



БЕОГРАД

12-15. IX 2007.

**НАУЧНИ
САСТАНАК
САДВИСТА
У ВУКОВЕ
ДАНЕ**

КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ

БЕОГРАД, 2008.

37 / 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 *Мирослав Николић*
Проф. др *Јелица Јокановић-Михајлов*
Проф. др *Јован Делић*
Доц. др *Бошко Сувајџић*
Доц. др *Тихомир Брајовић*
Доц. др *Александра Корда-Петровић*
Проф. др *Злата Бојовић*
Проф. др *Ана Кречмер*

Технички уредила и штампу водила:
Катарина Тодоровић

Коректор:
Катарина Тодоровић

Преводи резимеа са српског на руски језик:
Богдан Терзић

Овај Зборник је штампан уз помоћ
Министарства науке Републике Србије

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

Рукописи се не враћају

Штампа:
ЧИГОЈА ШТАМПА
Београд, Студентски трг 13

Бранко Летић
Источно Сарајево

АУТОРСКЕ ИЗЈАВЕ У СРЕДЊОВЕКОВНИМ ЖИТИЈИМА КАО ИЗРАЗИ ПИШЧЕВОГ АНГАЖМАНА И ОДНОСА ПРЕМА СТВАРНОСТИ

Предмет рада, у оквиру теме Књижевност и стварност, јесу изјаве аутора средњовековних житија о књизи, књижевном жанру и њиховој културној мисији у оновременом друштву. Та мисија је индикативна већ и по томе што житија, као уметничка слика стварности, обрађују грађу из раније друштвене стварности, времена литерарног јунака, а обрадом те грађе усмерена су на будуће читаоце, да с обзиром на утилитарну поетику, мисију књиге и писца, идејно, педагошки и етички утичу на њих, према захтевима нове друштвене стварности.

Увод

У складу с оквирном темом скупа, *Књижевност и стварност*, предмет овог рада су изјаве српских средњовековних аутора о њиховом односу према стварности и њеној уметничкој транспозицији у књижевни облик житија, жанра који је, као што је знано, поштовао и средњовековну естетику *скривеног*¹, по којој је „права реалност испод површине видљивог“, сагледива само *оком ума*, и књижевну етикецију², по којој је задатак писца био да приказује како се неки догађај морао одиграти, а не како се одиграо, како се неки јунак морао понашати у складу са својим положајем, а не како се стварно понашао, и најзад, каквим је речима писац морао да описује оно што се догодило. Циљ је био проверити како сами аутори објашњавају свој поступак у обради фактографског материјала у жанру у коме је, по поетици, све морало да буде „како приличи“ (*јакоче подобает*), у формулама и топосима, тј. средствима за градњу општег и типског а не појединачног и индивидуалног, и у коме је, на послетку, *реализам* био у функцији градње „књижевне сцене“ а не ау-

¹ Види: Р. Асунто, *Теорија о лепом у средњем веку*, Београд, 1975.

² Види: Д. С. Лихачов, *Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1975. *Књижевна етикеција*.

тентичне слике времена³. Стога су ауторске изјаве драгоцене сведочанства о поетичкој свести са којом су наши средњовековни писци приступали писању житија, подстакнути *повеленијем* црквених и световних старешина или личним стваралачким побудама. Оне показују⁴ да је однос књижевности и стварности у средњем веку био условљен бројним ставовима: схватањем књиге као специфичног *огледала*, житија као споја фактографске грађе и фикције, односно дела као *посредника* између две стварности: *раније*, тј. предметне грађе дела, и *будуће*, тј. оне за коју се књижевно дело пише и на коју оно треба да утиче.

а. О књизи

Став о књизи као својеврсном *огледалу*⁵ има корен у класичном одређењу комедије као *слике истине* (*imago veritas*) и *огледала обичаја* (*speculum consuetudinis*). У средњем веку, међутим, тај став је доживео модификацију у складу са естетичким заокретом од спољашњег, видљивог и материјалног, у класичној уметности, ка невидљивом, унутрашњем и духовном, у средњовековној⁶. За Светог Саву књига је *огледало* у коме ће свако видети себе „какав је и какав треба да буде“⁷. Према томе, уместо чулне слике која се одмах перцепира, овде је реч, у складу са средњовековним хришћанским ставом о *скривеној*, невидљивој стварности, о књизи као анагошком *огледалу* које читаоцу, пошто је *иза огледала*, тј. књиге, пружа посредну слику о њему, сагледиву *очима ума*. Књига је, дакле, *огледало*, односно *зрцало* карактера⁸, у коме читалац *гледа земаљског анђела, небеског човека*, и *узбуђен* његовим подвизима, унутрашњим оком види себе, какав је, тј. колико *заостаје* за њим, па *постуђен* тим сазнањем тежи да буде бољи, тј. „какав би требало да буде“.

По том принципу књига је велико *огледало* састављено од целог низа мањих у којим се виде узорни јунаци у конкретним ситуацијама. Кад Свети Сава каже да ће *кир Симеона* представити „какав је био пред Богом и пред људима“, онда он има у виду *огледала* у којим ће читалац видети Немањин духовни, морални и верски, и Немањин владарски лик. Тако је Сабор, који

³ Исто, поглавље *Елементи реалистичности*, 147-184. Уп. и Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, друго, допуњено издање, Београд, 1990, 69.

⁴ На значај ауторских изјава за разумевање књижевности средњег века први је скренуо пажњу Ђ. Трифуновић наводећи их уз поједине књижевне појмове у *Азбучнику*. Драгоцен извор навода за овај рад била је хрестоматија *Писах и потписах* (Београд, 1996) Р. Маринковић.

⁵ Средњовековни зборници богослужбених текстова често носе наслов *Зрцало духовно*, односно *Диоптра*.

⁶ Уп. Р. Асунто, нав. дело.

⁷ „Сваки пак учитељ, хоћу да кажем епископ или презвитер или други ко има презвитерски чин ако не зна добро ове књиге –ни самог себе не зна ко је, а проникнувши у дубину ових богонадахнутих књига као у *огледалу* видеће себе какав је, и какав треба да буде, и друге ће познати и научити“. Види: М. Петровић, *Крмчија Светог Саве*, Београд, 1983, 2-3.

⁸ Уп. Григорије епископ рашки, 1305, Запис на Рашкој Крмчији: „... а проникнувши у дубину богонадахнутих ових књига, као у *зрцалу* сам ће себе угледати какав је и какав треба да буде, и друге ће упознати и научити.“ Р. Маринковић, нав. дело, 98.

ридањем моли „не остављај нас“, *огледало* идеалног владара, *Доброг пастира*, а светогорски монаси око његовог одра, сведоци његове монашке понизности и среће због одласка Христу, *огледало* његовог духовног, побожног, лика. К. Филозофу су *околни* народи, *источни*, тј. Турци, и *западни*, тј. Мађари, велика *огледала* у којим ће се, како оправдава велику пажњу посвећену њима, боље видети Деспот и његова земља.

б. О жанру

Однос житија према стварности одређивале су унеколико његова световна и духовна повест⁹: тј. *живот*, заснован на биографским подацима јунака, и *жизан*, заснована на његовим духовним подвизима, по правилу *чудесним*. Однос између ове две повести, зависан од историјских околности, владајуће поетике у датом тренутку и индивидуалне склоности писаца, назначавали су сами аутори правдајући сопствене поступке. Свети Сава одређује Немањи, *кир Симеону*, само световну повест, с обзиром на тренутак када пише, јер још није канонизиран, и намену за коју пише, спомен на ктитора Студенице, и место његове повести, *Студенички типик*¹⁰. Честе најаве да ће „скратити причу“ биографску, указују на потребу апстраховања документарне стварности, а развијање мотива абдикације и умирања, и нарочито накнадни додатак „треба и ово о њему да знате“, указују на његову свест о потреби развијања Немањине духовне повести. Стефанова аналогија с пророцима који су својим делима „утврђивали свет створен Светим Духом“, и време писања, после канонизације, подразумевају духовну повест, тј. *чудеса* и у тумачењу историјских догађаја. Доментијанов Сава, *семе Божије*, сав је у *духовној повести* песнички интонираној, док Теодосије, у складу с његовим осећањем *мере*, подједнако прича *о мужу* и *о чудесима*. Са развојем дворске публике, оних *који се за војевање спремају*, све више је у овом жанру преовладавала световна повест: архиепископ Данило каже да ће говорити *о метежима* у Србији Милутиновог доба, а његов Ученик да ће *насликати* време Стефана Дечанског. По суду К. Филозофа „писци говоре, било *о духовним* било *о земаљским* стварима“, а он сам одлучује да се, по узору на *летописце*, више бави *земаљским*, тј. деспотовим *храбровањима*, ратовањима.

в. О временској дистанци

На однос књижевности и стварности у жанру житија, утицала је и временска *дистанца* од описаних личности и догађаја. Иако је тек пар изјава о томе, индикативне су за овај став, јер су житија најчешће настајала или наручивана непосредно после смрти појединих личности. Тако је К. Филозоф и поред *повеленија* патријарха Никона и високог заповедника да одмах

⁹ Уп. Ђ. Трифуновић, нав. дело.

¹⁰ Уп. Р. Маринковић, *Светородна господа српска, Историја настанка Живота господина Симеона од светог Саве*, Београд, 1998, 83–96.

после смрти Деспотове пише његову биографију „оставио да се потруди“. Иако ово одлагање може да се објасни и потребом припрема за озбиљан списатељски посао, можда у овој изјави треба подразумевати и потребу да се стварни догађаји мало „слегну“. Да је при томе мислио можда и на временску дистанцу неопходну за слободнију обраду историјске грађе, може да *посведочи* и његов исказ како му се, у повећим временским размацима, „у сну“ почео да јавља сам Деспот и да негодује што не извршава свој задатак. Сан је у старијој литератури *топос* за фантастични, фиктивни оквир приче (у сну, нпр. Дечанском св. Никола враћа вид). Епископ Марко говори о доживљајима у сну као *маштаријама*¹¹, па би и у случају К. Филозофа сан, поред знака пишчеве обузетости грађом о којој треба да пише, могао да буде и потврда да су биографске чињенице изгубиле документарну крутост и пружале могућност писцу да их слободније обликује према етикецији жанра, тј. како је нешто морало да буде, а не како је стварно било, и како се јунак у складу са својим статусом морао да понаша, а не како се стварно понашао. Да је писцима тешко писати о савременим догађајима, поготово у критичком светлу, сведочи запис Симеона старца о неслози властеле: „ужасавам се веома и умом и речју, али се дрзнух“¹². На индиректан начин то је потврдио и Цамблук, додуше правдајући своју, потпуно другачију слику житијног јунака, Стефана Дечанског. За своје претходнике, архиепископа Данила и његовог Ученика, који су писали о Стефановој младости и владавини још за живота његовог и његових најближих сродника, оца Милутина и сина Душана, Цамблук је рекао да су својим казивањем хтели „да угоде овим или оним“, тј. да нису могли да *истинито* пишу о краљу Дечанском. Тиме као да је подвукао значај временске дистанце за обликовање фактографске грађе и *објективно* писање. За себе, који је писао седам деценија после прве биографије, и после силаска Немањића са историјске сцене, он ће рећи да је ослобођен притиска јавности и да не мора да угађа „ни овим ни оним“. То би требало да буде претпоставка за његову *објективност* и *истинитост* у приказу историјских односа на српском двору, и житијну *рехабилитацију* ктитора његовог манастира. Према томе, разлике међу њима су настале из различитих позиција идеолошких и различитих жанровских концепција у обликовању исте грађе, као *земаљске* повести у првом и као *духовне* у другом случају.

г. О инвокацији

Писац житија није пуки записивач стварних догађаја: он грађу не износи објективно, држећи се чињеница, што потврђују и обавезне инвокације, зазивања стваралачких сила, разних хришћанских симбола, да му помогну у писању. Инвокације указују да аутор ствара у надахнућу. Архиепископ Данило моли да *уските* у њему снаге стваралачког духа како би обликовао грађу тако да *опије* слушаоце, што је истоветно Теодосијевом ставу да приповедање

¹¹ Уп. Р. Маринковић, *Писах и потписих*, нав. дело, 176.

¹² Исто, 14.

треба да узбуди, и тако подстакне слушаоце/читаоце да буду онакви „какви би требало да буду“. Имплиците, то значи да је књижевна грађа увек подвргнута утилитарном циљу. Однос између стварне грађе и књижевног дела је као однос између материјалних чињеница и пишчеве имагинације, оног домишљаног које су аутори упоређивали с *пловидбом* преко океана¹³. Код К. Филозофа, љубитеља класике, метафора пловидбе састављена је из више мањих метафора: Деспот је *лађа*, предмет о коме пише; непознате океанске струје које му одвлаче *лађу* у неизвесно, метафора су писања без материјалних чињеница. Стога ће он на тој *пловидби*, како каже, држати се више сигурног пута, *као краја*, тј. биографских чињеница и оног што је, боравећи уз Деспота, поуздано знао.

д. О поетици жанра

Из разноврсних ауторских изјава о сопственом списатељском поступку може се разабрати и њихова представа о поетици житијног жанра. Као што сам термин *житије* указује, предмет његов је живот значајних историјских личности. Св. Сава напоменом „треба и ово о њему да знате“ указује да је предмет житија целокупни светитељев живот. По Теодосију, који се позива на класичне узор, предмет жанра су животи *изврских мужева*, односно, по Цамблаку, *повест похвалнога живота*. Такво дело треба, према архиепископу Данилу, да буде „венац од неувелог цвећа за свечасну главу“. Аналогијом са венцем цвећа архиепископ је нагласио *лепоту* као важну компоненту оваквих дела¹⁴. Лепоту казивања документарне грађе, као естетски захтев жанра, истицали су и други аутори: Теодосије имплиците, аналогично свога житија са „трpezом *анђeosке* хране“, К. Филозоф извињењима због могућих „*зрубих*“ и излишних“ делова, а Старац Исаија похвалом да је *живот* једног светитеља такав „да је *слатко* слушати“¹⁵. Према томе, *цвеће*, *анђео*, *сат меда* (*слатко*) као атрибути жанра јасно указују на свест наших старих биографа да историјску, документарну грађу треба изложити на уметнички, а не на фактографски начин.

Архиепископ Никодим каже: „да *улепшамо* слово, да онај ко прочита или чује корист прими“, па додаје да „онима који слушају, слово *украшавамо* житијем оца нашега“¹⁶. Најавом да „ради користи *украшава* реч житијем“, архиепископ Никодим је функцију житија довео на позицију Христових поука „*крз приче*“, при чему би житије било чулна илустрација појмовног и невидљивог, тј. „како лењост и сан у дубине своде душе наше, а бдење и

¹³ О књижевном стварању као метафори пловидбе, види: E.R.Curtius, *Evropska književnost i latinski srednji vijek*, Zagreb, 1971.

¹⁴ Уп. став Јевтимија Трновског о потреби уметничког излагања житија, „по лепоти, како и приличи“. Ђ. Трифуновић, нав. дело, 57.

¹⁵ Р. Маринковић, *Писах и потписах*, нав. изд. 153. „Јер овај, ако ико други, јесте истинити Божји човек, јер ако живот имаше да је слатко слушати и спасоносно и корисно подражавати“. (Поговор у преводу дела Псеудо-Дионисија Ареопажита, 1371).

¹⁶ Исто, 105.

молитва на духовним крилима на висину узносе¹⁷. И други наши аутори истичу како *украшена* житија, „веселе срце и ум“ и доносе *души радости*, односећи *облаке печели*¹⁸.

Да би се тај циљ остварио, писац мора бити у своме казивању *уверљив*. Зато се готово сви заклињу да ће говорити само оно што поуздано знају о личности о којој пишу. И поред тога што своје житије конципира као низ од седам „чуда“, С. Првовенчани изјављује да не може писати о Немањином детињству јер њега „тада није било“. И К. Филозоф се на сличан начин ограђује од приговора: „А ово је било раније, и говорити о њему у то доба нисмо у стању“. Из тога произлази да је један од начина да делују истинито, био поступак *сведочења*, као да су свему били присутни. Григорије Цамблак ће тим поступком и чудесним догађајима дати печат чињеница: он ће рећи да излаже оно „што и саме наше очи видеше, а и многи други беху гледаоци“. Архиепископ Данило ће готово сваки гест својих јунака и сваки догађај на двору пропратити својим сведочењем: „а ово све гледах, ја смерни Данило“.

Као писци књижевног жанра, аутори су хроничарској веродостојности претпостављали *уметничку уверљивост* казивања. То потврђују *селекцијом* тема: Св. Сава само о *кир Симеону*; Стефан Првовенчани само о седам *чуда*; архиепископ Данило само о *метежима*, К.Филозоф само о *храбровањима*, итд. Тај биографски материјал они излажу слободно, без хронолошке доследности, понеки као К. Филозоф с образложењем „макар и не по реду“ или с оправдањем да ће уметнути делови на одређеном месту добро доћи као *слатка повест, поучно слово*, „добра и корисна прича“, односно као лирски микрожанр, похвала, плач или молитва, у функцији унутрашњег монолога јунака. Честа прекидања основне приче уметнутим наративним, реторским или лирским деловима потврђују и ауторске напомене попут: „о овом оволико“, „вратимо се причи“, „доста и оволико“, итд.

Овакве уметке у житијну *причу* аутори називају *украцима, цветићима*: краљ Првовенчани каже „китећи похвалама и псалмима као цветићима“. Теодосије каже да ће похвале и друге лирске облике „као цветове уплести“ и тако *украцима* светитељев лик.¹⁹ Аналогично житија са „венцем неувелог цвећа“ који *плету* за краљеву „свечасну главу“, архиепископ Данило, попут Теодосија, указује да нису само лирски фрагменти *цветићи*, него да је цело житије *венац* који подразумева *плетиво* основне приче, биографије, и њених додатака, *неувелих* књижевних *цветова*, по чему је антиципирао модерне ставове о тексту као *ткању*.²⁰ За тај посао, „плетење приче“, важне претпоставке су добро познавање грађе, оног што се приповеда, и добро познавање облика у коме ће та грађа бити изложена. Дobar пример таквог приповедача

¹⁷ Исто, 104.

¹⁸ Уп. Ђ. Трифуновић, нав. дело, „Житије“ (72) : „...духовна повест носи гомилу радости послушним душама и лако одбацује и одгони читав облак печали., (Јевтимије Трновски, *Житије и подвизи преподобне Петке*).

¹⁹ Теодосије, *Спомен светог оца нашег Саве, првога архиепископа и учитеља нашег*, у књизи: *Србљак*, књига прва, СКЗ, Београд, 1970. Уп. стихире: „Као цветове хвалама уплетимо их, говорећи“, „Којим као венцима похвалама/ да украсимо Саву свеблаженог“ (стр. 235).

²⁰ Уп. *Rečnik književnih termina*, s.v. „tekstologija“ i „tekstura“.

по Теодосију је светогорски калуђер који је казивањем о животу монаха на Светој Гори изазвао *узбуђење* у младом Растку. Он је то могао јер, како образлаже Теодосије, није био *обичан* казивач, него *зналац* и онога о чему приповеда и како то треба да исприповеда. Слично је и високо оценио приповедачку вештину краља Првовенчаног: он је познатији по *вештини приповедања* него по краљевској багвеници.

Друга препоставка за утилитарно и естетско деловање приповедања јесте добро познавање *облика* у коме се приповеда, односно *начина* на који се приповеда: Доментијан ће Савино житије компоновати, *исплести*, од поетских жанрова, а Теодосије од *прича*; архиепископ Данило и његов Ученик писаће о Стефану Дечанском у облику дворске хронике и ратничке приче, а Г. Цамблак у облику *повести за сузе*.

Насупрот знацима приповедања и приповедних облика у самом жанру житија, нису ретке ни критике невештих и неуких, обично усмених приповедача. Они житије претварају у *гатку*, која не делује уверљиво, *истинито*, него је као *сања*, *маштарија* и *шарена лаж*²¹. Она настаје, како објашњава Григорије Хиландарац, тамо где је све „незнањима и несигурностима испуњено“²². Такво приповедање је *излишно и сељачко*, па је задатак учених да га у *благоразумно приведу*, као што је Теодосије простим усменим приповедањима о животу светог Петра Коришког дао уверљив писани жанровски облик, да се *добро житије* не приповеда као *гатка*.

