику, почео се страствено бавити њиховим сакупљањем и сврставањем, шуњајући се у рану зору на прстима из собе, вучем нечим неодољивим.

Његов истраживачки дух бива на жалост кажњен шамарањем, које ће он схватити као „мржњу према слободи,...,према самосталном научном истраживању“ (стр. 234).

Пишући о Андрићу и Крлежи као писцима детињства, Раде Прелевић сматра да се у свету патријархалних заједница, у којима су се „тако снажно повезале судбине појединца и заједнице“ и које „по својој природи није трпело никаква одступања од устаљеног реда, детињство са својом специфичношћу, као феномен који је обележен властитом аутономијом, као нешто што измиче свим унапред датим калупима, није могло добити шансу да ту своју по-

¹⁴ „Русоовска идеја повратка природи осмишљава емоције у лирици Милована Данојлића“ констатује Милослав Шутић. (*Антологија модерне српске лирике 1920-1995*. Београд, 2002. Стр. XXII), што се може рећи и за овај роман. За Гојка Божовића у чланку *Природа и друштво у поезији Милована Данојлића* се „Природа ... доживљава као простор у коме још може бити сагледан склад и у коме у пуном сагласју постоје најразличитији елементи живота“, у: Драган Хамовић (Уред.): *Милован Данојлић. Песник*. Зборник. Краљево, 2005. Стр. 47. У истом зборнику се Александар Милановић бави проблематиком *Данојлићеве Персонафикације* (стр. 69-84), која је богато заступљена и у овом роману и била би тема неког другог реферата.

¹⁵ Ауторка књиге *Anatomie der Sinne im Spiegel von Philosophie, Ästhetik, Literatur*, (Köln, 203), Waltraud Naumann-Beuer, констатује, бавећи се проблематиком чулног доживљавања и његове језичне реализације у литератури, да су аудио-визуелни доживљаји далеко више заступљени у оквиру литерарног текста него што је то случај с чулом њуха. Она сматра да наша језичка неспособност формулирања таквих доживљаја базира, између осталог, и на томе да смо ми додуше у стању да осетимо десетак хиљада различитих мириса, које нажалост не можемо адекватно ни приближно да раздвојимо и разврстамо (види стр. 177 фф.).

себност и оствари, јер му се она, као позитивно одређење, није ни уважавала ни толерисала.“¹⁶

Нетолерисање и „шамаре“ ће Дечак „дуго носити у телу и у сећању“ (стр. 233). Телесно кажњавање га није тако болело; као што га је мучила слутња да заједница преко кажњавања тела покушава да реглементира и „сможди“ оно што јој је недоступно, „недодирљиву душу,...која све посматра са стране, о свему судећи непристрасно и часно“ (стр. 234).

Врло чест камен спотицања и извор неспоразума и конфликта је Дечакова љубав према књизи и читању. Сеоска заједница дозвољава читање књиге само у зимским месецима, кад снег све завеје и сеоски послови замру. Читање на сваком месту и у свако доба дана и године није дозвољено чак ни ђаку. Дечаку књига не служи само као неисцрпни извор знања, него „она показује (и) пут из оног што јесте до обиља кога негде другде...мора бити.“, а и „Једина пукотина, кроз коју се даде повирити у слободу, јесте она која се отвара између два штампана ретка,, (стр.195). У процесу одрастања књига му пружа и могућност „да подвуче своју осамостаљеност“ (стр.197) која истовремено одраслима сигнализује отказивање послушности и немогућност владања над њим. Према социопсихологу Курту Левину (1890-1947) се адолесцент налази (креће) на граници двају животних простра, тј. између света одраслих и дечијег света, ни једном од њих потпуно не припадајући, што доводи до несигурности и појачавања конфликта с околином.¹⁷

Дечак, који зна да то што ради против заједнице није добро, и свестан чињенице да „Књига и земља заједно...не иду“ (стр. 198), не може одолети читању, јер је оно исто што и „носити у цепу кључеве од чудесних, оностраних предела“ (стр. 198) у које „нико (осим њега) не може повирити“ (стр.199).¹⁸

Тако он, као и свако дете, ствара и негује свој свет маште, своју стварност, која постоји независно од одраслих, неку врсту чаробног простра имгинације. Његов „исповедник-двојник“ ће касније забележити оно што Дечак доживљава и осећа, наиме да је „Слово: звезда која пламти изнад тупости и обезглављености“ (стр. 196).

Уколико се деца у оквирима норми одраслих понашају и у том свету налазе њима већ додељено место, заједница их прима и толерише, а она сама имају утисак прихваћености. „И поред свег отимања и унутрашњег противљења“, које као такво карактерише процес одрастања, Дечак понекад осећа „срећу припадништва заједници“ (стр. 289), поготову о великим црквеним празницима (Ускрс, Божић), кад је он „узбуђени посматрач и предани учесник обреда, срећан што је делић једнодушне гомиле, што му је дато да учествује у њеним складним кретњама“ (стр. 137).

Што постаје старији, а поготову од поласка у гимназију, му се чини „да се удаљује од тог, једино познатог и једино постојећег народа“ (стр. 288), који му сада „личи на млаку прашину, на угашен пепео некадашње јаке ватре: загушљиво мноштво, у којем се тешко дише“ (стр. 288).

¹⁶ Види: Прелевић, Раде: *Андрић и Крлежа као писци детињства*, Бања Лука 1989. Стр. 33-4.

¹⁷ Види: Lewin, Kurt: *Feldtheorien in den Sozialwissenschaften*, Bern-Stuttgart, 1963. Стр. 179-80.

Нарочито се осећа заробљеним, када за време школског распуста мора да помаже, када одрасли децу претворе „у чобане и потрчкала, у водиоце запрега, скупљаче дрва“ (стр. 188), и тако му одузимају драгоцене сате, које би он на други начин провео. Њему је јасно да је сељачки живот тежак, поготову у сиромашној кући, у којој и Дечак живи, где „сви некуд срљају, отимају се, батргају као да су залутали у живот, па хитају да кроза њ прођу што пре, да и то отаљају“ (стр. 193). Али и таквој средини наш сензуални Дечак налази оазе мира и могућност „бекства“. У летње подне кад сви оду некуд послом, кад нема ни надгледника у чијем присуству се не „усуђује ни мислити слободно“, Дечак ужива знајући да је сад „Дан...његов“ и да му „припада без остатка“ (стр. 135) као и цео „свет“ (стр. 276). Тада изгледа као да се „пространство препунило тишином“ (стр. 277) која „нараста, небеса хоће да развали“ (стр. 277). У таквим тренуцима Дечак осећа чежњу за кретањем, одласком „у нешто чему не зна имена“ (стр. 277), јер му се чини да је „ту везан и осуђен на некретање, као пас“ (стр. 277).

Зато у сумрак, када је сакривен у близини авлије, „замишља како је побегао од куће, заувек“, а понекад, „завучен у празне јасле...како је побегао од целог света“ (стр. 165). У *Знаковима поред пута* Андрић сматра да је „Наше живљење у најприснијој вези са стварношћу, као и наши узалудни покушаји бежања од ње и наше враћање њој“ и да су „све то саставни делови велике људске стварности, која крије у себи разнолике и безбројне могућности и узима на себе стотину видова, од којих неки изгледају потпуно нестварно“.¹⁹

Дечакова моћ искључивања из околине и преласка у друге, интересантније светове је неисцрпна. Њему је довољно да „седне крај неког од ... грмова, и „истог часа, и родитељи, и кућа, и дан и сви послови дана, (се) учине непостојећим и невероватним“ (стр. 164).

Дечак – посматрач обично или негде стоји/седи (на топлем прагу (стр. 108), на обронку, изнад пута (стр. 23), пред кравама (стр. 49)), или мора да „поведе, краве на појило“ (стр. 62), да „оде/потрчи у дућан“ (стр. 6/191). Најчешће он седи (сатима крај прозора (стр. 45), згрчен уз прозор (стр. 51) за прозором (стр. 78) или „лежећи ... гледа кроз прозор“ (стр. 177).²⁰

Прозор је заштитник, то прозорско стакло стоји између „велике врућине (у соби за време зиме) и дивље хладноће (напољу)“ (стр. 80), а у исто време му омогућава дистанцирано посматрање али и бивање „у свему, са свима“ (стр. 46).²¹

¹⁸ И за писца књиге *Роман као држава и други огледи* (Београд, 2005), Милорада Павића, је књига нешто нарочито, изузетно, јер је мишљења да је „књига као грађевина у којој можете извесно време становати или храм у који улазите да се помолите“ (Стр. 23).

¹⁹ Андрић, Иво: *Знакови поред пута*, Сремски Карловци, 2002. Стр. 223.

²⁰ У својој интересантној књизи *Mensch und Raum*, Otto Friedrich Bollnow (Stuttgart-Berlin-Köln, 2000), интерпретирајући између осталог функцију врата и прозора (као делова просторије), износи мишљење да је у детету дубоко уврежена потреба за стварањем скровишта, „von dem es, während es selbst verborgen bleibt, die Welt um sich unbemerkt beobachten kann. In einem solchen Versteck träumend, fühlt es das Glück einer schönsten Geborgengeit“ (стр. 160).

²¹ Прозор је веза са „унутра“ и „изван“, а у сакралној архитектури је у преносном значењу „веза између овога и онога света“ (Lurker, Manfred: *Wörterbuch der Symbolik*. Stuttgart, 1991, стр. 204).

Само га понекад ти прозори плаше и у његовој машти постају на сунцу „лудачки исколачене очи“ (стр. 186), које су му више пута долазиле у сан.

Ограниченост посматрачке перспективе оквиром прозора, Дечак надомешћује маштом и сновима. Он „повремено повирује у сан“ (стр. 26), и из сна „за чије се репове грчевито држи“ (стр. 182) слуша ветрове који су „дошли у госте самој души“ (стр. 116). За њега је „велика срећа пратити, ... из прикрајка, налете јужњака, пити њихов дах“ (стр. 114). Земља на којој живи небо у коме ужива су за Дечака сан а и све оно што доживљава је „најсличније ономе што му се понекад показује у сну“ (стр. 265). Тако се стварност, заправо његово виђење и доживљавање исте, стапа са сновима у слику неке само њему приступачне имагинарне стварности.

Слушајући баба-Стеванкине приче о вампирима је „усхићен“ али и „уплашен“, јер „замишља да се догађај одвија ове ноћи, овог часа, и то ... у воденици“ (стр. 184), и тиме он за себе причу претвара у стварност, јер „стварност и јесте фантастична, не само она у нама, већ и она око нас.“²²

„Пантеистичка посвећеност природи и природним облицима“²³ се протеже као свеобухватна нит кроз цео роман.

Дечак саосећа са лисицом на коју су ловци започели хајку, и он „је свим срцем са њом“ (стр. 70). И као што у Андрићевој приповеци *Аска и вук*, Аска кроз игру живи и побеђује смрт, тако и наратор овог романа констатује да „Лисица бежи, и бежећи живи. Живот и смрт ухватили су се у коштац... Живот је јачи, живот побеђује“ (стр. 70).

На другом месту се Дечак посредством имагинације уживљава у мисли крава, које довлаче дрва из шуме по зими, тако што „то што краве мисле“, он „за њима, реч по реч, понавља“ (стр. 49), а уме и са њима да разговара „када је сам“ (стр. 283), износећи им своје мисли и погледе на живот. Он тугује за дрећем које сељаци обарају, називајући тај чин у мислима „немилосрдним покољем“ (стр. 49).

Седећи поред воде „замишља да је риба, и ... река, и да је јаз; креће се са водом, гледа рибљим очима, мисли потајну и незаустављиву мисао реке“ (стр. 168) и тако он постаје део природе. Дечаково сједињење с природом и свим појавама и живим и неживим бићима кулминира у „претпролеће“, када му, док он седи на сунцу пред шталом „светлост продире у мозак и мути свест“ у којој се „зачиње мисао о истоветном пореклу људи, инсеката и биљака, камења и

²² В. Јеротић: Компензаторна и стваралачка улога имагинативног у животу човека. У: Предраг Палавестра (Уред.): *Српска фантастика. Натприродно и нестварно у српској књижевности*, Београд, 1989. Стр. 39. У истој књизи Д. Антонијевић у чланку „Прилог теоријском разматрању фантастичног (стр. 44) каже да „Савремени свет, навикао на свакодневну стварност, не примећује да сваки стварни предмет има и своју сенку која даје појму стварности другачију димензију и визију. Савремени човек (за разлику од сељака, а поготову нашег Дечака) је редуковао поимање стварности само на сасвим уску стварност, на демистифициран живот“.

²³ Овим речима карактерише Лубиша Ђидић поезију Милована Данојлића у књизи: *Бескрајни плави круг*. Антологија модерног српског песништва (1945-1995). Београд, 1997. Стр. 299. У овде разматраном роману је описан ток једне године, не под аспектом пролазне фазе, после које иза детињства следи опис младости и зрелог доба. Овде лежи извесна структурална аналогија с романом *Подросток* Ф. М. Достојевског, од кога се иначе у велико разликује, нпр. што се тиче броја лица, тока радње, урбане средине итд..

ваздуха“ (стр.108) и он се осећа „у вези са свим световима и свим пространствима“ (стр. 167).

Поред невероватне сензибилности за појаве стварности и необичне моћи запажања, с времена на време се испод истанчане, префињене, скоро одрасле личности, појави дете које се плаши мрака и коме „се увече чини да га у шуми неко прати, или издалека гледа“ (стр. 151).

Пошто није у стању, да као одрасли буде хладнокрван, посматрајући „ужаснут“ али и „опчињен“ јесењи посек свиња, долази до закључка да између одраслих и деце постоје разлике – одрасли су храбрији, хладнокрвнији, вештији – и будући да он те све особине неће моћи усвојити, „никада неће (ни) одрасти“. (Стр. 23).²⁴

Он зна да су одрасли у предности и да је њихова снага „у способности појимања и прихватања извесних противречности“ (стр.59), које он још не може да разуме и прихвати. Није му на пример јасно, како одрасли могу да тврде да је пшеници и трави под дубоким, растреситим снегом топло. (стр.58), или како нису у стању да објасне разлику између израза „Спасај се“ и „Наспасај се“ које употребљавају при наздрављању. (Стр. 34).

Та произвољност како он каже у мишљењу и артикулацији сељака га љути.

Да Дечак ипак одраста види се из различитих нараторових наговештаја. Пошто је „Видео, осетио, сазнао све што земља биљем, водом, ваздухом и сунцем може и зна“ (стр. 263), упознао свим чулима природу, и осећајући себе „као непобедивог, недодирљивог“, креће почетком јесени у гимназију. Тамо крајем школске године, под утицајем наставе престаје тј. „одлучује“ да престане веровати у Бога, али већ при првим потешкоћама га ипак призива у помоћ. Тако се један „јединствени Бог детињства ...удвојио: на једној страни нашао се Творац свега видљивог и невидљивог, а на другој лични заштитник“. (Стр. 267).

У тој борби са собом, са својим личним схватањем и оним што учи у школи, наине да Бог не постоји, ипак долази до сазнања да „Бога не може видети управо зато што је, до грла, у њему“ наине „У гледању, у трпљењу, у мирисању и дисању“. (Стр. 268).

Дечак који свет прима и сазнаје „гледањем, једењем, пијењем и ћутањем“ (стр. 169) схвата док испробава чулима природу, да „У том мирису, у том укусу, има нечег што је с оне стране, из неког света у који се и не може друкчије продрети сем носем, језиком и зубима“. (Стр. 131).

„По Аристотелу...сва умјетност настаје из унутрашњег надахнућа, јер за њ мимеза није одражавање збиље тј., опонашање, него је стварање (poiesis) збиље, тј. предочавање“²⁵, које наратор (Дечаков двојник) или сам Дечак успева у великој мери да оствари пред очима читаоца.

То духовно виђење света кроз јувеналну призму, која наравно зависи и од животног искуства,²⁶ претвара постојећи свет у блистање, хујање, светлост и

²⁴ У патријархалним, сеоским заједницама се деца врло рано сусрећу са суровостима живота, што их с једне стране одбија и плаши, а с друге они чезну за светом одраслих „који им се чини моћнијим и спретнијим“ (Прелевић, Р.: н.д. стр. 30).

²⁵ Бити, Владимир: н.д. стр. 435.

²⁶ Анализирајући однос литературе и филозофије у српског херменеутичког филозофа Николе Милошевића, Мило Ломпар (*Литература и филозофија у херменеутици Николе Мило-*

трепет. Не трага ли и Дечак Данојлићевог романа кроз белешке наратора „двојника“ као и Прустов јунак за ‘изгубљеним временом’, јер „Све што сада њушка, ослушкује и замишља увлачи му се у чела и памћење, похрањује се као тајна и унутрашња мера“ (стр. 114), подвлачи наратор.

Оно чега Дечак није потпуно свестан, показате му се и открити много касније када га бујица живота буде повукла са собом, и он „ће разумети да је детињство и дечаштво проживео на небеском забрану, на сунчевој окућници, у златном врту, где се све показивало и дешавало први пут“. (Стр. 114).

Стварност је вишезначан појам. Ту заиста не нову идеју разрађује Данојлић у књижевној форми, при чему с једне стране транспонира варијабилност перцептивне стварности у свет личних доживљаја као извор и разлог стварносне извесности, а с друге стране још једном потенцира тиме дату улогу субјективности применом додатној филтера: свет опажења адолесцента, које се налази на прагу између детета и дечака.

Данојлићево изврсно стилски-лексикално решење дескриптивног уметничког обликовања презентира у великом обиму свет феномена који се показује чулима, чија се ‘стварност’ додуше представља сукцесивно као парцијална.

Та парцијалност се подлачи повезивањем са обавезно ограниченим ‘простором’ искустава детета као и одраслих. Одатле постоји не ретко коинциденција између фикционалног сећања на свет (од стране одраслих) и фикционално доживљеног света (од стране одрастајућих). ‘Времену’ је додељена двострука улога: прво, оно је линеарно структурирано у односу на ток ‘детињство-младост-зрело доба’ и на описани ток једне целе године, а друго, егземпларна функција подолачи као индикатор увек враћајућег и истог (биолошки ток људског живота и годишњих доба) његове иманентну цикличност.

На овом абстрактном нивоу постоје јасно, да је ‘стварност као таква’, тј. потпуна/комплетна стварност (уколико као таква постоји), људској спознаји недоступна већ због саме поливалентности простора и времена и њихове начелне фрагментарне доступности чулима.

Ту антрополошку чињеницу (варијанта представе о човеку као непотпуном бићу (Mängelwesen) аутор позитивно преобликује тако што осетљивог и незрелог Дечака пушта да компензаторски саосећа ‘са свим световима и просторима’ (и тиме оћигледно и временима) сновима и доживљајима као субјективним фактори ма који обликују стварност.

шевића. У: Зборник Матице српске за књижевност и језик, 47 (1999), Свеска 2-3. Стр. 353-379) цитира мишљење Ђерђа Лукача о погледу на свет, који „наглашава како ‘крајњи узорак може бити само једно осећање, осећање писца према свету ... његово размишљање, виђење, процењивање ... једном речју ... поглед на свет’“ (стр. 359) и да свака особа интерпетирајућу свет полази „од једне одређене тачке“, а она је „условљена неким ставом према животу“ (стр. 363). Слично схватање има и Никола Милошевић, кога Ломпар у овом чланку анализира.

Кључне речи: јувенална призма, филтер стварности, природа, авлија, ток године, посматрачка перспектива, дечаштво, детињство, пантеизам, персонафикација, чулно доживљавање.

Gerhard und Svetlana Ressel

DAS JUVENALE PRISMA ALS FILTER DER WIRKLICHKEIT IN DEM ROMAN VON MILOVAN DANOJLIC „GODINA PROLAZI KROZ AVLIJU“

(Zusammenfassung)

Milovan Danajlić läßt in seinem Roman „Godina prolazi kroz avliju“ durch die Augen eines 13-jährigen Jungen vom Lande den Ablauf eines Jahres mitsamt aller sich in dessen Verlauf ereignenden bäuerlichen Arbeiten, Feste und Bräuche erzählerisch Revue passieren. Die durch das wie ein sensibler Realitätsfilter wirkende Prisma des Heranwachsenden betrachtete rurale Lebenswelt resultiert in einer gefilterten Realitätswahrnehmung, in der sich tatsächliche Ereignisse, die sehr genau beobachtet und kommentiert werden, mit denen der oral vermittelten Erzählkunst sowie dessen eigenen Visionen und Träumen zu einer spezifisch verdichteten juvenalen Wirklichkeit vermischen, in der sich der empfindsame Junge „mit allen Welten und Räumen verbunden fühlt,“.

Милентије Ђорђевић
Ниш

ПРОТЕЈСКА ПРИРОДА ТРИВИЈАЛНОГ У НОВИЈЕМ СРПСКОМ РОМАНУ

Такозвана тривијална, забавна или сублитература, како је неки називају, прати српску књижевност од својих почетака до данашњих дана. Данас се посве лако може приметити да је тривијалност своје праве просторе пронашла у роману као свом омиљеном жанру. У савременој српској књижевности постоје тако два паралелна колосека, две групације писаца и двојна читалачка публика. По бројности читалачке публике, по броју издања и тиражу забавна књижевност данас, чак више него некад, постаје обавезни део националног културног миљеа. Њени аутори, у спрези са издавачима и креаторима медијске стварности, постају све наметљивији а књижевни критичари све попустљивији и благонаклонији.

У овом раду покушали смо да утврдимо како се и у којој мери тривијално у савременом српском роману преобликује, а у којој мери стоји на традиционалним поетичким и естетичким поставкама, односно какав је однос нових писаца према стварности и ранијим узорима. Посебну пажњу посветићемо разматрању веза између тривијалности и жена писаца и жена јунакиња њихових романа.

Као вечно зло или вечно добро тривијално у литератури траје и опстаје. На споредном или паралелном колосеку свеједно, тривијално се данас храни неком новом енергијом и новим идејама и живи свој живот у незамисливим тиражима, бројним издањима, на бестеселер листама и телевизијским емисијама. У својој бити, међутим, тривијалност и данас почива на неким познатим константама. Тривијална или забавна књижевност своје просторе је увек налазила (и налази) у роману као свом омиљеном жанру. Своју естетику она је темељила (и темељи) на схематичности, фабуларности и занимљивости. Таква стваралачки приступ најчешће је подразумевао баналну тематику, наивно обликовање ликова, неуверљиво мотивисање поступака, стилску површност и низак ниво писмености. Обраћајући се обичном, просечном читаоцу аутор је увек рачунао и на комерцијалност свог „производа“. Но, многи се данас слажу да и тривијална књижевност чини компоненту у структури савремене књижевности коју не смемо сасвим занемарити. Премда с многих аспеката потпуно безвредна, то је ипак нека књижевност која, уосталом, и те како делује на укус публике.¹

¹ М. Солар, *Сувремена свјетска књижевност*, Школска књига, Загреб, 1982, стр. 225.