Кључне речи: књига, огледало, жанр, етикеција, фактографија, имажинација, приповедање, украшавање, истина, гатка.

Branko Letic

THE AUTHORS' STATEMENTS IN THE MEDIEVAL HAGIOGRAPHIES/BIOGRAPHIES AS EXPRESSIONS OF THE WRITERS' ENGAGEMENT AND RELATIONS WITH REALITY

(Summary)

By the statements for whom and with what purpose, utilitarian or artistic, the hagiographies/biographies of the saints and the rulers are written, the authors denote complicated bonds between literature and reality in the Middle Ages. From one side, they point out the way of the transposing of the real characters and occurrences to the artistic genre form, and from the other, concerning the customers

²¹ Уп. Патријарх Пајсије, *Житије цара Уроша*, Београд, 1936, 130: „... но ако истина и не треба *шарених умишљања* ...“

²² Уп. Р. Маринковић, *Писах и потписах*, нав. изд, 190. „... што је од састављача ... многим незнањима и несигурностима испуњено, јер од грубих неких сељана преписа се. А где умножи се лажа, и истина тамо неизвесна бива“. (Из предговора преводу Паралипомена Јована Зонаре, 1408).

and readers, the tendency of the artistic form to influence the new reality (to be the mirror of virtue, model for behaviour, means for correcting vices in society, etc).

According to this, here we would compare, through the various poetic relations, real, biographical and historical elements to „real“, artistic, literary and genre, that is, on the basis of the poetic authors' statements and artistic form in the medieval hagiography/biography genre, we would analyze the nature of the relations between real and possible, and true and probable.

Лидия Гаврюшина
Москва

СТВАРНОСТ ЗЕМАЉСКА И СТВАРНОСТ НЕБЕСКА: ЈОШ ЈЕДНОМ О РАЗЛИКАМА ИЗМЕЂУ ДОМЕНТИЈАНА И ТЕОДОСИЈА

Задатак овог рада се састоји у покушају да се протумаче основна начела схватања о небеској односно земаљској стварности код Доментијана и Теодосија, као и начин на који се свечев лик у њиховим делима уграђује у поменуте представе.

Свест о небеској стварности као узору и архетипу земаљске, са једне стране, и апстраховање у односу на видљиву овоземаљску стварност, са друге, одликују, у мањој или већој мери, сва дела средњовековне књижевности па се испољавају на различити начин у складу са временом постанка дела и естетичким начелима којих се аутор придржава. Што се тиче словенске хагиографске књижевности тешко би се нашао један писац за кога уживљавање у представе небеске стварности значи више него за Доментијана, у чијим се делима овоземаљски догађаји одвијају искључиво у оквиру ових представа.¹

Пре свега, оно што се догађа на земљи уведено је у временски ток целокупне историје човечанства као дела божанске промисли. То се види већ из увода у *Житије Светога Саве* које се отвара речима о **царевању Исуса Христа** за које је у хијерархијском смислу везано **царевање Симеона Немање**:

„Царствоујштоу же Господоу нашемоу Исоу Христу, и прельсти побеждени бывъши, и лъсти идолъсцей потреблени бывъши, и гонению на христианы преставъшоу, и блази вере просветивъши се по лицу вьсее земле. И благоверию процвитаюштоу вь вьсемь мире... благоверьномуу же и благочъствиоумоу и Богомь избраноумоу и Богомь въздвиженоумоу и самодръжавьномуу господиноу Стефаноу великославьномуу и велеродьномуу и превеликоумоу жоупаноу Нема ни самодръжавьно царствоујштоу вьсею срьбскою землею и поморьскою...“²

¹ Види: Р. Маринковић, *Типологија чуда у српској књижевности средњег века* – САНУ, Научни скупови, Одељење језика и књижевности, књ. 9, 1989. Београд, САНУ, 1989.

² Доментијан, *Живот Светога Симеона и Светога Саве*, написао Доментијан, на свијет издао Ђура Даничић, у Биограду..., 1865, с. 118. Даље : ЖССД или ЖССИМД са ознаком стране.

Својим уводом Доментијан исказује у сажетом облику најважнија уметничка начела свога дела. Овде не само што се указује на легитимност Немањине власти (српски жупан влада својом земљом као што Бог влада оним што је створио), него се излаже основно начело пищевог схватања стварности. Истинска стварност је за хагиографа само она која има као узор небески поредак. Ту бисмо могли да се сетимо и речи познатог научника двадесетог века Мирчеа Елиаде који примећује да ова идеја зрачи из најстаријих дела светске културе. У старија времена појам стварности је означавао имитирање небеског архетипа па се сматрало да је стварност у највећој мери сакрална.³ То је присутно код Доментијана и на плану уметничког изражавања: као овде тако и даље оно што се види на земљи, оно чиме се одликује живот подвижника надграђује се представама божанског поретка па се једно стално огледа у другом. Један од многобројних примера јесте Доментијаново причање о међусобној љубави Симеона и Саве и њиховој љубави према Богу:

„Въ дому же Пресветые Богородице хиландарские ту начеста пребывати оба светильника Божия... истинною Христа възлюбивша теплою любовию авельскою и верою авраамскою и чистою любовию яже прежде всели се въ сръдце Авелу, и яже патриархы съдея, и Моисея съхрани... сия любви рыбаре умудрила есть, и мученикы укрепил а есть...“ (ЖССД, 165-166).

Код Доментијана иначе наилазимо на различита начела надграђивања приче. Понекад писац толико лако прелази са причања о земаљским догађајима на њихово симболичко значење, па даље на слике које ову симболику разрађују да читалац исто толико лако престаје да прати одређене догађаје да би уживао у богословским расуђивањима. На овај начин се речи младога монаха Саве у писму оцу које садржи позив да му дође на Свету Гору неприметно смењују еванђелским речима Спаситеља па онда њиховим ауторским „проширењем“ односно речима које Христос обраћа својој пастви позивајући је да уђе у Царство светлости:

„Прииди господи мои светии, да и мы възвеличимъ великоюю его крепость верою чистою... все бо милоуеть, все оукрепляетъ, и все призываетъ къ себе глаголетъ: придите къ мне вси троуждающтеи се и обременени, и азъ вы покою, и въ райъ вселю вы, и въ места светла и въ покои въведу вы... Обратите се къ мне, и азъ обраштоу се къ вамъ, и прошение вы дамъ. До коле хоштите гыбноути далече мене ходеште? До коле не научите се отъ мене всегда оучими, и николиже въ истовое съмерение приходеште? До коле лишааете се моего дара светааго и моее правды светые и моее жизни вечные и моее милости великые и моихъ штедротъ многихихъ и моего света великааго и моего съпасения блаже-нааго?...“ (ЖССД, 143).

Дакле Савине речи наговештавају Христове речи будући да су саме на њима засноване. Иначе цео лик Савин гради се с обзиром да се огледа у лику Христовом па да оно што говори или чини буде слика дела и речи Спаситеља.

³ М. Елиаде, *Миф о вечном возвращении*, СПб, 1998, стр. 16-24.

Али небеска стварност код Доментијана не само што се назире кроз богословска „проширења“ текста, него се да осетити преко одређених симбола који су грађени на представама *летења*, па се и ликови подвижника стално одвајају од земље да би се упутили према небу. Код њега су Симеон и Сава *небопарни орлови* који су се уздигли на небеску висину, „оштре стреле Христове које је богољубље изоштрило...“, које су „побожношћу уболе срца хришћана“. Они су и два *светлодушна светилника*... који су на крилама светих молитава узлетели према Христу⁴. О светом Сави чак се говори да је „небопарњии орль по въздоху летае“ (ЖССД, 139). Исто онако и представе небеса („всь онебесивь се доушею светлою, и оумомъ богомыслньнимъ прозре седмосветлаа небеса...“ (ЖССД, 211), сунца и зоре које су симболи просвећивања домовине преко светаца („...оба зари всточьней...“, „отъче чедолубче, дньнице всточьная...“ – ЖССД, 168, 139) омогућују читаоцима да стално имају на уму небески поредак чији припадници већ на земљи постају свети Симеон и свети Сава.

Ако се сетимо сада оног што се мало пре говорило о значењу међусобне хришћанске љубави и љубави према Христу у животу двојице српских светаца видећемо да се код Доментијана не само од земаљског иде према небеском него и обрнуто. Уздицање на висину богољубља омогућава савлађивање немира на земљи па у једном од одломака посвећених љубави каже се да се њеном помоћу побеђују непријатељи:

„...И тако живоуштиима има в великои љубьви, и Христуо любителю ею вьдвараюштоу се между има, и духъ светьи почивааше вь пресветлоуоу доушоу ею, и вьси врази отъчства ею видими и невидими подь ногама има падаахоу молитвами и благословением“ (ЖССД, 200-201).

Враћајући се на Доментијанов увод у *Житије Светога Саве* можемо да обратимо пажњу на занимљиве пишчеве речи о томе да се права вера раширила по целој земљи и цветала у целом свету. Богооваплоћење, према њему, отвара за цео људски род нову епоху која је настала савлађивањем хаоса и таме паганства. Али све то се односи и на српски род, јер је за писца Србија Нови Израил па су Срби богоизабрани народ који је обасјан светлошћу новонасталог Царства Христовог. У уводу се, дакле, садржи и идеолошки основ за пишчево схватање светског значења подвига св. Симеона и св. Саве као апостола Христових који обнављају своју домовину претварајући је у хришћанско царство. Доментијану је иначе јако стало до тога да прикаже свете као апостоле који су учењем Христовим просветили цео свет. Светог Саву назива *другим Павлом*, па и текстови његових житија сведоче да је приликом писања користио *Службу апостолима Петру и Павлу*:

Доментијан

„...разделена телесем и сьвькуплена духом,
еште вь животе обои моудромоу купьцоу упо

⁴ Доментијан, *Живот Светога Саве и Светога Симеона, Стара српска књижевност у 24 књиге*, Београд, 1998, стр. 94.

добивъша се и обретше многоцѣньнии бисер...“
(ЖССД, 193)

„...и выноу неразлучьна соушта, разделена те
лесем и съвькоуплена доухом“ (ЖССим Д, 115)

*Служба Петру и Павлу*⁵

„Киими похвальными венци увязем Петра и Павла, разделенныя телесы и
совокупленныя духом, богопроповедниковъ первостоятели ... (5)
...оставил еси, о Петре, не сушая, и сушая достигл еси, якоже некий купец,
и яве уловил еси бисер, Христе, многоцѣнныи.“ (20).

Симболичке представе које се односе на апостолски подвиг светих Си-
меона и Саве добијају код Доментијана светске димензије па и код њих мо-
жемо да уочимо аналогију са *Службом Петру и Павлу*:

Доментијан

„... и онем подобе се зарам слъньчьнымъ обьтекшимъ коньце въселеные и
неизследованые поуты владыки своего“ (ЖССД, 177).
„...яко две дъньници разоумьнааго слъньца отъ вьстока к западоу идушта,
просветши се зарею разумьнааго слъньца Христа...“ (ЖССД, 192)

Служба Петру и Павлу

„...Павле языков ловче, христианъ предстателю, вселенныя светильниче...
обтекии якоже солнце концы вся проповеданиемъ божественныя веры (26).
...Радуйтесе светилници сушимъ во тме, мысленнаго солнца зари облис-
тающи...“ (35).

Оно шире уметничко начело Доментијанове поетике које се састоји у
сталном упоређењу земаљског и небеског поретка набоље се види из при-
мера поређења свеца са Христом који су толико чести код овога писца.
Богоуподобљењу као језгру идеализације светог у Доментијановим делима
посветила сам посебни чланак, тако да се сада нећу на тој теми посебно
задржавати.⁶ Али узимајући у обзир чињеницу да се и код Теодосија могу
наћи примери богоуподобљења светога Саве морам овом приликом истаћи да
се код два писца ова појава заснована на различитим идеолошким па и умет-
ничким начелима. Можемо, например, да упоредимо један те исти догађај из
Савинога живота – подизање *раслабљеног* – како га приказују један и други
па ћемо видети да се код Доментијана свети упоређује са Христом као апо-
стол и светитељ док се код Теодосија ради о подвижнику који се *уподобио*
Христу по својем милосрђју, дакле као сваки обичан човек, лаик који поштује
божанске заповести.

⁵ *Служба на день святыхъ славныхъ и всехвалныхъ и правоверховныхъ апостоловъ Петра и Павла.*
СПб., 1765.

⁶ Л. Гаврюшина. *Представление об уподоблении Богу как ядро идеального образа подвиж-
ника в житияхъ Доментиана, Словенско средњовековно наслеђе*, Зборник радова посвећен Ђорђу
Трифунувићу, Београд, 2002, стр.139-158.

Доментијан

„...владыка же его Христосъ словомъ встави ослабленааго въ овчии коупели .ли. летъ сълежешта; врховьнии же Петръ апостоль Енея ослабланааго въздвиже; сии же преподобьнии, вторыи апостоль, тогожделадыкы силоу имее, и молитвою въздвиже ослабленааго отъ многыхъ летъ сълежештааго...“ (ЖССД, 211).

Теодосије

„... и абие отложивъ высоту благородия и чьсть архимандрита, богоподобно яко мои Христос отъ разбоиникъ грехы уязвленнаго обреть въ гостиницуо принесъ, и съ разслабленнаго того въ мандиоу вложъ съ оученикомъ въ црковь вьносить...“⁷

Разлика коју ту видимо, разуме се није случајна. Доментијанове „светске димензије“ светачког лика нису прихватљиве за Теодосија што и посебно истиче својим речима да је свети био подобан Христу баш у тренутку кад је помажући оном ко је patio, занемарио своје достојанство као припадник црквене хијерархије. Овде, као и на другим местима, испољава се његова *проповедничка* тежња да учини читаоца што ближим светом па да му на тај начин омогући да га подражава. Разуме се, то не значи да за Теодосија *небеска стварност* значи мање него за његовог претходника. Ради се о различитим облицима приказивања духовних појава. Да бисмо разјаснили понеке околности које утичу на стварање тих облика морамо се задржати на томе како се однос једног и другог писца према својој епохи и средини у којој је живео испољава у хагиографском делу.

Код Доментијана, као што смо већ из његовог увода у *Житије светог Саве* могли приметити, двојица светих као да стоје на самом почетку хришћанске ере. Преко њих слави се обнављање Србије која постаје Нови Израилъ. Писац посебно истиче да све што се догодило односи се како на Српску земљу тако и на подвижнике као њене покровитеље: „пророкъ проречения съкончаше се, и вса божьствъная деяния събыша се на насъ...“ (ЖССД, 148). Уживљавање у атмосферу епохе која отвара пут ка новом животу уз Христа једна је од неодвојивих црта Доментијанових дела. Читањем житија стиче се утисак бескрајне радости која обухвата писца – сведока приказаних догађаја – и коју он уме да пренесе на свог могућег читаоца. Више од тога, његово казивање чак не оставља утисак да се ради о протеклој епохи и о светом који је одавно преминуо. Важно је нпр. подвући да, кад говори о преношењу Савиних моштију Доментијан употребљава садашње време па уводећи у текст метафоричку слику говори о светом као о живом човеку. Наиме, ту се не каже да га је неко носио, него да он *иде* са децом својом са истока према западу па их *са великом радошћу води* у своју домовину:

⁷ *Живот Светога Саве*, написао Доментијан (погрешно уместо Теодосије), на свијет издало Друштво србске словесности, трудом Ђ. Даничића, у Биограду., 1860, стр. 98. Даље: ЖССТ са ознаком стране.

„Възвратим же се къ истовоумоу води чудеси, къ самоумоу преосвештенному, съ боголюбьными чеды своими отъ вѣстока къ западоу идоуштоу...“; „втора вѣсточнаа звезда богозарна вторые влѣхвы боголюбная чедя своя съ великою радостію ведеть въ свое отъчство...“ (ЖССД, 342).

Аутор се дакле временски не удаљава од подвижника па и читаоцу омогућава да у највећој могућој мери „присуствује“ догађајима које описује уз иста осећања која сам доживљава. Али уз све то код њега је присутно уздизање свеца „изнад“ земље као појаве која превазилази уобичајена људска схватања. Хагиограф не сматра за потребно да води дијалог са читаоцем па се не интересује за његово мишљење о духовним стварима јер и сам панегирички и донекле званични тон његовог излагања то не би дозволио. Као што смо видели, код Доментијана се Свети Сава уједињује са апостолима и другим свецима са почетка хришћанске ере (на пример са Игнатијем Богоносцем – ЖССД, 323), јер по њему је и он оличење нове епохе у овоземаљском животу људи па, разуме се, и српског народа.

Док је Доментијан одушевљен обнављањем Српске земље уз помоћ Божију и његових светих, код Теодосија је присутна свест о есхатолошком току догађаја. У то се можемо убедити читајући увод у његово *Житије светог Саве*, које је иначе као што се зна позајмица из дела Ђирила Скитополског, али свакако ту Теодосијев избор није био случајан, јер оно што је нашао у *Житију Саве Освећеног*, хагиографском делу из **VI века, потпуно одговарало** и његовом мишљењу. У уводу се читаоци позивају да подражавају подвиге светих, па се истиче да је то посебно важно због тога што су дошла „последња времена“ када се ретко нађе онај ко би се спасао:

„Нъ и древнимиъ изреднихъ моужъ житія потребна бехоу писати се и почитати ползе ради отъ нихъ прибываеміе человекомъ. А еже нашего последняго и лениваго рода, въ нъже векъ кончина достиже, въ нъже мало спасаемыхъ, не тѣию потребно, но и зело желанно еже сихъ писати и чистее почитати...“ (ЖССТ, 1-2).

Иако се овакве примедбе код средњовековних аутора обично сматрају за „општа места“, нама се ове речи у уводу чине доста значајним. Већ по њима можемо да приметимо да Теодосије осећа битну разлику између епохе кад је хришћанство победило па је започео нов живот, са једне стране, и времена у којем живи, са друге. Његова епоха је већ епоха слабљења вере, кад се увелико гаси дух подвижништва – овакво расположење код писца огледа се и у даљем приповедању. Тако, нпр. кад говори о томе како је Свети Сава вратио живот своје брату Стефану Првовенчаном, позива читаоца *да не буде неверујући него верујући*:

„И никтоже иже въ древнихъ и светыхъ првее бывшаа чудеса новымъ симъ ныня съдеянна слыше не невероуи. Не хоуждъши бо древнихъ и великихъ и съ светыхъ бысть, некихъ же многими добродетelmi и преходе яви се. Сего ради не двоумными помышленми о семъ колеблемсе...“ (ЖССТ, 165).

Чини нам се да овај одломак много може помоћи у расуђивањима о Теодосијевом односу према стварности. Пре свега, као што видимо, за разлику од Доментијана он претпоставља да читалац може да изнесе и своје мишљење о свецу, баш због недостатка вере. Теодосије иначе употребљава реч *двоумље* двапут у своме делу (први пут кад говори о чуду мироточења које је морало да убеди оне које су били обузети сумњом односно православне вере – ЖССТ, 139). Писац је, дакле, добро свестан чињенице да његови савременици далеко заостају за својим прецима у томе што се тиче богољубља па је приморан због тога да брани „свог“ свеца, и то не једанпут у току приповедања.

Занимљива је такође и употреба речи *древнии* и *новии* кад се имају у виду свети. Код употребе речи *новии* у том смислу Доментијан и Теодосије се разилазе. Већ смо рекли да је Сава за Доментијана „нови“ светац у односу на старозаветне пророке и патријархе. Писац, нпр. истиче да је Сава добио име *Нови Израил* пошто је по својим делима био сличан патријарху Јакову-Израилу: „И *новии* Израил нарече се, и обеты вьсе Господемь обештаные предасть чедомь своего отъчства“ (ЖССД, 316). Сава се код Доментијана пореди са старозаветним личностима, а уједно се и супротставља њима, јер је примивши новозаветну благодат постао много ближи Богу па је више постигао (у једном од многобројних поређења светог са Мојсијем, хагиограф каже да за разлику од славног пророка који је напојио људе у пустињи *сии преосвештеннии* напојио своју отаџбину *благоверијем* (ЖССД, 317).⁸ Именовање „новии“ у односу на Саву Доментијан иначе ређе употребљава. Чешће, кад се ради о поређењима (са личностима из Старога завета или са светима који су се прославили на почетку хришћанске ере) код њега наилазимо на реч „вторыи“, например, у *Чуду о въздвижении раслабленаго*: „сии же преподобьнии, вторыи апостоль...“ (ЖССД, 211).

У Теодосијевом делу *новии* светитељ је онај који се појавио у епохи јако удаљеној од времена „обнављања света“ која је Доментијан славио па према мишљењу обичних људи баш због тога не би могао да постигне ону духовну висину која је била приступачна за *древне*, старе подвижнике. Кад пореди Саву са *старим* свецима, Теодосије истиче да је он неке од њих чак и превазишао баш својим врлинама. Код овог писца се дакле и овде испољава посебно настојање да читалац преузме из свечевог духовног искуства баш оно што је приступачно за њега – хришћанске врлине и поштовање Божијих заповести.

Други одломак који је значајан за нас везано за ову тему у Теодосијевом делу јесте прича о убијању Стреза по молитви Савиној. Код Доментијана ту се слави победа сина Божјег Саве коју је постигао у борби против сина ђавола, припадника таме, па тон његовог излагања не допушта никакву сумњу у овакву оцену догађаја: „... и томоу диаволу сыноу въздвигышоу

⁸ О поређењима св. Саве са старозаветним личностима види: Љ. Јухас-Георгијевска. *Књижевно дело јеромонаха Доментијана*, Доментијан, *Житије Светога Саве*. Предговор, превод дела и коментари др Љ. Јухас-Георгијевска. Изд. на српскословенском др Т. Јовановић, Београд, 2001, стр. 69–82

брань на отъчство светааго...“ (ЖССД, 206). Теодосије и овде испољава интересовање за то како ће се читалац на то одазвати, па каже како се боји да не би неко помислио да је Сава убица. Дакле, причајући о истом догађају један писац слави свечено чудо док други доказује да то није убиство него чудо.⁹ Занимљиво је да Теодосије за разлику од Доментијана назива своју причу *О напраснеи смърти Стрезове*“ дакле, не помињући чудо. Код Доментијана на почетку исте приче стоји: *Чудо светаго*. У складу са тим у сасвим различитој функцији су упоређења са старозаветним личностима. Код Доментијана Сава је снажнији од Мојсија захваљујући његовом јединству са Христом (ЖССД, 207), док Теодосије истиче да Сава чини оно што Бог захтева по узору на свете – Илију и Јелесеја – који се нису бојали да погубе људе, „по господи вьседржители ревное“ (ЖССТ, 101). Баш оно интересовање за духовно расположење читалаца, а самим тим и за духовни живот средине у којој живи, одређује и понеке стилске одлике Теодосијевог житија, нпр. дијалогски начин излагања. Теодосије је у сталном дијалогу са својим невидљивим саговорником као што је и подвижник у дијалогу са људима – очевим слугама, оцем, братом, царевима и патријарсима, Стрезом, мађарским краљем и тако даље.

Као што смо рекли духовна, *небеска* стварност која се огледа у светачком лику јесте оно најдраже за оба писца. Доментијан, одушевљен успоменама на свог великог савременика слави га као једног од највећих светаца у хришћанској историји па у свом заносу не гледа око себе, будући да је сигуран да ће наићи на разумевање код богољубивих хришћана. Теодосије је, као што смо видели, приморан да оно најдраже брани јер је сувише пажљив према средини у којој живи. Духовни живот људи које види око себе постаје за писца она земаљска стварност која се не може заобићи кад се ради о духовној поуци – а да научи људе био је за њега један од најважнијих циљева приликом писања житија. Водећи бригу о томе како да *угради* небеску стварност у душе својих савременика како би и они осетили њену праву вредност у односу на све оно што их на земљи окружује, Теодосије је наравно морао да узме у обзир и њихове људске мане, а то је донекле условило и стилске одлике самога лика светог Саве, код кога се немоћ понекад признаје, што је било немогуће за Доментијана.

Оно што смо рекли о блискости два писца са једне стране и разликама у њиховом схватању стварности са друге можда неће много допринети познавању стилских особина њихових дела јер се о њима већ доста зна, али ће сигурно бити потврда чињеници да Теодосијево житије, које иначе временски није много удаљено од Доментијановог, ипак није само стилски другачије него припада другој епохи у средњовековној књижевности.

⁹ Види: Л. Гаврюшина. *Свети Димитрије Солунски и Свети Сава Српски*, МСЦ, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 2002.

Ли́дия Гаврю́шина

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ ЗЕМНАЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ НЕБЕСНАЯ:
ЕЩЕ РАЗ О РАЗЛИЧИЯХ МЕЖДУ ДОМЕНТИАНОМ И ФЕОДОСИЕМ

(Резюме)

Исследование поэтической образности двух сербских агиографов позволяет утверждать, что в трудах Доментиана, где лик св. Саввы есть отражение истинной, то есть божественной реальности, основу художественной структуры составляет символическое содержание земных событий жизни подвижника и соответствующее ему уподобление святого Богу. В сочинении Феодосия божественная реальность земной жизни святителя рассматривается в ее отношении к эсхатологической перспективе современной ему действительности, что, в свою очередь, выявляет для него необходимость защиты традиционного понимания христианских идеалов перед лицом их обесценивания.

Barbara Lomagistro
Bari

АЛЕГОРИЈА И СТВАРНОСТ У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ КОСМОГРАФСКИМ ТЕКСТОВИМА

Рад се бави питањем односа средњовековног рукописа (монотекстуални кодекс, зборник) и стварности (на примеру српских космографских текстова). Пошто се средњовековни зборник може сматрати као својеврсна библиотека јер сакупља најбитнија поглавља савремене науке, он, по природи тога односа, садржи и одразе актуелног погледа на одговарајући предмет. У средњовековном зборнику се увек препознаје реални захтев ученог средишта које конкретни кодекс користи.

Када се расправља о односу између стварности и књижевности у средњем веку, не може се потценити значење материјалног стварања рукописне књиге. Наиме, појам појединачне књиге јавио се тек у модерним временима па се остварио и ширио у облику једне књиге која садржи само једно дело једног аутора, наштампано у прекинутом и непроменљивом редоследу свезака и табака. Од тога произлази да се читалац не може умешати у текст а још мање у материјално устројство књиге. Напротив, средњовековна рукописна књига, будући ручне израде, као јединствен предмет, уређена ad hoc, има сасвим разноврстан карактер: нефиксирани садржај са устројством који јој по одређеним целинама даје велику променљивост. Дакле, постоји узајамно деловање функционалног типа између уређења свезака и садржаја, која чине основни саставни део, још увек мало проученог, устројства рукописне књиге. Питање разноликости кодекса можемо истраживати и са гледишта материјалног израђивања – у односу на саставне целине рукописа и могућности њиховог скупљања – и са гледишта садржаја, који се може организовати на различите начине: у једнотекстуалном и вишетекстуалном облику. Између ових нивоа постоји врло сложено узајамно деловање које може помоћи у разумевању израде конкретног кодекса.

Са гледишта материјалног творевине сложени рукопис је у првом реду резултат сакупљања више свезака односно збир свезака. Потребно је, у прилог томе, да су свеске организоване по одређеним целинама, независним од текстуалног положаја. Другачије речено, ове целине (на енглеском modular units) могу се дефинисати као свезак или збир свезака које почињу са почетком једног текста одређене текстуалне поделе, а завршавају се крајем једног

текста или његове поделе (нпр. разне књиге Библије). Цезура међу тим целинама често је истакнута присуством свезака различитог обликовања.¹

Сакупљање свезака може представљати резултат различитих поступака. Један од њих заснива се на одвојеном али истовременом преписивању свезака од стране разних писара, евентуално на иницијативу једног зачетника, са циљем да се они сакупе у једну књигу. Други поступак је када се сакупљају и увезују већ постојеће свеске различитог порекла, у јединствену књигу и то на иницијативу читалаца или библиотекара. Поред тога, са чисто материјалног аспекта, морамо размотрати и избор текстова и логику њиховог окупљања. Случај монотекстуалног кодекса у српској писарској пракси сразмерно је редак, па се везује за одређене прилике, на пример литургијске потребе. Чешће се сусрећемо са вишетекстуалним рукописима, које можемо дефинисати на основу следећих особина: 1) појединачне саставне целине не припадају истом књижевном делу нити делима истог аутора; 2) поредак разних књижевних дела није битан и незаобилазан за разумевање и коришћење књиге.

У српској, и уопште старословенској рукописној традицији, ова типологија кодекса веома је распрострањена па није увек лако, или чак могуће, разумети или наслутити основне принципе којима су се надањивали њихови идејни зачетници. Када се иста целина текста у истом поретку кристализује, и писари је преписују у истом облику, може се говорити о корпусу или организованој збирци (на грчком *συλλογή*) или антологији (на латинском *florilegium*). Да би се избегла двосмисленост речи *збирка*, која може назначавати и уређено и случајно или привремено састављање текстова, боље би било да се употребљава управо старословенска реч коју су исти писари употребљавали у насловима средњовековних рукописа, када се ради о организованим збиркама. Наравно, постоји разноврсна типологија организованих збирки: од оних које је саставио сам аутор својим текстовима, чак и кратким, па до оних који служе разним и конкретним наменама. Утврђивање научне класификације и доследно одговарајуће стручне терминологије један је од најважнијих задатака савремене кодикологије.

У том смислу, узећу у обзир типологију организоване збирке наменске ерудиције, тј. целине кодекса чији су текстови већ одавно настали и познати су у рукописној традицији, бивају изнова сакупљани, уређивани и ширени на основу једног општег елемента (нпр. аутора, књижевног жанра, предмета) или на основу начела која оправдавају уређивање као и за друге потребе (литургијску службу, предавања итд.). Без обзира на услов стабилности за постојање збирке ове врсте, у стварности се организована збирка може и даље развијати додавањем других целина. Међутим, ради се о врло сложеним процесима који нису још подробно проучени у словенској кодикологији, услед чињенице да не постоји адекватна терминологија за описивање разних особина. Штавише у научним описима рукописа редовно се употребљава општи

¹ Библиографија о кодиколошким аспектима зборника у средњем веку је опсежна. За општи и новаторски преглед упућују на М. Maniaci, *Il codice greco 'non unitario'. Tipologie e terminologia*, у *Segno e testo: international journal of manuscripts and text transmission*, 2, 2004, стр. 75-107.

назив *зборник* за кодекс који садржи разне текстове без других обавештења о материјалном или текстуалном устројству, као да везе између материјалне књиге и текстова немају никакво значење. Штавише, често се однос између стварности и књижевности у средњем веку види управо у конкретним поступцима стварања књига.

Пажљиво разматрање овог аспекта средњовековне писмене традиције посебно је нужно у случају српске космографске књижевности. Наиме, она је предавана у облику збирки у рукописима типа зборника. Ради се о преводима са грчког језика који, пак, добијају материјални и текстуални облик за потребе српскословенског подручја. Занимљив је сам избор текстова за превод. У словенској традицији нема превода математичко-спекулативних трактата, као што су Птоломејева дела. Мада су ова дела имала велики значај за христијанизацију хеленскопаганске науке, па су много пута превођена на латински и арапски, српскословенска средина радије је преводила коментаре дела Птоломеја и Аристотела, често издавајући ове текстове из већ постојећих збирки. Ово представља објашњење зашто се астрономско-космографски текстови представљају у облику зборника.

Интерес словеносрпских учењака за астрономију оправдао се у оквиру хришћанског виђења света, тј. у спаситељском пројекту по чијем тумачењу је Бог од почетка мислио за људски род. Дакле, астрономија и космографија немају статус независних наука, али ипак су уоквирене у историји и географском опису свемира. Због тога се текстови таквог садржаја налазе у бројним текстуалним рукописима заједно са летописним одломцима, коментарима библијских догађаја стварања света у облику шестоднева и, коначно, са текстовима практичне примене астролошких појмова, тј. у астролошким прогнозама. Привидно се чини да таква окупљања дугују случају или привременим комбинацијама, али у већини случајева није тако, на шта ћу се осврнути нешто касније.

Што се тиче избора космографских текстова за превођење на српскословенски, уочавамо следеће: српскословенска писмена просвета развија се у раздобљу када је паганска култура сасвим христијанизована, па су велики космографски спорови о облику свемира већ довршени у прилог сферичком узору који је подупирала александријска школа. Такође је довршен спор о методу егзегезе Светог писма у прилогу такозване типологије или алегорије која се такође развијала у Александрији. Стога је неколико грчких културних узора на српском подручју добило ново значење.

То се јасно види у случају превода *Хришћанске топографије* Козме Индикоплова.² Ради се о делу првобитно публикованом у анонимном облику мало пре протонесторијанског концила 553. године, тј. око 547-550. године.

² Издање грчког текста припремила је W. Wolska-Conus, *Topographie chrétienne*, 1 (livres I-IV), 2 (livre V), 3 (livres VI-XII), Paris, 1968, 1970, 1973 (= Sources chrétiennes, 141, 159, 197), о српском преводу расправља В. Јагић, *Козма Индикоплов по српском рукопису г. 1649-е*, у Споменику СКА 44, други разред, 1922, стр. 1-39. У истом броју *Споменика* постоји и чланак о илустрацијама од В. Моле-а, *Минијатуре из г. 1649 са Шестоднева и Козме Индикоплова*, стр. 40-87 плус слике.

Аутор је сам себе називао хришћанином, био је присталица несторијанске стране. Касније та се традиција приписала Козми Индикоплову, али сада се зна да је то био Константин, антиохијски трговац, који је живео у Александрији, подупирао диофизитске теорије предаване у теолошкој школи у Антиохији као и у Нисиби. Главни задатак његове *Хришћанске топографије* био је да у полемици против, у оно доба уобичајеног, мишљења о округлом облику земље, докаже примерима из Светог писма да је земља дугуљаста плоча, која се на крајевима дотиче неба те се небо изнад ње издиже као ковчег. Као несторијанац, Козма покушава да утврди једину почетну истину, тј. такозвану теорију о двема „катастасеис“, па из тога изводи објашњења свих физичких појава. Због тога се његово дело чини врло сложеним па се могло сасвим или делимично прилагодити, другим културним срединама.

Што се тиче обима Козмине *Топографије*, у самом уводу помиње се да је било пет слова. Шеста књига чини се као додатак пређашњим словима, док на почетку седмог слова у тексту постоји помен о шест првих слова као једној целини. Осма књига је тумачење једне Језекијево оде, где се казује да је Козма писао овај коментар пошто је на крају дао тумачење библијске *Песме над песмама*. Изгледа, дакле, да је ово слово касније унесено у *Топографију* као један од делова целине, али то као да је урадио сам Козма. У деветом слову говори се о окретању звезда, па остаје утисак да је писац хтео у њему да пружи нешто детаљније објашњење онога о чему је говорио већ у другом слову, на које се и позива. У десетом слову приповеда сам писац да се његовом делу приговарало, а да би ове приговоре боље сузбио, покушао је овде доказати да се његово тумачење Светог писма по свему подударало са мишљењем отаца цркве. И ово слово је каснији додатак, у коме иза цитата из четири света оца (Атанасија, Григорија Назијанског, Теофила, Северијана) долази поново нешто из Епифанија, из Јована Златоустог и других. Једанаесто и дванаесто слово још јаче избијају као каснији додаци, заиста одсуствују у једном делу писмене традиције: једанаесто је нека врста физиолога, а пред крај је опис острва Цејлона (Тапробане) и суседних крајева Индије; у дванаестом доказује се потврдама неких источних писаца, из Египта и Вавилона, да су се код њих старе традиције о великом потопу сачувале доста тачно, тачније него код Грка.

Врло је компликовано утврдити у којој је средњовековној словенској средини настао словенски превод тог дела, а још теже је питање предања слика. Распространило се мишљење према коме се први пут текст преводио на источнословенском подручју. Заиста је Козмина *Топографија* имала велику популарност у Русији па је претпоставка да је тамо преведена у XV веку доста вероватна. Отуда би се текст раширио и на Балкан.³ У јужнословенској сре-

³ „Обшчество љубитељей древней писмености“ издало је фотолитографску репродукцију Козмине *Топографије* под именом *Книга глаголемаја Козми Индикоплова, СПб, 1886*. Ово је издање текста по рукопису Московског главног архива Министарства иностраних дела (Ф. XVII, №. 23). Посебно о илустрацијама расправљао је Е. К. Редин, *Христианская Топография Козьмы Индикоплова по греческим и русским спискам*, Москва, 1916. О распрострањености текста у руској средини видети Е. К. Пиотровскую, *Христианская Топография Козьмы Индикоплова в древнерусской письменной традиции*, СПб, 2004.

дини од великог значаја је један српски рукопис у коме се, уз други значајни текст, налази и превод Козмине *Топографије*. Овај рукопис налази се у манастиру Свете Тројице код Пљеваља, писан раскошно на хартији са целим циклусом слика у боји. У том рукопису налази се на листовима 1 до 101 *Шестоднев* Јована Егзарха бугарског док се словенски превод *Топографије* налази на листовима 103-236.

Са лингвистичког гледишта, рукопис припада каснијој српској редакцији и изгледа да проистиче из руске редакције.⁴ У прилог томе говори неколико грешака и глоса које су сигурно настале на руском подручју. Из дугог колофона сазнајемо да је цео рукопис исписао инок Гаврило,⁵ иначе добро познат писар и из других рукописа, у Врхобрезничком манастиру Свете Тројице код Пљеваља⁶ 1649. године на дан 21. марта, у Велику среду. Врло је занимљиво да је Гаврило после тога унео у рукопис поетски опис четири годишња доба, засада непознатог порекла. На наличју 236. листа додао је још један запис, у коме и сам признаје како је књижевну радњу особито волео. После тога, додао је и белешку о илустратору рукописа, кир Андреју.

Овај рукопис пружа неколико кодиколошких занимљивости и са гледишта садржаја. Што се првог аспекта тиче, треба рећи да се ради о зборнику састављеном за ту прилику, о чему говори сам преписивач Гаврило у колофону, као и зато што садржи *Шестоднев* и *Топографију*, текстове исте космографске тематике. То нам даје повод да рукопис сматрамо организованом збирком, очигледно намењеној ерудицији. Вероватно је да је Гаврило узео за узор слични зборник руске редакције. У прилог томе говоре и вишепоменуте грешке и чињеница да у руској традицији постоје бројне текстуалне збирке каква управо садржи *Шестоднев* Јована Егзарха и Козмина *Топографија*. Ипак, српски рукопис пружа нови елемент тиме што Гаврило пише о себи и о разлозима на основу којих је рукопис састављао. Такође је значајно што је намерно уносио кратке текстове, који не припадају ни грчком оригиналу нити сличним зборницима руске редакције.

Разлике постоје и у циклусу следећих илустрација⁷: минијатурни изглед јеврејског ковчега (кивота), који је у суштини алегорија облика свемира, изгубивши првобитни изглед који је имао у грчкој традицији, постао само стереотипни цртеж који обухвата три слоја свемира: одозго је Исус Христос, затим су анђели и коначно људи, живи и мртви. То значи да теорија о двама *катастасеис* нема више значаја у српској средини. Уз то, видимо да је умерена представа о хришћанском зодијаку. У стварности срећемо је два пута, али се једанпут доста разликује од аналогне грчке представе: она има зодијачки круг са представом човека у средишту, коме се пушта крв, са текстом у коме се описују путање седам планета (супротстављено Козминој теорији свеми-

⁴ Јагић, нав. дело, стр. 9-16.

⁵ Цео запис издао је Јагић, нав. дело, стр. 7-8.

⁶ О том важном скрипторијуму видети П. Момировића, *Наши стари ћирилски скрипторији на подручју Црне Горе и Србије у средњем веку и турском периоду*, у: *Скрипторији и манастирске библиотеке у Црној Гори*. Зборник радова са научног скупа на Цетињу одржаног 26. и 27. октобра 1987. године, Цетиње 1989, стр. 33-43, а посебно стр. 38-39.

⁷ Упоредила сам том приликом слике и коментаре поменутих Молеа и Редина.