Српска књижевност се прилично рано среће са тривијалним романијерским проседеима. Највише се тривијалност везује за име Милована Видаковића и његове псеудоисторијске и сентименталистичке романе попут романа *Љубомир у Јелисијуму*, *Усамљени јуноша*, *Силоан и Милена*, *Велимир и Босиљка* и друге², потом за Чедомиља Мијатовића (*Рајко од Расине*, *Икоњија везирова мајка*), Јакова Игњатовића (*Манзор и Џемил*), Лазара Комарчића (*Драгоцена огрлица*), а у време између два рата за Милицу Јаковљевић Мирјам (*Рањени орао*) итд. Данас је списак аутора чија се романијерска поетика заснива на постулатима забавног или тривијалног неупоредиво дужи. Међу ауторима најбројније су жене. Споменимо најприсутније, најтраженије и најтиражније а то су: Весна Радусиновић, Јасмина Ана, Љиљана Ђуровић Хабјановић, Анабела Басало и друге. Њихове књиге објављују се код познатих српских издавача у фантастичним тиражима од више десетина хиљада примерака³, добијају награде за најчитаније и најпродаваније српске књиге па им по том праву покатакд припадне и које место у значајним књижевним листовима и часописима и телевизијским и радио-емисијама. По инерцији „успеха“ о њима су понекад писала и значајна имена српске критике а неретко и универзитетски професори.⁴ Све то нам даје право да овој литерарном, и у нечему социолошком феномену, приступимо пажљиво и аналитички.

Шта је то, може се свако запитати, што тако предано и издашно храни тривијалност у савременом роману и у кој мери тривијално преузима просторе уметничког. Потом, у ком смислу савремени аутор одступа од класичних образаца забавне (тривијалне) литературе и чиме све „угађа“ свом потенцијалном читаоцу.

Нема сумње да феномен почива на некој невидљивој центрипеталности која га храни и подиже, а кад је потребно преобликује, прерушава и прилагођава. Ту су садржани захтеви времена и књижевног укуса публике, а ту је свакако и грчевито настојање сваког аутора да се неким стваралачким поступцима и радњама брани од препознатљивих модела тривијалности и жеља да се приближи уметничкој књижевности. То последње могло би му обезбедити друштвено признање и књижевни углед за чим свако природно тежи.

Разумљиво је да је некадашњи читалац имао потребу за читањем витешких романа као што је и некадашњи позоришни гледалац волео да гледа пасторалу или покладну фарсу. Исто тако је савим евидентно да један значајан део савременог читалаштва своје културне потребе задовољава читајући забавне, лаке романе који највише налице латиноамеричкој теленовели,

² У духу сентиментално-дидактичке прозе Видаковићевим стопама иду мало познати писци као што су Тимотеј Илић, Јевстатије Михаиловић, Јован Чокрљан, Атанасије Николић и Нестор Исаковић.. Тврдња Јована Деретића да Видаковић остаје књижевно активан све до своје смрти 1841. могла би бити доведена у питање јер 1929. године још увек се штампају Видаковићеви романи *Усамљени јуноша* и *Силоан и Милена*, а до те године роман *Рајко од Расине* Чедомиља Мијатовића је објављен у десетак издања. У којој мери је веза била видљива говори нам и посвета на почетку Мијатовићевог романа "роман је посвећен имену Милована Видаковића".

³ Роман *Петкана* Љиљане Ђуровић Хабјановић до 2006. Године доживео је седамнаест издања.

⁴ Поговор књиге *Укус порока* Јасмине Ане написао је професор Драган Недељковић који је својевремено предавао на Катедри за општу књижевност Филолошког факултета у Београду.

америчком акционом филму или некад популарном ротороману.⁵ И у том смислу се није ништа битно променило још од времена Милована Видаковића. Но, најбоље ће, међутим, бити да видимо како та ствар данас стоји у самом роману као епицентру проблема. Определили смо се ,као што рекосмо, за најпопуларније ауторе и најчитаније књиге. Романи *Распродаја среће* и *Острво мушкараца, обала жена* Весне Радусиновић, *Укус порока* и *Снегови Конаоника Јасмине Ане*, *Игра анђела* и *Петкана Љиљане Хабјановић Ђуровић* и *Жена с грешком* Анабеле Басало тематски се држе проверених шаблона. Мање или више сви говоре о жени или девојци скромнога порекла која се, захваљујући својој лепоти, божјем промислу или некој особитој личној способности домогла лагодног живота и високог друштва.

Главна јунакиња у роману *Распродаја среће* је рођена у Куршумлији, у дубокој српској провинцији. Има три ружне сестре и злу маћеху која је злоставља. Иста ауторка у роману *Острво мушкараца, обала жена* опет за своју јунакињу каже: „Били смо сиромашни, тешко се живело, знате како је на селу, свако лепше парче иде мушкима, оцу и браћи“. Њен први муж био је вулканизер, а други доктор, специјалиста пластичне хирургије. Обе њене јунакиње живе у амбијенту урбане аркадије (велика кућа, базен, кућне помоћнице, скупи аутомобили, деца уче америчку приватну школу) итд.

У роману *Укус порока* Јасмине Ане главна јунакиња новинарка Нађа живи у идиличном урбаном амбијенту. Већ на почетку романа радња се догађа у кућном врту, у дворишту куће је паркиран луксузни кабриолет и све нас то неодољиво подсећа на амбијент америчког благостања који се виђа у већини америчких филмова или серија. У другом роману постојећу иконографију употпуњују подразумевајуће константе високог друштва: обавезни тенис, хиподром и коњске трке и елитни ресторани и познате личности политичког и јавног живота престонице.

Љиљана Хабјановић је, међутим, у својим романима причу сместила у далеку прошлост. Роман *Игра анђела* говори о животу кнегиње Милице а *Петкана* о животу свете Петке. Таква тематика је обећавала извесно удаљавање од тривијалних образаца, но то се ни овде није догодило. Уосталом, већ је познато да су наши старији писци тривијалних романа често посезали за причама из прошлости. Својом причом Љиљана Хабјановић нас у *Игри анђела* подсећа на Мијатовићев роман *Рајко од Расине*. Већ у почетку романа читалац ураћа у сладуњаве описе Груже, Лугомира и дворца Жупањевац. Чин крштења будуће кнегиње представљен је као „отмен, узбудљив и блештав“. У амбијенту „раскоша, сјаја и лепоте“, као марионете вођене руком списатељице, крећу се витезови, дворске даме, свештенство и послуга. Девојчици која се крсти и која тек има племенито порекло, анђели намењују улогу српске владарке. Као знак анђеоске наклоности Милица бива обасипана ружама. Те руже, које се обилато просипају, неодољиво нас подсећају на ружу као омиљену инсигнију кича.⁶

⁵ Рото роман су издавачи својевремено преименовали у *викенд роман*. Пошто се продавао заједно са дневном и недељном штампом и његово трајање је заиста било од викенда до викенда. Сасвим је извесно да се мало ко од његових читалаца сећао садржине прочитаног.

⁶ Руже, анђели и лабудови подразумевајући су мотиви кича у сликарству.

Роман *Петкана* писан је претежно према чињеницама из познатих дела бугарског патријарха Јевтимија и Григорија Цамблака. Љиљана Хабјановић је лик жене светитељке из круга преподобних изабрала, између осталог и зато, што се савршено уклапао у модел биографије који читалачкој публици може понудити бар две приче : једну о животу омиљене светитељке и другу причу о животу обичне девојке из народа која се посвећује. (Разуме се ни комерцијални моменат није био занемарљив, света Петка је омиљена у српском народу. Оваква литература тај моменат никад не превиђа.) У тај модел уклапале су се и чињенице о њеној судбинској изузетности : мајка је рађа у каснијим годинама кад се репродуктивни век жене већ завршава, обдарена је изузетном лепотом што је даје право да уђе у круг девојака кандидаткиња за византијску царевину. У њу се заљубљује неки цариградски племић, али га она одбија. (Још једна необичност и изузетност.)

Иновирање сижеа и приповедачког поступка примећује се код све четири списатељице. Исто тако увођење нових социјалних околности, друштвених обичаја и етичких норми и увођење нових јунака (нарочито жена) који ће заменити пастире и заљубљене чобанице, мудре старце, паметне владаре и јунаке натприродне снаге, карактеристика је ове прозе.

За све три књиге би се могло рећи да савршено кореспондирају са сижеом бајке. Чини се да је сиже Пепељуге најприкладнији за поређење. Сиромашна девојка без мајке, уз то лепа привуче пажњу царског сина. После много занимљивих обрта следи срећан завршетак. Побеђују правда и лепота, а зло бива кажњено. У тај модел су се у нечему уклапали и они хагиографски сижеи који говоре о посвећењу људи пучког порекла. Успех малог човека, у овом случају савремене жене, вечна је прича о проналажењу среће, о постојању божанске правде, о принцу на белом коњу или о царевој кћери која ће припасти чобанину. Ауторке ових романа тај стари сиже и традиционалне мотиве повремено одевају у модерно рухо.

Неке од њих ће кренути и у својеврсну постмодернизацију приповедачког поступка. Дакле, иако у основи присталице традиционалног приповедања, оне ће своју причу привидно заоденути постмодернистичким рухом. Најбољи пример за то налазимо код Љиљане Хабјановић која, с једне стране причу класично хронолошки стратификује, а са друге стране је постмодернистички цизелира, поверавајући је анђелима Варахилу, Рафаилу, Гаврилу, Салатилу, Урилу и Михаилу. На тај начин прича се фрагментизује, а приповедачки углови се померају. Такав поступак није био карактеристичан за романе овог типа.

Посезање за документом и документаризмом такође није био обичај у оваквој врсти литературе. Она се више везивала за легенду и народно предање. Иста ауторка у роману *Игра анђела* нам оставља податак о својој намери да своју књигу заснује на документу. „Да бих написала роман *Игра анђела*, морала сам да прочитам десетине књига које су исписали историчари, свети оци и богонадахнути писци“.⁷

⁷ *Игра анђела*, стр. 7.

У романима Весне Радусиновић, Јасмине Ане и неких сличних срећемо аплицирање једног новог социјалног миљеа које доносе деведесете године минулог века. За разлику од социјалног миљеа старих романсијера који је, мање више конструкција, савремене списатељице прилично верно одсликавају друштвене промене. То су оне промене које рађају нове господаре (у савременом жаргону *нове газде*). Сетимо се да је својевремено исту проблематику третирао и Бора Станковић у *Нечистој крви*. Но, ипак, оне не долазе до степена тумачења и дубљег сагледавања, оне појаву региструју а своју јунакињу бацају у свет неуверљивог дешавања. Њихова јунакиња тако помоћу неке *deus ex machine* исувише лако спроводи свој наум о „куповини“ среће.

Њихова жена јунакиња није више онако чедна као код старијих романописаца. Она врло лако нагиње пороку и о пороку радо говори. Јасмина Ана порок истиче већ у наслову свог романа, а њена јунакиња је изразито хировита и порочна. Своју личну несрећу она брани уласком у лавиринт порока. Но, порок у њеном роману има се читати као еманципација жене која се смело извлачи из љуштуре балканске патријархалности. Таква жена се читаоцу свакако доима као помодарка и сноб, једино не можемо бити сигурни да о својој јунакињи тако мисли и сама ауторка романа. Покушај психолошког мотивисања поступака јунакиње је неуспео будући да се заснива на упрошћеном повезивању њеног осујећеног материнства и каснијег порочног понашања. Таква психолошки механизам захтевао је много суптилнија разматрања, можда онаква каква можемо пронаћи код Емила Золе или Флобера. Ауторке поменутих романа се разликују од својих претходника само утолико што како тако настоје да том задатку одговоре. Нажалост, њихов литерарни таленат је далеко испод постављених захтева.

Иако ствара у истом духу и са истим намерама, млада списатељица Анабела Басало се у нечему разликује од својих претходница. Као осведочена присталица тзв. турбо културе и дива хотлајна, она је ушла у својеврстан пројекат изједначавања сопственог јавног деловања и своје литературе. Њено фотографисање у порно часописима и појављивање у таблоидима, њено откривање сопствене и туђе интимае, често је маскирано изјавама о тешком положају жене у конзервативном и назадном и сиромашном балканском друштву. На том принципу неке имагинарне квазизападњачке културе почивају и њени јунаци. У неким тренуцима готово да се између списатељице и „жене с грешком“ губе све видљиве разлике. Но, сви они који су касније писали и говорили о овом роману покушавали су да његове књижевне вредности потраже у ономе што књижевност уопште поставља као универзално а то су проблеми самоће, отуђености, трагање за идентитетом и сагледавање женске сексуалности кроз оптику психологије итд. Њен роман *Жена с грешком* означаван је као еротски роман или роман о ноћном Београду. Његова јунакиња је, као и у свим романима оваквог типа, прелепа жена, заводница, а у њеном окружењу су моћни богаташи и тзв. жестоки момци. Но, и код ње као и код Јасмине Ане или Весне Радусиновић, нема бајковитог срећног краја. Оне у извесном смислу инсистирају на трагици сопствене јунакиње, избега-

вајући тиме стереотип и тражећи вредност у трагичном које би код, претежно женске читалачке публике, требало да изазове сажалење а покатакд и идентификацију са јунакињом. То наглашено инсистирање на сажалењу или идентификацији први је вид субверзивног деловања ове литературе. Ту субверзивност данас увелико поспешују медији својим агресивним промотивним кампањама и издавачи који овој литератури дају примат, будући да је она најсигурнији извор прихода. Тако широко развијен фронт деловања од писца преко издавача и медија сасвим сигурно погубно утиче утиче на формирање укуса и стварање књижевнокултурне климе у којој доминирају кич и шунд. Све то, разуме се, не би било могуће без евидентне способности аутора ових дела да своју поетику моделују према захтевима тренутка, укуса своје публике и у крајњем, по захтевима тржишта.

Кључне речи: тривијална књижевност, савремени роман, преобликовање, жене писци, постмодернизам, Весна Радусиновић, Љиљана Хабјановић Ђуровић, Јасмина Ана, Анабела Басало.

Milentije Đorđević

THE PROTEAN NATURE OF TRIVIAL IN MODERN SERBIAN NOVEL

(Summary)

The trivial, light or subliterature, as it is called today, follows Serbian literature from the beginning to modern times. Today one can easily notice that trivial found its place in novel as its favorite genre. Consequently, in modern Serbian literature there are two parallel streams, two groups of writers and separated audience. The great number of readers, numerous editions and circulations make it, now more than ever, the unavoidable part of the national cultural milieu. Its authors, together with publishers and creators of public opinion, become more aggressive and literary critics more yielding.

In this work, we tried to find out the ways and measure of reshaping of trivial in modern Serbian novel, and the extent to which it is based on traditional poetic and esthetic assumptions referring to the relation of new writers to reality and earlier models. We will pay special attention to the relationship of the quality of trivial and women writers and the heroines of their novels.

Angela Richter
Halle

КАКО САВЛАДАТИ СТВАРНОСТ? ЈЕДАН ПОГЛЕД НА КЊИЖЕВНИ ПОСТУПАК СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ

Стварност и реалност су две различите категорије, иако се у свакодневном говору међу њима не прави разлика. Појам реалности се мењао и у теорији уметности се враћа квалитативној реалности, која је за Басару била повод за писање текста.

Наслов рада смо пријавили прилично храбро, питајући се тек касније да ли би такав наслов уопште могао одговарати интенцијама самог аутора, омиљеног писца Светислава Басаре. Подсећање на његову изјаву у недељнику „НИН“ која гласи: „Увек се, знамо, трагично завршава мешање литературе са стварношћу, нарочито када се изводи на националном плану...“ (Басара 1993, 39), могло нас је можда обесхрабрити да радимо баш њега у оваквом контексту. Међутим, ипак то све има смисла, само што ми понекад баратамо терминима, не разрадивши их унапред довољно.

Према томе, ево и с моје стране пар речи у вези са стварношћу/реалношћу.

Ако бисмо били доследно прецизни, онда бисмо морали признати да су *стварност* и *реалност* две различите категорије, без обзира на то да ли ми у свакодневном разговору већ одавно не правимо више разлику између ових појмова. У капиталној новој немачкој публикацији *Ästhetische Grundbegriffe. Historisches Wörterbuch in sieben Bänden* (Основни појмови естетике. Историјски речник у седам томова), у њеном петом тому (уп. Fontius, M., Schlenstedt et. al. 2003, 197-227) тај кардинални проблем се категоризује и по времену и по садржају, па је разликовање најраније историје појма, појма реалности у класичној немачкој филозофији и теорији уметности 18. и 19. века, деструкције појма реалности у 20. веку и повратка прецизног смисла реалности, а на крају и разлике које постоје зависно од родова, крајње логично.

Није овде ни место ни време да се детаљније упутимо у комплексну аргументацију, али нам се посебно важно чини следеће:

„Како год се – у току три века – појам реалности мењао, окретао – у теорији уметности се свакако враћа једној *квалитативној реалности* (мој курзив) која нам се презентује посредством нашег сензоријума и тако се репрезентује у нашој свести“ (226).

Та квалитативна реалност, која је за Басару била повод за писање књига, била је (и јесте) повезана са земљом у којој је одрастао, у којој живи, али такође са светом у глобалном смислу. Досадашњи опус то убедљиво показује. Треба само да се подсетимо, на пример, његовог схватања простора и времена. Овде као у другим приликама се ради о општеважећем питању коју врсту „знања“ књижевност је у стању да проследи (уп. Kuzmics, Mozetič 2003, 7). Због тога би можда било боље да говоримо о специфичном дискурсу о *друштвеној стварности*, који је типичан за одређене ауторе, па да видимо о каквој се реалности заправо ради.

А сада да се полако приближимо Басари и његовом делу *Уклета земља* на којем бисмо егземпларно разматрали неке моменте ове тематике. Да цитирамо поново самог аутора: „Почев од *Уклете земље*, ја сам и овај реални простор, а колико је реалан то је дискутабилно, морао из личне потребе да узмем и да га чиним равноправним субјектом писања“ (Басара 2001, 29).

Да видимо детаљније како је Басара тематизовао тај „реални простор“ (тј. стварност) и какву „реалност“ нам књига нуди.

Субјект и објект приповедања су презентовани путем мистификације да би се потом демистификовали.

Прича почиње мислима анонимног „Ја“ о једној туристичкој сезони, и то псеудоавантуристички. Неко се изненада налази на мору – *deus ex machina* – у једном месту званом Крштемрк, који релативно јасно указује на Црну Гору (види име које се састоји од речи *крш* и *мрк*). Читалац ће даље сазнати да Крштемрк постоји само због тога што је саставни део неке земље зване Етрапсија, која је заступљена само у ретким енциклопедијама, а чија је скоро једина намена да спрема народ за изборе владара. Анонимни „Ја“ карактерише Крштемрк овако:

„Међутим, временом се усталила нека врста примитивне традиције, која приморава један расклиматани комби да три, каткад и четири пута седмично, долази у село са товаром црног хлеба, усољене рибе и бајатих новина. Све се то путем замршених родовских и рођачких веза дистрибуира тако да нико не буде гладан. Социјалистички, нема шта. Али ако неко има пара, а и такви се нађу, може појести и одличан бифтек *stroganov* по цени од 18 долара. Како то функционише, остаће непознато. Заувек.“ (11)¹

То је само један пример ироничних одломака, који алудирају на свој начин на типичне појаве социјалистичке свакодневице, која је добро позната свима нама који смо ту свакидашњицу живели. Дакле, то су свакако примери једног симулираног оригинала који је заиста егзистирао. Према томе, већ овде анонимни „Ја“ показује да има знање тзв. инсајдера.

Скоро паралелно се развија игра око те уклете земље:

„Али и креативне фантазије остају јалове уколико се не уклопе у неки стварни шаблон настао фалсификовањем. Ето, пример Крштемрка. Кривотворитељи поштанских марака, то је познато, у размаку од неколико година штампају серије марака измишљених пошта, непостојећих држава јер је на тржишту јагма за раритетима. Погодило се да је мотив на једној

¹ Басара 1996.; сви цитати по овом издању.

марки био сличан Крштемрку и за тили час селендра постаје део света: забачен, апроксимативан, безначајан, али интегрални део [...].“ (13)

Алузија је најпре референцијални знак који се односи на изванредну Басарину приповетку „Falseland... земља Кривотворитеља“ о земљи фалсификатора. На крају тог текста читамо следеће:

„V. Grafit u jednom članku objavljenom u US New and World Report piše da je nemoć nauke prouzrokovana činjenicom da je 60-70 % podataka od kojih polazi, krivotvoreno. Upravo je to oružje Zemlje krivotvoritelja; dovoljno je dati podstrek, plasirati sasvim malu mistifikaciju i sve prepustiti, da paradoks bude veći, tragaocima istine. Oni od malih prave velike i nepraviljive laži.“ (Basara 1994, 232).

Шта то значи? С једне стране, барем за све оне читаоце који су живели социјализам, јасно је на шта алудира аутор. С друге пак, требало би се питати да ли читалац и у односу на роман *Уклета земља*, само после неколико наговештаја, мора полазити од тога да пред собом нема стварни свет, него више симулацију, виртуелни свет који може постојати само због тога што се о њој говори?

Што се тиче приповедачког „Ја“, на читаочевој страни почиње својеврсна игра у којој код читаоца остаје нејасно да ли „Ја“ понекад прича сам са собом и да ли је на крају конзумирање кокаина разлог за виђење других, односно другачијих светова. Дакле, то ју увод у игру која свакако одговара захтевима и постмодерних премиса. Анонимни „Ја“ је једном био „тако stopped“ (22), да је претпоставља сам био локални бард Салман Басри, „по чијој поеми је назван роман који ћу прочитати када на ред дође извештај о издавачкој делатности.“ (21).

У локалној књижари набавља књижицу с насловом *Уклета земља* извесног аутора Roberta T. Cincaida. Та књига је саставни део романа; наводно је изашла 1978. у Крштемрку, са *Предговором преводиоца*; који носи потпис емпиријског аутора Светислава Басаре.

Сам „преводиоца“ Басара мистификује свој пројекат више пута (уп. 27-29). Уз то и он признаје да је такође аутор:

Prevodeći i priređujući roman drugog autora na neki način ostajem unutar književnosti, ali sam istovremeno i izvan nje i između vremena da se obračunam sa svojom prošlošću i da u nekom budućem vremenu sastavim spis koji bi onima što ga čitaju bio na korist, a ne uzrok pometnje. (29)

У аргументацији следи:

„Ono što još uvek, mada bez pokrića, nazivamo stvarnost do te mere je izgubilo na kvalitetu da fikcija i – što je još gore – mediji imaju presudan uticaj na zbivanja. Strogo uzev, *istorija je završena*, (Kursiv A.R.), ovaj postupak [...] može potrajati veoma dugo [...].“ (исто место)

Указивање на крај историје, односно на крај великих мајсторских прича“, и коришћење појма *поступак* некако циља на двосмисленост појма

историја и на постисторичаре, који причањем о крају историје причају причу (уп. нпр. Fluser 1997, 282-283).

Тзв. преводилац Басара јесте приповедач у том специфичном разумевању појма. Веома лако се да издвојити референцијални текст Борхеса. Већ савет пријатеља преводиоцу „да мало дотераш текст“ (30) и немогућност да се у познатим енциклопедијама нађе земља Етрасција, говоре за себе. Иронију према социјалистичком третирању ствари можемо и овде констатовати:

„Iako hrišćanin, pošao sam od tipične boljševističke premise: postoji samo ono što se nalazi u enciklopediji. Time sam učinio ustupak „naučnosti“ i „dokumentovanosti“, više iz sažaljenja nego iz respekta prema „stvarnosti.“ (31)

Иронизација у другој реченици цитата путем коришћења речи *naučnost*, *dokumentovanost*, *stvarnost* у наводницама значи додатни знак за иронизацију подругљивог одломка и преводилац узима у обзир изградњу такве државе за случај да још не постоји (уп. 31).

Да се вратимо субјекту приповедања:

Мистификације субјекта приповедања које се представља као „Аноним“, као „Светислав Басара“, као „Салман Басри“ (алудирање и на херетски статус Руждија) доприносе тајанствености макротекста.

Слика Етрасције

Занимљиво је да се конструкција, односно реконструкција слике уклете земље Етрасције врши на страницама књиге једног странца, Енглеца Роберта Кинкејда који је дошао у главни град Дунум да у британској амбасади ради као секретар.

Етрасција из перспективе туђинца, Другог – то је књижевна референца на дело Радоја Домановића.² Мислимо, пре свега, на сатиричну новелу *Страдија* из времена режима Обреновића. Домановићева приповетка има сличан оквир: Ја-Приповедач информише читаоца о томе да је у једној старој књизи читао чудну причу о једном путнику који је педесет година био на путу да нађе земљу својих предака, а једног дана је случајно наишао на земљу са свињама и министрима, на земљу политичких и моралних аномалија. Ланац презентованих искустава страног путника у чудесној земљи *Страдији*, који представља димензију комичног која путем алузија, еуфемизма, сарказма и пародије на крају омогућава гротескно разобличавање, остварује сам страни путник. Овде су бројне паралеле у односу на роман *Уклета земља* могуће.

Међутим, култ према странцима који налазимо у новели *Страдија*, у случају Роберта Кинкејда, функционише посве супротно: Има многих симптома за то да он спада у ред тих гостију који су у главном граду једва трпљени.

Кинкејдов удео у роману

² Уп. нова вредновања Домановићевог опуса код Максимовића 2000.

Кинкејд већ почетком свога боравка доживљава тежак удар судбине. Испред цркве снајпер убија његову невесту симболичног имена Клио, значи, заштитница историографије је мртва пре него што Кинкејд може бити уопште активан. Њена смрт, пише Кинкејд, надовезујући се у том тренутку на догађаје који ће тек следити:

„покренула је ланац догађаја који ће као резултат имати неколико списа (сумњиве аутентичности) – једине документе на основу којих се може извести закључак да држава у којој је злочин извршен уопште постоји. Ако постоји. Ничему није веровати.“ (40)

У принципу се у Кинкејдовој књизи *Уклета земља* доводи у питање статус свих текстова, и то стално. Може бити тако како се пише, или не.

Председник Етрасције чији се профил обликује помоћу цитираних и псеудочитираних одломака од стране Кинкејда као приповедача, презентује своју земљу овако:

„Ми смо introvertna zemlja, apofaktička država [...] Država koja drži korak sa najnovijim dostignućima fizike: teorijom haosa, kvarkova, čestica za koje se sa sigurnošću ne može reći postoje ili ne postoje [...]“ (65)

„[...] u geopolitici Etrascija [je] ono što su u astronomiji crne rupe i mesto u kojem nestaju vreme i prostor, smisao i – naročito ljudi.“ (123)

Etrascija se umiriti ne može. to je stih iz naše narodne pesme. Dakle istina [...] Neće vam poći za rukom da ovde donesete mir, rad i red. Etrascija će metastazirati [...] (136f.)

Током размишљања, па и у сну, председнику се појављује цела парада личности из загробног света, између осталог и Метерних (60), делегација палих јунака (91), Јоан Амброз Тхотус, при чему приповедач Титову често употребљавану изреку иронично цитира, и то овако: „Држава која има такве мртваце не треба да брине за будућност.“ (92). У овом свету ужива Марјам (= Мирјана Марковић), његова повереница, привилегованог статуса; у размишљањима председника се она карактерише као „еталон верности у овом свету издајница и проданих душа“ (92).

Карактеристике „уклете земље“ које се дају путем заоштравања и претеривања, додатно стимулишу својеврсне конотације. Овде бисмо навели само један пример: путем скраћења речи Сингидунум настаје Дунум (јединица мере) који у роману фунгира као назив за главни град „уклете земље“; иначе јединици одговара површина од 10 ари или 1.000 m².³

Да се вратимо дошљаку Кинкејду. Кинкејд као Други, туђи, није антипсихолошки конципиран; за време боравка у главном граду Етрасције он се ипак развија као лик. Његово искуство, његови доживљаји резултирају потајним симпатијама за ту земљу. Одједном схвата да се налази на раскрсници: „Овде је могуће отићи само на два места: или у рај или у пакао.“ (139).

³ О томе смо опширније писали у другом тексту (уп. Richter 2004); у међувремену је такође изашао текст Сабине Кирфел која је детаљно разматрала лична имена и њихову функцију у књижевном тексту да би дошла до закључка да се овде ради о типичном постмодернистичком тексту што је сигурно ван сваке сумње. (уп. Кирфел 2006).

Који излаз постоји, односно да ли постоји излаз?

Трећи део књиге је текст „Свето опијање“, чији је аутор Салман Басри. Књига је наводно изашла већ 1977. године, то јест пре Кинкејдове књиге *Уклета земља*. Мото овог текста је цитат из Јеванђеља по Јовану (17,14-17). Текст некако личи на трактат, све то што је његов претходник Кинкејд извео и аргументовао, Басри сада доводи у координате које евентуално омогућују морално и етичко позиционирање, стварање вредносне структуре као и модела света за појединца, а тиме омогућава излаз из хаоса. Цитат из Јеванђеља се у тексту, уосталом, сужава на једну једину реченицу: „Они који пију нису од овога света.“ (147) То је писац Басара у разговору сасвим иронично тумачио овако: „[...] добро пијаном човеку [је] лакше да разуме правила (боље рећи одсуство правила) игара који се овде играју“ (уп. Лучић 1995).

На само неколико страница Басри третира читав комплекс проблема и кључних питања садашњег света. Истину, при томе, дефинише не као гносеолошку, него онтолошку⁴, револуцијама оспорава позитивни ефекат. Објашњава како *он* разумева Исток и Запад, демократију и монархију, полемише и против Десних и против Левих, при чему – и то је за нашу тему важно – иронично у своје аргументације укључује појам *симулакрума*:

Уопште, ако се не зна, где је центар, како одредити horizontalne одреднице лево и десно? Без репера на вертикалу оба су појма тек симулакруми. Због тога и изазивају толико неспоразума. Нема готово никакве разлике између левићара и деснићара; због тога се мрзе и међусобно истребљују[...] (156)

У оквиру нашег питања, како се може савладати стварност, требало би најкраће рећи следеће:

- Сатирично деловање произилази из текстовних блокова на такав начин да читалац у лектури многе ствари може схватити као критички коректив према упадљивим, маркантним појавама и личностима одређене земље која се да препознати у параболочној структури, постепено добија другу оријентацију, наиме, обухвата одједном свет у својој комплексности, цели свет (уп. значењски спектар речи *земља*) без обзира на то да ли се по неким називима може и раније закључити да се не ради само о алудирању на Југославију/Србију 90-их. Тај глобални свет се темељи на идеолошким концептима и доктринама и чини се да се у њему вера коначно изгубила.
- Излаз из те ситуације Басри види једино у обновљеној љубави према Богу, у Богу као новом етичном центру, у једној егзотеријској религиозности, јер „сва зла овога света потичу од тога што се оглушујемо о десет Божјих заповести.“ (154)

Басри аргументује да нови светски поредак:

⁴ Дословно то тако гласи: „Једна од најкобнијих европских заблуда, *divertissement* са несаглеђивим последицама, jeste situiranje истине као гносеолошке категорије. Истина је наиме, онтолошке природе. Другим речима: истину није могуће сазнати, поготово не аналитичким апаратом разума; истина се може – rogobatno рећи – бити.“ (152)

„о коме недотупавни умови непрестано блебећу на сваком могућем месту ствар су блиске будућности. Али он није настао ни у подрумима Ватикана, нити у Пентагону, нити у ММФ-у. Његов је инспиратор на облацима, [...]. Овај свет више не вреди поправљати. Треба га спалити, [...]. (159)

Из финала романа сазнајемо да тај радикални захтев ка крају цитата не треба узети сасвим озбиљно. Поговор са насловом „Носите се“ то убедљиво показује.

- У свим текстовима унутар комплексне књиге *Уклета земља* – или – у свим микропричама, користе се различити појмови, а тиме и схватања стварности/реалности.
- Из једног – истина, помоћу сатиричних конструкција – презентованог света који се без муке може препознати и као општи социјалистички свет, а после као Југославија/Србија 90-их година 20. века, прелази се у глобални контекст.
- Постмодернистичка игра са немогућношћу разликовања између реалности и нереалности, увођењем Бодријарових виртуелних светова и појма симулакрума се све више форсира, али уопштене поруке које се свакако односе на наш свет, нашу стварност, ипак се не замагљују.
- Коришћена „Его“-плуралност путем реализације у различитим врстама текста као и путем мистификације приповедача, ствара неку врсту тајанствености, и у односу на аутора и у односу на димензију исказа.

Ко може сензибилно трагати за праксама и техникама фикционалне игре која је ту и те како присутна, једне игре између имена аутора, филозофских и дискурзивних концепата о субјективности и њиховом вредновању, у стању је усвојити за себе такође проблематику појма реалности у једном књижевном делу које продуцира симболички смисао,⁵ а дискутује на свој начин о друштвеној стварности.

Да публици није било тешко одгонетати тај смисао, показује податак да Басара спада у најчитаније ауторе на прелазу у нови миленијум, без обзира на то да га је текућа критика 90-их година у вези са разматраним романом једва пратила.

Кључне речи: стварност, реалност, роман, књижевни поступак, локални и глобални контекст, стварни и симулирани свет, мистификација.

ЛИТЕРАТУРА

БАСАРА, СВЕТИСЛАВ: *Огољено, према времену*. НИН, 17.12.1993, 38-40.

⁵ Такав симболични карактер имају и песма из 1971. *Have you ever seen the rain*, и на крају крајева и повез књиге који показује Далијеву слику *Откриће Америке Кристофера Колумба* (Сан К.К.)

- *Изабране приче*. Београд, 1994.
- *Уклета земља*, Београд 1996².
- Нисам историчар опште праксе. У: Радовић, Радоје: *Реч по реч. Књижевни разговори*. Рума, Горњи Милановац, 2001, 27-32.
- BARCK, K., FONTIUS, M., SCHLENSTEDT, D. et al (ed.) 2003. *Die ästhetischen Grundbegriffe. Ein historisches Wörterbuch in sieben Bänden*, Band 5, Stuttgart, Weimar.
- FLUSSER, V. 1997. *Nachgeschichte: eine korrigierte Geschichtsschreibung*. Frankfurt am Main.
- КИРФЕЛ, С. (2006). *Лична имена као лексичка особина у новијој српској прози на примеру романа Уклета земља Светислава Басаре*. У: Реч – морфолошки, синтаксички, семантички и формални аспекти у српском језику. Београд, 495-508. (= Научни састанак у Вукове дане; 35,1).
- KUZMICS, H., MOZETIĆ, G. (2003). *Literatur als Soziologie. Zum Verhältnis von literarischer und gesellschaftlicher Wirklichkeit*, Konstanz.
- ЛУЧИЋ, М.: „Уклета земља“ Светислава Басаре (1995). *Politika* 21.10. <http://yurope.com/people/sen/prezentacije/alt.beograd/arhiva/1/0190.html>.
- МАКСИМОВИЋ Г. 2000. *Домановићев смјех*, Београд.
- RICHTER, A. (2004): *Ukleta zemlja: Svetislav Basara über ein Land, in dem unglaubliche Dinge geschehen*. У: *Mundus narratus. Festschrift für Dagmar Burkhart zum 65. Geburtstag*. Ed. Hansen-Kokoruš, R., Richter, A. Frankfurt am Main et. al., 301-313.

Angela Richter

WIE SOLL MAN DIE WIRKLICHKEIT BEHERRSCHEN?
EIN BLICK AUF DAS LITERARISCHE VERFAHREN VON SVETISLAV BASARA

(Zusammenfassung)

Ausgehend von der immer wieder aktuellen Frage des Verhältnisses der Literatur zur Realität/Wirklichkeit, dessen ästhetische Dimension für die einzelnen Künste gattungsspezifisch differiert, wird von einer qualitativen Wirklichkeit ausgegangen, die in unserem Bewusstsein repräsentiert wird. Am Roman *Ukleta zemlja* des bekannten Autors Svetislav Basara wird exemplarisch untersucht, mit welchen spezifischen Verfahren es dem Autor gelingt, die Realität erlebter Erfahrung und schriftstellerische Phantasie in einen Diskurs über lokale und globale Wirklichkeit einzubringen. Festgestellt werden kann, dass die Praktiken und Techniken des postmodernen fiktionalen Spiels mit der Ununterscheidbarkeit zwischen Realität und Nichtrealität – autorseitig vielfältig demonstriert, auch durch die Einführung des Begriffs Simulakrum in den literarischen Text – ein Markenzeichen des vor satirischen Elementen strotzenden Textes darstellen, ohne dass die allgemeinen Botschaften, die sich auf unsere konkrete Wirklichkeit beziehen, dabei verloren gehen. Dem Leser bleibt es vorbehalten, die Praktiken und Techniken der enthaltenen Mystifikationen, der philosophischen und diskursiven Konzepte von Subjektivität und deren Wertung zu entschlüsseln.

Jolanta Dziuba
Gdańsk

„КАРА-СТВАРНОСТ“ У РОМАНУ МИРОСЛАВА ЈОСИЋА ВИШЊИЋА *РОМАН БЕЗ РОМАНА*

У доба постмодернизма дијалог с културном традицијом постаје значајан; у књижевности може да буде демонстративан и „превратнички“ наглашавати релацију аутора према одређеном наследиству. Прозно стваралаштво Мирослава Јосића Вишњића остаје у карактеристичном „дослуху“ с појединим тенденцијама старије српске прозе.

Примењивањем Сервантесовог принципа фикционализације света који замењује валтерскотовску конвенцију романа „видаковићевског типа“, конвенцију популарну и карактеристичну за српски предромантизам, *Роман без романа* Јована Стерије Поповића инспирише даљи развитак српске нарацијске прозе и постаје симптом инвентивности и иновативности у односу на постојећи жанровски канон.

Својим полемичним романом под истоименим насловом Мирослав Јосић Вишњић надовезује се на Стеријин „шаливи роман“, пародира одређене елементе поетике савременог авантуристичког романа и уписује се у контекст постмодерне књижевне струје. Критички поглед на жанр и књижевност, налик на некадашње погледе српског антиромантичара, развија Вишњић као пародијску и сатиричну полемику. У синхронијској перспективи евоцира своју књижевну везу са стваралаштвом српског сатиричара – деструише жанр на нивоу структуре, оптималном фикционализацијом фабуле води парадоксалну полемику с фикцијом књижевности, потцртава апсурд особности главног лика – Романа наглашавањем његове етничке компоненте, док се други ликови третирају стереотипски, постајући „гротескним апстракцијама“. Уједно примењивањем формуле романа који настаје „свеприсутношћу“ Романа, оспорава Стеријин принцип „романа без романа“ јер се смисао жанра уводи одређеном концепцијом јунака – Романа који представља персонификацију жанра *per se*. Интертекстуални пак траг (веза са хипотекстом) овде је симптом дијалога с локалном и европском традицијом пикарског романа и помоћу њега се врши луцидан „обрачун“ с књижевношћу.

„Данас је свима јасно да се налазимо (...) у ситуацији у којој је потпуно неизван опстанак људског рода. Не мора сваки човек осећати светска збивања, нити поседовати

темељно знање о томе шта се стварно догађа на површини и под дебелим наслагама, куда иде човечанство, да би схватио да нешто дубоко није у реду са светом у којем живимо.“¹

Вишњићева веза са Стеријиним поетиком – значењски – има шири опсег него само потцртавање интертекстуалних референција према *Роману без романа*, води у његово целокупно књижевно и мисаоно дело; овде се валоризује Стеријина полемичка концепција књижевности те његова визија света, која се најпотпуније изражава у драматургији и касној поезији српског сатиричара. Одатле се може Јован Стерија Поповић сматрати као патрон одређене наравијске и историозофске конвенције тумачења стварности, што Вишњић експонира и пародијски демонстративно „наставља“. Сигнал овог наставка смештен је у наслов дела („частица трећа“), чиме се његов роман симболички „надовезује“ на Стеријина романескна збивања описана „у два дела“, те у посвету („у знак спомена ову частицу посвећује сочинитељ“). Ова се веза такође подразумева у стилизацији на Стеријин сатирични тон, медитативност, песимизам, „горки“ патриотизам, стилску алегоричност и митологизацију преноса, дакле оним поетичним елементима који се најпотпуније изражавају у Стеријиној дидактичко-есејистичкој прози.

Стеријин шаљив и уједно пародијски роман врши ноншалантни обрачун с романтичарском традицијом псеудоисторијског романа; „оспоравање жанра“ одражава се демонстративним примењивањем књижевних реминисценција. Слично томе Вишњићева пародија „обрачунава се“ са српском књижевношћу истом методом – а смисао представљене стварности детерминисан је провокативним афоризмом који каже да у причи „ништа нема осим језичке стварности“ (116). Други пак текстуални поступци у Стеријиним роману – као што је дигресивност и стилски дискурс – подражавају одређени стил, грађен инкорпорацијом појединих елемената стила српске псеудоромантичарске прозе XIX века. Код Вишњића евоцира се мистификација стварности, што је интересантна црта постмодерне прозе, посебно њене фикционалне струје. Поглед на свет и књижевност, слично Стерији, развија Вишњић као пародијску карикатуралну полемику, зато се уметничко-прагматичке функције српске романтичарске књижевности саркастички поентирају у значењима уписаним у име главног јунака романа.²

Свој сатирични темперамент изражава Вишњић – слично Стерији – у језичким конструкцијама, пре свега примењивањем принципа стилизације – поредбом, алузивношћу, реминисценцијом и игром речи а исто и композицијским поступцима (нпр. непостојећим завршетком приче), чиме *per analogiam* евоцира комички ефекат. Налик на Стерију и код Вишњића – поредба „омогућава“ преношење акције из фиктивног на реални план збивања („кући

¹ М. Ј. Вишњић, *Роман без романа*, Београд, 2004, с. 295.

² „Љубимац вила и волшебница“, „ватрени од природе“, а уз то „украшен свим грацијама“ Стеријин Роман има „поетическо вображеније“, што се код Вишњића преувеличава те се његово име тумачи овако: „Р јер је романтичар, радознао, раскошан, разуман и расапет као Ристос, О јер је одан, обдарен, отресит, опојан и отмен, М јер је мудар, маркантан, магновен и мушко, А јер је агилан, алав, аветан, арсурдан и астралан, Н јер је нарочит, недокучив, неуморан и насушан.“ М. Ј. Вишњић, *Роман без романа*, исто, с. 34-35.

је стигао не знајући, капију је савладао сезамујући, палио је и гасио светла жмиркајући и чело жуљајући, у кревет је легао одело не скидајући, заспао је дебело хрчући“, с.272); игра речи је начин пресуђивања о свету („Турци су могли да окупирају Средоземље, да галопом прелазе Балкан и исушено дно Панонског Мора, те век по век да пустоше карасрбадинске трапове и храмове, јер је Стари Караконтинент кренуо у потрагу за арморичким златом“, с.118), док алузивност представља методу инкорпорације криптоцитата, што је начин полемике с критичким ставовима у књижевности („све је на свету у вези, све једно друго дотиче и оплемењује, свако је у свему, сви у свима, све у једном и један у свему. Свуда дише свет. А у књигама прозним још и више.“ с.195). Овај последњи поступак ваља посебно нагласити пошто је он код Вишњића прилика за потенцирање полемичне страсти „на Стеријин“ начин. Наратор тиме подцртава примарне квалификације романтичарске поетике и везује је за „ондашње“ ставове филозофије културе.

Полазећи од тог дистинктивног контекста у овом се излагању концентришемо на концепцију представљеног света који „бежећи од стварности“ потпуно и коначно се поистовећује с књижевношћу. Позивамо се на значење стварности као категорије описивања света на спознајно-психичком и интенционалном нивоу, што у бити подразумева појам „свет“³. По том схватању стварност остаје у вези с категоријом „антисвет“, а гледано филозофски – „антисвет“ је „свет или сфера или аспект света“, дакле „хипотетична збиља која има структуру сличну структури свемира“ (58-59). С обзиром на горе наведене одлике – констатујемо да примарну улогу у грађењу фабуларне стварности романа врши филозофски и књижевни смисао уписан у појам „антиутопије“. У структурном смислу Вишњићев роман експонувањем не фабуле већ коментара понавља Стеријину парадигму у складу с његовом девизом да „у шали казана истина више него сува материја дејствује“⁴. Интертекстуални траг игра у томе елементарну улогу критичког процењивања збиље а визију стварности заступа сатирични модел света. Овде се ограничавамо на интертекстуалне реминисценције везане за значења антиутопије. У овој перспективи нарацијска дигресивност конотује смисао који садржи тзв. објективна слика света и морални принцип, што се експлицитно односи на личност наратора-резонера.

Вишњићев антиутопијски роман реферира на различите антиутопијске концепције света присутне у српској књижевности, превасходно на Стеријин егзотизам „Египт“⁵ и Домановићеву непостојећу земљу – „Страдију“. Њихове

³ *Słownik terminów i pojęć filozoficznych*, (оџ.) А. Podsiad, Warszawa, 2000, с. 781-82

⁴ Цит. према Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 2002, с. 625.

⁵ Да се исказе „егзотичност“ света Јован Стерија Поповић примењује топоним „Египт“: „У Египту, међу непознатим људима, без леба, без новаца, без кума, без пријатеља. На коју год страну погледи све је страно и њему непознато“, Ј. Стерија Поповић, *Роман без романа*, Вршац, 1999, с.75. Роман у Вишњића – по аналогији на његовог претходника – искушава самоћу и изгубљеност у непознатом и себи страном свету: „У Јегипту, међу тамнопутим, златастим као рђа, црнкастим као дудова кора, набораним људима, без жене, без леба, без мешине, без новца, без крова, без кума, без намере, без библиотеке, без пријатеља ...“ М. Јосић Вишњић, *Роман без романа*, исто, с. 48. Подв. Ј. Д.