ра у облику ковчега). Овај тип представе такозваног *флеботома* често долази у касним српским календарима. Првобитно је она представљала практичну примену астролошких сазнања лечења терапијом пуштања крви. И ова новост чини се значајном са гледишта односа стварности и књижевности јер практичну употребу астролошких метода у лекарству налазимо и у *Ходош-ком зборнику* који такође садржи космографске и астролошко-медицинске списе.⁸

Сасвим је оправдано питање о сврси таквог кодекса. Несумњиво је да се ради о књизи чији је главни циљ да обавести и поучи, дакле, о књизи намењеној ерудицији. Када се узме у обзир да је Гаврило преписао и друге значајне рукописе, а он сам је човек великог образовања, није тешко претпоставити да је приредио овај рукопис за себе или за манастирску библиотеку, будући да је тај манастир познат по раду скрипторијума и по другим ученим монасима.⁹ У прилог томе говори сам избор Козминог дела: јасно је да је оно надахнуто догматским и културним питањима већ неактуелним у доба християнизације словенских племена, тако да само учена радозналост може објаснити стварања таквог раскошног кодекса већ у XVII веку. Иако се ради о препису већ постојеће збирке, тј. словенскоруског конвоја састављеног од *Шестоднева* Јована Егзарха и *Хришићанске топографије* Козме Индикоплова, важно је што се српској средини додато нешто ново: текстови о четири годишња доба још непознатог порекла, записи писара-састављача, разлике у представама и минијатурама које приближавају рукопис стварности практичне примене астрономских знања и свакодневне медицинске праксе (за шта је јасан пример представа флеботома) алудирају на везе са другим рукописима чисто медицинског карактера. Ове алузије допуштају наслућивање развијенијих веза међу монашким средиштима. Потврдом таквих веза може се сматрати и сама чињеница да је руски узор стигао до манастира у Херцеговини током турске владавине. Ове прилике говоре о културном нивоу монаштва у то доба и о његовом доприносу у преношењу античке традиције. Наравно, такав ступањ учености био је изузетак у свакодневној стварности где су неписменост или полуписменост били општа појава.

На монашку средину упућују нас и други зборници космографског садржаја а отуда и на питање планирања таквих збирки. Уистину, ово питање захтева дубоку анализу опширне грађе коју пружају многобројне збирке српске писане традиције.¹⁰ Навешћу случај *Горичког зборника* (Архив САНУ, бр. 446), састављеног 1441-42. године за Богородичин манастир на Скадарском острву Горици. Иако је млађи од Гавриловог рукописа, са њим има неке заједничке особине: потиче из монашке средине и са суседног

⁸ Р. В. Катић, *Медицински списи Ходошког зборника*, Београд, 1990.

⁹ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи*, Београд, т. 1-3, 1902-1905, т. 4, 1923 је издао разне записе самог Гаврила, у 1. тому, стр. 361-362 и још друге према рукописима манастира у Пљевљу, у истом тому под бројевима 492, 497, 525-526, 533, 865, 1037, 1249.

¹⁰ Преглед о тој грађи доноси Н. Радошевић, *Византијски космолошки чланци у словенском преводу позног средњег века*, у: *България и Србија в контекста на византијската цивилизация*: сборник статии от българо-србски симпозиум 14-16 септември 2003, Софија, 2005, стр. 393-412.

подручја.¹¹ Добро је познат његов састављач, монах Никон Јерусалимац, као и прилике настанка кодекса, тј. као резултат преписке састављача и Јелене Балшић, образоване кћери кнеза Лазара.¹² Космографске текстове проучила је и издала Нинослава Радошевић тумачећи њихово присуство у зборнику претежно аскетског и догматског садржаја као пример чињенице да је главни циљ средњовековног зборника поука и распострањење енциклопедијских знања.¹³ Мада се с тим потпуно слажем, сматрам да средњовековни словенски енциклопедизам ваља дубље проучавати у кодиколошком и материјалном погледу.¹⁴ Тренутно бих хтела скренути пажњу на следеће податке: а) превод космографских текстова *Горичког зборника*, у поређењу са другим познатим словенским списима сличног садржаја представља посебну грану у преводилачкој традицији;¹⁵ б) значајан је положај свештице са космографским текстовима у кодексу. Она следи једну кодиколошку цезуру, тј. сасвим нови текст, у односу на претходни, почиње на почетку нове свеске¹⁶ а поред тога, после неколико листова, мења се и дуктус писма. Све то сугерише да је свештица можда додата нешто касније у односу на првобитно планирање зборника. Тачно је да се средњовековни зборник може сматрати као својеврсна библиотека, јер сакупља најбитнија поглавља савремене науке, али је и утицај стварности, тј. реалних захтева ученог средишта које конкретни кодекс користи, који одређује и избор и евентуално пресађивање текстова, посебно када се ради о стручно-научним списима. Пошто кодиколошка припрема често садржи трагове узора, разумевање практичног стварања зборника може помоћи разумевању механизма предања античког наслеђа још у тешком времену отоманске владавине.

Кључне речи: алегирија, средњовековна космографија, кодекс, монотекстуални кодекс, средњовековни зборник.

¹¹ О преписивачкој делатности у Скадарском језеру: Р. Вујошевић, *Скрипториј Скадарског језера*, у: *Скрипторији и манастирске библиотеке у Црној Гори*, стр. 45-48.

¹² Д. Богдановић, *Књижевност. Историја Црне Горе*, Титоград 1970, књ. 2, том 2, стр. 371-380.

¹³ Н. Радошевић, *Космографски и географски одломци Горичког зборника*, у: *Зборник радова Византолошког института* 20 (1981) стр. 171-184, са сликама, посебно стр. 172.

¹⁴ О византијском енциклопедизму: Р. Odorico, *La cultura della sylloge. Il cosiddetto enciclopedismo bizantino; le tavole del sapere di Giovanni Damasceno*, у *Byzantinische Zeitschrift* 83, 1990, стр. 1-21.

¹⁵ Н. Радошевић, *Космографски и географски одломци*, стр. 178.

¹⁶ О појму такозване „caesura“ или на италијанском „snodo“, видети Maniaci, *Il codice greco 'non unitario'*, стр. 79, фуснота 10.

Барбара Ломаджистро

АЛЕГОРИЯ И ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ В СЕРБСКИХ СРЕДНЕВЕКОВЫХ
КОСМОГРАФИЧЕСКИХ ТЕКСТАХ

(Резюме)

В настоящей работе рассматривается отношение действительности и средневековых сборников. Внимание уделяется факту, что средневековые сборники всегда несут отпечаток актуального времени. Они всегда зависят от реальных требований научных центров.

Милунка Митић
Ниш

НЕКИ ИСТОРИЈСКИ ДОГАЂАЈИ И ЊИХОВ ОДРАЗ НА
ЖИВОТ КРАЉИЦЕ ЈЕЛЕНЕ, У *ЖИТИЈУ КРАЉИЦЕ И*
МОНАХИЊЕ ЈЕЛЕНЕ ОД АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА
ДРУГОГ, ИЗ ЗБОРНИКА *ЖИВОТИ КРАЉЕВА И*
АРХИЕПИСКОПА СРПСКИХ

Прилог ка поетици похваљивања

Похвално Житије краљице и монахиње Јелене од Архиепископа Данила Другог, после Увода, у првом делу похваљивања, слика дубоке емоције хришћанске краљице (Јелене) у борби са својом душом. Те емоције су, заправо, одраз реалних историјских догађања: смена на рашком престолу између краља и његових синова и тадашња политичка ситуација Србије у односу на друге земље. У души краљице Јелене се тај одраз прелама кроз покајање, плач, умну молитву, поуку, заповест – преко песничких жанрова – из чијих се преплета оцртава смер ка духовном приближавању анђеоском животу.

Полазећи од познатих историјских дешавања у Србији у последњој четвртини XIII века, тачније, од 1276. године, која за нас у овом раду има полазну тачку, а везује се, најпре, за борбу између краља Уроша и његовог сина, „младог краља“ Драгутина, као и за Драгутинову победу са преузимањем рашког престола, покушаћемо да у *Житију краљице Јелене*, са почетка похвалног текста, сагледамо преко поетске рефлексije, одраз те историјске датости. А затим, између браће поновна смена на престолу, 1282. године, као и други значајни али само назначени догађаји у овом поетском делу похваљивања, откривају, у одразу тих дешавања, бројне врлине ове хришћанске краљице, дипломате и мајке.

Како су извесни догађаји дати повезано или се преплићу у житијима краљева Уроша и Драгутина, а нешто и у *Житију краља Милутина*, затим у *Житију краљице Јелене*, као и у *Житију архиепископа Јоаникија* (1272 – 1276, +1279), то ћемо их, кад је потребно, посматрати напореда или у следу, али са аналитичким акцентом у похвалном *Житију краљице Јелене*, које је Архиепископ Данило Други високо уметнички сачинио; ми то овде прати-

мо у житијном одељку: „Побожност и богоугодни живот краљице Јелене“, у језичкој верзији Л. Мирковића, из Зборника *Животи краљева и архиепископа српских*, СКЗ, Београд, 1935, стр.45-57.¹

Разлози за борбу 1276. године, припреме и сама борба између оца и сина, краља Уроша и „младог краља“, његовог сина Драгутина, као и успостављање сада, нове, Драгутинове власти, исказани су, како је познато, детаљно у *Житију краља Уроша* (у овом Зборнику)², у одељку под насловом: „Драгутин моли од оца престо или део земље, али га отац одбија. Драгутин збацује оца са престола. Родитељи Драгутинови одлазе у Захумље, где је Стефан Урош I умро.“ (15. стр.)

„Млади краљ“ Драгутин, иначе, већ ожењен угарском принцезом Кателином, три пута се обраћа оцу – краљу Урошу – са молбом, да по датом обећању, добије власт у земљи, или бар над неким делом земље. И после трећег, безуспешног обраћања, уз војну помоћ „свога таста, угарског краља“, како стоји у Житију, „подиже руку на свога родитеља. И пошто је била међу њима велика борба у земљи званој Гацко, син одоле своме родитељу, и узне престо његов силом.“³ Овај житијни сегмент, као историјску чињеницу наводимо из два разлога: прво, у *Житију краљице Јелене* (које је предмет наше анализе) овај начин смене на престолу се не објашњава и друго, што се у наставку житијног излагања о краљу Урошу добија обавештење које усмерава на улогу краљице – мајке при тој смени власти. То је део Драгутиновог коментара у обраћању мајци – краљици Јелени, који гласи:

„Јер ево очи твоје видеше све што је било и што се догодило. А ти као чедолубива мати, у великој љубави узми сва моја богатства, и колико хоћеш, даћеш ми из твоје руке. А ја ћу се по достојању теби покоравати и служити теби са страхом и љубављу истинске вере, и теби чинити већу част и славу, не би ли како ради тебе благослов Божји наследио. ... Твоје свете молитве нека ме утврде у вољи разума Божија. ...“⁴

У Урошевом житију даље, следи беседа са поуком краљице Јелене сину Драгутину. О овом Даниловом житијном излагању, а посебно о самој беседи с поуком, у науци је доста тога речено, нарочито о њеној идејности⁵, али и као самом жанру у Даниловој композицији житија⁶, те ћемо се ми, стога, осврнути овде само на завршницу те беседе, повезујући је са датим благо-

¹ Архиепископ Данило, Месеца фебруара осми дан, богоугодно *Житије* и *непорочни живот благочастиве и христољубиве госпође наше, блажене Јелене монахиње*. (+8 фебруара 1314, жене краља Стефана Уроша I Великог, а матере краљева Драгутина и Милутина). *Животи краљева и архиепископа српских*, превео Др. Лазар Мирковић, предговор написао Др Н. Радојчић, СКЗ, Београд, 1935, стр. 43-76.

² *Живот благочастивог краља Уроша званог Велики*. (Стефан Урош I Велики, 1243 – 1276). *Животи краљева и архиепископа српских*, исто као у напомени 1, стр. 5-20.

³ Исто, стр. 17.

⁴ Исто, стр. 18.

⁵ Р. Маринковић у студији *Владарске биографије из времена Немањића*, у одељку о краљици Јелени, посебно се бави идејношћу Јелениних поука синовима, Светородна господа српска, Београд, 1998, стр. 181-182.

⁶ Поред бројних наших књижевних теоретичара (новијег времена: Ђ. Трифуновић, М. Павловић, Гордон Мек Данијел, С. Хафнер, Р. Маринковић), Д. Богдановић детаљно образлаже

словом краљице-мајке приликом Драгутиновог, вероватно формалног, али званичног преузимања власти. А тај део гласи:

„А благочастиви и самодржавни син њезин краљ Стефан, примивши с љубављу и у сласт њезину поуку, и павши на њезине часне ноге, молио се је са сузама, да прими проштење својих грехова и да добије благослов. И ова госпођа, христољубива мати његова, *дарова му савршен благослов и мир*, и тако пође у одељени јој свој крај, примивши много имање и часне дарове, колико је хтела, од љубљенога сина свога ... самодршца краља Стефана ...“⁷

Посматрано кроз аналогију писања у другим српским житијима о предаји – примању власти, односно, о добијању престола, уочавамо елементе: беседа, поука, благослов, или у обрнутом редоследу, који изгледају као стално место. Тако, на пример, у *Житију Симеона Немање* од Светога Саве, код предаје власти сину Стефану, жупан Немања изговара: беседу, затим поуку синовима и благослов тек устоличеном владару⁸, или, у *Житију Светога Симеона* од Стефана Првовенчаног, код предаје и примања престола стоји обавезан благослов⁹; а и кад краљ Драгутин предаје власт брату Милутину, имамо кратку беседу, благослов и, на крају, поуку¹⁰. Кад архиепископ Данило крунише Душана за краља, по уздизању „на царски престо“, стоји благослов од свих окупљених¹¹, иза чега долази беседа са поуком – дакле, благослов је присутан свакад. Аналогно овоме, за званично устоличење и Драгутин тражи и добија благослов, али од краљице-мајке. Он јој се обраћа речима: „... узми сва моја богатства, и колико хоћеш даћеш ми из твоје руке. ...“¹² што упућује на чињенично стање, да је њему као победнику, који има сва богатства, сада потребна само форма признавања од једино легитимне особе српског краљевства. И краљица-мајка, после изговорене беседе, „красне речи“¹³, наставља са „божаственим речима“¹⁴ поуке сину-владару и завршава своју улогу у озваничењу новог владара, благословом, у констатацији аутора Житија: „И ова госпођа, ... мати његова, дарова му савршен благослов и мир, и“¹⁵, прогласивши га тако и формално новим краљем Србије на Рашком престолу, „тако пође у одељени јој свој крај, примивши много имање и часне дарове, ...“¹⁶. И да цитирамо још и Данилове речи са почетка Драгутиновог

композициони склоп Житија краљице Јелене, у одељку о Архиепископу Данилу II, *Историја старе српске књижевности*, СКЗ, Београд, 1980, стр. 175-179.

⁷ Напомена 2, стр. 18-20.

⁸ Сава Немањић, „Немања поставља на престо сина Стефана. Немањина поука синовима.“; – „4. *Живот светог Симеона Немање*, Списи Светога Саве и Стевана Првовенчаног“. Превео Л. Мирковић, Државна штампарија Краљевине Југославије, 1939, стр. 115, 116, 117.

⁹ Исто, стр. 190.

¹⁰ Архиепископ Данило, *Животи краљева и архиепископа српских*, СКЗ, Београд, 1935, стр. 24.

¹¹ Исто, стр. 165.

¹² Исто, стр. 18.

¹³ Исто.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Напомена 2, стр. 19, 20.

¹⁶ Додељени или *одељени* крај (српске земље) у коме је краљица Јелена живела и владала после Драгутиновог проглашења за краља, детаљно је обрадио М. Динић у студији: *Област краља*

Житија, као историјску датост: Тако је „Стефан краљ примио ... престо (царски) оца свога, ...“¹⁷, исказано конкретним изразом *примио*. Иначе, примање власти (са свим владарским инсигнијама), поред световног протоколарног дела, садржи још и црквени, који се реализује преко највиших духовних поглавара, што важи и за проглашавања савладара, и све то на државном сабору.¹⁸ У случају Драгутиновог насилног преузимања власти, од архиепископске столице се у Србији није могло, тада, очекивати да призна ово устоличење, јер је Српска црква после повлачења архиепископа Јоаникија, иза Урошевог пораза, остала скоро три године без свог поглавара. Разумљиво је, онда, Драгутиново обраћање мајци – српској краљици, да она потврди његов легитимитет, о чему сазнајемо из Даниловог списка.

Ове познате историјске чињенице и детаљи, везани за живот краљице Јелене у једном тешком и преломном тренутку, највише исказани у другим житијима Даниловог зборника *Животи краљева...*, у *Житију краљице Јелене* су само уопштено назначени, а рефлектирају се преко њеног осећања, размишљања и, пре свега, молитве и молитвеног стања. Зато Данило и започиње похваљивање ове хришћанске краљице и касније монахиње (Јелене) њеном искреном и правом молитвом: „Ова блажена несмућеном душом и кротким срцем истините вере приноси Богу молитву, ...“¹⁹, која је као основни облик духовног подвига, поред поста, у хришћанству, утемељена у еванђеоским порукама²⁰. Пре молитве, иначе, за канонски неопходна обавештења о њеној личности, аутор кратко упућује на њено високо француско порекло, затим, на удају за српског краља и породични живот *диван и славан* са децом коју су имали. А потом, после осврта на историјску чињеницу: „и пошто се такво дело догодило мужу њезину од сина свога Стефана краља ...“²¹, Данило упућује на краљичино подвизање после преласка у *одељене* крајеве, и ту, „сетивши се грехова својих и дошавши у велико покајање, умртвљује мисли телесне, и храни свој ум благодаћу божаственога разума, ...“²².

Облик молитве коју краљица Јелена изговара, или боље речено, носи у срцу, и која иде по утврђеном реду: обраћање Богу за прихватање молбеника, страх, сузе, пролазност, даровање убогих, одбацивање богатства и замена овоземаљског блага за небеско царство, представља врлину на подвижничком путу. Оваква молитва (као жанр) са основом у Јеванђељима, има своје изузетно место у тумачењима црквених Отаца, а посебно код Јована Златоустог (рођеног између 344. и 354. до 407), који потенцира аскетски и

Драгутина после Дежјева. Глас Српске академије наука ССН, Одељење друштвених наука, Нова серија, 1, Београд, 1981, стр. 70-75.

¹⁷ Архиепископ Данило, *Житије краља Драгутина*, Животи краљева, стр. 21.

¹⁸ К. Филозоф, *Житије деспота Стефана Лазаревића*. Чин избора Ђурђа Бранковића за савладара деспота Стефана Лазаревића обављен је у Сребреници (по Спремићу, вероватно 1425); „и ту деспот сазва са патријархом сабор од часних архијереја и благородних свију власти ... и на сабору благослови њега (Ђурђа) на господство...“ Просвета, СКЗ, Београд, 1989, стр. 122.

¹⁹ Напомена 1, стр. 47.

²⁰ Јеванђеља, Матеј 17, 21; Марко 9, 29.

²¹ Напомена 1, стр. 46.

²² Исто.

чист духовни живот у „урбаној“ градској средини а не у пустињи. Молитва коју Златоусти – велики оратор – одсликава, између осталог, јесте:

„Светлост душе, истинска спознаја Бога, посредница између Бога и људи, лечник страсти, ... мир душе, небеска водиља ...“²³.

У Даниловом спису и запису Јелениног мољења, са одговарајућим цитатима из сваке целине (у највећем броју – псалми), прелази се у, жанровски, чисту молитву, која јој је водиља даље кроз живот у подвизању. О молитвеном стању тела и духа на лествици подвига, у тумачењу монашког живота (раног средњег века), читамо у (Рајској) *Лествици* аве Јована (523. – 608.) са Синаја, начињеној за аву Јована, игумана манастира из Раите. У његовом тумачењу централни део молитве (а молитва садржи три дела) је потпуна усредсређеност у овладавању својим умом и отуђеност од спољашњег света, што доводи до чистог молитвеног стања, чисте, умне молитве. Ова врста молитве има своје посебно место у исихазму. И Сава Немањић, у *Хиландарском типик*у говори о правој, *доброј* молитви, која „чини да беседимо са Богом и узноси нас са земље на небо.“²⁴ Теоријски, то исихастичко тумачење налази се овде у конкретной ситуацији хиландарских Правила.