главне детерминанте уводе одређени стилски и композицијски елементи, нпр. „црну“, негативну слику света, концепцију наратора-резонера те поступак онеобичавања збиље, што брише и уједно демонстративно „истиче“ представљену стварност. У овој анализи ваља утврдити да ли Вишњићев роман реализује пре свега идеју полемичности, својствену антиутопијској књижевности и да ли ова полемичност делује по принципу пародије и сатире спрам категорији утопије, је ли дакле ова полемичност развитак Стеријине али и Домановићеве антиутопијске интенције? Имамо ли наиме у виду наставак антиутопијске струје у српској књижевности? Или је то пре полемика с одређеним књижевнокултурним утопијским концепцијама у Србији, прим. с Караџићевом концепцијом књижевности и државе (*Срби сви и свуда*)? Конвенцијом резонера у пародијском облику Вишњић презентује своје саркастичке констатације о свету, док принцип „отуђења“, уграђен у модел света подједнако у композицијским и стилским поступцима „одобрава“ стратегију провокације и намеће нови начин посматрања представљене стварности. Зато се у причи подржавају везе с антиутопијским књижевнокултурним сликама о стварности. У истину ове поруке уписан је Вишњићев ауторски пренос – идеја полемичности и наставак.

Први стилски сигнал полемичности нарацијске перспективе спрам стварности која се представља код Вишњића је примена одређења „кара“ у смислу пресудном за релацију о догађајима и мишљење о стварности (нпр. властита имена јунака – владалаца или витеза грађена као спој елемента „кара“⁶ у атрибутивној улози и ругалачко-понижавајућем значењу, што се врши оксиморонизацијом и изобличавањем имена – Карађока Страхимировић, Петра Карамркоњић, каравуковско писмо и сл.), што истиче културну симболику црне боје и популарну интерпретацијску традицију.⁷ Она садржи и многа значења уписана у тзв. конвенционални код боја (Kowalski 1998; 224), посебице она која асоцирају на црнину као негацију и зло, типа „каравреме“, „карабелосветске игре“; Романове „карабелосветске авантуре“. У свим својим текстуалним применама атрибут „кара“ увек означава поступак девалоризације места и – метонимијски – исто тако и нације (Карасрб, Карасрбчад) те јунака (карајунак). Користи се као еуфемизам у негативним (гротескним) значењима представљене збиље, додуше културни аспект уписан у одређење „кара“ имају и неологизми грађени помоћу придева „црн“ у функцији градације црте (преувеличавање) и ругалачке биографије (нпр. генеалогичка Црнојевића – „потомак славне лозе која је дала седам попова, три ћате, два књижевна јунака и једног патријарха“; „династија Караобреновића која је завршила у помијама“). Слично томе главни јунак романа, иако наглашава своје порекло од библијског Јафета,⁸ више личи на Сема (карајунак, „црни господин“). Он није

⁶ P. Skok, *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, 1973, слично В. Михајловић, *Српски Презимењак*, Нови Сад, 2002, с. 505.

⁷ „Према традицији црна боја примењује се на Истоку као симбол ниже вредности, ропства, ниског рођења.“ Вид. W. Kopalinski, *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 1985, с.176. Прев. са пољског J.D.

⁸ За којег јунак каже да је „најмлађи син Нојев“, „први који је уписан у словенски рабош и чије име је сачувано у славном родослову мога племена“, а уз то и „тумарало, први туриста на свету“. М. Ј. Вишњић, исто, с.287.

само Стеријин антијунак („исцелитељ-резонер“, мизантроп, балкански тип, „српски Бахус“) већ исто тако и „узорни модел“, тј. тип, контаминација Стеријиних релевантних обележја, дакле на нивоу пародијског поступка – митски образац – „јунак тужног лица“, „залутали витез“; код којег донкихотерију заступа – „српство“. Деретић констатује важне црте такве личности:

„Личност се препушта некој својој смешној склоности, опасној заблуди или пороку, оно што је дотада било скривено у њеној души или остајало у границама нормалности сада постаје једини мотив деловања и понашања, што такву личност не само што доводи у сукоб с околином већ је такође гура на пут пун опасности по њу саму.“⁹

У концепцији топонима „Карасрбадија“ видљиво је и симболичко мишљење по којем боје – метонимијски – одговарају деловима свемира којег су и саме делови (Kowalski 1998; 223)¹⁰. Адекватно томе антиутопијска конструкција у црној боји налази своје генетско образложење и везује место збивања – Карасрбадију с познатим српским културно-књижевним концепцијама утопије и антиутопије – као што је „Србадија“, романтичарска визија Србије XIX века¹¹, виртуална патријархално-идилична *Србија на Истоку* Светозара Марковића те алегоријска *Страдија* Радоја Домановића¹².

За онеобичавање догађаја у свету српски репрезентанти антиутопијске струје користе одређену нарацијску перспективу – Јован Стерија Поповић примењује тачку гледишта „чуда од детета“ (*Роман без романа*), Радоје Домановић уводи тачку гледишта „странца“ (*Страдија*), док код Мирослава Јосића Вишњића посматрамо контаминовање личности странца (путника) са симптомима необичности (*Роман без романа*). Додуше Романове године искључују право на инфантилну „онеобичавајућу“ интерпретацију збиље јер је већ прешао 50¹³, међутим ово му допушта његова психологија, налик на тач-

⁹ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, исто. с. 626-27.

¹⁰ Упор.: „У традиционалној култури боје су један од елемената помоћу којих се гради модел света. Оне овде добијају своје постојане симболичке карактеристике које се обично допуњују симболичком реалитетом као носилаца боја и од ових реалитета боје се могу само условно одвојити и засебно посматрати. Може се оправдано говорити о коду боја који се реализује у текстовима традиционалне културе...“ Љ. Раденковић, *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Београд, 1996; С. Кулишић, П. Петровић, Н. Пантелић *Српски митолошки речник*, Београд, 1998, с. 58-59.

¹¹ Код Вука Караџића: „Србадија је старосрпска форма *collectiva, das Serbenwolk, Serborum natio, gens, Serbii*“, *idem, Српски Рјечник*, Београд, 1987. Слично и код Франчића – „*Srbadija pl. – lud serbski, Serbowie*“, упор. V. Frančić, *Słownik serbsko-chorwacko-polski*, Warszawa, 1987, такође P. Skok, *Etimologijski rječnik...*, исто., књ. 3.

¹² Веза између Домановића и Вишњића указује на категорију „хероичног“ и „јуначког“. Деретић примењује следеће: „Слика старог света померена је код Домановића од идиличног ка херојском. (...) Домановић се у сатирама враћа удаљеном херојском добу. Сliku Србије свог времена Србије као Страдије он увек супротставља Србији каква је некад била у јуначким песмама. Та подсећања обично су иронична. Но извор ироније није у некадашњој него у садашњој Србији зато што слобода, јунаштво, стара слава живе још само у бучној мегаломанској родољубивој реторици. Домановићева сатирична антиутопија која је у основи свих његових приповедака ове врсте дата је као антитеза епској херојској слици српске историје каква је живела у његовој првој лектури у народним песмама и *Горском вијенцу*“ Ј. Деретић, исто, с. 894.

¹³ Упор. Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, 1990. По својим књижевним претходницима јунак „наслеђује“ подједнако – путничку страст („на заповест судбине сав свет обишао.“ Ј.С. Поповић, *Роман...*, исто, с. 17), као и године („Педесет година свога живота провео сам само у путовању по свету.“ Р. Домановић, *Страдија*, (у) *идем, Сатиричне приповетке*, Београд, 1999, с. 121).

ку гледишта „душевно болесног“. У концепцији Стеријиног антиромана по-тка путовања омогућава субјективно виђење света и обухвата сегмент који представља имитацију жанра (сатирични псеудопутопис), а поједини структурни елементи (етнолошко-фантастична фабула, фантастична слика о свету, реалистичко-сатирични приказ збивања) евоцирају везу с путописним те утопијским романом (историјско-филозофска квазимедитација). Сентиментални опис се код Вишњића замењује карикатуром, помоћу које Романова искуства коментаришу се у гротескно-прагматичном кључу, док је наредан циљ релације у томе да „путовање помаже да се у сусрету с људима открије бескрајна поквареност света“ (*Rečnik*, 624). Што је карактеристично – слично Домановићевој *Страдији* – дакле конструкцији која херојски „оживљава“ колективну представу квази-идеалне државе („драга нам и мила отаџбина, натопљена крвљу наших врлих предака“, „строго уставна земља“) и у Вишњићевој „Карасрбадији“ делује својеврстан комуникацијски механизам „заједнице“, категоријални код, систем симбола и геста, по којим се споразумевају и Страђани и Карасрби. У њему се издвајају „друштвени обреди“, по којим су Страђани препознатљиви – лаж, лицемерје, покварени језик и слика збиље „наопако“, што прати оживљавање народне митологије („наши су народни идеали да Страдија буде оно што је некад била“). „Карасрбадија“ је земља која гротескно оживљава српску романтичарску народну митологију, али уз то и антитеза идиличне и мистичне идеје српске државе. Смисао уписан у одређење „кара“ је смрт („уцвељена земља“) – демонстративна одлика савремене – етнички оличене и идеологизоване државе. Савремени „црни“ лик детерминише државни карактер српске аутархије а њену судбину изражава историјски „митолошки“ фатализам („каравилајет на крају света“). Вишњић наставља модел „чудне земље“, у којој се власт Домановићевски гледано труди „да помогне народу који страда“, те наглашава народну свест грађену на том аспекту декларативног патриотизма („Наша земља страда и ми сви журимо да јој притекнемо у помоћ, као њени ваљани синови“; 162), који прати идилична интенција („ти нећеш никад пропасти, па ма сви народи пропали!“ 167) те колективно веровање у народну мисију („Милостиви Творац отклања свако зло од Страдије, која му је у вољи.“ 150).

Ситуација у Вишњићевој Карасрбадији подсећа на Страдију – „напаћену“ земљу. У његовом роману посматрамо Србију као „црну“ државу, институцију црног лица (и карактера); дакле у културнофилозофском аспекту – „анти-Србију“, негативан образац, антиутопију. Употреба понижавајућег назива, као што је „Карасрбадија“, наглашава њену етимолошку нискост – сигнализирану у одређењима „нигдина“, „земља на Балкану“ (*Караречник*, 300). Нотабене – грађен псеудообјективно *Караречник* у којем се налазе тзв. „балкански турцизми“ (Skok 1972) има два значења речи „кара – црн; жалостан, тежак,“ и одвојено – „карабоја – црна боја“ (299). Клима симболичког културног „нигде“ у директној је вези с категоријом „ништа“, што уводи библијске и филозофске реминисценције те примарно асоцира на Стеријине погледе и секундарно – на филозофску идеју *vanitas*:

„Прах си и вратићеш се у прах“, то каже слово које беше на почетку, у књизи над књигама. Ништа из ништа. Олујни ветар на дан Праведног Суда развејаће семе човеково (обдарио је Бог род људски семењем свих могућности) по бескрају, по свемирном руменом кругу, у којем неће више бити ни облака, ни магле, ни ветра. Људи ће истовремено бити и свугде и нигде, а у космосу и свуда наоколо лебдеће, трепериће и светлуцаће само честице човечјег праха.“ (М.Ј. Вишњић, 292)

У Вишњићевом роману концепт антиутопије је општеважећа формула – модел Карасрбадије употпуњује антиутопијска гротескна визија – Европе – „Јевропе“ (по негативном стереотипу – „трулеж стара“, „та збркана стара лутка, проглашена проститутка“) и Америке – „Арморике“ („арморичко гараво тло“). Романескна визија Европе и Америке грађена као пројекција „имаголошког“ мишљења, контаминованог по симболици политичке митологије – евоцира традиционалну српску антиокциденталну идеологију¹⁴. Ако се уз то узме да је фабула сублимација јунаковог мисаоног става (његовог трагичног осећања живота), који функционише као митологизација судбине нације онда у Вишњићевом ауторском преносу поједине главе приказујући јунакове авантуре уједно транспонирају слику Србије-Страдије.

Карактеристика лика сервира се у форми постмодерне „инстант биографије“ (њена важна ознака је демонстративно наглашена карикатурална референцијалност према српској књижевној традицији која се презентује цитатом), док карактер места, ситуација, временских сегмената настаје низањем појединих црта алузивних према боргесовском социокоду¹⁵. Последица уклоњеног хронолошког поретка збивања је признање за могуће онога што то уистину није пошто јунак „загледан у огледало прошлог живота“ настоји да се испуни његова мисија и да се оствари његов „идеални рукограф саткан од снова и слова“. Због тога му је потребно да постане Метузалемов вршњак („Научио сам живети; а сада, о богови, дајте ми доста времена да живим“)¹⁶. Његов пут прате необичне околности – демонизација, коју потенцира апокалиптичност поруке о догађајима, контраст реалне/надреалне перспективе, карневализација света и др. Спрам акције јунак се понаша „ван збивања“ што му омогућава конвенција неприсутности, живот „у бунилу“ и „кроз сан“. Фикционализација јунака (Романа) обухвата уједно и процес фикционализације приче (романа); врши се поступком условне „негативне“ интерпретације културних значења, нпр. генеровањем броја 7 (Романов седмократан смртни сан, ингеренција ђавола, опседнутост седмократним књижевним аналогијама, симболика седам страна света и мн. др.), који има кобну „антиблијску“ симболику (другачије је код Стерије, где има шаљиву улогу) и најављује катастрофу:

„Све је одједном поцрнело, огаравило, укењачило се као да је премазано караколомашћу, каравиксом или каракатраном. Као да је у покровце са осијама, у масне поњаве, у opakлије умотано. Као да је свет упао у буре дудовог кома. А онда севнуло је, грунуло, отворила се земља, потекле мутне воде.“ (М.Ј. Вишњић, 280)

¹⁴ Упор. I. Colović, *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, Тlum. М. Petryńska, Kraków, 2001.

¹⁵ Упор. и. о. М. Јоковић, *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд, 2002.

¹⁶ М.Ј. Вишњић, исто, с. 280

Категорија „онеобичавања“ и стилска средства којим се постиже примењују се у фабули за провокацију – стварност карасрбадијске збиље асоцира на стереотип европске „провинције“, цивилизацијски и политички негативно обележеног дела света. За онеобичавање представљене поруке служи посебна „аутсајдерска“ „свезнајућа“ позиција субјекта – у његовом преносу видљиво је одобрење имагинативности и фантастике романескне збиље – Карасрбадија је пројекција његовог „поетическог воображенија“. Фабула уводи јунака у карневалску стварност – Роман сања перманентан „сан над снови-ма“¹⁷, под чијим деловањем више пута доживљава колективну српску судбину – опчињен митским сеобама, јунаштвом и српством, потрагом за циљем и местом; укореењен у нарацијски круг српске јуначке прозе (Црњанског, Лалића, Ћопића, Андрића и др.) – понавља познати топос и на тај начин постаје фабуларна „карика која недостаје“ – инкарнира у „вечитој“ историји народа и књижевности. Уплетање цитата из познатог дела српског аутора (као на пример из Андрићеве *Проклете авлије*) начин је „оживљавања“ мртвог „папирнатог“ јунака и његових искустава, већ унапред детерминисаних у причи, књижевни је наставак његових лутања. Циљ овог пастиша је у књижевној „веродостојности“ приче о народу и његовом јунаку који у недоглед понавља митску поруку своје нације. У овај „мозаични“ роман, у који су уграђени многи српски романи, продире прустовски дух потраге за изгубљеним временом – надгледа Романове авантуре и еманира релативистичку егзалтацију. Романова „прикљученија“ код Стерије видљиво су измишљена, претерана и „књишки“ нереална – Вишњић све ове одлике потенцира *ad absurdum* да се види идентитет једног од домаћих – промашеног хероја, „бајканског“ страдалника. Да се ово догоди Вишњићев „најрадозналији човек на свету“ „калејдоскопски“ лута кроз сан – једини медиј који га води у спознају и у сну искушава апсурдни свет Карасрбадије (Јевропе, Арморике, титовске Караславије) Вишњић, дакле, попут Стерије иронијски „узгаја“ неку врсту ирационалне филозофије.

Романов „црни сан“ је код Вишњића књижевни модел наставка, примењиван на неколико „Стеријиних“ значењских разина – у тематској перспективи (пошто фабула „наставља“ судбину јунака), у стилској равни (сан уводи иреалну мотивацију деловања, по којој судбина јунака ипак „кулминира“, премда му је реалан живот у томе препрека, ово је дакле сигнал „романтичарског“ и „фантастичког“ принципа, који преовлађује његовом судбином и води га у простор књижевности. „Књижевни“ а не „животни“, „психолошки веродостојан“ расплет у концепцији јунака те његов поглед на свет коначно образлажу принцип трансгресије која је водећи начин „медијалног“ упознавања и коментарисања стварности) такође у сатиричној перспективи („кроз сан“ јунак ис-

¹⁷ „(...) сан дубок као гротло вулкана, тежак преко двадесет хиљада отровних и праскавих тона, дубљи од вртложних дунавских нилских или амазонских вирова, тежи од гранитних громада или пирамида, мрачан као океанско дно и као пропланци у драгуљском вилајету, сан у којем је изнад, поред, испред, крај, иза, уз, до њега, било где да се налазио лебдео Бели Ангел...“ М. Ј. Вишњић, исто с. 264.

кушава „онострано“ и тобоже боље упознаје истину о свету)¹⁸. Сан је наине основна фигура наставка у књижевном плану – образлаже принцип „дрне“ антиутопијске интерпретације збиље (ужасног сна) о којој резонује наратор, има дакле стратешко значење за разумевање Вишњићеве романескне визије, која доноси поруку о историјском и савременом статусу представљеног у њој света:

„И пливао је у сновима плавим и жутим, црвеним, зеленим и љубичастим, пливао гутајући венце мехурића, латице ружа и лубенично семење, пливао тако као да рукама разгрће јечам или жито, једном на пространом тавану, други пут у мрачном амбару, трећи пут у вавилонском силосу. Седам дана и шест ноћи је он, у бунилу, у забуни и трабуни, тумарао и куњао, шпартао и батргао, лебдео и бауљао, између узаврелог карабруцошког градића на левој и шареноцветног карастудентског тргића на десној обали мутне реке Јаве.“¹⁹

„Романтичарски“ модел личности свога јунака Вишњић гради „неумереним“ гомилањем појединих елемената, по принципу трансгресије, која има стихијски, аморфни карактер.²⁰ Исказ лика кулминација је Стеријине „погрешне употребе речи“, релација о збивању „кроз сан“ подсећа на сликање у сновиђењу, у којем се на нивоу слика јавља „згуснутост, потискивање, персеверација, изобличење и сл.“ (Freud). По том механизму и ситуација јунака Романа у опису делује према логици преноса, што се исказује поступцима субјективизације – структурном фигурацијом, фабуларизацијом, фикционализацијом, симболизацијом, док у спознају води јунака – парадокс, паралогија и персеверација.

Вишњићев роман води полемику с утопијским идејама српске државе XIX века, осмишљаваним за време „народног препорода“, међутим исказује и опомену да савремене државне концепције, које подржавају везу с анахроним „романтичарским“ и „јуначким“ визијама – учвршћивањем српског антиокцидентализма и цивилизацијске заосталости – дакле негативног стереотипа Србије – доприносе моделу српске „нигдине“ потенцирањем њене антиутопијске образине. Стилско-семантична средства сатиричног преноса кулминирају у брисању граница стварности и књижевности не само на фабуларном плану (у Романовој судбини). Формулацијом погледа на свет помоћу „књижевних“ аргумената – премда се он изражава пародијски – Вишњић исказује патетичну керигматску поруку о савременом свету, који није „романтичарски“ већ је прагматичан и све је у њему „релативно“.

Појавом тзв. стварносне прозе, српска проза 60 година XX века истиче појам „стварности“ који се у књижевности схвата као поетичка *differentia*

¹⁸ Романескна збивања подједнако као и ситуације делују на Романа као средства за спавање, у томе га „оптерећује“ интертекстуална веза са Поповићем, код кога се сан јавља када јунак није у стању да донесе одлуку у вези са надолазећим догађајима, који су обично од пресудног значаја по смисао фабуле. Тада се код Стерије јавља формулација „надвлада га сан“. У релацији Домановићевог јунака сан врши важну улогу – као одговор апсурдној стварности Страдије, што јунаку доноси „страшну слутњу“ да је погрешно пронашао „земљу предака“. Вишњићев Роман своју халуцинантну егзистенцију потпуно подређује хипотексту: ониричан смисао Романових прикљученија евоцира се у насловима појединих глава, јунаковом иреалном и „кроз сан“ деловању у причи, те у апсурдној логици стварности. За све одговорност сноси *a priori* Романов сан.

¹⁹ М.Ј. Вишњић, исто, с. 202.

²⁰ Вид. V. Biti, *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997, с. 316.

specifica појединих аутора те занимљиве струје. Код Мирослава Јосића Вишњићева стварност представљеног света је битно означена лирским осећањем и полемичношћу према реалности, што резултира митологизацијом збиље. Карастварност у његовом роману је ознака за митологизацију савремене стварности *in extremis*. Иако у свом роману одражава све доминантне одлике Стеријине поетике, у жанровском и стилско-семантичном погледу ипак је сумњиво да Вишњић понавља интенцију свога претходника да се ствара нова жанровска поетика у време када се под утицајем постмодерног релативизма савремени роман све више преображава и усмерава ка арбитрарности критерија – што и његово дело видљиво показује.

Кључне речи: антироман, антиутопија, интертекстуалност, карневализација, постмодерни роман, слика света. стварност.

БИБЛИОГРАФИЈА

- Antiutopije u slovenskim književnostima*, (red.) D. Ajdačić, Beograd, 1999.
 Biti, V., *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, 1997.
 Čolović, I., *Polityka symboli. Eseje o antropologii politycznej*, Kraków, 2001.
 Деретић Ј., *Поетика српске књижевности*, Београд, 1997.
 Деретић Ј., *Историја српске књижевности*, Београд, 2002.
 Домановић Р., *Сатиричне приповетке*, Београд, 1999.
 Freud, S., *Psychopatologia życia codziennego. Marzenia senne*, Warszawa, 1987.
 Јоковић М., *Онтолошки пејзаж постмодерног романа*, Београд, 2002.
 Јосић.Вишњић М., *Роман без романа*, Београд, 2004.
 Koraliński, W., *Słownik mitów i tradycji kultury*, Warszawa, 1985.
 Кулишић С., Петровић П., Пантелић Н., *Српски митолошки речник*, Београд, 1998.
 Lazić, N., *Utopija i antiutopija kao književni projekat*, (u:) „Zbornik Matice Srpske za književnost i jezik“, br.51, s, 2003.
 В. Михајловић В., *Српски Презимењак*, Нови Сад, 2002.
 Раденковић, Љ., *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Београд, 1996.
Речник књижевних термина, (ур.) Z. Škreb, Београд, 1985.
 Skok, P., *Etimologijski rječnik hrvatskoga ili srpskoga jezika*, Zagreb, 1973.
Słownik terminów i pojęć filozoficznych, (ур.) A. Podsiad, Warszawa, 2000.
 Стерија Поповић Ј., *Роман без романа*, Вршац, 1999.
 Трифуновић Ђ., *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Београд, 1990.