У историјски сложеној и напетом политичкој ситуацији у Србији после свргавања краља Уроша и његове скоре смрти (1277), отишавши у *одељени* јој крај српског краљевства, краљица Јелена је у својим размишљањима и осећањима, понирањима у себе, као и у сећањима на протекли период, заиста, имала потребу за добру, праву – умну молитву у обраћању Богу за помоћ:

„А мене Владико, грешну и недостојну рабу своју не презри, да се не порадује непријатељ мој због мене (Пс. 40, 12)... Господе, поведи ме на Твој пут, и поћи ћу у истини Твојој. ...“²⁵

Ова молитва, скоро цела сачињена од библијских истина (датих) преко цитата, у завршном делу упућује на смиреност, уздржљивост, скромност, даровање – на понашање које би требало да буде одраз опредељења у новој животној позицији краљице-удове и господарице на одређеној територији, као њен пут подвига, „украшавајући се сваким добрим делима и освећујући се у сваком добром животу уздржљивошћу изнад природе.“²⁶ За овакав одабрани начин живота, у Фошеовој студији о светитељима, из зборника *Човек средњег века*, Жака Ле Гофа, читамо, између осталог, и следеће: „Живи светац се препознавао, пре свега, по томе што је укротио природу у себи, ...“²⁷, што се као одлика из раног хришћанства везује за аскете и светитеље који

²³ Ђ. Трифуновић, *Молитва*, Азбучник, Београд, 1980, стр. 156.

²⁴ Сава Немањић, Глава 33. *О кључарима и хлебарима и рибарима и о стратору и о икономима метохијским*. *Хиландарски типик*, Свети Сава – *Сабрани списи*, Просвета, СКЗ, Београд, 1986, стр. 77.

²⁵ Напомена, стр. 47.

²⁶ Исто, стр. 48.

²⁷ А. Фоше, *Доступно спасење*, 9. *Светитељ*. *Човек средњег века*, прир. Жак Ле Гоф, Београд, 2007, стр. 351.

нису умрли мученичком смрћу, а аутор Јелениног Житија овде истиче то као подвиг хришћанске краљице на лествици ка светаштву.

Апологетику личности краљице Јелене Данило наставља у истицању њених изузетних особина: по нарави, по учености и образовању, и на крају (градацијски) по памети. И скоро да ниједна њена наведена карактеристика не делује као опште место, већ реална одлика:

„оштра речју, а блага по природи, непорочна животом, у заповедању кротка, да обрати ..., да теши ..., просто казати била је украшена сваком врлином.“²⁸

Утолико пре, што за следећу Данилову квалификацију њене личности „Опевану и свехвалну благодат имађаше...“, Г. Суботић средином XX века (1958), наводећи популарност краљице Јелене у свом времену, додаје: „То потврђује предање о њој које се до наших дана очувало у Црној Гори.“²⁹ За њено понашање са људима, Данило каже и ово:

„Великога и малог, богата и ништа, праведника и грешника, болна и здрава, свакога од њих једнако је поштовала, и свакоме од њих дужну част одавала...“³⁰

Иако су ови апологетски елементи стална места у похваљивању, у *Житију краљице Јелене* имају своје право место и као енкомион наративне ер-форме, у наставку прелази у поджанр молитвених суза – најчистије молитвено стање. „Оплакуј себе, јадна и грешна душо, ... јер где су сузе, ту је и Божја милост...“³¹ – што представља реално осећање и потребу за Божјом милошћу у простору и времену у коме она живи, након познатих историјских ломова.

Иза високе апологетике Јелениној личности, као завршни део I фрагмента, долази нови став (и код Даничића, 1866) односно, започиње друга и другачија похвална целина, на чијем нас почетку Данило обавештава о тешкој болести краљице Јелене (али, не и које врсте): „Мало времена иза смрти свога мужа, ... и после овога (као општа формула), павши у велику болест, поче веома боловати...“³² Био је то преломни период у српској историји, као и у животу краљице Јелене, који теоретичари везују за 1282. годину. Тада се она одлучује за још строжа правила подвигања. На крају првог става, који представља молитвени плач, стоји:

„И ова блажена презревши све красно видљиво овога света, жели невидљиво ... и усрдно трпи анђелски живот, свагда умом пустиње гонећи и причешћујући се Богу у великом ћутању.“³² Било је то опредељење краљице и монахиње Јелене за виши молитвени степен *чисте молитве*, на свом подвижничком путу исихастичке оријентације. А у исихазму умна молитва одређује прави смисао

²⁸ Напомена под 1, стр. 48.

²⁹ Гојко Суботић, *Краљица Јелена Анжујска – ктитор црквених споменика у Приморју*. Историјски гласник 1-2, Београд, 1958., стр. 140. (У фусноти 60 ове студије наводи се извор по Ч. Мијатовићу: *Балишићи*, Гласник СУД XLIX, 1881, стр. 156).

³⁰ Напомена под 1, стр. 48.

³¹ Исто.

³² Исто, стр. 49.

хришћанске филозофије са циљем за „потпуно сједињење са Богом“, тумачи Д. Калезић (1991).

У даљем редоследу подвигања краљице Јелене, иза умне молитве са сузама, Данило говори о епистоларној комуникацији и њеној исповести пред духовним оцима: из Јерусалима, са Синаја и Раите и из Свете Горе, од којих је добијала „писане заповести које су на корист њене душе“.³³ Тај краћи наративни пасаж даље прелази, кроз песимистичку рефлексију општег живота, на исповедну молитву за досезање до „богоугодних места“, преко компаративне слике њеног унутрашњег стања са конкретним стварима: „... као што се лађа на морској пучини љуља од морских таласа, тако и ја грешна љуто тонем у гресима својим.“³⁴ Дубина њеног поетскорефлексивног осећаја из ове њене исповести нашла је своје место у антологији Радмиле Маринковић *Писах и потписах*.³⁵ На потребу њеног исповедања ради *очишћења грехова* за чист пут ка анђеоском животу, духовни оци одговарају наративном формом, поукама, њој – *њиховом чеду*, на основама библијских мисли у функцији живота средњовековног човека.

У сегментима даљег похваљивања, Данило је смењивао своја наративна излагања са њеним размишљањима и осећајима. Њена добра дела на добробит храмова, свештенства, сиротих девојака из честитих кућа, јесу кратке реалне приче или приповедни делови оплемењени њеним изјавама, најчешће из псалама. Ово излагање о њеној личности Данило завршава најузвишенијим осећањем мајке – бригом за своју децу и молбом и молитвом Свевишњем за њих:

„И ка овоме додајем и молим Ти се: колико је деце утробе моје, који су моји синови и слуге Твоје, и синови робиње Твоје, и за њих молим Те, Владико Господе, утврди их у страху од Тебе, да се боје Твога светога имена, и да у свему чине Твоју вољу.“³⁶

Иза овога следи изузетно позната (и анализирана) поука синовима, као највећа апологија мајци која брине за синове – владаре и за земљу, отачаство њених синова, као и хришћанској краљици на путу подвига и спасења. Завршницу целог првог дела похваљивања у *Житију краљице и монахиње Јелене*, које је (у овом издању) насловљено: „Побожност и богоугодни живот краљице Јелене“, чини покајна молитва која се, између других поетских израза, налази у антологијама поезије српског средњег века³⁷, са најдубљим лирским емоцијама, а која представља одраз праве побожности.

У овом раду осврнућемо се још на крај поуке краљице и мајке Јелене синовима, јер ту, сада, налазимо индиректно временску одредницу код обраћања синовима. Друга смена власти на рашком престолу у Дежеву, како

³³ Исто, стр. 51.

³⁴ Исто.

³⁵ Р. Маринковић, *Краљица Јелена. Писах и потписах*, Аутобиографске изјаве средњег века, Београд, 1996.

³⁶ Напомена 1, стр. 54.

³⁷ М. Павловић, *Архиепископ Данило. Антологија српског песништва*, Београд, 1994.

је познато, била је 1282. године, када је краљ Драгутин предао своје владарске инсигније, одржао кратку беседу, изрекао поуку и дао благослов при устоличењу Милутина за краља (*Житије краља Драгутина*). Као што ни при првом устоличењу сина Драгутина за краља није била по страни, јер је, макар и формално, примио престо са њеним благословом, тако ни сада, код друге смене 1282. године није остала индиферентна. Из Даниловог казивања: „Два сина њезина беху у тим данима крепка, силна и самодржавна краља у свом отачеству, у српској земљи, ...“³⁸, види се да је смена на рашком престолу извршена и да су то сада два краља (самодржавна), којима она упућује поуку. Њена поука, са елементима за новоустоличене владаре делимично је слична Немањиној поуци синовима, приликом проглашења средњег сина Стефана за наследника власти и престола. Идентична мисао о братској слози и међусобној љубави у житијима Симеона Немање од Саве Немањића и краљице Јелене, овде, била је предмет бројних истраживања и познатих закључака; ми овде наводимо само једну реченицу која је у оба житија исказана скоро истим речима. Она у поуци – заповести Немањиној гласи: „Јер ја вам дајем ову заповед: да љубите брат брата, не имајући међу собом никакве злобе.“³⁹, а краљица-мајка каже синовима: „А ви љубављу срца држите се сами међу собом, имајући једномислену вољу у телу, ...“⁴⁰, што у наведеним примерима није само топос у обликовању поуке – заповести, већ неопходност у српској држави – у оба случаја. Оно што се са сигурношћу може рећи, јесте да ове речи поуке – заповести краљица Јелена није упутила синовима пре 1282. године; они су овде „два ... силна и самодржавна краља у свом отачеству“, те је ово могла да упути убрзо по Милутиновом устоличењу на Рашки престо, те исте 1282. године. Оваква поука са захтевом о братској слози има смисла, ако није на самом устоличењу, као нешто што се упућује на почетку владавине два (прецизирано) самодржавна краља у отачеству, и то када је изговара ауторитет који не може да се одбије, бар не одмах. Како је историјски познато, синови краљице Јелене Драгутин и Милутин прилично дуго су се држали мајчиног завета, мада не и до краја. Овом поуком се, практично, завршава похваљивање њеној личности: изнад свега добре мајке, хришћанске краљице, умне особе.

Закључак

Почетак похвалног *Житија краљице и монахиње Јелене*, од Архиепископа Данила Другог, после Увода, исказује њене дубоке емоције, најчешће у борби са својом душом, а које представљају одраз реалних историјских догађаја око смена на краљевском трону у Србији 1276. и 1282. године, као и других пратећих збивања. Одроз те реалности је дат преко песничких жанрова који се евидентно смењују према стању душе ове хришћанске краљице.

³⁸ Напомена 1, стр. 55.

³⁹ Напомена 8, стр. 117.

⁴⁰ Напомена 1, стр. 56.

То су: молитва, плач, покајање, умна молитва, размишљање, и све то жанровски преплетено на лествици њеног духовног подвигања. За овакву Данилову методологију похваљивања, у композицији текста за Јеленину канонизацију, Д. Богдановић, између осталог, каже: „... карактеристично је и ново у Данила компликовање унутрашње структуре текста – 'плетеније' композиције“. И наставља, да ово складно смењивање

„књижевних родова ... открива не само вештину Даниловог књижевног поступка него и богатство Јеленине духовности; то су они жанрови који појачавају контекстивну функцију житија.“ (1980, 177.)

На овакав начин Даниловог похваљивања у *Житију краљице Јелене* осврнуо се и С. Хафнер (1991, 136)

Поменута композиција песничких жанрова у *Житију*, као и сложена форма самих жанрова када се претачу из нарације у поезију и обрнуто, пружају високо реторско умеће писања; њима се исказује психолошко стање хришћанске владарке, које представља одраз историјске стварности, како је, конкретно, сам аутор, током писања похвале краљици Јелени, назначио (свргавање њеног мужа краља Уроша са власти, као и његова смрт, устоличење прво краља Драгутина а затим краља Милутина).

Кључне речи: Архиепископ Данило Други, краљица Јелена, похвално житије, песнички жанрови: молитва, похвала, плач, исповест, поука, историјски догађаји, одраз стварности, методологија рада.

Milunka Mitic

SOME HISTORIC EVENTS AND THEIR EFFECT ON THE LIFE OF QUEEN HELEN IN THE
HAGIOGRAPHY OF HELEN THE QUEEN AND NUN BY THE ARCHBISHOP DANILO II,
FROM THE COLLECTION *LIVES OF SERBIAN KINGS AND ARCHBISHOPS*

(Summary)

In the eulogistic *Hagiography of Helen the Queen and Nun* by the Archbishop Danilo II, the historic and political events in Serbia from the late XIII century, or more precisely, starting from 1276, are given according to the canon-determined pattern of presentation usual for this kind of hagiographic apogetics. In first part of the hagiographic poetic eulogy, upon the construction of the Gradac Monastery, the reflection of these real events is presented through the conditions and pictures of the soul of the Christian queen Helen, of which she most often speaks herself. To write such kind of eulogy to the chosen brave career of the queen and nun Helen, the author applied the methodological procedure of presenting, through a compositional harmony of genres: prayer, eulogy, cry, narration, etc., a medieval Serbian hagiographic apogetics of the highest artistic level. In it, the reflection of real life is traced through the inner life of Queen Helen, enlightening at the same time the historical events that brought about the emotional condition described by the Archbishop Danilo II.

Славица Васиљевић–Илић
Бања Лука

СТВАРНОСТ И ЖИВОТ МАНАСТИРА ОРАХОВИЦЕ У СТАРИМ ЗАПИСИМА

Рад на основу сачуваних записа освјетљава преплитање умјетности и живота српског живља духовно везаног за православни манастир Ораховица у Славонији. Рад обухвата период од XVI до прве половине XIX вијека. Број проматраних записа омогућава да се из њих сагледа рад манастирског братства, њихова интересовања и потребе за одређеном врстом књига, њихово преписивање и куповина, те прилози околног становништва. Манастир је послужио и као уточиште монасима из босанских манастира Стуље и Липље пред Турцима, а и сами ораховачки монаси су се селили.

Наведени записи свједочанство су да и у тешким временима сеоба и несигурности, брига за књигу и брига за духовно не нестаје, већ напротив. Истовремено, они потврђују и тешкоће које су Срби, као дошљаци, имали међу католицима. Они су и свједочанство континуитета стваралаштва у периоду од готово четири вијека, те стилског и духовног трајања старе књижевности и у периоду који се назива „новим“.

I

Један од прелазних књижевних жанрова између поезије и прозе јесте и жанр записа, свакако најприсутнији у старој књижевности, јер је познато да их је сачувано око 15 000, мада тек неки њихов дио има литерарне одлике. Запис као књижевна врста постаје посебно чест у периоду турске окупације. Он је један од жанрова који траје све до новог доба.

Записи манастира Ораховице који нас овдје занимају у највећој мјери налазе се у познатом издању Љубомира Стојановића *Стари српски записи и натписи*¹. Радослав Грујић је у свом раду о манастиру Ораховици² такође издао још неке записе и натписе којих код Стојановића нема (њих 5). Сачувани записи који су везани за овај манастир налазе се или у манастиру Ораховици или на неком другом мјесту. Постоје и такви записи у којима се монах назива Ораховчанином ма где да се нашао па га посредно доводимо у везу са овим манастиром (6705, 1251, 2298, 7465, 8171, 8194, 8703). Постоји око 113 записа и натписа о манастиру Ораховици и то по старости њиховог настанка

¹ Љ. Стојановић, *Стари српски записи и натписи I-VI*, Београд, 1903-1926.

² Р. М. Грујић, *Старине манастира Ораховица у Славонији*, Београд, 1939.

изгледа овако: из XVI века – 18; XVII –36; XVIII– 51; XIX –2 и недатираних 6.³ Од сачуваних биљежења о Ораховици постоји и петнаестак натписа,⁴ који се налазе на црквеним сасудама: чашама, барјацима, иконама, дискосу, проскомидији, кадионици, копљима, један је чак на портрету (8703).

II 1

Иако је српског живља на простору данашње Славоније било и раније, први сачувани записи везани за манастир Ораховицу потичу тек из XVI вијека, када је поново, око 1530, дошло до насељавања Славоније. У науци није познато ко су монаси који су основали овај манастир⁵, али за новонастало братство биле су потребне богослужбене књиге, тако је дио књига набављен из других манастира. Најстарија сачувана књига је *Зборник празничних проповједи* из 1538, док најстарији запис сачуван у манастиру из 1551, није настао у њему и налази се на једном четворојеванђељу. Увод записа својим стилем плетенија словес неће имати каснијих настављача у новој средини. Из записа се не сазнаје одакле је књига набављена, али јој знамо да је Радоја преписивач. Сљедећи сачувани запис у Ораховици јесте са Псалитра насталог у Милешеви 1557. већ запаженом због датирања обнове српске патријаршије⁶. Затим долазе записи у виду љетописних биљежака које прате турске султане по именима од Османа до Сулејмана. Они ће прецизно забиљежити и поход Турака на Сигет 1566. и његово освајање 7. септембра. Овај запис, значи, први говори о догађајима преко Саве и Дунава са подручја коме Ораховица припада.

Тек сљедећи запис је први који помиње манастир Ремету и храм Светог Николе. Запис биљежи да је Апостол преписан у овом манастиру за игумана Максима 1583. Затим годину за годину долазе и друга два записа која свједоче да је манастир имао преписивачку радионицу у којој су настале бар још двије црквене књиге *Триод* и *Пентикостар*. Послије пет година паузе 1590. настаје *Титик*, а 1593. *Учитељно јеванђеље*. У неким од записа, сем храма св. Николе и манастира Ремета, записано је да је манастир у окриљу планине Ораховице близу града Ораховице и вјероватно одатле и касније име овога манастира – Ораховица. Грујић првобитни назив Ремета доводи у везу са римокатоличким пустињачким редом св. Августина или св. Павла

³ Напоменимо да на Лиму крај Прибоја постоји манастир Ораховица или Маржић, али је храм посвећен светом Ђорђу. Колико сам могла да утврдим, код Стојановића име Ораховица користи се само за овај славонски манастир иако је у неким случајевима, да би се избјегла било каква недоумица, испод записа стављано и Ораховица у Славонији али не испод свих.

⁴ Они се у Стојановићевом издању налазе под следећим бројевима: 901, 927, 1046, 1047, 1238, 1462, 3461, 4925, 5121, 6513, 7213, 7712, 8088, 8703, 9748, 9756.

⁵ Р. М. Грујић, нав. дело 13.

⁶ Љ. Стојановић у VI књизи напомиње да је запис 589 боље издан под бројем 6295. Оно што је битно јесте да се мјеста проналаска записа не подударају: у првом случају је то Ораховица, а у другом Народна библиотека. У исто вријеме не зна се да ли је наведена књига дошла као прилог новом манастиру или можда тек последије опустошења Милешеве када су њени монаси основали манастир Пакру 1688.

Тивјеског – *eremitae*⁷. Све наведене књиге настале су у вријеме истога већ поменутог игумана Максима, који нам је први познати игуман.⁸ Морамо да вјерујемо да је он првенствено заслужан да се у тако кратком времену интензивно, уз све остале манастирске послове, радило и на преписивању старих књига. Била је то прије свега потреба храма, али и брига о духовном наслеђу. Један, а можда и једини монах задужен за преписвање књига, оставио је своје име – Матеј.

Према запису из 1594 (8589) црква Св. Николи сазидана је те године, док један каснији запис наводи годину 1100 (4925). Грујић претпоставља да су горњи дио цркве и кубе обновљени послје пожара што сазнајемо из натписа (1462)⁹ 1650. г. Док натпис из 1775/77 (3461) свједочи о градњи помоћних зграда при манастиру за игумана Максима Поповића.

Недатирани запис из XVI в. забиљежио је да су у Ораховицу стизале књиге са Свете Горе. Тако је проигуман Димитрије донио 2 житија, 1 похвалу и Златоуст манастиру и приложио их за свој вјечни помен.

Није сачуван ниједан запис о преписивању књиге у Ораховици између 1593. и 1626, иако је инок Матеј саставио и један запис 1594. И управо када немамо манастирског трага у записима, они се наставаљају у натписима. Како је нова црква подигнута 1594, тако је настављен рад на њеном уређивању. Неколико сљедећих натписа управо су прилози манастиру у иконама, оконима за иконе, петохљебници, дарохранилници, те обнављање једне књиге. Њихови прилагачи су из самога манастира.

У међувремену је на игумански престо сјео Пајсије Шести, па Захарије. Управо за игумана Захарије сачувано је неколико натписа и записа (982, 1046, 1047), те бисмо могли тврдити како се он ревносније трудио да цркву уреди и обогати, али и да остави писани траг о свом старању.

Постоји и запис на ступу сачуван у манастиру Житомилићу који каже *Мајстор Вукашин манастира Ораховице. У љето 7118. постваљени су ови стубови* (927). Запис је занимљив јер потврђује везу ова два манастира, али говори и о новом сталежу занатлија који хвата коријена у српској средини, те се потписник 1603. определијелио као мајстор. Тако се формира један нови грађански сталеж. Слично је и у натпису (1047) из 1617. када се појваљује кујунција Аврамије Хлаповић, или иконограф Крабуљић (6513) из 1607. Аврам Хлаповић је оставио више својих вриједних радова у Ораховици. Треба да се помене и сликар Остоја Мркојевић¹⁰.

Како су ствари путовале из Ораховице, тако су са друге стране у њу и стизале па је једна књига *потписана у нужди великој и невољи* 1612. год. у манастиру Липље у Босни и донесена у Ораховицу.

⁷ Нав. дело 8-9. Грујић претпоставља да је на мјесту манастира у XIII или XIV веку био римокатолички манастир еремита који је послје најезде Турака почетком XVI вијека опустео па су Срби на њиховим развалинама себи подигли цркву.

⁸ Грујић претпоставља да је манастир настао и раније, а као најранији датум сматра 1544. или 1545. када је пронађено тијело Стевана Штиљановића у Шиклошу који би да је манастир постојао, сигурно ту био пренесен, нав. дело, 15.

⁹ Нав. дело 19.

¹⁰ Нав. дело 38–9.

Послије поменутог Матеја, који је вјероватно због умјешности био задужен да се бави преписивањем, нико није био достојан настављач, а можда су се преписи изгубили. Тек последије паузе од 33 године сачуван је запис који потврђује да је Ораховица изњедрила нову књигу и то *Златоуст* 1626 (1175). Заслуга за њено настајање приписана је игуману Пајсију и братству манастира, а ктитор је био јеромонах Нестор.

Занимљива су и сљедећа три записа у *Пећком поменику* који спомиње братију манастира *Ремете, званог Ораховица* 1627. и да је тада патријарх српски Пајсије путовао по Срему (1184–1186), а задржао се и у Прибиној Глави¹¹. Запис који је пронађен у Загребачкој академији потврђује да је 1630. преписан Псалтир у Ораховици, а преписивач је био старац Спиридон.

Послије овога поново долази низ краћих записа. Први наредни је са књиге манастира Ступље (1202) 1629. која је последије опустошења доспјела у Ораховицу. Два натписа: на крсту (1238) из 1630. и на једном панигијару (1251) из 1633. наводи да је његов мајстор био Стефан Ивановић Сарајевац. Свједочанство је ово наших непрестаних сеоба и помјерања, те веза наших различитих крајева. Он помиње ранијег игумана манастира 1609–1617, као духовника Захарија. Од 1631. до 35. појављује се у записима три пута Димитрије као игуман или проигуман, а који је по недатираном запису (4406) дошао са Свете Горе.

Са Свете Горе су у Ораховицу трудом оца Нестора приспјеле двије књиге 1646 (1407, 1408) У првом запису каже се да је Нестор прилаже на благослов својој цркви. Није јасно да ли је то јеромонах Нестор који се појављује у запису из 1626.

Послије Велике сеобе опустјела су небројена мјеста на Балкану о чему нам свједочи запис из 1696 (2016). Он спомиње пуне угарске, српске, бугарске земље, Херцеговину и предео од Солуна до Константинопоља. Тако су донесене књиге из опустјелих и спаљених босанских манастира Ступље и Липље 1691, 1694. 1696. Запис тврди да се са народом заједно повукло и монаштво које је затим *скитало* по Угарској и Њемачкој (Аустрија), прогањано и тлачено, те је и сам архиепископ Арсеније имао тешкоће и сметње. Писац ових записа је познати Стефан Раваничанин, писац *Раваничког љетописа*. Нешто ранији запис показује нам пут којим су књиге стигле из манастира Драговића гдје су доспјеле као прилози за душу. Овај манастир је опустео, као и манастир Крка, последије великог исељавања око 10 000 кућа од 1603–1624.¹² Са њима је вјероватно дашао и Василије, назван Стефан јеромонах, који је себи ставио атрибут Драговићанин (1671). По Грујићевој тврдњи постојао је још један запис са Василијевим потписом на изгубљеном *Четворојеванђељу* са годином 1672.¹³ Можемо поуздано тврдити да је попис ствари из 1677.

¹¹ Р. Самарџић, *Српска православна црква у XVI и XVII веку*, у: *Историја српског народа* III, Српска књижевна задруга, Београд, 1994. 74.

¹² *Историја српског народа* III 2, 337.

¹³ Нав. дело; 61. Грујић наводи и запис из 1697. са *Четворојеванђеља* писаног за Ораховицу, а налази се у селу Ветово. Дар је јеромонаха Нектарија.

године (1740) заправо инвентар некога манастира из кога су калуђери због запуштења или намета пребјегли.

Из предложеног закључујемо да су монаси били шкрти када се ради о савременим догађајима. Упоредимо ли најпознатија историјска сазнања о томе периоду закључићемо да они не спомињу крупне историјске догађаје нити оне који се односе на њихов крај. Тако је само два пута поменут рат у XVI вијеку (под Сигетом 1569 (5148) и под Јаноком 1594 (860)). Тек Стефан Раваничанин 1696. године (2012-2016) диже поглед и обухвата српске и друге земље када спомиње глад и пустошење па и опустјеле манастире у Босни. Иначе писци не спомињу прелазак владике Василија из Ораховице у Крижевце са народом¹⁴ од 1597. до 1600. или сеобе 1603.¹⁵ У исто вријеме немамо ни једног записа у Ораховици који свједочи о привременом освајању аустријске војске овога краја 1687,¹⁶ као ни запис настојника ораховачког Јове Рајића који је обећао унијаћење своје и 16 својих парохија што је и учинио 1690.¹⁷ Монаси шуте и о тешкоћама због православне вјере које су се наставиле упорно потврђеним привилегијама православном становништву од стране цара Леополда 1690, 91, 95 године. Нема помена ни три народна збора 1700. у Ораховици, као „духовном средишту православних Срба славонске Подравине и Барање“¹⁸, под Арсенијем Трећим којим се успротивило унијаћењу.

Али, зато записи настављају биљежити путовања наших епископа, те је епископ Јефрем Јанковић, још један писац љетописних биљежака, оставио помена о свом путу у Букурешт 1703 (2120) гдје је на поклон добио Библију, о чему говори и сљедећи запис код Стојановића (2121). И архијереј Софроније (Подгоричанин) оставио је запис о своме рукоположењу за епископа пакрачког у Крушелолу и посјети Ораховици чија га је братија срдечно примила (2152) 1705. Видимо да овакав вид личних записа настаје тек у XVIII вијеку као вид повећане свијести о себи. Неколико горе наведених записа су и потврда да је Ораховица била угледан манастир у средишту тадашњих збивања, везана за важне личности свога времена и посредна потврда да је била духовно средиште Срба.

Један запис (2206) из 1710. године говори да су се књиге у Осијеку могле наћи и као обична роба на пијаци. Сљедећих неколико записа говоре о обнављању књига: *Јеванђеља* (2222), *Триода Лазареваца* (2288), али и о наручивању преписа (7465) или продавању књига (2298) из манастира или поклањању да би неко вријеме биле кориштене у некој другој цркви (7474). Два записа овога периода издвајају се због употребе страних ријечи у њима: у првом из 1714. (4407) ту је ријеч *пан*, а у оном из 1716. (7465) *капанош*.

Неки од записа заправо су љетописне биљешке које хронолошки наводе имена славонских епископа као нпр. запис из 1735. године (2670). Већ поменути пакрачки епископ Софроније Јовановић на књизи сачуваној у Ораховици

¹⁴ *Историја српског народа* III 1, 109.

¹⁵ Исто, 451.

¹⁶ Исто, 498.

¹⁷ Исто, 525.

¹⁸ *Историја српског народа* IV, 41.

забиљежио је предају Београда Турцима 1737, те глад и болест која је харала од 1737. до 1739. и обиљежио мјесто докле је прочитао Библију. Овај епископ био је доста активан те још неколико записа спомињу његово име (3024), он је наручилац дискаса (8059) и чаше (8060). Управо из средине XVIII вијека имамо највише записа и натписа. Забиљежена посјета Павла Ненадовића манастиру 1758. године (3136). Грујић је штампао и два натписа која је нашао у Ораховици са отиска на хартији за бакорез у којем се спомиње Павле Ненадовић као наручилац и Павле хаџи Михаиловић¹⁹, а ниједан није за Ораховицу. Из исте године у списку инвентара Грујић помиње и два кандила са урезаним ранијим годинама и кратким натписима, као и још неке предмете са натписима²⁰. Грујић је објавио и један запис са руске књиге из 1758.²¹ у којем је потписана књига дата епископу Прокопију Поповићу.

Најстарија позната преписана књига у Ораховици по Грујићу је *Четворојеванђеље* из 1582²². Њега је 1711. повезао Живан Бајац и о томе оставио запис, а натпис је оставио и око крста на барокном оквиру и њега Стојановић није објавио у својим записима и натписима. У наведеном запису моли се Господу за милост.

Руске везе са овим манастиром, у коме је Грујић нашао, и присуство руских књига потврђује и запис из 1747. у којем је јеромонах Димитрије Михаиловић назначио да је из Кијевско-печерске ларве, гдје је учио оправљање књига, послао књигу *Службу са акатистом св. Николи и Житије са чудима*. Записи се налазе и још на два четворојеванђеља из Кијевско-печерске ларве из 1697. Једно је окувао Нектор јеромонах у вријеме игумана Теодосија, а друго за игумановања Гаврила уредио Теодосије Ораховичанин.

Промјене надлежности, буне, ваљда су толико били уобичајени или толико мимо интересовања монаха као нешто привремено да нису уопште забиљежене. У првом периоду тако су најчешћи записи који потврђују власништво. Тек у XVIII вијеку имамо нешто више интересовања за збивања „споља“. Помињу се и посјете аустроугарског цара и царице Марије Терезије (3024) српској цркви у Будиму и потврђивање повластица 1752. год; а забиљежено је и путовање Јосифа Другог 1768. по српској територији и посјета Карлоцима и саборној цркви при чему је цар улазио и у олтар (3315). Епископ Арсеније Радивојевић је Ораховици даровао Патерник при посјети 1764. (3242). За архимандира Николаја Теодоровића преписан је у Ораховици *Пећки љетопис* 1784, а јеромонах Саво Васиљевић је забиљежио рат Аустрије и Турске 1788. и њемачко освајање градова дуж Саве.

Чак и временске непогоде тек у XVIII в. налазе своје посматраче, као земљотрес из 1757 (3120) и 1774 (3380), или помрачење мјесеца 1772 (3377) као и сљедеће године (3378) или грмљавина у јануару 1774 (3381).

Из XVIII в. имамо податак о школи и професионалном учитељу (3054) Илији Вукаиловићу, те о књигама које нису више само богослужбене као што

¹⁹ Нав. дело 42. и 43.

²⁰ Нав. дело 52.

²¹ Нав. дело 58.

²² Нав. дело 58–59.

је податак о граматички из 1757 (3118), или о преписиваном летопису 1784 (8613). Граматику је приложио епископ пакрачки Вићентије Поповић.

Уједно, док се као мајстори који окувају књиге или израђују друге предмете појављују световна лица, преписивачки посао остао је у окриљу манастира. Први свјетовни ктитори су записани у записима из манастира Драговића од 1551-1672 и 1672: Јелена Николина и Ђуро Ковач, а њихов дар је прилог за душу. Лица без црквених атрибута наводе се и у запису из 1677 (1740). Прво свјетовно лице које се спомиње уз ораховичку књигу јесте Димитрије, брат владике Јефрема (2206) 1710, али као продавач књиге, а први свјетовњаци који прилажу књигу су пан Јован Јанченко и син Григорије 1714 (4407). Кнез Тодор је 1716. купио књигу мајци за душу; а баба Кара– Вида (4590) у недатираном запису уписала је помен за своју душу.

Последњи запис исписан је на портрету Стефана Станковића, архимандира Ораховице из 1820. Управо у периоду почетка XIX вијека стара књижевност „наставља се даље, углавном, у кратким формама записа, који каткада достижу драматичност савременог казивања или лиризам личног расположења.“²³

II 2

Од оволиког броја записа тек три су дужа и можемо рећи састављана са умјетничким претензијама. Најстарији је из 1551 (559) и заправо се састоји из два дијела; први који је узвишеног стила управо је библијска реминисценција на Бога као творца свега па и човјека и његових дјела. На тај начин аутор, Радоја, из те опште, космичке перспективе уводи и своју маленкост и говори о своме раду на *Четворојеванђељу* уз тражење опроста. Ово је запис са највише црквенословенских израза из ове групе. Сљедећи запис (3024) представља дужу биљешку са низом мотива из 1752. У њој аутор говори о свом путовању у Будим као духовник који исповједа вјернике. Посјети аустругарског цара и царице Будиму, због нагле сеобе великог броја Срба у Русију, и њиховом сусрету са митрополитом Павлом Ненадовићем, те о њиховој посјети српској цркви и потврђивању привилегија Србима. Затим наставља запис казивањем о свом повратку у Ораховицу са милостињом.

Најљепши је запис из 1802. Он је временски на граници старе и нове књижевности, али сав у духу старе. Писац је одлично познавао традицију старе књижевности.

Своме је запису намијенио формално трочлану структуру²⁴, и тако нас упутио на симболику броја три и алудирао на Свето Тројство, једну од основних разлика у вјеровањима источних и западних хришћана. Свој исказ почиње као плач и вапај са девет (поново симболичан број) усклика *О!* Таутолошки исказ открива лични став аутора и буди знатижељу читаоца:

²³ Ђ. Трифуновић, *Стара српска књижевност*, Филип Вишњић, Београд, 1994, 72.

²⁴ Према издању Ј. Стојановића, *Стари српски записи и натписи*, II, 322-323.

„О враже, свакој правди! О зависти дубока! О древна злобо! Осине ђаволски! О Јудо објесни! О Галате несмислени! О јеретиче свете цркве јерусалемске! О мрезости (гнуособо) запуштена! О ти безакони човјече и жалосни, зли, невјерни Јаго, оберкнеже, жителу села Шумана, што то учини, безакони мужу, од ове свете књиге?“

Чему толики вапај, и шта је изазвало толики јад? Ко је то ђаволски син и Јуда? Шта је урађено књизи и којој светој књизи? Аутор нас дуго не оставља у недоумици већ разјашњава узрок несреће. Исказ наставља као реторски са трочланим синонимима, повезаним везницима:

„Из зависти натеже пушку своју и проби ријечи самога Бога и светих његових пророка и апостола, и прекрасна дјела свих светих овдје написана. Да куне Бог осветник сваке правди, амин.“

Синонимијом се повишени тон излагања наставља, потенцира нестрпљивост аутора да нам што брже исприча догађај, да би на крају првог дијела овога исказа смирио тон и стишао излагање ломљењем интонације –клетвом. И тако нас уводи у други дио излагања који је интонацијски неутралан, да би у трећем дијелу тон опет повисио и израз гуснуо.

Слиједи подробан опис како је дошло до тог чина, али прије тога дају се подаци о књизи. Ријетка, скупа и света је свака књига старе књижевности, а посебно *Библија*. Јер је сматрана, како и сам аутор каже дјелом самога Бога. Иако је запис настао у вријеме штампане књиге, оне се у нашој средини још увијек и ручно преписују. Она је купљена за помен родитеља, а Лазар Савић је паре за њу зарадио у туђини. Из записа не сазнајемо шта је било занимање Лазарево, али можда је и он био један од занатлија.

„Ова књига звана Библија, то јест књига Старога и Новога завјета, коју поклони Лазар Савић, родом из села Рњевца и бивши тада жител славног вароша Холмица у Њемачкој земљи, манастиру нашем Ораховици поклони, за спомен својих родитеља Теодора и Милици, године 1802, мјесеца јула 18-ог.“

Радити по туђини и при том жељети и оставити траг и спомен себи у свом крају, својим родитељима. Мислити на манастир и на његове потребе као о неком свјетлу, а притом се и родни крај поставља као туђи са нечовјечним поступцима. Овај дио је нарација без украса. Запис, по класичној схеми, даје податке о књизи, наручиоцу и сврси даривања.

И послје толиког пута и жеље, нашао се врагом наговорен Јаго, шизматик, да полако, натенане мучи породицу Савић која је, вјероватно, свјесна нетрпељивости и смутних времена, натегнутих односа који упркос обећаној аутономији никако да се остваре, књигу и склонила. Свјесни да су трн у оку, склонили су књигу на сигурну удаљеност од уобичајених погледа, сигурно и од нехотичних оштећења. Уз то књига је још увијек ријеткост и драгоцјеност, која се пажљиво чува. Она је привилегија, и можемо само да претпоставио колико је новца и труда уложио Лазар да би оставио помен. Међутим, Јаго је звјерњао по кући, поглед му није био прикован у нормалну, пристојну ви-

сину, већ је тражио кавгу и угледао *Библију*. Јаго није сам то учинио већ му је наговором помогао онај који је вјечни супарник Божији – враг. При том поново израз постаје биран, реторски искићен:

„Па враг свакој истини и правди и противник, син ђаволски и Јуди предатељ и проклети безчасни Јаго Анин, невјерни, пребезакони²⁵ и проклети од свих пророка и од 4 јеванђелиста и од 12 апостола и од 70 тумача и преводилаца, свету и прекрасну, богоугодну и душеспаситељну књигу зависним и окајаним и нечистим и ражеженим срцем проклети јеретик Јаго, житељ села Шумана, римокатолик, погледа својим жалосним скрбноубиственим очима горе по греди, и опази прекрасну и душеспаситељну књигу ову Библију на греди у дому Лазара Савића, житеља рњевачког, у пожешком пољу.“

Ширећи реченицу, и користећи инверзију писац у први план ставља тежину престапа и казну за злодјело, са многобројним њеним спроводитељима. Потом долази најупечатљивији дио. Јаго се обрадовао да може мучити Савиће спорим протицањем времена. Он запиње пушку, ко зна на кога ће да циља, све је могуће – предмет или биће? Тишина се згуснула, дах прекинуо. Около сви чланови утишавају срце, грч у стомаку расте, лове погледе једни другима и стријепе. Само Јаго, безобзиран, не осјећа ни тишину ни стрепњу, намјерно. Полисиндетом радња се наглашава, драматичност тренутка продужава. Низањем седам глагола наставља се кулминација. Читаоци се држе у неизвјесности:

„Па узе и напуни пушку своју и узе столац мали и сједе на њега и погледа низ пушку и нанишани у по Светога писма и проби, Јуда безакони, малте не скроз.“

Пуцњем породица одахњује, прошло је. Дах је пуштен и смртна озбиљност се распрнула, а књига је остала рањена, болесна. Ко год да убудуће буде читао књигу, мораће да зажали над болесником, оскрнављеном светињом. Питаће се и интересовати за њену судбину. И треба да је зна!

Али, последице толике буре осјећаја, сам аутор се побојао за пријевремени суд и у хришћанском духу тражи опрост и себи душу спутава: шта ако је ненамјерно, ако се тај обесник покајао:

„И свако који буде читао Свету књигу ову да га заболи срце због прекрасне књиге ове и да каже: проклет Јаго, обертнез, и житељ из Шумана, ако због зависти буде толику штету направио. Ако буде нехотично, и ненамјерно и покаје се, Бог да му прости. И онај који пише реч: Бог му прости. Ја Герасим, опраштам њему, ако буде ненамјерно.“

Нека му је онда просто! Последице плача и реторског излагања, записа, па поново реторског излагања, завршни дио овога записа је повратак у класичну схему записа. Ту је клетва и подаци о писцу записа. Герасим, који је ово све

²⁵ Колегиница Б. Панић-Бабић ми је скренула пажњу и на неуобичајену, и у оно вријеме, сложеницу *пребезакони*. Сматрам да је употребљена како би својом необичношћу потцртала карактер Јаге.