Jolanta Dziuba

KARA-REALITY IN THE NOVEL *ROMAN BEZ ROMANA*
BY MIROSLAV JOSIĆ VIŠNJIĆ

(Summary)

By using the carnivalisation of the world, events and characters, which is intended to replace Walter Scott's popular novel convention, typical of the Serb Romanticism, the novel *Roman bez romana* by Jovan Sterija Popović determines the further development of the Serb narrative prose, thus becoming synonymous with innovativeness and polemical character in relation to the current canon.

Similarly Miroslav Josić Višnjić through his polemical novel with the same title makes specific elements of the contemporary Serb adventure novel irrelevant. Intertextual track evoking a connection with a hipotext is here a signal to dialogue with the local and European tradition of the picaresca novel, through which a brilliant literary score-settling is achieved. Proceeding from this essentials literary context, the present perspective presents a novel world reality, which disassociates the main character from objective circumstances, definitively and completely identifying him with literature.

Бојана Стојановић Пантовић
Нови Сад

ДВОСТРУКО КОДИРАНА СТВАРНОСТ У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ ПУТОПИСУ

У прилогу настојимо да проблематизујемо жанровске одреднице путописа у савременој српској књижевности, посебно када је реч о његовом прожимању са модерним романом. С друге стране, однос овог жанра према емпиријској реалности условљен је његовим сложеним везама са литерарном стварношћу, односно својеврсним интертекстом. Ово се анализује на примерима Путовања у путопис Виде Огњеновић (2004) и дела Мој скарабеј Милке Лучић (2003).

1.

Путопис је један од „великих жанрова“ који припада обухватном и за српску књижевност виталном и значајном комплексу *аутобиографске прозе*, што у последња два века наставља доситејевску традицију *путничких писама*.¹ Постепено померање путописа са маргине у центар жанровског система одвија се особито од почетка до средине четврте деценије XX века (Јелена Димитријевић, Јован Дучић, Исидора Секулић, Милош Црњански, Станислав Винавер, Станислав Краков, Растко Петровић, Михајло Петровић Алас, Милутин Миланковић и други), заједно са сродним облицима на граници између документарне и фикционалне литературе као што су аутобиографија, мемоари и особито дневник. Модернистички писци су на тај начин све више присвајали за себе могућност преобликовања и новог успостављања жанровских конвенција, упућујући читаоца и на другачији вид комуникације са текстом. Тиме су истовремено постигли привидну равнотежу у одржавању релативно лабаве везе са фактографским моделом путописа карактеристичним за старије епохе,² док су с друге стране своју нову уметничку улогу нашли у „прикривеној поетичкој вези са

¹ Уп. Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд, 1997, стр.306-307; И. Тартаља, *Теорија књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003, стр. 226-233.

² Видети о томе наш рад *Писма из Норвешке Исидоре Секулић и Лици на северу* Едварда Коцбека – две могућности путописног дискурса“ у: *Књига о путопису*, ур. Сл. Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001, стр. 177-178. Уп. и студију С. Јаћимовић *Путописи српске авангарде* (СКЗ, Београд, 2005), где ауторка истиче да је путопис „хибридни жанр који се опире канонизацији“.

поетиком модерног романа“.³ То значи да су у себе могли да инкорпорирају разне типове наративних ситуација, као и тзв. интуитивног читаоца⁴, ретардацију, ретроспекцију и реминисценцију, инверзно обликовање времена, поступке лиризације и есејизације, а у новије време и интертекстуалност. Стога се као можда једине сталне тачке овог променљивог и хибридног жанра могу навести тема *простора* и „дескриптивно начело“.⁵

Последњих деценија, особито са процватом постструктуралистичких, неоколонијалних, имаголошких и *Gender* теорија као најшире схваћене проблематизације *Другости*, претежно са становишта европоцентричног јаства и конструкције доминантне идеологије која има значење „експанзионистичког подухвата“⁶, путописна литература све више служи као нека врста „форензичког доказа“ за поменуте ставове. Аутори нису много заинтересовани за анализу иманентних, поетичко-естетских, дакле литерарних својстава путописних дела⁷, већ за одређене праксе које заузимају простор конфликта унутар дискурса, односно принципа бинарних опозиција.⁸

Али управо жанровско нејединство и инкохерентност путописа – што је одлика и модерних прозних врста, особито романа – омогућава нам да овој теми у савременом српском путопису приступимо двоструко. С једне стране, имаћемо у виду стварни подстицај настанка два карактеристична путописа Виде Огњеновић *Путовање у путопис* (2004, 2005), односно Милке Лучић *Мој скарабеј* (2003) који подразумевају однос између књижевности и стварности, дакле путовања њихових ауторки по Норвешкој, односно Египту, иако различитим поводима. С друге стране, о чему ће овде више бити речи – наслови оба путописа имплицирају у првом случају особену метатекстуалну, метапоетичку и метажанровску димензију *фактографског дискурса*, из чега следи његов романескни преображај. Наслов путописа Милке Лучић указује на дубоко субјективну шифру, на симболички знак читаве једне цивилизације која у њеној јединственој књизи представља персонално, изразито лично ауторско обележје и начело. У контекст оваквих дела свакако би требало укључити и романе *Афродитина обала-Краљица таме* (2001) Миодрага Па-

³ Д. Станојевић, „Сусрет небеса и воде (Стилско-реторички поступци у *Писмима из Париза* Милоша Црњанског), *Књига о путопису*, стр.203.

⁴ S. Bogosavljevic, *German Literary Travelogues Around the Turn of the Century*, Illinois, Chicago University Press, 1993, p.7.

⁵ Уп. исказ С. Пековић у студији „Путопис-условљеност жанра“, *Књига о путопису*, Београд, 2001, стр.12.

⁶ Уп. M. Louise Pratt, „Travel Narrative and Imperial Vision“, *Understanding Narrative*, Ed. J. Phelan and P. J. Rabinowitz, Columbus, Ohio State University Press, 1994, p. 200.

⁷ Видети нпр. познату књигу М. Тодорове *Имагинарни Балкан*, Београд, 1999, или у много чему подстицајну и значајну студију В. Гвоздена *Jovan Dučić putopisac: ogled iz imagologije*, Svetovi, Novi Sad, 2003. Занимљиво је да је Весна Голдсворти (Goldsworthy) својој имаголошкој студији писаној на енглеском језику *Izmišljanje Ruritanije* (Георетика, Београд, 2000) дала провокативан поднаслов *Империајализам маште*, чиме је недвосмислено нагласила фикционалну, формалну и литерарну условљеност транспонованих идеолошко-културолошких схема карактеристичних за британске путописе о Балкану.

⁸ Рекапитулација савремених теорија о путопису доступна је у тексту В. Гвоздена „Тензије путописа (ка поетици српског модернистичког путописа“, *Жанрови српске књижевности*, бр.2, ур. З. Карановић, Филозофски факултет-Орфеус, Нови Сад, 2005, стр. 277-295, особито стр. 292.

вловића, али због своје изузетне сложености која захтева посебну студију овога пута о томе неће бити говора.⁹ Уз то треба поменути и путописну збирку Мирка Магарашевића *Знаци духа поднебља* (1979), као и низ његових изврсних путописних огледа из Грчке, Италије и Турске, који су још увек углавном расути у периодици.

2.

Коначно, који би били они ванпрагматски и нефункционални узроци, унутрашњи разлози за путовање сваког човека, а особито списатеља/списатељки модерног доба? О томе нам можда најбоље сведочи опет Исидора Секулић, главна јунакиња *Путовања у путопис* Виде Огњеновић. Она ће у једном свом кратком есејистичком тексту под насловом *Путовање је проблем егзистенције*, објављеном у листу „Политика“ годину дана пред смрт¹⁰, феномен одласка артикулисати као аутентично исходиште свеколиког људског бивствовања: „Отићи, то је махнита носталгија у човеку, урођен нагон коме се једва одолева“.¹¹ Ако је путовање виђено као нешто за чиме се истовремено жуди и чега се човек боји, онда је та „махнита носталгија“ израз „кретања пре кретања“, када се зачео велики проблем простора и времена. Како тачно запажа Мирко Магарашевић, „путовање је дакле уденуто у вечно отворену антиномију простор-време“.¹² Човек, према нашој великој путници, у првом реду жели да „завири у загонетку, у тешку илузију времена“ (Секулић: 1966, 426). То значи да писац, путујући, заправо постаје свестан меланхолничне пролазности властитога постојања и света, илузије сводивости временских и просторних синхронизитета у једном једином непоновљивом трену. Тада је наслов *Путовање у путопис* Виде Огњеновић истовремено један од могућих начина да се стваралачким дијалогом са временом које је наративно обликовано у једном другом, давно написаном тексту – поново призове властито, прустовско време и потврди његова аутентичност у садашњости. Другим речима, да се стопе доживљајно и приповедно *ја* понирањем у неко Друго *ја*, које је оставило довољно простора за имагинативно-полемичку допуну својих проблемских или недовољно одређених места читавања/уписивања: „Пишем путопис. Не, у ствари, не пишем, или ми бар то није намера. Хтела бих, заправо, да урадим нешто много теже. Да се некако упишем, како би рекли постмодернисти, у једну књигу чије сам праве вредности доживела тек при трећем читању“.¹³

⁹ Ово поготово због тога што поменуте Павловићеве прозне књиге чине део тетралогije која започиње романом *Други долазак* (2000), преко поменутих *Афродитина увала-Краљица таме* (2001), до завршног, четвртог романа који је недавно изишао у плавом колу СКЗ *Бесовски вртлози* (2006), те стога треба имати на уму поетичко-нарративни континуитет сва четири остварења.

¹⁰ Политика, 2. јуни, 1957. Текст је потом прештампан у њеним *Сабраним делима*, у целини *Служба (1894-1958)*, Матица српска, Нови Сад, 1966, стр.426-430.

¹¹ Исто, стр.426.

¹² Мирко Магарашевић, *Последња путописна размишљања Исидоре Секулић, Књига о путопису*, 2001, стр. 184.

Путописни роман Виде Огњеновић, поред свих проверљивих емпиријских, каткада и тривијалних података о разлозима, току и детаљном опису њеног четворогодишњег боравка у Норвешкој на положају амбасадора тадашње државне заједнице Србије и Црне Горе, садржи и два битна аспекта који ово дело приближавају путописно-романсираној, критичко-есејистичкој расправи. То су њена промишљања о „условљеностима“ путописног жанра и његовом кључном односу према модерној прози, тачније роману, односно процес субјективног читања и дописивања маргина другог издања Исидориног чувеног путописа *Писма из Норвешке* (1914). Притом, Огњеновићева посебну пажњу посвећује ауторкином предговору другом издању у коме она после дугих година ћутње проговара о свом амбивалентном односу према Јовану Скерлићу.

Драматизација овог предговора, као и поједине назнаке из самога путописа, искористила је Вида Огњеновић да главне улоге једног готово љубавничког пара имагинарно додели Исидори и Скерлићу (од поглавља „Први сусрет са Исидорином књигом“). У преосталих шест писама (*Писма из Норвешке Исидори Секулић*), нараторка се директно обраћа великој списатељки у епистоларној форми, чиме несумњиво указује на метажанровску, интертекстуалну везу са Исидориним путописом, укрштајући време свога и њенога путовања по овој чудесној скандинавској земљи. Ауторка следи и проверава не само Исидорине описе земље, људи, природе и обичаја, већ настоји да у извесном смислу уђе у мотивацију и подсвест своје претходнице, у њен тајни, неразјашњени однос према Скерлићу, имајући у виду управо женску, подређену перспективу тог сукоба. Огњеновићева затим износи и низ занимљивих културолошких запажања о односу књижевности и национализма/идеологије, између локалпатриотског, паланачког доживљаја српства насупротив еманципованом космополитском поштовању свих вредности, положају жена, јетко поредећи понашање и менталитет Норвежана и Срба, итд.

Када је реч о првом уоченом, метапоетичком и метажанровском аспекту, Огњеновићева у поглављима „Пртина кроз норвешки снег“ и „Путопис или роман“ износи неку врсту свог наративног програма који заправо сведочи о њеној одбојности према жанру путописа, помало и из његовог недовољног познавања (Огњеновић: 2005, 27). Потом следи изузетно критичка рецепција путописа као имаголошког штива, особито оних примера који потичу од старих, страних путника, тзв. писаца номада са Балкана:

„Код нас су најпознатији они који су често коломатили Балканом на путу ка истоку, или на повратку отуда у Европу. О томе шта су успут видели и доживели, објављивали су књиге које су махом документарно непоуздана мешавина историјских претпоставки, политичког сплеткарења, личне параноје и смушене фантастике, засноване на немаштовитом тумачењу митолошког наслеђа у крајевима кроз које су прошли“ (Исто, 30-31). Нараторка закључује да је веома тешко одговорити шта је заправо путопис у естетском смислу речи, и на примеру англосаксонских аутора показује како је то заправо „фикцијска проза, која је

¹³ V. Ognjenović, *Putovanje u putopis*, Gradska narodna biblioteka, Zrenjanin, 2005, стр.73. Сви цитати наводиће се према овом издању и биће обележени само бројем странице.

заснована на зналачки одабраним и наративно вешто укомпонованим истинитим подацима, што је поступак на којем се често темељи модерни роман“ (Исто, 32).

У том смислу, Вида Огњеновић путописни жанр данас види као својеврсни анахронизам, управо зато што постоје само „разноврсни писци и разноврсне теме“ (Исто, 40). Модерни прозаисти ослободили су путопис жанровских стега у правцу изразитог полиморфизма, што резултује активним односом према опсервираној ствари. То значи да путописна проза треба да буде мотивисана „романсијерским нагоном“, што омогућава „опис дејства пишчеве маште на затечени поредак ствари и покушају тумачења те интеракције, дакле – измаштана проза“ (Исто, 36). Управо с тог аспекта „тумачења интеракције“ одређених књижевних чињеница које нараторка пажљиво анализује у делу Исидоре Секулић, у наредним поглављима се разматра суштина контроверзног односа Исидоре према Скерлићу. То је тумачење једна врста драматургије не само њих као особа и књижевника, већ и наше књижевне и културне историје. Са тим се виђењем ми не можемо у свему сложити, али је важно нагласити да се нараторкин доживљај Норвешке саображава и бива зависан од Исидориног путописа, па се у неким тренуцима претходници чак покушава упутити и извесна замаскирана критичка примедба. Као да је стварност Исидориног путописа у неку руку важнији од личног доживљаја Норвешке наше савремене списатељице. А у том контексту, најважнији је њен однос према Скерлићу, који ћемо укратко приказати онако како га тумачи Вида Огњеновић.

У поглављу „Први сусрет са Исидорином књигом“, нараторка открива да ју је више од Исидориног мајсторства путописног описивања привукао „мирис давног културног скандала“, односно циничне и арогантне, а заправо узгредне Скерлићеве критике не само Исидорине књиге, већ и саме њене одлуке да буде путник у далекој страни земљи док Србија ступа у Први светски рат, изнурена балканским бојиштима. Сећајући се свог гимназијског и генерацијског доживљаја ове књиге, Огњеновићева то види као храброст књижевнице „једног модерног израза да изазивачки баци рукавицу у лице конзервативном критичару и његовом пароксијалном академизму“ (Исто, 43). У следећем поглављу „Друго, пажљивије читање“, Огњеновићева се враћа у време драматизације њеног предговора за своју драму „Како је далеко од човека до човека“. Ту се усредсређује на тзв. парадокс о писцу, на чињеницу да је Скерлићева негативна критика путописа била фатална по њено списатељско, интелектуално, али и женско биће. Тачно, можда у нечему произвољно, дакле фикционално. Јер, наводи даље нараторка, Исидора је Скерлића високо ценила, сматрајући да само он има ту врсту умне снаге да разуме оно што она упућује том незнаном, тајанственом ти. Само, ова претпоставка је тек делимично тачна, јер ју је највеће разочарење и најгори идеолошки напад стигао у Скерлићевој критици *Сапутника*, не само са литерарне, већ првенствено идеолошке стране. Две-три реченице о *скандинавствујушчим Писмима из Норвешке* само су потврдили његову раније изречену оцену да она има „маглу у глави“.

Један за другим ударац политички моћног мушкарца на осетљиву и усамљену жену, односно националистичке идеологије на толеранцију и космополитизам. Као и на неку врсту њене платонске љубави, поштовања и привржености – малициозним подсмехом. Али је Исидора врло добро прочитала ту промену критичаревог не само литерарног, већ пре свега *етичко-политичког дискурса*. Њој је он, међутим, донео некакву трајну несигурност, деградацију, прокаженост, о којој није никада говорила осим у свом *Дневнику*. Све до предговора другом издању. Раније смо већ претпоставили да се Исидора одрекла својих авангардних књижевних тежњи можда баш због Скерлићевог јефтиног арбитрирања о нечему што, како је сам признао, баш и није разумео. Била је све ближа традиционалном, патријархалном прозном коду, затомивши, особито после *Ђакон Богородичине цркве* свој женски его и еротичку инспирацију писања.

А прави мотив њеног одласка у Норвешку, и то Вида Огњеновић посебно истиче, јесте номадство, жеља за одласком, одјек оне која одлази. Поново се враћамо на егзистенцијални подстицај путовања: покушај разарања језгра депресије, књижевна или животна авантура, бег од маловарошке лицемерне средине, покушај овладавања временом (Исто, 86-87). У овим искуственим животним тачкама су судбине две списатељке потпуно различите: старија политички аутсајдер, аскетски посвећена стварању и вечној лепоти, „закону равнотеже, вероватно најумнија жена коју смо имали. Друга, млађа, социјално, политички и јавно експонирана, награђивана и успешна код нас и у свету. У неку руку миљеница судбине. Успела је да до максимума развије своје књижевно-драмске-редитељске и ине способности. Па ипак, стварност *Путовања у путопис* много више је мотивисана Исидориним путописом него властитим доживљајем Норвешке, који и када је детаљно описан, увек кореспондира са претходним.

3.

„Свако путовање за мене је било нека врста умирања, потирања себе претходног и могуће рађање нечег новог, ако у неком незнаном тренутку субјективно и објективно проговоре сличним језиком“, ¹⁴ читамо опомињући глас ауторке „сентименталног дневника с путовања по Египту“ књижевнице и публицисткиње Милке Лучић, из његовог средишњег, најдужег поглавља – од иначе укупно 22 – кулминативног путописног есеја *Хармонија и неантиципација*. Ова несвакидашња књига са поднасловом који упућује на Лоренса Стерна, спада у ред оних данас тако ретких творевина духа која је уједно ерудитно-спознајна, филозофски провокативна, естетско-поетски заводљива и – надасве – утемељена у аутентичној, ризичној и храброј наративи егзистенцијалне стилске јунакиње ове жанровски тешко одредиве прозе. Не бисмо много погрешили уколико би се то вазда „путујуће“ и „лутајуће ја“ из-

¹⁴ М. Лучић, *Мој скарабеј – Сентиментални дневник са путовања по Египту*, Просвета, Београд, 2003, стр.15.

једначило са ауторкиним аутобиографским „ја“, што се она и не труди да сакрије. Овде је то *јаство* истовремено и субјект и објект књижевног света створеног на рушевинама модерног путописа, својеврсног психоаналитичког дневника, есејистичко-филозофске или романсиране аутобиографије, културолошко-антрополошке и књижевне расправе/огледа, чак и некаквог (пост)модерног потомка *Bildungsromana*. Зато се чини се да је у случају фикционалне прозе Милке Лучић примереније говорити о „ауторском гласу“ који нас провлачи кроз таму египатских гробница и пирамида, да би нас потом извео на сунчеву светлост неумирућег дана. Тај ауторски глас заиста почива на раслојености идентитета, који није номадски само у просторном смислу, већ у много већој мери него глас Виде Огњеновић у *временском*, дакле Исидорином поимању тих релација.

Мој скарабеј као фактографску подлогу садржи ауторкине текстове са путовања по Египту, цивилизацији коју сматра колевком европских и медитеранских култура, пре свега грчке и јудаистичке. Кроз њих се преплићу и реминисценције на њена бројна ходочашћа другим евроазијским и европским земљама, у првом реду Персији, Тунису, Израелу, Италији, Грчкој. Расправљајући и медитирајући о историји, култури и уметности старог Египта, о животу и владавини појединих фараона, краљица, богова или његовим вечним архитектонским чудима, Милка Лучић прекорачује и искушава границе очекиваног дневничко-путописног жанра, одводећи нас у само гротло свога порива за писањем. Притом се у Лучићкином путописном роману управо укидају бинарне опозиције оријентализам и окцидентализам (европоцентризам), тежећи некој врсти екуменског сагласја.

Оно је несумњиво подстакнуто властитом психолошко-егзистенцијалном кризом тог крхког, рањивог и западњачки рационалног „ја“ које у једном временски конкретном трену застаје немоћно пред питањима која више нису само филозофска, већ се тичу његовог физичког и душевног опстанка. То су теме страха, очајања, апсолутне потиштености због губитка најближих особа (мајке, разочарења у вољеног човека), самоубиство, смисао и бесмисао, сећање и заборав, ћутање, лудило, историјски процес индивидуације, пролазност и вечност. За ауторкин доживљај и спознају цивилизације о којој пише из перспективе егзистенцијалиста и њихових претеча са низом интертекстуалних релација и имплицитних и експлицитних цитата (фараон Есхатон, Плотин, Августин, Монтењ, Новалис, Хелдерлин, Стерн, Флобер, све до Ничеа, Кјеркегора, Кафке, Сартра и Камија), особито је важна загонетка смрти. Она се јунакињи често објављује сновима, јунговски потврђујући да је сањани кошмар можда још језивији од оног на „јави“.

Та дубоко лична „сентиментална“ повест њеног властитог одустајања од себе и света, распарчавање и умножавање својих микрокосмичких „ја“, која су немилосрдно осамљена и готово истргнута из вечите целине што их симболизује монументална египатска култура и њен самообновитељски Нил, непрестано је изложена ђаволском, рационалном преиспитивању тзв. смисла и бесмисла. Могло би се рећи да је полазишна емоционално-психолошка

позиција нараторкиног „ја“ управо празнина, празнина у срцу, некаква онемелост, ледене сузе као одбрана од „лажљивог света пуног лажљивих људи“.

Нараторкин непробојни зид „ја“, омотач којим се оно скрива од других али и од себе, постепено почиње да попушта, да пуца, до тренутка када не почну да подрхтавају његови темељи (поглавље „Урлик“). Спознавши да су крхотине тога јаства само знакови фрагментизованог, такође посусталог света, да је вечност једнака одсуству, некретању и ништавилу, те да је прстен обнављања живота, заправо „светли и тамни празник“ смрти, јунакиња као да сама оживљава. Оснажена и на прагу катарзе, попут Озириса, чије раскомадано тело Амоновом вољом ускрсну из Нила.

Посебно је ефектна сцена немог препознавања, односно визије читаве поворке фараона и краљица приликом посете храмова у Карнаку и Луксору, уплив „женског писма“ у описивању значаја личности и владавине краљица Хатшепсут, Нефретари, Нефретити и особито Клеопатре, која је такође чезнула за миром, хармонијом, уједињавањем Истока и Запада, тог двојства у Једном. Ако је ауторкино „ја“ несумњива јунакиња, па чак и „хероина“ ових записа која поништавајући празнину на крају налази смисао, самоиспуњење и самозадовољење у Баховој музици мистичног божанског порекла, у том живом универзуму, доминантни мушки лик *Скарабеја* је несумњиво фараон Есхатон. Он је био мистериозни, генијални и, судећи по фрескама, ружни епилептичар који је извршио најрадикалније реформе старог египатског друштва, устоличавајући бога Атона наместо Амона Ра, песник прекрасне *Химне Сунцу* у којој се велича његова креација: „Ту је све, не само новооткривена љубав, него и осећање сопствене самосвести у обраћању једном Богу који је земљу створио по свом срцу“. У овим речима садржана је она порука љубави која је стигла до ауторке и до нас кроз векове и таласе Нила, указујући се попут светионика у тескоби собе, упркос бесмисленим радњама египатске свете бубе Скарабеја и мита о Сизифу. Симболично зацељење егзистенцијалне ране која непрестано прети изазовима, искушењима и одрицањима, преокреће се тако и код Виде Огњеновић и код Милке Лучић – благодарећи Исидориним стопама – из стварности у литературу, из писма у роман. У опрост, озарење и безграничну утеху.

Кључне речи: путописна књижевност, модерни роман, интертекст, Исидора Секулић, Јован Скерлић, путовање, егзистенција, номадство.

ЛИТЕРАТУРА

- Bogosavljevic, Srdan: *German Literary Travelogues Around the Turn of the Century*, Illinois, Chicago, University Press, 1993.
- Gvozden, Vladimir: *Jovan Dučić putopisac: ogleđ iz imagologije*, Svetovi, Novi Sad, 1993.
- Гвозден, Владимир: „Тензије путописа“ (ка поетици српског модернистичког путописа) у: *Жанрови српске књижевности*, бр.2, ур. Зоја Карановић, Филозофски факултет-Орфеус, Нови Сад, 2005, стр.277-295.
- Goldsvorti, Vesna: *Izmišljanje Ruritaniје*, Георетика, Београд, 2000.
- Деретић, Јован: *Пут српске књижевности*, СКЗ, Београд, 1996.
- Деретић, Јован: *Поетика српске књижевности*, Филип Вишњић, Београд, 1997.
- Јаћимовић, Слађана: *Путописи српске авангарде*, СКЗ, Београд, 2005.
- Лучић, Милка: *Мој скарабеј (сентиментални дневник с путовања по Египту)*, Просвета, Београд, 2003.
- Магарашевић, Мирко: „Последња путописна размишљања Исидоре Секулић“ у: *Књига о путопису*, ур. Сл. Пековић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2001.
- Ognjenović, Vida: *Putovanje и putopis*, Gradska narodna biblioteka, Zrenjanin, 2005.
- Пековић, Слободанка: „Путопис-условљеност жанра“ у: *Књига о путопису*, Бгд. 2001.
- Pratt, Mary Louise: „Travel Narrative and Imperial Vision“, *Understanding Narrative*, Ed. J. Phelan and P. J. Rabinowitz, Columbus, Ohio State University Press, 1994.
- Секулић, Исидора: „Путовање је проблем егзистенције“ у: *Служба (1894-1958)*, Матица српска, Нови Сад, 1966.
- Станојевић, Добривоје: „Сусрет небеса и воде (Стилско-реторички поступци у *Писмима из Париза* Милоша Црњанског), *Књига о путопису*, Бгд. 2001.
- Стојановић-Пантовић, Бојана: „*Писма из Норвешке* Исидоре Секулић и *Лици на северу* Едварда Коцбека – две могућности путописног дискурса“, *Књига о путопису*, Бгд. 2001.
- Тартаља, Иво: *Теорија књижевности*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2003.

Bojana Stojanović Pantović

TWOFOLD CODIFIED REALITY IN THE CONTEMPORARY
SERBIAN TRAVELOQUES

(Summary)

Modern and contemporary serbian travelogue is distinguished by genetic incoherency and its approaching to the poetics of modern novel. Besides this, the various intertextual relations included in these works can transform the empirical, factographic reality into the literary reality. In this paper we deal with two remarkable contemporary travelogues written by Vida Ognjenović (*Putovanje u putopis*, 2004) and Milka Lučić (*Moj skarabej*, 2003), which refer to the relationship between literature and reality, inspired by their travelling to Norway (Ognjenović) and Egypt (Lučić). Isidora Sekulić signified the phenomenon of *departure* as genuine human experience and pure existence that makes him nomadic, wondering subject.

In the travelogue by Vida Ognjenović are presented her observations on conditions of this genre linking to the novel tradition. Her work mostly represents the process of her personal reading of the second edition the famous travelogue „Letters from Norway“ written by Isidora Sekulić. In the preface Sekulić reveals the secret of her ambiguous emotional attitude towards serbian critic Jovan Skerlić. So Ognjenović inscribes her own comprehension of that complex relationship at the margins of the Isidora's book. On the other side, the narrative travelling subject of Milka Lučić is based on the „ruins“ of diary/journal, autobiography, polemic essay on egyptian culture and religion, history and lyrical confession. Her travelogue relates to dispersive position of the narrative identity in time and space, that leads to erasing of binary opposition between East and West (Orientalism-Occidentalism) at the same time.

Сунчица Денић
Врање

КОСОВСКОМЕТОХИЈСКА КЊИЖЕВНОСТ У РАСЕЈАЊУ –
ФЕНОМЕН ИЗБЕГЛИШТВА КАО ФЕНОМЕН
ПРИВРЕМЕНОГ ЖИВЉЕЊА У СТВАРАЛАШТВУ
КОСОВСКИХ ПИСАЦА ПОЧЕТКОМ XXI ВЕКА

*Звао сам своје село да питам
пада ли киша?
Јавише: пада!
Мокро ми теше (одело).*

М. О. 28. августа 2006. у СМС поруци

Косовскометохијска књижевност везана је за биће српског народа на Косову, за све што чини традицију и баштину, као и за оно што ће бити поетски феномен и мотив садашњег времена: прогонство као усуд, као судбина. То је природни след после драматичног потреса српског народа на Косову и Метохији који, изгубивши посао, кућу, земљу, завичај – сеже у онтолошко, враћа се у потрагу за душом. Стварност је у овој књижевности потврда великог страдања за, на неки начин, небеску Србију, небеско царство, а она се пројављује или као тежња, или као последица. Стварност се у овим случајевима поистовећује и са жртвом, као архетипом косовског бића.

Ова књижевност у расејању или књижевност прогона може да носи последице патоса и субјективног нагона као последице наслеђа, направивши препознатљиво певање, чинећи књижевност стварнијом од сваког реалитета.

Тема избеглиштва и изгубљеног завичаја јавља се као тема економске, социјалне, политичке, културне и емоционалне драме. Књижевност писаца Косова и Метохије с краја XX и почетком XXI века исповест је и лични доживљај, али и документована стварност која, слично некој књижевној врсти са две равни, два плана (као у басни или драми) има наратора и страну угрожених и изгубљених, а и гонитеља, често као јединог победника.

Тиме се ствара посебно естетско поимање овог певања и приповедања.

Условљено друштвеним, историјским и политичким тренутком, дело писаца који су напустили своје косовске домове под притиском, одражава виђење њиховог усуда као потпуно измештање. Велики број песника пише о простору где се губи правац, о некомоцији, самоћи и тузи која се мери сузом вечности. Оно што је занимљиво из ове апсолутне стварности јесте певање

за децу, где се створио посебан, нови, и чини се, јединствен поетски свет, где дете муца и где се тресе, а шаље погледе и поздраве из *цвокотаве Србије*. Српска књижевност за децу, а и за одрасле, за неколико последњих година већ може да промовише томовете књижевних структура са тематиком изгубљеног завичаја.

Иако говори о националном и личном, ова књижевност је без хероике. Одвојена је од национал-романтичарског миљеа, што је иначе био случај у народној епизици и романтизму, као и у временима извесних покрета новијег датума. Ово је нека друкчија књижевност која, пре свега, сведочи феномен туге и феномен немоћи.

Емотивни лиризам и чистота у овим подухватима разобличава идеолошко. Мада, није увек тако! У делу косовскометохијског певања има примера где је то епско поразило ерос или, где *косовски мит* замењује ерос.

Са изузецима, та је књижевност везана за биће српског народа на Косову, за све што чини традицију и баштину, као и за оно што ће, могло би се рећи, бити поетски феномен и мотив садашњег времена: прогонство као усуд, као судбина. То је природни след после драматичног потреса српског народа на Косову и Метохији, који, изгубивши посао, кућу, земљу, завичај – сеже у онтолошко, враћа се у потрагу за душом. Даница Андрејевић сматра да су „најуспелије оне лирске творевине које нису сасвим демистификовале тему Косова, али ни биле апологетске у истицању безусловности мита, већ су у поетском процесу твориле колаж предметне и представљење уметничке стварности и естетичког времена“. (Даница Андрејевић, *Панорама савремене српске поезије Косова и Метохије*, у зборнику *Српска књижевност на Косову и Метохији 1945 – 2000*, Институт за српску културу – Приштина, Филозофски факултет – Косовска Митровица, К. Митровица – Лепосавић, 2004, стр. 93)

Ово би се пре могло односити на период пре 1999. године, дакле, на време пре рата, на време пре бомбардовања Србије, и на време пре потпуног разбијања Косова – дакле, пре прогона и погрома. Али, како *ниједна уметност није тако упорно национална као поезија*, како би рекао Томас Стерн Елиот, питање косовске поезије, на неки начин, питање је косовског *програма*, питање опстанка српског народа, и бол за *родитељком* и *сахранитељком* – косовском земљом, као суштинским архетипом.

Иако, дакле, код свих Косово избија као митопоетска тема, по јачини хронотопа (места и времена среће) и по естетском коду, као и по комуникацији са децом као примарним читаоцима, издвајају се Мошо Одаловић и Ацо Ракочевећ – писци за децу, један стихотворац, други романописац – обојица поетичари косовског јада.

Ацо Ракочевећ о томе пише писма Милици, девојчици из Крајине, двоструком прогнанику, из чијих је прича о Крајини настао роман *Човек који прескаче ваздух*. Свака прича из овог Миличиног приповедања завршава се реченицом: *Па, све на тату мислим...* Тако Милица завршава прву, тако другу, десету, двадесетседму причу. „Да нисам баксуз какав сам, зар бих остала без тате. (...) Колико сам несрећна не смем ни мами да причам. Јер, кад год

поменем тату, мама плаче. Због тога и не помињем много тату. Жао ми маме. А, понекад морам. Отме ми се. Занесем се, па ми се отме. Ето, тако. Заборавим се. Мала сам, шта ли? Не уmem да се контролишем. Па, мама стално: *Контролиши се, Милице!* А, како, кад не могу? (...) Да је он сада жив, ја не бих била просјак. Не бих од чика-Марка узимала жваке, а да не платим. Тако је, тако. Знам ја. Нисам ја баш тако мала да не знам. Ако сам мала, нисам блесава. (...) Па, све на тату мислим. (...) Како је то било са мојим татом, не знам. Једни кажу да га је убио НАТО, други да су га ухватили и заклали. Не знам баш. Знам само да ни једно ни друго није добро. Ни за мог тату, ни за мене. (...) А не би ваљало да је жив, а да као овај чика поскакује, све мислећи да су мине свуда околу, па их прескаче.“

Човек који прескаче ваздух за Милицу је живо сећање на страхоте које је преживела, али је и већа трагедија за Милицу да неко постане тако луд. Ацо Ракочевећ завршава ову тужну и велику причу мале Милице онако како је она завршавала сваку своју: *Па, све на тебе мислим*, изрекавши љубав према овом љупком и племенитом детету, које је, зато што је избеглица, постало старо, то јест престаро.

Роман *Морам Цигане да нађем*, такође епистоларан, говори о неком другом времену које је дошло непосредно после оног Миличиног из Крајине: говори о Косову, од '99. године па даље. Најпре је аутор изгубио Милицу, свог друга и саговорника, малу Шехерезаду која је саставила онако богату слику дечје туге, а због које ће он саставити другу – богату и тужну слику осаме и пропасти. Све се изгуби и промени у избеглиштву! „Све гледам како мој народ луди и у лудилу ваздух прескаче. (...) Тамо мене више нема. А, кад ме тамо нема, немаш ме где ни тражити. Јер, мене више нигде нема,“ каже Ракочевећ на почетку романа. Двоструко је везивање мале Милице из Крајине и старијег писца – Чиче из Приштине: то су два завичаја, две ране – а исте судбине. „И Крајина и Косово нам погибоше“, пише Милици. „Сећаш ли се Милице, једном си ме питала: *Зашто живиш овде Чича?*“

Није аутор ових романа и разговора са Милицом могао да да одговор на питање зашто живи ту. Нису ни други аутори ни монтери, ковачи и скитнице могли. Нико никада није могао да да одговор на ово питање. Људи одлазе у Америку, Аустралију, Аљаску; мењају места боравка – поред обале су, на планини, у шуми, на булевару. Овде... као да бољег нема – као да горег, такође, нема, али се не одваја. Ракочевећ говори о великом сраму који се догодио као славље Срба по потписивању мира у Куманову. Ређају се слике злочина, појединачне и групне; нарочито живо је описано Старо Грацко и четрнаест убијених жетелаца. Жали и своје сународнике, приштинске Цигане којих нема ни за клетву, жали се Милици за многе недаће и ко зна да ли би издржао да не чује хиљаде гласова око себе и молбу Миличину: *Чича, не прескачи ваздух!* Зашто Цигане да нађе кад себе губи, питање је које би сваког читаоца занимало? Можда да им да све књиге и слике из стана, и све остало, за неку песму која би опевала несносан бол. Можда да се, као просјак, са њим идентификује. Иако у првој књизи говори девојчица, а у другој се он обраћа девојчици – ове књиге нису само за најмлађе. То су, како је писао у поговору

Ратко Делетић, књиге о паклу. То је стварносна проза или проза од стварности која сведочи о судбинама избеглица. „Ево крећем,“ завршава дневничку прозу *Страх од сутра* 2003. године Ацо Ракочевић, „а не знам куда. Носим шездесет и једну годину и стоседамдесетдва сантиметара. То је све што ми је од живота остало. Све друго, или пропаде, или остаде на Косову. Чак, и душа моја. Једино онај страх од сутра никако из себе да истерам. Носим га увећаног, и што више од Косова одмичем, он се све више увећава. (...) Не знам ко сам ни куда идем“...

Чим се крене са Косова, изгуби се правац.

Мошо Одаловић у песми о Трајку Липљанцу пева:

*Трајко Липљанац
Изгубија правац
Изгубија га низ поље
Код онога брега...*

Оријентацију у Мошовој поезији без завичаја губе и старци, не само деца.

У песми *Завичај* слика је јача, јер сведочи о потпуној припадности о косовском бескрају, да не кажемо *косовском космосу*.

*Само у мом родном крају
умем да одредим стране света,
и нигде
нигде
нигде
више*

„Рођен сам у Старом Грацком“, пише Мошо, „и ту ћу увек бити, ма где спавао, скитао, стално боравио. (...) Ма где живео, ово је моја једина кућа.“ Велики број песама је Мошо посветио завичају, бесконачно мотивисан косовским усудом. Завичај је место са јасним цртама истине. Одлазак, тј. губљење косовског завичаја, није класичан егзил. Зато се многи моле да не оду, да се не *поцепају* као Неродимка.

*Ко зна каква је туга била?
Пред поплаву?
Пред сушу?
Кад Неродимка се
Замутила:
На два мора
поцепала душу.
(Неродимка)*

Дељење воде је дељење душе. Снагу завичајности песник Одаловић потврђује аутентичним језиком старокосоваца, у збирци *Косовчице*. То је *матерња мелодија*, како би Настасијевић рекао, која поткрепљује симболику овог чудесног певања, исто као у епистоларној књизи песама *Лирски покер*, где су лирске поруке другарима–песницима праве драме:

*Низ казаљке истекло
студено ми,
никад студеније.
Из ове језе морам до села
као Јесењин до Рјазанске губерније.
А тамо сипи меланхолија.*

То је права слика ове поезије и овог косовског певања у егзилу, где су као чавке на туђој слами!

Без куће песник је у простору без темеља, у ваздуху, као у песми *Песник у Змај Јовиној улици*:

*Ако ме случајно траже
Ти им слободно реци: ту је!
Ено на облаку стихове слаже,
Доћи ће с ветром да рецитије.*

Такви су осуђеници на вечиту кривицу, без завичаја, *на жедан не пијеш, недужан плаћаш, завичају, гујо у грудима*, писао је Душко Трифуновић, такође без завичаја. Песма над песмама на ову тему јесте Мошова песма *М. О. украо ласту*, која нам преноси дечје страхове и немоћ пред нужним послом: продаје куће као продаје душе.

*Нешто се озбиљно догађа,
Врапци се скрили у прућу.
Неко се с татом погађа –
Купује нашу кућу.*

*И све око куће, дабоме:
путељак, њиву, воду...
Доме, најлепши доме,
купују гнездо и воду!*

*Купују стране света.
Сад побркано све је.
Лето је, мраз пуцкета,
сунце пахуље веје.*

Кућа као завичај, као дом, за Косовце је слика урушене куле. Као да су одбегли Косовци бића уништене куле, тј. уништене душе. Гастон Башлар каже да је „кућа наш кут у свету. (...) Кад нам се у новој кући врате успомене на старе домове, ми одлазимо у земљу непокретног детињства.“ (Г. Башлар, *Поетика простора*, Култура, Београд, 1969, стр. 30–33.) А старински косовски народ није навикао да живи без душе, као што не може да живи без слободе. *Сељак Божидар у кући Марковића / Имао свега – јела и пића*, имао, дакле, сунце, њиву, расло му жито, имао Божић и славу, пријатеље и мобе. *Када је пуно таме око Батуса било / сво косовско небо у њега се слило*. То је општа патња, јер је косовска земља заједничка и једина кућа.

Пишући о Одаловићу, Перо Зубац наводи да „има у свему што Мошо напише нечега светог, одистински побожног – у најлепшем смислу те речи. Та врлина која проистиче из његовог побожног односа према речи и снази казаног, записаног, емитованог у свет.“ Мошо је ненаметљиво и тихо унео нов манифест у савремену српску књижевност за децу, пишући као из неког другог, далеког времена, и неког другог, далеког простора, а препознатљив по поздраву: *Из темеља / из основа / прими поздрав са Косова*. Николај Тимченко је у књизи *Песник и завичај* за Станислава Винавера рекао да је он, прогнан из завичаја, заправо прогнан из „постојбине смисла“. Прогнан из завичаја јесте прогнан са планете. Наш нобеловац Иво Андрић записао је да се осећао, кад год би дошао у завичај, као да никуд није ни одлазио. За Андрића као да се ништа није збивало, као да ништа није постојало изван завичаја. „Свест о свом постојању се у Андрића повезује, ако не и поистовећује, не само са његовом поетском визијом завичаја, него, безмало, и са самим светом. Отуда, ваљда, Андрићев завичај пулсира и зрачи таквим интензитетом у његовим приповеткама и романима.“ (НИН, 23. 8. 2006) Тако Андрић доживљава завичај, а могао је увек да оде и да живи тамо.

Стварност је у овој књижевности потврда великог страдања за, на неки начин, небеску Србију, небеско царство, а она се пројављује или као тежња, или као последица. Стварност се у овим случајевима поистовећује и са жртвом, као архетипом косовског бића. Као да се ништа није померило од тешког „косовског боја“, или се поново „вратило на исти“. Све је познато, све је прошлост. „Осећање да су прошлост и садашњост индентични обухвата собом несвесно убеђење да ће се овај индентитет протегнути и на будућност,“ каже Владета Јеротић. „Да би се ЈА човеково заштитило од уништења и смрти, и на личном и на социјалном плану, оно императивно захтева да све *остане по старом*.“ (Владета Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Арс либри, Београд, 2004, стр. 14) Ствараоци Косова и Метохије, губећи завичај губе индентитет, или су разапети између *одрицања* и *потврђивања*, прихватајући косовски простор за јединог господара простора среће.

Речено је, још на почетку: ова књижевност избеглиштва – књижевност је без хероике, без плана и распореда, без наде и освете. Једино уздање у Бога стоји као истински ослонац и једино разрешење из очаја у који су упали и аутори и њихово дело, па често нису спремни да чују другачије мишљење или нпр. Божју поруку. Или је, можда, више од других наслућују.

Стоиљко Станишић у збирци *Без почивала* пева: *И ја горко зажалих што Творац песницима дарова / злехуду видовитост*. Пишући о Станишићу, у предговору песничке књиге *Без почивала*, Милош Ђорђевић, између осталог, каже да „зло животу верно, тачније: увек најверније, српским прогонном са Косова и Метохије 1999. године са више од хиљадугодишње етничке територије, учинило је да (Станишић) остане без почивала, без места где би могао да спава. И не само без мирног сна, већ и без сна уопште. И то је примарна идеја која се већ насловом сугерише.“ (Стоиљко Станишић, *Без почивала*, Лепосавић / Приштина, 2002)

Ово певање је својеврсно сведочење, а кад песник сведочи – то је најближе живом доказу, јер је *сведок пред Творцем*. Песник сведочи историју, националну – српску – косовску и, како каже у песми *Страх : Ужасно стрепим / што ако се / мој плач, чује*. Трагови тог уклетог страха долазе, рекло би се, чак из времена Косовског боја, што за песника не чини велику временску дистанцу јер, збило се то, како каже, *ономадне*. „Ономадне“ има другу семантичку вредност; исто је као *пре неки дан*, као *јуче*, као *данас ... као увек*. Као да се није ни померило, није отишло, није престало зло. И да би човек хтео да заборави, не да му птица, не да му Божји свети белег, каже у песми *Орлов пост*, мислећи на *пост госпођински, на орлово пиштање од како [је] на Косову 1389. године, на Видовдан сркао пресну крв српских ратника кад згинуше Лазар и његови честити јунаци за крст и слободу*.