записао, спреман је да опрости и тако онима који ће читати показује пут. Ако је све то он могао опростити, можете и ви који ово будете читали. Али овај смирени тон праштања је и сасвим неочекиван послије оне почетне кукњаве и тиме аутор постиже додатан ефекат. Плач, драматични догађај, опрост!

Осим материјалне штете, наведени чин је препун симболичних конотација. Рањена књига, рањена душа. Оскрнављена светиња. Потран идентитет. Негирање суштине српског бића. Да ли се само завишћу може правдати починитељ? Зар је могуће послије свега написаног вјеровати да је све било нехотично? Чин није био чин тренутка већ смишљено, психичко малтретирање породице!

Запис је занимљив јер има и мјеста неодређености и недоречености. Чиме се бавио и шта је радио Лазар Савић, зашто књигу сем родитељима није намијенио и за своју душу, како обично у записима налазимо? Али, много занимљивије је питање шта је био Герасим, писац записа? Да ли очевидац, јер као очевидац прича, наводећи детање иако немамо првог лица нигдје, или је монах који је све ово чуо. Он се поставља као свезнајући приповједач и тако трећим лицем оставља утисак класичног високог стила.

Занимљиво је да се као негативна особина у запису понавља највише завист, чак четири пута она је на првом мјесту: у првом пасусу записа и на крају. Чини се намјерно потенцираном. Поступак Јаге писац правда завишћу, осјећањем инфериорности и мање вриједности јер не припада изабраним – православним. Само тим психолошким моментом аутор може да образложи недјело. Насупрот зависти стоји правда (на почетку прве и на почетку треће цјелине)-као права једина истинита вјера. Као један од синонима Божијих.

Текст је сликовит, препун експресивности, израз је биран и писац је намјерно рачунао на учинак, те је и језик дијелом српскословенски, а не само народни. Он нам и рјечитије, управо умјетнички упечатљиво, осликава тешкоће Срба у новој католичкој средини, све оне притиске, борбу за очување привилегија које су постојале на папиру од њиховог преласка на територију Угарске и Аустрије. Писац је у неколико редака згуснуо тешкоће које Србе прате на том простору већ 500 година. Упечатљивије од иједног другог посматраног исказа скицирао је неприлике које је српски народ имао од католичких свештеника, власти па до обичних људи.

III

Стварност манастира Ораховице била је брига за духовно наслеђе и духовне потребе. Зато је највећи број записа свједочанство о преписивању и чувању књига или других црквених предмета, те о зидању манастира. У прва два вијека манастирског живота микрокосмос манастира окренуо се свијету само у три случаја: када је забиљежен рат под Сигетом, Јанокотом, и рат 1696. Сви остали догађаји, итекако историјски битни, остали су без помена, прекривени неком врстом монашког презира према смутним временима и земаљским патњама. Тек у XVIII вијеку у ораховичким записима имамо више бриге за свјетовну историју, али и свијест о својој вриједности, те вриједности при-

ватних сјећања и жеље да их нараштаји упамте. Зато се сем ратова, потреса, помрачења, која до тада нису спомињана у ораховичким записима, појављују и приватне забиљешке о путовањима: Јефрем Јанковић биљежи пут у Букурешт (2120), Ј. Јовановић биљежи посјету Будиму и догађаје у њему (3024). Братство је забиљежило посјету Павла Ненадовића (3136) манастиру и Јосифа Другог Карловцу. Софронија је уписао своје рукоположење (2152), а Максим Поповић редом набројао своја рукоположења. (3602). Летописно се биљеже епископи славонски (2670), а сачувана је и нека врста пословног уговора Илије Вукаиловића (3054).

Само три проматрана записа имају књижевних претензија, од којих се један из 1802. посебно истиче својим пластичним изразом. Иако временски на граници старе и нове књижевности, он је стилем више у духу старе књижевности. Он је једна од сличица тешкоћа које су Срби имали у новој средини. Насупрот њему најстарији запис издваја се стилем плетенија словес и опширним уводом. Док трећи запис, један од наопширних, биљежи догађај којем је и сам аутор присуствовао у Будиму.

Кључне ријечи: манастир Ораховица, стари записи и натписи, прилози, сеобе.

Slavica Vasiljevic-Ilic

THE REALITY AND LIFE OF THE ORAHOVICA MONASTERY IN OLD RECORDS

(Summary)

A reality of the Orahovica monastery was care for spiritual heritage and needs. For this reason, most of the records testify about re-writing and preservation of books or other church objects, and about construction and building of the monastery.

In the first two centuries of its existence, monastery's micro-cosmos was directed to the outer world only in three occasions, by registration of wars under Siget, Janok and war in 1696. Only in 18th century, there is more care for the history, as well as conscience of own value, in the records of Orahovica. Except of wars, earthquakes and the Sun's blackouts which have never been mentioned before, records contain also some private notes about journeys, ordains, some kind of annals.

Only three of the observed records have some literary intentions, and the one from a year of 1802 has significant plastic expression. Although it is at the chronological border between old and new literature, its stile and spirit relates it with old literature. It is one of the most recognizable pictures of difficulties Serbs had to face with in the new surrounding.

Злата Бојовић
Београд

AUREA AETAS У ДУБРОВАЧКОМ РЕНЕСАНСНОМ ВИЂЕЊУ СВОГА ДОБА

Мит о „златном добу“ (aurea aetas) припада низу мотива које је ренесансна књижевност преузела из антике. У делима дубровачких ренесансних писаца та визија је најчешће имала алегоријску функцију као образац идеалног живота и света супротстављен савремености, на коју, призивањем „златног доба“, у паралели по супротности, алудира. Иако има и идеализованих реминисценција на „вијек од злата“, изразитија су сатирична значења и песничка разрачунавања преко богате слике идеалног „златног доба“ са савременицима (песма Пјесанца Aurea aetas Мавра Ветрановића). Целовиту митолошку причу о „златном добу“ увео је Марин Држић у Негромантов пролог у комедији Дундо Мароје у коме је она била основа за његово необично размишљање о људским манама, али и о књижевним и личним проблемима.

Један од најважнијих ослонаца у идеји хуманизма и ренесансе била је античка цивилизација са изграђеном филозофијом, пре свега њено поимање живота и човековог места у њему, историје и материјалне културе, као и митолошког света који је обухватао потпуни систем тумачења свих појава и давао објашњења за све загонетке, колико оне из реалног, толико из фиктивног домена. Богати божански свет митологије, у коме се, као у огледалу на супротној страни видокруга, одсликавало све што се „дешава“, а истовремено не дешава, васпоставио се као врста паралелне реалности која је метафорично била мера стварности и свих категорија испољавања разумљиве и још више неразумљиве и недокучиве људске природе (разума, интелекта, профетије, креативности, али и свих врста емоција, страсти, деструктивности итд.). Систем митова садржао је, у својој симболици, одговоре за све варијанте животних ситуација, односа човека према човеку, човека према друштву, према власти, према самом себи, према иреалном, према природи, космосу, времену и свим другим релацијама којима живот твори једну целину.

Међу многобројним митовима које је човек хуманизма а потом и ренесансне епохе одабирао као архетипски модел, као филозофско, али и прагматично растумачење реалних појава за које је препознавао образац у старом свету био је мит о златном добу, односно златном веку, златним вековима, aurea aetas, Saturnia regnis, i seculi d'oro, l'eta dell' oro, како је у митологији, филозофији и литератури именован. Основно објашњење мита, који је пам-

тио идеалан живот и идеалног човека у њему у прадавним временима, требало је да пружи одговор за необјашњиву промену јер је савремени живот (без обзира на коју се нововековну савременост то односило), као и савремени човек, увек био супротност том идеалу.

Овај мит је прошао развојни пут од најједноставнијег, онтолошког, чак примитивног, утопијског објашњења давног цивилизацијског периода, уређеног по савршеним правилима која су владала у природи („...у тим данима није било никакве змије, никакве шкорпије, никаквог лава... Није било ни страха, ни насиља“)¹. Ова примарна визија измењена је у хеленском периоду утолико што се из природе померила према односима међу божанствима, а тај мит је обухватао Кроново доба, то јест доба благостања које је проишло из апсолутног неугрожавања које је пружало свакоме заштиту². Као и други митови, и мит о златном добу је пренет у литературу, и на тај начин обогашен, и у њој се коначно оформио и усталио са свим паралелним значењима. Као митолошку причу „о пет доба света“, која започињу златним и постепено падају све ниже, до најгорег, гвозденог, визију златног доба учврстио је Хесиод у поеми *Дани*, у VII веку пре нове ере и она је убрзо постала топос о вредним, „златним“ старим временима која су неповратно нестала потиснута новом, у свему ружном, стварношћу, која никада не може да издржи поређење са прошлошћу. Тада је сажето поређење, па су се усталила три ступња: златно доба, бронзано и гвоздено.

Романизована легенда златно доба је везала за староиталског бога Сатурна, који је идентификован са Кроном и учврстила се у *Lemonicy (Annales)* Квинта Енија на преласку из III у II век пре нове ере. Божанство жетве и свих пољопривредних радова, за време владавине Лацијом, Сатурн је створио услове да сви живе безбрижно, да им срећу не угрожавају болести, ратови, научио их да обрађују земљу и гаје винову лозу. То је остало задуго запамћено и на то доба старе историје гледало се „са поносом“ („... L'eta dell'oro ... cui i romani gvardavano con orgoglio“)³. Првобитна примитивна слика из природе све се више богатила и разгранавала стварајући представу о добу у сваком погледу идеалних услова који су у једном периоду владали у митолошком свету. У крајње поједностављеној утопистичкој визији идеал-

¹ Наведено према: G. Costa, *La leggenda dei secoli d'oro nella letteratura italiana*, Bari, 1972, стр. IX („... in quei giorni non c'era alcun serpente, non c'era alcuno scorpione..., non c'era alcun leone... Non c'era ne paura, ne terrore“).

То је садржај записа на сумерској плочици, датиран апроксимативно око 2000. године пре н. ере.

² Према једном делу мита о Крону, у његово доба – златно доба – људи су живели у благостању као богови, а земља је сама од себе давала обиље плодова; владавина његовог сина Зевса унела је промену. Из сећања на златно доба проистекле су Кроније, весели празник којим се обележавао циклус жетве (симбол благостања); у време Кронија робови су јели заједно са господарима.

³ По угледу на Кроније, настале су Сатурналије, бучан и ведар празник, који је падао 17. децембра, у славу завршеног годишњег циклуса и жетве и почетка нове аграрне године. За време веселог светковања нестајале су све разлике и робови су уживали у слободи. Пријатељи су међусобно једни другима даривали свеће и глинене лутке.

ног, временом се такво поимање конкретизовало преношењем у реалне односе међу људима и у стварност.

Овој конкретизацији посебно су допринели писци и филозофи старога Рима, јер је географско везивање Сатурна за његову базу, Лацио, додало нову могућност за употребу идеје о златном добу, најчешће у политичке сврхе. Као најважнији аутори издвајају се Вергилије и Овидије, на чијим се литерарним визијама златног доба у великој мери стварала представа о давном идеалном времену код ренесансних писаца, међу њима и дубровачких. Старим појединостима о дарезљивој природи, обиљу, благостању и неугроженом животу, без брига, болести, насиља, које су биле уопштене, постепено су додаване нове које су све више упућивале на човека и на непосредне односе међу људима, што им је придодавало значење друштвених, политичких и моралних коментара. Постепено се стварала и типична слика златног доба. Овидије је оформио у потпуности декор додајући аграрној слици (земља је била неорана, недодирнута грабуљама, нерањена ралом... људи су без зноја и труда сакупљали плодове ...) амбијент у коме се живело: било је вечно пролеће, „слатки зефири“ су благо миловали цветове, текле су реке млека⁴.

У ту представу уградили су се и неки средњовековни детаљи и, нарочито, виђења аутора ране ренесансе, пре свега из *Аркадије* Јакопа Саназара, која је враћањем модела идеалног живота у богомдану природу подстакла утопијску идеју, која се, као што се показало, преобратила у сопствену негацију. Саназаро је додавао социјалну ноту, допуњавајући слику „стarih времена“ новим појединостима које нису припадале примарној визији: поред опомињања да није било међуљудског гнева, да је земља била заједничка и бескрајна, да је свима давала плодове, наглашавао је да није било гвожђа, то јест оружја које уништава људски живот, ни неслоге која изазива ратове. Таква слика је антиципирала ново време, после златног доба, и на њој се градила веза са стварношћу.

Најранијим потпуним представама златног доба у дубровачкој књижевности припадају оне које је у деловима или у целини у службу својих идеја ставио Мавро Ветрановић. Припадник такозване хришћанске ренесансе, по природи своје вокације није се бавио античким митом или литературом као илустрацијом хуманистичког одушевљења профаним, осим на почетку свог световног књижевног рада, али и тада са уздржаношћу. Он је у миту првенствено видео могућу алегију за своје идеје о човеку, о савременику и о свом времену, о хришћанској врлини, о људским пороцима. Исто тако је у актуелности мита и у његовој модерности, која је била исход ренесансног ревитализовања античког света у целини, налазио параформу за своја лична, иначе дубоко хришћанска начела и за своју, понекад крајње упрошћену практично дидактичкоморалистичку сугестију о једино вредној концепцији поимања света⁵.

Са том идејом испевао је једну од најважнијих песама за разумевање његовог односа према времену у коме је живео *Пјесанцу aurea aetas*. Са си-

⁴G. Costa, нав. дело, XVI.

⁵З. Бојовић, *Антички мит у песничке Мавра Ветрановића, Мит, зборник радова, Нови Сад, 1996, 589–598, и у: Ренесанса и барок, Београд, 2003, 39–49.*

гурним познавањем целовитог мита, он је на почетку поставио широки оквир за слику оних времена у којима се живело спокојно, у пећини, у идиличном амбијенту, али одмах уводио и појединости које су недвосмислено наговештавале метафорику слике:

„гди чловик земаљски, ки вријеме тој бјеше,
на земљи анђелски безлобно живјеше.“

Означавањем злобе као зла у односима и христијанизацијом, Ветрановић је од почетка дао нову интонацију литераризованом миту. У даљем дочаравању негдашњег идеалног доба препознају се многе појединости које је познавао из литературе: („гдје ни једно краљевство не бјеше“, није ковано још оруђе, нису се људи трудили јер је земља све сама давала, није ковано оружје „с кога је свијет крвав“), којима додаје, по аналогији, потпуно нове. Ти додаци су само фиктивни били везани за златно доба, а у ствари су били били потребни да дају основу за алегоричну слику стварности ренесансног Дубровника како ју је доживљавао строги хришћанин. Док је у првом делу песме низао шта је све оличавало негдашњу идилу, у другом, који је придодат учвршћеној слици мита, слободно је призивао све оно чега није било у старом времену, а што је била његова реалност. Све што је одликовало ту реалност било је супротност добру и складу и свака нова појединост је једну по једну појаву приказивала као све дубљи пад општег друштвеног и појединачног људског морала. Прво што је, по њему, нарушавало општи морал, били су расипништво и блуд, из којих су проишчили многи други пороци, затим грамзивост и неслога међу људима. Колико год то изгледало да је опште мишљење, све је, у основи, била лична реакција на појаве у друштву. У идеалном добу, присећао се песник, није било пловидбе морем, а то је одмах указивало на његово уверење, изнето више пута и у другим делима, да је отискивање морем доносило многе недаће и извитоперености које су угрожавале човеково спокојство и живот уопште (пловидба је неизбежно била повезана са трговином – симболом дубровачког постојања – а трговина је доброг човека претварала у грамзиво, лакомог трговца, она га је излагала опасностима и страдањима од гусара, од заробљавања и сл.). Основно песничко уверење је било да су људи његовога времена и његовога града, у потпуности обузети страшћу за стицањем и за овоземаљским задовољствима, изгубили осећање одговорности пред другима, пред собом, пред државом, пред друштвом и све што је изрекао била је оштра сатира на рачун разграђених моралних и животних вредности. Конкретизовањем, то је сводио на свакодневне, чак баналне примере („... жене садањијех врјемена / носе оплажене прси и рамена“, њихова претераност у раскоши, посредно се чита, угрожава материјалну сигурност породица, а самим тим и Дубровника, што је било својеврсан израз пишчевог патриотизма). Али право незадовољство, које га је водило до безнађа, било је у препознавању злобе, која је била непрекидно пратилац његових суморних мисли, неразумног понашања и неправде као разарајуће силе, колико за државу, толико за појединца („веће није... разлога и правде за сјеме остало“). Све су ово били дубоко искрени и забринуте Ветрановићеви коментари дубровачке стварности. Призивање златног доба,

које је свима било познато, послужило је само као сликовита основа за грубе контрасте који ће појачати озбиљност истине о том времену.

За разлику од актуелизоване алегоријске парафразе мита и златном добу, Мавро Ветрановић је на другом месту веома посвећено из истог мита преузимао идеју о златном добу као симболу идеалног, која је била у основи давне представе о времену сваког добра и благостања. У побожној драми *Од порода Језусова*, која садржи неколико паралелних призора испуњених доживљајем Христовог рођења, Ветрановић у једном од њих стиховима дочарава идеално место и идеални тренутак у коме се збива велики догађај. Тражећи метафору за тај увишени и ничим у лепоти неокрњени час, песник може да га упореди једино са златним добом:

„Пуне су дубраве, пуни су сви лузи
весела и славе, о љувени друзи;
разлико јур цвијетје свуд цавти по трави,
ново се пролитје опета објави;
бремена сад злата вишњи бог сатвори
и небеска врата прем сасма отвори...“

У развијеној слици све појединости којима је испуњава („голуби свуд лете... и не чине штете, гди ничу сочива“, птице „жубере у гоју“, звери су мирне „вук овце не тјери, говеда ни козе“, „јагње се овчице,...краве се све теле,... добра је свуд паша,... никла су сва жита, ... свега је задости...“), а оне дочаравају, колико изобиље, толико идеалан живот међу људима:

„Дружба је честита, здраве су обчине,
здрава су сва села, добре су свуд згоде,
жупа је весела, танци се изводе...“

пресликавају идеју о идеалном животу, идеалној природи, благостању и добрим људима и односима међу њима. Христијанизована, ова визија златног доба у потпуности се поистовећивала са основном идејом изворне митолошке приче, пре но што је примила прва преносна значења, и идентификовала за временом пре сваког зла. Значај ове визије утолико је већи што је песник њу одабрао као паралелу за најдубље осећање које не сме да додирне ни најмањи поремећај у општем складу и узвишености тренутка.

У дубровачкој литератури још је познатија Држићева представа златнога доба којој је места нашао у загонетном прологу чаробњака, Негроманта, пред комедијом *Дундо Мароје*. По свему из истих побуда из којих и Ветрановић призивао златно доба у *Пјесанци aurea aetas*, да добро претпостави злу, у тренутку када су његови савременици, немоћни пред људским слабостима – а то су биле завист и злоба, као што се добро зна из пијачеве биографије – самом писцу задали много немира и неправде, Држић је сложеном причом о далеком чаробном свету Индија (иначе, не новом у литератури), у коме су благостање и идиличан живот разорени грамзивошћу и неразумним понашањем људи

успоставио својеврсну алегорију⁶. Та алегорија је филозофским резонем и хумором супериорно надвисила могуће једноставно препознавање стварности у дочаравању њене супротности, времена „од пролитја“ и обиља, које је проширено социјалним пресеком „туј не има имена моје и твоје, ма је све опћено свијех, и свако је господар од свега“ и, поново, људском лакомошћу као пороком времена. Развијеном сликом блаженства и идеалног света, смештеног у аркадски амбијент:

„Туј нађох прави живот, весело и слатко бријеме од пролитја, гди га не смета студена зима, и гдје ружи и разликуму цвитју не догара горуште лјето..., воде бистре, студене ке одасвуд текући вјечну храну зеленим травам густому дубју дају, а богата поља не затварају драчом слатко, лијепо, зрјело воће, ни га лакомос брани људем, ма отворено све свакому стоји...“

Држић није ширио своје идеје, већ им само дао универзални литерарни оквир. Док је Ветрановић био непосредни критичар и морализатор, озбиљан и забринут, дотле је Држић, на ренесансни начин духовит (већ је и чињеница што приповедање о златном добу даје Негроманту све преносила у простор лакрдијашког) и мудар, смишљајући необичне паралелизме са маскама које су биле искривљене слике људскога рода, истовремено и Дубровчана („образи од папагала од мојемуча, од жаба“, „осласти“, козји) сугерирао у призивању далеког, идиличног простора и идеалног времена своје доба. У том призивању, средишње место је добила људска лакомост, и овде непосредно везана за трговце, као и борба за власт „за госпоцтво“. Као и Ветрановић, мислио је на стварност Дубровника коју је проживљавао, али Држић је наглашеније од Ветрановића, који је ипак водио бригу о општем добру и моралу, зато што је неправедном оптужбом (да је плагијатор), коју нигде отворено не помиње, био лично дубоко повређен, у људској зависти видео највеће зло. Да би то потврдио посегао је за аргументом: „...кад умрије благи, тихи, разумни, добри старац Сатурно, у златно бријеме кад људи без злобе бијеху... Мину брине од злата, за гвоздје се свако ухити...“ Овакво подсећање на час када се све у свету преокренуло био је у основи Држићев коментар на своје време и на своју судбину у том времену.