*И орао од Видова до
Велике Госпође
проклет је да није*

*само из камена
из жљебова у камену
кад нађе воду
ако је нађе*

Последњи циклус у књизи *Без почивала слика* је опште и личне драме после бекства са Косова, где је остала пустош. *На Длугим, сад / плови дивље жито // дом нам лепи похарали и спалили и нас / с осталим, Србима / протерали из села, и с Косова. (Починак)*, или, као у песми *Љени кај си схиви*, која преноси причу Арнаута о удесу у селу Житињу, где:

*док су гореле
куће Доганхиних (две
стара и нова)*

*пас, домаћински, дотле
везан, пред амбаром
с коца се отргао*

*и с веригама о врату
дошао пред врата (старе)
куће у пламену*

*завијајући, праотачки
залетео се да ускочи
у огањ*

*они, Арнути га одагнали
а видели да кај
љени, си схи
(плаче пас, као киша)*

Страх од псећих суза нагнао је да помисле како је Бог погрешно, заменио улоге пса и човека. Сцена о псећем плачу на напуштеном кућном прагу може се поредити са цветањем косовског божура на многим местима где није цветао до '99. године. Као и у осталим савременим драмама, и овде се искључиво митска тематика замењује историјским темама, па то постаје тематика актуелних друштвених сукоба.

Ова књижевност у расејању или књижевност прогона може да носи последице патоса и субјективног нагона као последице наслеђа, али је, нема сумње, направила препознатљиво певање, чинећи књижевност стварнијом од сваког реалитета. Ту, разуме се, не припадају само поменути писци са косовскометохијског простора, већ многи, који нису обухваћени овим текстом. Ту, такође, припадају, као што се и препознају, и књижевници са бивших југословенских територија који су имали сличну судбину, а који имају сличну поетику (међу њима је нарочито значајна поезија Ђорђа Сладоја и Небојише Деветака).

Михаил Епштајн је (*Постмодернизам*, Слово, Београд, 1998), за разлику од многих који су говорили да је постмодернизам „Крај времена“ тврдио да је „постмодернизам после краја“, или „време могуће будућности“. Све нас то упућује да ову књижевност са Косова и Метохије сврстамо тамо: у књижевност после краја или у време могуће будућности. „Завршетак историјске приче не мора да буде и крај, будући да граница није оно код чега нешто престаје, већ је (...) оно од чега нешто започиње своје постојање“, каже Б. Холи у тексту *Смештање културе*, (*Сарајевске свеске*, бр. 13, 2006, стр. 18).

Говорећи о савременом босанскохерцеговачком роману, Енвер Хазас у тексту *Крвави лом друштва и поетички преврати романа*, такође у *Сарајевским свескама*, говори о књижевности у постапокалиптичној пустињи.

И ова косовскометохијска стварност претворена у метафору, у симбол, у стих или причу, резултат је историјског лома који се утемељио на Косову већ неколико деценија, ако не и векова. Естетски, она јесте свеопште национално трагање за вредним књижевним изразом, али увек са извесним враћањем како на регионалне теме, тако и на регионално вредновање.

Кључне речи: Косово, завичај, избеглиштво, поезија, кућа, патња, рат.

ЛИТЕРАТУРА:

- Даница Андрејевић, *Панорама савремене српске поезије Косова и Метохије*, у зборнику *Српска књижевност на Косову и Метохији 1945 – 2000*, Институт за српску културу – Приштина, Филозофски факултет – Косовска Митровица, К. Митровица – Лепосавић, 2004.
- Гастон Башлар, *Поетика простора*, Култура, Београд, 1969.

НИН, 23. 8. 2006.

Владета Јеротић, *Човек и његов идентитет*, Арс либри, Београд, 2004.

Стоилјко Станишић, *Без почивала*, Лепосавић / Приштина, 2002.

Михаил Епштајн, *Постмодернизам*, Слово, Београд, 1998.

Б. Холи, *Смештање културе*, Сарајевске свеске, бр. 13, 2006.

Sunčica Denić

EXILE AND LOST HOME AS SUBJECT KOSOVOMETOHIC NEW POETRY

(Summary)

Caused by social, historical and political moment, work of writers who abandoned their Kosovo's homes under pressure, reflects seeing of their bad destiny, like complet messing. Great number of writers write about space *where you can lose your course*, about uncomfort, loneliness and sadness which is measured by *tear of eternity*. What is interesting from this absolutely reality is writing for children, where is created particular, new, and seeminqly, unique, poetic world, where child falter and shakes, and sending a glances and regards from trembling Serbia. Serbian literature for children, also for adults, in several last years, can already promote tomes of structure of literature with thematic of lost home.

This writing talks of creation of Aca Rakocevic, Mosa Odalovic and Stoiljko Stanisic.

Витомир Теофиловић
Београд

СТВАРНОСТ У СРПСКОМ САТИРИЧНОМ АФОРИЗМУ XX И ПОЧЕТКОМ XXI ВЕКА

Хумор и сатира након Другог светског рата читаве четири деценије – „Титов период“ и око пола деценије потом – делили су исти систем вредности и исти друштвенополитички идеал са режимом, упркос чињеници што је то био монистички, недемократски систем. Овај парадокс аутор објашњава сплетом читавог низа повољних друштвенополитичких околности. Тек средином осамдесетих година, неколико година након Титове смрти, постепено долази до заокрета – комунистички идеал бескласног друштва уступа место националном интересу и повратку традицији као врхунској вредности и моралној обавези. Успостављањем плуралног друштва и сатира се преобразжава – уместо једне мете и „пуцања на један гол“ добија безброј мета за своје сатиричне жасоке – од највиших до најнижих представника нове власти, па чак и „обичних“ грађана, пошто у демократском друштву, по дефиницији, свако може и треба да доприноси развоју и судбини друштва... Најсажетије изложено, у назначеном времену (1945-2005) уочавамо три фазе – подударност истине сатире и официјелне истине (1945-1995), постепено оспоравање до потпуног негирања поретка (1995-2000) и критички однос сатире према режиму, упркос деоби истог система вредности и друштвенополитичког идеала – демократске правне државе (након 2000. године).

Пошто је свака сатира, по дефиницији, у знаку критичког односа према друштвеној збиљи, *истина сатире* и *званична (официјелна) истина* увек се у извесној мери разликују. Мера те разлике зависи од друштвених прилика, пре свега од моралног стања друштва.

Милом или силом, захваљујући садејству свакодневне пропаганде и стицаја низа повољних околности – благодет мира након дуготрајних ратних страхова, припис и глобални научно-технички напредак на рачун заслуга новог друштвеног поретка, увођење бесплатног образовања и опште здравствене заштите – читав такозвани *Титов период* и потоњих неколико година (*И после Тита – Тито!*), *истина сатире* и *официјелна истина* разликовале су се само у степену. И држава и њени критичари делили су исту визију света и исти систем вредности. Сва разлика сводила се на оцену односа између прокламованих циљева и примењених средстава. Тај однос званична идеологија је сажето дефинисала као *растојање између речи и дела*. Тај прећутни али у великој мери и стварни вредносни консензус створио је климу поверења између власти и културне елите и отворио просторе најпре за хумор а потом и за сатиру.

Ако је права критика (*истинска, објективна, темељна* – да поменемо само њене најчешће атрибуте) у начелу неограничена, што подразумева и њено право на критику праксе и идеологије не само у појединостима већ и у целости, подразумева се да где режим и његови критичари имају исти систем вредности нема праве, суштинске критике, већ само површинске, на нивоу појава и појединости а не узрока и корена. Да ли је нужно тако?

Строга идеолошка стега владала је само првих поратних година. Истинска критика се могла односити само на *остатке старог режима* (да употребимо тадашњу политичку синтагму), а сва критика *новог, напредног, најбољег могућег друштвеног система* сводила се на пуку козметику, на ситне појединости. Већ 1950. године, савладавши дотле елементарну поратну немаштину становништва и учинивши знатан, принципијелан отклон од круте диктатуре у тадашњем *Источном лагеру*, нови режим се осећао довољно чврстим и спокојним да допусти и хумористичко-сатиричну критику.

Занимљиво је да је током читаве (друге) половине минулог века најкраћи књижевни жанр – афоризам – био једини вид *дежурне* сатире, сатире која се без прекида појављивала у дневној и периодичној штампи. Но, иако је афоризам стегоноша критичке речи полустолећа, не припада му пионирска улога – лед је пробила сатирична прича. Импликације тога пробоја релевантне су и за нашу тему и стога изискују, бар у најкраћим цртама, критичко-теоријско осветљење.

Један од водећих писаца нове идеологије, Бранко Ћопић, осетио је потребу да сатиrom скрене пажњу на све приметније подвајање између *појединих људи режима* и *обичног народа*, подвајање које у идеологији бескласног друштва нема оправдања. Сатира *Јеретичка прича* наоко је само критика степена привремено (*у прелазном периоду*) оправдане разлике у друштвеном статусу између *авангарде* (*кадрова* за изградњу новог друштва) и *масе*, да употребимо изразе тадашњег идеолошког речника. Но, цензори нове власти нису Ћопићеву критику сматрали безазленом и обрушили су се на аутора. Причу нису појмили као *другарску* већ као *антипартијску*, готово *непријатељску критику*. Да ли је то била претерана цензорска ревност или реално сагледавање далекосежног домета сатире?

И без теоријске упућености, идеолошки душебрижници су разабирали да се уметнички текст не своди на свој повод или неку конкретну слику и прилику. Имати вилу и одмарати се у њој је једно, а заграђивање мора и претварање обале у личну својину је нешто сасвим друго – присвајање друштвеног добра! То није ситно огрешење о легитимну неједнакост грађана *у прелазном периоду*, то је огрешење о систем једнакости изнутра, од самих његових твораца и чувара!

Осуда Ћопића са свих нивоа, од председника државе до месних заједница, пригушила је сатиричаре за читаву деценију, свдећи сатиру на *шалу* и *комику*. Но, ни тада се није отворио шири простор за нове сатиричне приче или романе – отворио се за тада маргиналну а већ деценију касније перјаницу наше сатиричне књижевности – афоризам.

Зашто се кратка форма толерисала, а дуже нису? Можда је главни разлог што се дуже форме лакше *преводе* на ширу политичку раван и политичку вертикалу, на идеологију и њене представнике. Дуже сатиричне форме имају елементе фабуле, мању или већу мрежу одредаба или алузија које препознатљиво асоцирају на неки политички садржај и његове актере. А афоризам је нешто друго. Краткоћа му је омогућавала да буде наоко неодређен, општи, без прецизне адресе и алузије. Али, то одсуство сатиричног објекта било је, само привидно! Кроз духовиту игру речи, укрштање појмова супротстављених значења, употребу разних средстава поетике и реторике, афоризам је посредно, *између редова*, сучељавао *речи и дела*, уводећи на мала врата, на микро-плану, главни сатирични објект – однос према својој држави.

Користећи се двосмисленим речима и изразима, инверзијама, укрштањима термина и значења, иако најкраћа форма, од само неколико речи, афоризам је постао слојевит књижевни облик, некад двослојан, некад трослојан, некад са читавим низом слојева. Разуме се, вишеслојност се односи на естетичко и асоцијативно богатство, али из перспективе саме сатиричности увек је реч о два главна слоја – слоја официјелног и слоја реалног значења. У првом слоју афоризам користи маску и мимикрију – лексику и идеологеме самог режима. Други, значењски слој заснива се на процепу између јавне речи као идеолошког дискурса, као обећања, и њеног практичног пандана, већег или мањег одступања од бајколике идеолошке матрице. Другим речима, афоризам се гнездио у процепу између бајколике идеолошке реторике и веризма свакодневне борбе за опстанак.

Употреба алузије уместо именовања и адресе је главно стилско-реторичко оруђе, заштитни знак сатиричног афоризма у режиму ограничене слободе изражавања. За разлику од недвосмислене прецизности експлицитне критике, имплицитна је увек под велом и маском ширег контекста и стога у извесној мери двосмисленог, дифузног карактера – виност се може односити на више особа, установа или нивоа, почев од најнижих. Оно што је посебно деликатно и што је додатно штитило афоризам од цензора – виновници би морали сами себе да препознају као *јунаке басне* и да лично анимирају цензоре! А широку оквирну алузију усмерити на себе не само што не би било разборито већ би могло бити и ризично, сходно народним изрекама *Кога сврби, тај се чеше!* и *Где има дима, има и ватре!* Уз то, јавно препознати себе у неадресованој сатири било би чак и смешно! Афоризам је у овом погледу користио тактику јежа – бодље нису напад већ одбрана!

Још једна околност је штитила афоризам од маказа цензуре – широко распрострањена предрасуда да су *духовити* искази, поготово у кратким формама, у суштини маргиналног значаја, мимо матрице основних носилаца значења и порука. Другим речима, афоризам се перципира (и) као члан бенигног корпуса духовитих опаски попут вицева, досетки, игре речи и смисла, а топом пуцати на муве је арчење муниције и смешна работа!

Није ли *нечитком адресом* свог објекта сатира губила на уметничкој вредности и моралном учинку? Ако је *нечитка адреса* била једини могући модус актуелне сатире, њено вредновање ван контекста не би било примере-

но. Осим тога, показало се да, и поред скученог контекста и сведених изражајних могућности, уметничко дело има довољно поетичких потенцијала да дочара истину једног доба.

Степен моралног учинка и политичког освешћивања такође треба разматрати у контексту. У репресивном режиму већи је учинак имала маскирана и дискретна алузија него у данашње време директна прозивка! Тада је шапат био гласнији од данашње псовке! Шапат се, кад размиче увиде и видике, шири од особе до особе; псовка, напротив, ако се свакоме може јавно упутити, нема ту драж и троши сав ефекат у уском кругу своје непосредне чујности.

Након Ћопићевог горког искуства, пред сатиричарима су биле само две могућности. Писци дужих форми – прича, романа – морали су или да веома ублаже свој критички став или да га маскирају псеудоконтекстом у простору и времену – далеки предели; прошлост уместо садашњице, фантастика... Ћопић је наставио са дужим формама, али је сатиричност морао да сведе на критику *Осме офанзиве*, односно грабежи за положајима и привилегијама. Душан Радовић, Владимир Булатовић Виб, Бранислав Црнчевић, Павле Ковачевић, Растко Закић – наводимо их по годинама рођења – своју сатиричност превасходно су исказивали кроз кратке афористичке форме.

Афоризам се објављивао и цитирао најчешће без опасности јер се, бар прећутно, различито поимао и тумачио. За власт је то била блага критика разлике између статуса и стандарда *кадрова* и *базе*, али у суштини показатељ општег напретка стандарда. А за већину грађана афоризам је жигосао све веће раслојавање друштва – пут ка бескласном друштву води преко смањивања а неповећавања разлика.

Иако омеђени монистичком идеологијом и њеним симболима, и многи афоризми из *Титовог периода* досезали су високу вредност. Ево два афоризма која су се непосредно дотичала идеологије. Први, Владимира Булатовића Виба, пародијом бајколике реторике државне идеологије (*сваког дана напредујемо у сваком погледу...* што значи да ћемо једног дана сви имати виле и мерцедесе), суптилном иронијом открива порозност идеолошког монолита: *У шуми вила, у вили мерцедес, у мерцедесу човек, у човеку срце које куца за радничку класу*. Други, афоризам Милована Витезовића, настао неколико година касније, идеолошку опреку између циљева и средстава развио је у вишеслојни псеудослоган од симбола супротстављених значења, симбола „капиталистичког богаћења“ и симбола пролетерске идеологије: *Живео конгрес мерцедеса на Тргу Маркса и Енгелса!* Очигледно је да је *мерцедес*, у складу са својом доступношћу, једно значио за власт, друго за народ. За власт је био реквизит који ће у догледно време имати сви; за народ – симбол вапијућег јаза између живота врхушке и осталог народа. Но, без обзира на огромну разлику у перцепцији свакодневице, визија развоја друштва и његових вредности и даље се поклапала.

Занимљиво је и из данашње сазнајне перспективе може изгледати чудно што се једна виртуелна стварност, стварност режимски наметнуте утопије, не само прокламовала као већ у великој мери истински остварена, већ што се, као таква, и перципирала од већине или бар огромног броја грађана. Дру-

гим речима, растојање између речи и дела, актуелне праксе и њене идеалне пројекције, не само што се морало сматрати релативно малим и привременим, већ се тако и доживљавало и мимо притиска и контроле државног апарата. Како то објаснити?

Природа и обим овог текста не омогућују ширу социолошку и политичку анализу, али основне назнаке су неопходне. Откриће тоталитарних идеолога – сто пута поновљен исказ, ма био и потпуна неистина, доима се као истина – показало се као доиста реално. Разуме се, фикција се може доимати као стварност само под одређеним условима. Први је да то друштво није грађански ставало, да је још у великој мери у знаку мита а не рационалности, а други, такође врло значајан, да та „нова“ идеологија нема конкуренцију, да има монопол. Неопходно је да друштво располаже и неким крупним адутима, неком бољитку у односу на претходно друштвено стање. Све се то у југословенском случају испреплело и прожелело, што је већ на почетку овог рада поменуто. Додају ли се наведеним условима још неколико – замашна финансијска помоћ Запада да се Југославија не би вратила у *источни лагер*; све бројније дознаке гастарбајтера; задржана (мада редукована) приватна својина на селу и отуд јефтина зелена пијаца; све знатнији приходи од туризма... – стандард је био знатно виши но у земљама источне Европе. Томе се може додати и далеко мања репресија – југословенска власт је увидела и тај увид махом примењивала – да је, уместо затвора, довољно ефикасна и много блажа казна за опирање властима – теже радно место и нижа плата. Пошто су животне прилике у предратној Југославији биле врло тешке – а држава се налазила још у примитивној фази грађанског и индустријског друштва, нови поредак је од грађана прихваћен као стварни а не само прокламовани бољитак. Услед, дакле, великог сплета повољних услова, који је, и свесно и несвесно, снажио уверење промотера новог режима да су заговорници *најбољег од свих могућих светова*, опрека између актера режима и његових критичара била је далеко мања но што је објективно растојање између утопије – визије новог друштва – и актуелне стварности то налагало. То сужење политичке свести ишло је дотле да је огроман број грађана (праве сразмере, разуме се, не могу се знати пошто у монистичким режимима нема тестирања јавног мњења) искрено прихватио Титово гесло *Ко друкчије каже, клевете и лаже!* иако је преко два миленијума водиља просвећеним државницима било сасвим супротно, гесло које оличава дух и срж хуманизма и цивилизације – *Audiat et altera pars!*

Из те, дакле, објективно сужене, а субјективно готово општеприхваћене перспективе гледано, средином шездесетих година, дакле две деценије од рата и устоличења *новог* режима, трајно је освојена слобода у кратким сатиричним формама, међу којима је доминирао афоризам, али слобода специфичне врсте – слобода говора између редова и посредством алузија и дискретних сугестија кроз игре речи и смисла... Оно што се није могло ни смело, то је била директна прозивка, именовање или отворено указивање на протагонисте режима, ни стављање у питање идеолошких премиса. Те премисе су поимане са страхопоштовањем, имале су ранг несумњивих, култних истина, попут математичких аксиома.

Мада су идеолошки међаши били чврсти, у распону од Ђопићеве *Јеретичке приче* из 1950. до 1980. године објављен је низ вредних књига кратких сатиричних форми – Душана Радовића, Владимира Булатовића Виба, Бранислава Црнчевића, Алексија Марјановића, Павла Ковачевића, Растка Закића, Витомира Теофиловића, Милована Витезовића...

Првих неколико година после Тита биле су у знаку огромног ауторитета, боље рећи култа, умрлог вође, што је упечатљиво изражено геслом прожетим духом заклетве: *И после Тита -Тито!* И сатиричари су се тога придржавали. Средином осамдесетих култ неприкосновеног вође почео је да се растаче и добија негативне конотације, најпре лагано а потом све брже, тако да се од *највећег народног сина* у неким републикама преобратио у националног непријатеља, било зарад неприродне заједничке државе, било зарад протежирања интереса једних наспрам других. Те две критичке матрице прожеле су и сатирични афоризам, тако да у другој половини осамдесетих година имамо тематску и вредносну дихотомију – афористичари који су се бавили механизмима власти и њиховим злоупотребама досезали су знатне вредности; афористичари који су подржавали своје републичке политичке врхушке остајали су на дневно-политичком нивоу, без литерарних и мисаоних узлета. Блискост власти и сатире већ по дефиницији потире сатиру – становиште да је своја власт добра а остале лоше раствара једино тле на коме сатира обитава – ограничења и мане *свога* друштва и режима, творећи повољну атмосферу само за оде и панегирике.

Деведесете године и поновно окретање својим манама и гресима уродило је процватом сатире – нигде и никад на свету није се написало толико врсних сатиричних афоризама као у Србији. Том размаху критичког духа обилато је доприносило море актуелних проблема свих врста, али и ширење духовног хоризонта. Крах монизма, распад комунизма као идеала и оријентира, усмерио је сатиричаре ка критици сваког монопола и противника демократског друштва. Деведесетих година имали смо само формално вишепартијско друштво, а у суштински једнопартијску власт, тако да је главна мета сатиричара био тај нови политички монопол. Због анахроне политике и погрешно схваћених интереса и могућности, српско друштво је запало у изолацију и материјалну беду. Власт је била принуђена да своје мане и промашаје правда кривицом светске заједнице и заверама свих врста и нивоа, а своје неуспехе да прикрива и маскира псеудо-успесима или *Потемкиновим селима*. Тако се виртуелна стварност у посттитовском периоду нашла на још већем растојању од истинске стварности – „градиле“ су се брзе пруге, „откривали“ нови извори нафте, „отварали“ фри-шопови, бесцаринске зоне и кинеске четврти, брзим корацима достигао шведски стандард... Но, време идентификације обећања и стварности било је у неповрат прошло, како због околности да се раздаљина између ових крајности драстично повећала, тако и због промене погледа на свет и идеолошког освешћења након пада Берлинског зида. Степен виђења стварности толико се разликовао да је истина сатире и официјелна истина биле у потпуној опреци, а оно што је са становишта језика и књижевности посебно занимљиво – саме речи су имале супротна

контекстуална значења! Исте речи су у контексту политике имале супротну конотацију у сатиричним исказима, афоризмима пре свега! Исте лексеме биле су супротстављене семантеме! Имали смо на делу Орвелове девизе: бело је црно, црно је бело, односно лаж је истина, а истина је лаж!

Са 2000. годином и умножавањем политичких субјеката отворила се Пандорина кутија – више није постојао само један кривац са свитом око себе; мета сатире распршила се у стотину мањих мета; сатиричне стреле више нису фокусиране на један циљ; кривица за стање у друштву сада се грана на разне нивое, јер политички субјект није више само неприкосновени ауторитет чију вољу спроводе анонимни функционери; све установе и њихови челници постају субјекти и потенцијални кривци.

Слика стварности или истина у политичкој и уметничкој оптици, кад је реч о сатиричном афоризму и сатири уопште, *per definitionem* су увек у опреци. Од типа друштва зависе природа и интензитет те опреке. Потенцијално је највећа опрека у репресивним друштвима, али ако је једноумље сувише ригидно и ригорозно, нема јавне опреке, нема прилике ни да се појави, а камоли да траје и развија се. У друштву попут поратног југословенског (*Титовог*) периода, које је било монистичко али довољно еластично да толерише дискретну, то јест критику између редова, критику која јавно може да осуђује само појаве и последице, али не суштину и узроке, написано је обиље књижевно вредне сатире. Како објаснити висок литерарно-мисаони домет у скућеном идеолошком миљеу? Пре свега, самим бићем уметничког текста. Кад се грађа обухвати и опише целовитом уметничком визуром, без унутарње цензуре/редукције, упркос немогућности да се користе сва расположива изражајна средства, може се постићи висок уметнички домет. Другим речима, уметнички језик има довољно изражајних могућности да се упечатљиво исказе и у релативној политичкој неслободи.

Политичка парадигма стварности или истине у монистичком друштву је у знаку идиле, у знаку улепшане стварности. Растојање између тако виђене стварности, стварности у светлим и ружичастим бојама, и истинске стварности или начина живота већине, држава намеће и брани својим политичким монополем и контролом не само средстава информисања већ и укупног општења. Парадигма сатиричне истине или визије стварности у том контексту је сведена, али и то је бескрајно поље! – на демистификацију и демитификацију појавних видова политике, на приземљење истине, на превођење јавне идиле и романтике на суву реалност свакодневице. Поље за истину било је огромно упркос немогућности да се укаже на главне виновнике друштвеног стања или основне идеолошке оквире и стеге.

Најшире и најсложеније сатирично поље је, парадоксално, оно друштво у којем су сатиричари најмање потребни – демократско друштво. У њему је одговорност за актуелне проблеме, по самој дефиницији тог типа друштва, разуђена и подељена на мноштво субјеката, од највиших функционера и институција до локалних активиста и организација, а у крајњој линији и до самих грађана. Разуме се, и у том типу друштва, тренутно најприхватљивијој људској заједници, постоји склоност да се стварност види у светлијим бојама. У

природи је и сеоског кмета и државног функционера да улепшава истину, не само ради личне пробитачности, већ и услед неизбежне пристрасности људи, већ на подсвесном нивоу, у самој психофизиологији опажања. Ко се озбиљно бави науком зна колико је тешко винути се до истине као јединог циља, или научне акрибије, како се то још каже. Кад је то толико тешко и врло ретко и у академским водама умовања, колико ли је још теже у политичком делању, где се карактери готово свакодневно тестирају!

Због принципијелне несавршености/недовршености и најдемократскијих друштава и најсавеснијих појединаца, јавна критика ће увек имати своје легитимно место и корективну улогу. Посебно то важи за политичку сферу, и због огромних изазова којима су политички моћници изложени, а пре свега зато што су политичари главни творци наших судбина. Зато је и сатира, као једна од специфичних критичких форми, у сваком друштву и пожељна и потребна.

С обзиром на то да је у плуралном друштву тематско поље сатире практично неограничено, и њени конкретни видови могу бити разноврсни, од вивисекције неке локалне појаве до критике највиших државних па чак и светских нивоа, попут Ничеовог афоризма *Пустиња расте*, који није само метафора актуелног друштвеног стања тадашње Немачке већ хипербола која се односила на читаву планету.

У одбрани од критике апострофиране или подразумевајуће институције и појединци су најчешће одбацивали или бар умањивали одговорност позивајући се на претеривање критике, у овом случају сатире, на црни хумор као зачин истине, а не као објективно виђење проблема. Често је владао утисак да је тако, да истина није толико црна како је представљена. Да ли је доиста тако?

Ако је у природи официјелне истине да се прикаже у улепшаном светлу, није ли нужно да се, ради сагледавања објективне истине, у наше виђење стварности врате тамније боје, изузете из официјелне оптике? У том погледу може нам бити упутна једна паралела из физике. Ако се метална жица савије на једну страну, исправиће се само ако се потом савије на супротну. Другим речима, црнохуморна пројекција стварности само је комплементарна допуна ружичастој. Уколико је више ружичастих тонова, утолико црнохуморна интервенција треба да буде жешћа. На громогласно гесло Луја XIV: *Држава, то сам ја!* прави одговор сваког слободног грађанина треба да буде: *Држава, то сам и ја!* У противном, сав наш грађански статус и етос можемо да сведемо на девизу од само три слова: *Ода? О, да!*

Кључне речи: официјелна (прокламована) истина и истина сатире, стварност и псеудо-стварност, идеологија, монистичко друштво, циљеви и средства, вечност сатире.

ЛИТЕРАТУРА

- Мирослав Егерић, *Антологија савремене српске сатире*, „Књижевна заједница Новог Сада“, Нови Сад, 1987.
- Александар Баљак, *Историја афокалипсе*, „Филип Вишњић“, Београд, 1987.
- Ратко Божовић, *Седморица из Страдије*, „Тиски вет“, Нови Сад, 1998.
- Ратко Божовић, *Без маске*, „Аниз – Оногошт“, Никшић, 1999.
- Весна Денчић, Владимир Јовићевић Јов, *Страдија данас*, „Јов“, Београд, 2003.
- Витомир Теофиловић, *Враг и шала*, „Гутенбергова галаксија“, Београд, 2000.
- Витомир Теофиловић, *Случајни узорак*, „Геа“, Београд, 2006.

Витомир Теофилович

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В СЕРБСКОМ САТИРИЧЕСКОМ АФОРИЗМЕ XX –
НАЧАЛА XXI ВВ.

(Резюме)

Отношение между афоризмом и истиной, т. е. отношение между *истиной сатиры* и *официальной истиной* в сербской политической среде второй половины прошлого века характеризуется тремя фазами. В течение целых четырех десятилетий, с 1945 года до половины восьмидесятых годов (титовский период и еще 5–6 лет потом), официальная истина и истина афоризма в основном совпадали (те же цели и ценности), а различались они только в деталях – в отношении к средствам и способу реализации целей. В следующем десятилетии наступил, относительно общей идеологической основы, радикальный поворот. Предыдущий идеал – *бесклассовое коммунистическое общество* – на уровне идеи объявлено утопией, а на уровне практики в кругах умеренных критиков „старого режима“ – вредным; экстремистами оно даже осуждалось за пагубную политику по отношению к сербскому народу. Новым вершинным идеалом встал национальный интерес и восстановление исторической преемственности по отношению к традиции. В первые годы данной фазы (1987–1991) новая официальная истина и истина сатиры в большой степени совпадали, превращаясь постепенно, в частности в 1996–2000 гг., в нарастающее недовольство, вызванное неадекватными отношениями между средствами и целями. Первобытное совпадение обоих феноменов постепенно приводило к противоположным оценкам относительно примененных средств, важных для общей цели – благосостояния общества. Составители афоризмов воспринимали режим как анахроническое явление, как относительно внутренней политики, так и международных отношений. Главное почти единственное препятствие реализации национальных интересов власть видела в так называемом внешнем факторе, в то время как сатирики главным виновником считали политическую верхушку.

В первые годы настоящего века в обществе образовалась многопартийная структура, которая все еще не представляет подлинно устроенное, юридически упорядоченное демократическое государство. В новой политической среде официальная истина и истина сатиры принципиально совпадают, однако разница в оценке темпов и достижений общественных перемен – большая. Режим, естественно, достигнутые результаты считает удовлетворительными при данных обстоятельствах, однако сатирики, в первую очередь составители афоризмов, данные результаты считает удовлетворительными при данных обстоятельствах, однако сатирики, в первую очередь составители афоризмов, данные результаты считает удовлетворительными при данных обстоя-

льствах, однако сатирики, в первую очередь составители афоризмов, данные результаты оценивают гораздо строже.

В данной работе в центре внимания морально-политический аспект сербского сатирического афоризма, поэтому анализу не подвергались художественные качества и слоистость данного жанра. Внимание автора направлено на смысловой контраст, часто доведенный до парадокса, на расстояние между официальной и фактической истиной.

Садржај

Станиша Тутњевић (Београд) СХВАТАЊЕ СТВАРНОСТИ КАО КЉУЧНО НАЧЕЛО МИМЕТИЧКОГ КАРАКТЕРА УМЈЕТНОСТИ	5
Мирјана Д. Стефановић (Нови Сад) ФАНТАСТИКА У КЊИЖЕВНОСТИ – ПЛЕОНАЗАМ?	13
Љиљана Јухас-Георгиевска (Београд) ЛИК СТЕФАНА ДЕЧАНСКОГ КОД ДАНИЛОВОГ УЧЕНИКА И ГРИГОРИЈА ЦАМБЛАКА (ТРАНСПОЗИЦИЈА СТВАРНОСТИ)	23
Izabela Lis (Poznań) ВРСТЕ И НАЧИН ФУНКЦИОНИСАЊА СТВАРНОСТИ У ТЕКСТУ ЖИТИЈА (НА ПРИМЕРУ ЖИТИЈА СВЕТОГ СИМЕОНА)	39
Милунка Митић (Ниш) ОДРАЗ СТВАРНОСТИ У ЖИТИЈУ КРАЉИЦЕ И МОНАХИЊЕ ЈЕЛЕНЕ ИЗ ЗБОРНИКА ЖИВОТИ КРАЉЕВА И АРХИЕПИСКОПА СРПСКИХ АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА II	49
Dorothea König (Würzburg) СТВАРНА И ДРУШТВЕНА РЕАЛНОСТ У ПОЕЗИЈИ ШИШКА МЕНЧЕТИЋА	59
Маја Анђелковић (Крагујевац) ЕЛЕМЕНТИ СТВАРНОСТИ У ВЕТРАНОВИЋЕВОЈ ДРАМИ ПРИКАЗАЊЕ КАКО БРАТЈА ПРОДАШЕ ЈОЗЕФА	69
Бранко Летић (Источно Сарајево) МАРИН ДРЖИЋ О СТВАРНОСТИ И СТВАРНОМ У РЕНЕСАНСНИМ КОМЕДИЈАМА	75
Злата Бојовић (Београд) ДУБРОВАЧКЕ РЕНЕСАНСНЕ ТРАГЕДИЈЕ И СТВАРНОСТ	83
Марија Клеут (Нови Сад)	91
СТВАРНОСТ И АНАХРОНО ПОЉЕ У СРПСКО-ХРВАТСКИМ ЈУНАЧКИМ ПЕСМАМА	91
Gabriella Schubert (Jena) ПОЕТСКО ТРАНСПОНОВАЊЕ ИСТОРИЈСКЕ СТВАРНОСТИ У НАРОДНОЈ ПЕСМИ СМРТ МАРКА КРАЉЕВИЋА	101

Бошко Сувајцић (Београд) ПОЕЗИЈА СТВАРНОСТИ И СТВАРНОСТ ПОЕЗИЈЕ (Песме о смрти хајдука и ускока)	111
Оксана Микитенко (Київ) МОДАЛИТЕТ КАО УСЛОВ МОДЕЛИРАЊА ФОЛКЛОРНЕ СТВАРНОСТИ: ПОКУШАЈ КОГНИТИВНЕ КАРАКТЕРИСТИКЕ	123
Валентина Питулић (Косовска Митровица) МАНАСТИР ГРАЧАНИЦА У НАРОДНОЈ ТРАДИЦИЈИ	133
Снежана Самарџија (Београд) ОБРЕДНА СТВАРНОСТ И МЕТАФОРА У ЈЕДНОЈ ПЕСМИ ИЗ ЕРЛАНГЕНСКОГ РУКОПИСА	141
Зоја Карановић (Нови Сад) СВЕКРВА И СНАХА У СВАТОВСКОЈ ОБРЕДНО-ОБИЧАЈНОЈ ПРАКСИ И ПЕСМАМА – ОД СТВАРНОСТИ ДО ФИКЦИОНАЛИЗАЦИЈЕ	153
Јасмина Јокић (Нови Сад) ЗЕТ И ТАШТА У УСМЕНИМ ШАЉИВИМ ПРИЧАМА: ПРИМЕР ТРАНСФОРМАЦИЈЕ ОБРЕДНЕ ПРАКСЕ У ПРОЗНОМ СТВАРАЛАШТВУ	165
Немања Радуловић (Београд) МАГИЈА У БАЈКАМА – ЕТНОГРАФСКЕ ПАРАЛЕЛЕ И ЖАНРОВСКИ ЗНАЧАЈ	175
Персида Лазаревић Di Giacomo (Pescara) ВЕНЕДИКТ КРАЉЕВИЋ, ИСТОРИЈСКИ И ЛИТЕРАРНИ ЧИНИЛАЦ ТРИЈУ ЖИВОТОПИСА ИЗ ДАЛМАЦИЈЕ (Г. ЗЕЛИЋ, К. ЦВЈЕТКОВИЋ, С. АЛЕКСИЈЕВИЋ)	183
Dorota Gil (Kraków) „ЛАТИНСКИ/ПОЉСКИ“ ЛИК СРПСКЕ КУЛТУРНЕ ТРАДИЦИЈЕ. ЧИТАЊЕ СРПСКЕ ИСТОРИЈСКЕ СТВАРНОСТИ ПРЕМА А. МИЦКЈЕВИЧУ	197
Ненад Николић (Београд) ОДНОСИ СТВАРНИХ И ФИКЦИОНАЛНИХ СВЕТОВА У РОМАНУ БЕЗ РОМАНА ЈОВАНА СТЕРИЈЕ ПОПОВИЋА – ДИМЕНЗИЈА МЕТАФИКЦИОНАЛНОСТИ	205
Олга Стојановић (Hamburg) ЉУБАВНИ ДИСКУРС ИЗМЕЂУ КЊИЖЕВНЕ КОНВЕНЦИЈЕ И СТВАРНОСТИ У РОМАНИМА ЈАКОВА ИГЊАТОВИЋА	213

Слободанка Пековић (Београд) „СТВАРНОСТ“ И СТВАРНОСТ У РОМАНИМА ЈАНКА ВЕСЕЛИНОВИЋА	225
Бојан Јовић (Београд) НАУЧНО, ФАНТАСТИЧНО И НАУЧНОФАНТАСТИЧНО У СРПСКОЈ НАУЧНОЈ ФАНТАСТИЦИ СА КРАЈА XIX И ПОЧЕТКА XX ВЕКА	231
Драгана Вукићевић (Београд) ЕСТЕТСКО ПРЕОЗНАЧАВАЊЕ ТРИВИЈАЛНОГ У ПРОЗИ СТЕВАНА СРЕМЦА	243
Јованка Ђорђевић Јовановић (Београд) „ГРЕЧЕСКО МУДРОСТ“ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ: СТВАРНОСТ И ИМАГИНАЦИЈА	253
Magdalena Koch (Wrocław) МОДЕРНИСТИЧКЕ И ПОСТМОДЕРНИСТИЧКЕ РЕПРЕЗЕНТАЦИЈЕ ЕГИПАТСКЕ СТВАРНОСТИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 20. ВЕКА (Јелена Димитријевић – Јован Дучић – Исидора Бјелица)	265
Биљана Дојчиновић-Нешић (Београд) „ЧАРОВНИ САН ИСТОКА“ – СТВАРНОСТ У РОМАНУ НОВЕ ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ	279
Milica Jakóbiec – Semkowowa (Wrocław) ОТАЏБИНА У ПЕСМАМА ЈОВАНА ДУЧИЋА – ОД КОСОВА ДО ЛИЧКИХ МУЧЕНИКА	287
Слободан Ж. Марковић (Београд) СТВАРНОСТ У ПОЕТИЦИ ПОКРЕТА СОЦИЈАЛНЕ КЊИЖЕВНОСТИ БЕОГРАДСКОГ КРУГА	297
Татјана Бечановић (Никшић) ОДНОС ПРЕМА СТВАРНОСТИ У НАДРЕАЛИЗМУ И СОЦРЕАЛИЗМУ	303
Весна Матовић (Београд)	319
СТВАРНОСТ ГРАДА КАО КУЛТУРНА И ПОЕТИЧКА ЧИЊЕНИЦА У ЕПОХИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ	319
Предраг Петровић (Београд) ЕЛЕМЕНТИ КИНОСТИЛА У СРПСКОЈ АВАНГАРДНОЈ ПРОЗИ	329
Светлана Шеатовић-Димитријевић (Београд) ВЕЛА НИГРИНОВА – СТВАРНОСТ ИЛИ ФИКЦИЈА У ЗБИРЦИ ПОСМРТНЕ ПОЧАСТИ СИМЕ ПАНДУРОВИЋА	341

Младенко Саџак (Бањалука) КЊИГА ДРУГА, ДРАМА БРАНИСЛАВА НУШИЋА	353
Olga Ellermeyer-Životić (Hamburg) РЕФЛЕКСИ СТВАРНОСТИ У ЛИРСКИМ ДИСКУСИЈАМА СА ДУШАНОВИМ ЗАКОНИКОМ ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ	365
Снежана С. Башчаревић (Лепосавић) ИБАРСКИ КОЛАШИН У ПРИПОВЕТКАМА ГРИГОРИЈА БОЖОВИЋА	379
Ана Ћосић-Вукић (Београд) ИСТОРИЈСКА УСЛОВЉЕНОСТ ЦРТИЦЕ КАО ЖАНРА У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ПОСЛЕ ДРУГОГ СВЕТСКОГ РАТА	389
Vladimir Osolnik (Ljubljana) СТВАРНОСТ У ЈУЖНОСЛОВЕНСКОМ ИСТОРИЈСКОМ РОМАНУ У ДРУГОЈ ПОЛОВИНИ 20. ВЕКА	395
Wolfgang Steininger (Graz) ВРЕМЕ СМРТИ ДОБРИЦЕ ЋОСИЋА И DIE STANDARTE / ЗАСТАВА АЛЕКСАНДРА ЛЕРНЕТ-ХОЛЕНИЈЕ – ДВА КЊИЖЕВНА МОДЕЛА „ИСТЕ“ РЕАЛНОСТИ ПРВОГ СВЕТСКОГ РАТА	403
Горана Раичевић (Нови Сад) ЕСЕНЦИЈА СТВАРНОСТИ: ИВО АНДРИЋ КАО АНГАЖОВАНИ ПИСАЦ	407
Рада Станаревић (Београд) ОД СТВАРНОСТИ ДО АРТЕФАКТА Манов и Андрићев приповједачки поступак	417
Malgorzata Filipek (Wroclaw) ЈЕДАН ПОГЛЕД НА СРПСКУ СТВАРНОСТ У РОМАНУ СУЗНИ КРОКОДИЛ МИЛОША ЦРЊАНСКОГ	423
Јован Попов (Нови Сад) ИЗМЕЂУ ФИКЦИЈЕ И СТВАРНОСТИ: УПОТРЕБА ДНЕВНИКА У УПОТРЕБИ ЧОВЕКА АЛЕКСАНДРА ТИШМЕ	435
Милена Стојановић (Београд) ОДНОС ЖАНРА ПРЕМА КЊИЖЕВНОМ ТЕКСТУ И СТВАРНОСТИ	447
Љиљана Бањанин (Торино) ПОРОДИЧНИ РОМАН КАО МОГУЋА СЛИКА СВЕТА (Светлана Велмар Јанковић: Лагум)	453

Бранка Јакшић-Провчи (Нови Сад) ОДРАЗ СТВАРНОСТИ У ДЕЛИМА ДРАМСКИХ ПИСАЦА С КРАЈА XX ВЕКА	465
Владимир Гвозден (Нови Сад) ПОСТМОДЕРНИ ХРОНОТОП У РОМАНУ КИША И ХАРТИЈА ВЛАДИМИРА ТАСИЋА	475
Алла Татаренко (Львів) САН О СТВАРНОСТИ И СТВАРНОСТ СНА: ОНИРИЧКИ ДИСКУРС У СРПСКОЈ ПОСТМОДЕРНОЈ ПРИПОВЕЦИ	485
Оливера Радуловић (Београд) УРУШАВАЊЕ МИТСКЕ СТВАРНОСТИ У ПЕКИЋЕВОМ НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ	495
Robert Hodel (Hamburg) ДАВИД АЛБАХАРИ: МАМАЦ – О ФУНКЦИЈИ ГЕНЕРИЧКИХ СТРУКТУРА	507
Зорица Бечановић-Николић (Београд) ХРОНОГРАФИЈА И КАРТОГРАФИЈА: ВРЕМЕ У РОМАНИМА ДРАГАНА ВЕЛИКИЋА	521
Gerhard Ressel – Svetlana Ressel (Trier – Heidelberg) ЈУВЕНАЛНА ПРИЗМА КАО ФИЛТЕР СТВАРНОСТИ У РОМАНУ МИЛОВАНА ДАНОЈЛИЋА Година пролази кроз авлију	533
Милентије Ђорђевић (Ниш) ПРОТЕЈСКА ПРИРОДА ТРИВИЈАЛНОГ У НОВИЈЕМ СРПСКОМ РОМАНУ	543
Angela Richter (Halle) КАКО САВЛАДАТИ СТВАРНОСТ? ЈЕДАН ПОГЛЕД НА КЊИЖЕВНИ ПОСТУПАК СВЕТИСЛАВА БАСАРЕ	549
Jolanta Dziuba (Gdańsk) „КАРА-СТВАРНОСТ“ У РОМАНУ МИРОСЛАВА ЈОСИЋА ВИШЊИЋА РОМАН БЕЗ РОМАНА	557
Бојана Стојановић Пантовић (Нови Сад) ДВОСТРУКО КОДИРАНА СТВАРНОСТ У САВРЕМЕНОМ СРПСКОМ ПУТОПИСУ	569
Сунчица Денић (Врање) КОСОВСКОМЕТОХИЈСКА КЊИЖЕВНОСТ У РАСЕЈАЊУ – ФЕНОМЕН ИЗБЕГЛИШТВА КАО ФЕНОМЕН ПРИВРЕМЕНОГ	

ЖИВЉЕЊА У СТВАРАЛАШТВУ КОСОВСКИХ ПИСАЦА
ПОЧЕТКОМ ХХІ ВЕКА 579

Витомир Теофиловић (Београд)
СТВАРНОСТ У СРПСКОМ САТИРИЧНОМ АФОРИЗМУ
ХХ И ПОЧЕТКОМ ХХІ ВЕКА 589

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09
821.163.41:81(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни састанак слависта у
Вукове дане (36 ; 2007 ; Београд)
Граматика и лексика – дескриптивни и нормативни
приступ ; Књижевност и стварност 2/36 Научни састанак
слависта у Вукове дане, Београд 13-16. 9.
2006. – Београд : Међународни славистички
центар 2007 (Београд : Чигоја штампа). –
496 стр. ; 24 см. – (МЦЦ, ISSN
0351-9066).

Напомене и референце уз текст. – Резимеа на
страним језицима. – Библиографија уз сваки
рад.

ISBN 86-86419-16-X

Српска сатира – Зборници б) Српска
књижевност – Језик – Зборници
COBISS.SR-ID 132726540