Узорност златног доба које је у целости своје представе нудило оквир за парафразу послужила је за још једну паралелну слику између онога шта би живот требало да буде, а шта није. Доследно Ветрановићевом размишљању о променама које су сва добра преокренула у зла и пороке, у једном од хорова Франо Лукаревић Бурина у трагедији *Атаманте* (која је у основи слободан превод и парафраза историмене трагедије из 1579. Циролама Зопаи) развија слику засновану на супротности између „нјекада“ и сада. Уз христијанизацију и актуелизацију низа појединости у овој трагедији и парафраза златног доба имала је за циљ да све пренесе у Лукаревићеву средину и време и посредно их представи и то уздизањем на ниво општег стављањем читавог виђења у

⁶З. Бојовић, *Пролози Држићевих драма, у: Ренесанса и барок*, Београд, 2003, 70–89.

стихове које изговара хор. То је својеврстан лантмент над негдашњим добром и идеалним животом и људима преобраћеним у сопствену супротност:

О славни животу, умрли ки нјекад
што, вајмех, није сад,
на свијету живјеше,
кад храна њим бјеше
вода, млијеко и желуд, не знајућ ни града,
ни тога закона, који се зна сада...⁷

Попут Ветрановића, Лукаревић је од почетка следио паралелу, означавајући најјасније супротности, од подсећања на сва благостања која су чинила вредност и лепоту негдашњег, златног доба („када своје /људи/ дни без страха вођаху“, „не бјеше скупости видјети“, „не бјеше за злу чес навидос, ку сад јес меу људми, ки уде друзима и себи“) до оштрих опомена на пороке времена. Доследно је пратио пад свих старих вредности – једнакости међу људима, скромности, одсуства сваке грамзивости и опседнутости материјалним добрима и славом („ни бјеше један краљ, а други роб њему“, нико није следио „како се сад види, залудне теј славе“, „припрости мјед“ је заменила „свејетлос драгога камења“, „ни сјаху полаче мрамором зидане, / ни бјеху одјеће бисером низане“...). Пороци, у овој паралелној визији, досежу врхунац и сједињавају се у осуди људске похлепе за златом, чиме се показује мотивисаност ауторова за велику реминисценцију на антички мит: „Свак сада у злату угасит настоји / жељу... ер злато надимље, / и диже човјека у мисли несвијесне / чинећи у њему жудјења да бјесне“, даје му осећање моћи и веру да може да господари другима и сл. У том тренутку, иако изгледа да се удаљава од поенте, писац, у основи, посредно парафразира проклетство које пада на првог копача злата који је изменио из корена идеалан ред међу људима и за сва времена унео немир у њихове животе.

Мит о златно добу, као образац за изневерену страну стварности у свим ренесанским дубровачким књижевним парафразама, омогућио је оштрију и истинитију и проживљенију слику стварности на коју се односи од оне која се сама од себе нуди. Заштићена неприкосновеношћу мита, са којом су писци и рачунали, та је стварност била највреднији суд о своме времену.

Кључне речи: aurea aetas, златно доба, мит, стварност.

⁷ *Djela Frana Lukarevića Burine*, SPH X, Загреб, 1878, 258–260.

Злата Бойович

AUREA AETAS В ДУБРОВНИЦКОМ РЕНЕССАНСНОМ ВИДЕНИИ СВОЕГО ВРЕМЕНИ

(Резюме)

Миф о золотой эпохе быя популярным в ренессансной литературе. Писатели эпохи ренессанса чаще всего парафразировали данный миф, для того чтобы представить противоположность между прежней идеальной жизнью и грубой картиной современности.

Парафраз мифа чаще всего содержал сагиру на общество и на человеческие пороки: жадность, злобу, расточительность, ложные ценности и т. д. Такой парафраз содержало стихотворение Мавро Ветрановича *Pjesanca aurea aetas*, а также хор в трагедии *Атаманте* Ф. Лукачевича Бурины. Самый интересный парафраз данного мифа имеется в прологе Негроманта в комедии Марина Држича *Дундо Марое*. В этом месте М. Држич посредством путем рассчитывается со своими литературными врагами.

Маја Анђелковић
Крагујевац

ОДРАЗИ ДОБА МАВРА ВЕТРАНОВИЋА У ПОБОЖНОЈ ДРАМИ СУЗАНА ЧИСТА

У раду се разматрају појаве из реалног живота које је Ветрановић унео у своју побожну драму Сузана чиста. Посебна пажња посвећена је поређењу драматизованог библијског суђења Сузани са судским процесом у Дубровнику током 16-ог века. Пажња је такође посвећена и Ветрановићевим петаркистичким поступцима.

Мавро Ветрановић, један од најзначајнијих писаца ренесансне књижевности Дубровника и најважнији представник хришћанске ренесансе, посебно се истакао као писац драма.

Једна од важних карактеристика књижевног стварања Мавра Ветрановића била је његова континуирана и наглашена веза са стварношћу. Она се огледала првенствено у великом броју његових сатиричних песама, али и у оним делима која, наизглед, садржајем нису припадала оквиру стварног. Иако се Ветрановић након ступања у бенедиктински ред 21.1.1509. године окренуо писању дела са религиозном тематиком, није се ни тад одвојио од световних садржаја. Најбоља нам је потврда тога драма о Сузани која се савршено уклапа и у дела са световном и у дела са побожном тематиком у којима је он наглашено и без алегија говорио о своме добу.

Причу о Сузани Ветрановић је преузео из Старог Завета, из 13. главе Књиге пророка Даниела (Данила). Сиже библијске приче заснива се на следећем: радња је смештена у Бабилон, у коме живи изузетно поштен и богат Јојаким који се жени лепом и богобојажљивом Сузаном (кћерком Хилкија). У кући Јојакимовој скупљали су се Јудејци, међу којима су били и двојица судија, изабрани из народа, а који су судили у свакој парници. Та двојица судија свештеника осете похоту према Сузани, те се једног дана сакрију у врту у коме се она купала, у жељи да је обљубе. Када Сузана сама остане, они је уцене – уколико не пристане на обљубу, лажно ће је оптужити да су је затекли у блуду са неким младићем. Пошто није пристала, они је неправедно оптуже и почиње суђење у коме су једини сведоци управо ти свештеници. Пошто им народ поверује, Сузана бива осуђена на смрт. Док су је водили на извршење казне, Бог пробуди дух Даниелов који каже да је Сузана лажно

оптужена. Он почиње да испитује сведоке, утврди на основу опречних изјава да лажу, те Сузану ослободе, а свештенике погубе.

Као што се из наведеног сижеа може приметити, Ветрановић је већ у самој библијској причи имао довољно основа за драматизацију. Међутим, он иде и корак даље, те сажету библијску причу знатно проширује формирајући од ње драму од 1308 двострукоримованих дванаестераца.

Приближавање старозаветне приче савременом гледаоцу Ветрановић постиже удаљавањем од средњовековних црквених приказања, те је драму религиозног садржаја написао у форми световне драме, у којој можемо распознати свих пет фаза развоја драмске радње, смештене у пролог и четири чина подељена на сцене.

Други ступањ актуелизације јесте смештање већег дела драмске радње (оног који се односи на суђење Сузани) пред кнежевим двором, у складу са тадашњим обичајима да се драме, али и суђења изводе на назначеном месту.

Треће, у прологу се, по правилу, успоставља веза писца и гледалаца, тако да на основу пролога можемо закључити ко је чинио тадашњу публику:

„О, властели и владике,
и остали драги пуче,
молимо вас, станте муче,
да у пољу није вике...“¹

Ова три претходно наведена чиниоца осавремењавања библијске приче била су уобичајена. Међутим, оно што је изненађујуће јесте не толико појава пасторалног амбијента (у опису Сузаниног врта) какав се среће у еклогама, колико начин формирања ликова и поистовећивање библијског суђења Сузани са судским процесом какав се спроводио у Ветрановићево време.

Ликови, дакле, имају значајну улогу у актуелизацији драме. Без обзира на то што ликови суштински представљају опште карактеристике (добро је оличено у Сузани, а зло у ликовима свештеника), они имају изражене и индивидуалне карактеристике. Но, поред индивидуализације, важно је сагледати начин на који је Ветрановић градио ликове.

Наиме, у науци се на основу посредних доказа, претпоставља да је Ветрановић у првој фази свога писања био петраркиста.² Да је петраркистичку поезију добро познавао доказали смо у раду³ о његовој, такође побожној, драми *Приказање како братја продаше Јозефа*, у којој се налази препев једног дела чувеног Петраркиног 61. сонета. Међутим, драма о Сузани пружа могућност доказивања да Ветрановић не само да је у првој фази свога стваралаштва био петраркиста, него да се петраркистичким начином писања

¹ Све стихове наводимо према следећем издању: Стари писци хрватски, IV, *Пјесме Мавра Ветранића Чавчића, Дио II*, ЈАЗУ, Загреб, 1872.

² О Ветрановићу и његовом стваралаштву видети опсежан Предговор З. Бојовић у: Мавро Ветрановић, *Поезија и драме*, прир. Злата Бојовић, Просвета, Београд, 1994, 5-60.

³ М. Анђелковић, *Елементи стварности у Ветрановићевој драми Приказање како братја продаше Јозефа*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 36/2, МСЦ, Београд, 2007, 69-75.

интезивно служио и у другој фази, управо у овој драми. Најочигледније доказе проналазимо у формирању Сузаниног лика и ликова свештеника.

Оно што сазнајемо од свештеника, нарочито кад је у питању опис Сузанине лепоте, наликује почетној фази петраркистичког романа: свештеници се заљубљују у њу док је гледају како шета по врту. За њих је она бисерни венац и гиздави цвет, прелепа је, црних очију, белог лица, румених образа, као сунце је, анђеоског лика, њена је лепота прилична Дијаниној. Особине које свештеници наводе аутор је градио на основу идеала женске лепоте, опет по обрасцу који се среће у петраркистичком „роману“. Овоме у прилог иде наглашавање (од стране Илијакина) Сузанине охолости јер она не мари за њихову патњу:

„За тој се чудимо, и наша свес гине,
гди од тебе видимо мраморне тврдине,
и срце гвоздено, охолас од лава,
која нас чемерно у тугах скончава.“ (стихови: 539-542)

Пошавши, дакле, од устаљеног петраркистичког начина опевавања женске лепоте и охолости, Ветрановић индивидуализује Сузанин лик додајући му особине као што су: богобојажљивост, праведност, верност.⁴ Она упозорава и посрнуле свештенике на Божји суд, на самртни час, на кажњавање грешних, те их на крају недвосмислено пита да ли ће је силовати:

„Мислите ли богу од греха разлог дат
тер ме тач небогу хоћете силоват?“ (стихови: 601-602)

У њену непорочност и невиност сигуран је и њен муж Јоакин који у току суђења оплакује Сузану која ће да страда због кривог суда, чију ће невиност крв пук пролити. За њу каже да га је верно љубила, да му је друг красни и гиздави, да је била огледало девица и жена, а да је захваљујући поповима познала све муке и страдања (стихови: 710-730).

Из Сузаниних поступака, што је за тему којом се бавимо још значајније, могу сагледати оновремени друштвени односи и узуси, а поготово положај жене у друштву.

На основу њеног обраћања слушкињама (да се што пре врате из двора и донесу јој мирисну помас) може се видети да је било недопустиво да жена било где иде и буде сама:

„Ер да би тко видил гди стојим ја сама,
тај час би проблидил мој образ од срама,
тер образ и лице било би е таде
јак цветак љубице кад сланом попаде;
за што је забава с прикора и срама
да се женска глава сами гди сама“ (стихови: 369-374).

⁴ „Ер до сад туђ човик моју пут не такну,
ни ће тој бит у вик, доколи издахну.“ (стихови: 483-486)

И кад јој се Изаак (један од двојице свештеника) први пут обрати, она одбија разговор јер жени није часно да сама разговара са било киме, па ни са поповима, већ их упућује на свога мужа-господара који је у двору.

У њеној запитаности зашто су „црковне душе и судци разложни“ (465. стих) подложни тако великом греху и запитаности да ли је могуће да такви старци грешни владају народом, јасно се види и слика свештенства и слика неморалне власти.

Кад су ликови свештеника у питању, код њих постоји знатна разлика између Библије и Ветрановићеве драме. Док су у Библији свештеници приказани као грешници обузети похотом који ишту једино телесно задовољство, у драми је њихов поступак према Сузани објашњен не само постојањем похоте, већ и постојањем љубави, одн. заљубљености у Сузану. Иако оличавају неморал, они настанак заљубљености и похоте (поготово што им се то дешава у старости) доживљавају као свој пораз и срамоту.

И потпуно супротно очекивању, Ветрановић ће о љубави прозборити не кроз Сузанин лик (јер она има негативан став према љубави – љубав је за њу проклета, осим кад је у питању љубав према мужу), већ ће то учинити кроз ликове двају свештеника, а нарочито кроз изјаве Илијакина.

Илијакин, попут Сузанае, истиче да је љубав по својој природи проклета, јер човек због неузвраћене љубави пати, страда. Али, истовремено, Илијакин истиче и то да никада не би покушао да у себи угаси љубавни плам. Овај свој став он објашњава тиме што љубавна сила влада свим зверима и птицама, а да се човек више од свих њих труди за љубав и умире због ње (530-536).

Ако Илијакинове изјаве о љубави супротставимо свештенству као симболу зла и неправедне власти, онда можемо приметити да писац има двојак однос према овим ликовима. Онда када о свештеницима говори као представницима власти, Ветрановић је оштар – па су они, тј. власт је тужна, безобзирна, непоштена. Међутим, када о њима говори само као о свештеницима који се у старости заљубљују у младу и лепу жену, Ветрановић као да има разумевања, као да их додатно оживотворује, рушећи стереотипну слику о свештеницима као људима који немају у себи животности, осим онолико колико им је потребно да испуне свој завет дат пред Богом.

Оваквим поступцима грађења ликова Ветрановић је додатно приближио библијске ликове/личности стварним, пружио могућност поистовећивања гледалаца/читалаца са драмским ликовима – било да се ради о Сузанином непорочном лику, било да се ради о Сузани и њеном мужу као оличењу складне брачне заједнице, било да се ради о грешним свештеницима.

Реалистичком сликању свога времена можемо додати низ појединости које Ветрановић уноси у драму, као што је нпр. податак да се Сузана купа јер јој је лице знојаво, да се жена након купања маже мирисним помасом, да је уобичајено да мушкарац око поднева спава у свом дому, да се људи одмарају лежећи по перивојима и друго. Без обзира на то што ови детаљи могу изгледати можда и банално, они су битни за реконструкцију живота у ренесансном Дубровнику.

Но, слика Ветрановићевог доба у драми *Сузана чиста* најуверљивија је, како смо то на почетку рада нагласили, у драматизацији суђења Сузани. Истина, основ је аутору опет била Библија, али је библијско суђење у драми аутор приказао као типичан судски процес који је спровођен у Дубровнику током 16. века.

Пре него што упоредимо ова два судска процеса, важно је напоменути да су далматински градови међу првима у Европи имали статуте, па је тако град Дубровник имао свој статут⁵ још 1272. године, када је кнез Марко Јустиниани извршио правну кодификацију.⁶ Ваља, свакако, истаћи и то да извршна власт није била одвојена од судске, а да је сва власт у Дубровачкој Републици била у рукама властеле. На челу државе био је кнез⁷, који је у кривичном поступку имао одлучујућу улогу јер је он бирао и позивао судије и председавао судским већем.⁸ Дубровачки кривични суд⁹ користио се превасходно сопственим статутом, али свакако и властитим искуствима из праксе, с тим што је значајан утицај на његов рад и кривичнопроцесне одредбе имало и римско и канонско кривично право.

Читаоцу који не зна појединости о суђењима у старом Дубровнику (и средњем веку уопште) може изгледати као потпуно нелогично да се само дан након што два свештеника оптуже Сузану спроведе суђење, да само њих двојица буду сведоци, те да се на основу њихових изјава Сузана осуди на смрт. Чини се на први поглед да је писац тако упростио и убрзао суђење не би ли драмску радњу учинио динамичнијом. Међутим, упоредимо ли правна документа из Ветрановићевог доба, па и из претходног периода (13-15. века) са оним што је приказано у драми, видећемо да се подаци везани за процесирање злочина подударaju.¹⁰

Да бисмо разумели зашто је суд пристао да суди Сузани за њену наводну прељубу, треба да знамо да је важно обележје дубровачког кривичног процеса/поступка било да се кривични прогон вршио у интересу јавног поретка, а не само у приватном интересу оштећеника. Без обзира на то ко је иницирао процес улажући тужбу, кнез је по службеној дужности (*ex officio*) морао да

⁵ *Liber statutorum*, састоји се од осам књига.

⁶ Овome можемо додати и: Сплитски статут (1312); Трогирски статут (1332); Статут царинарнице града Дубровника (1277), Нови царински законик (1413), Закон о поморском осигурању (1562), Прописи Дубровачке Републике о националној пловидби (1745).

⁷ Главни органи државне власти били су Велико (*Consilium magnum*) и Мало веће, Веће умољених (*Consilium rogatorum*) и кнез. Велико веће имало је функцију врховног суда, док је Мало веће имало функцију владе и бавило се унутрашњом политиком, те је имало и правосудну функцију.

⁸ Уколико је кнез био одсутан из Дубровника, њега би у кривичном поступку мењао његов помоћник (*socius*).

⁹ До половине 15-ог века у Дубровнику нису постојала посебна судска тела за грађанске спорове и кривичне предмете. Тек је 22.4.1447. године одлуком Великог већа основано посебно судско тело за грађанске спорове, а 18.10.1459. за кривичне предмете.

¹⁰ О типовима кривичног поступка и судској грађи видети: Nella Lonza, *Тужба, освета, нагодба: модели реагирања на злочин у средњовековном Дубровнику*, *Анали Завода за повјесне знаности ХАЗУ у Дубровнику* 40, Дубровник, 2002, 57-104; Nella Lonza, *Средњовековни записници дубровачког казненог суда: изворне цјелине и архивско стање*, *Анали Завода за повјесне знаности ХАЗУ у Дубровнику* 41, Дубровник, 2003, 45-74.

покрене поступак, тим пре што су то учинили свештеници који су се, поред лекара, сматрали поузданим извором информација.¹¹

То што је кривични поступак против Сузана покренут свега један дан након оптужбе од стране свештеника у складу је са једном исправком Дубровачког статута из 1284. године према којој је приватна тужба морала је бити поднесена Кривичном суду (најчешће кнезу) у року од три дана од када је подносилац тужбе сазнао за злочин који је почињен на територији града, те осам дана за злочин почињен ван града.

Да се и у Ветрановићево време недвосмислено судило по законима, по статуту и да је постојала устаљена судска пракса, доказ имамо још на почетку драме када Цамбри (пријатељ Јоакинов) каже Јоакину да му не вреди да плаче и моли за милост јер су је попови осудили, а да и сам Јоаким зна да се суди по закону:

„законе сам си чтио, Јоакиме, брате мој,
и сада чти би ктио, не море т бити тој“ (стихови: 683-684).

Даље, то што Изак, након свога сведочења о Сузанином блуду, инсистира на томе да нема разлога да се позивају други сведоци, већ да се Сузана одмах осуди на смрт каменовањем¹², заиста је имало основа у судској пракси. Наиме, дубровачки (средњовековни) правни поредак прихватио је начело везаног доказивања (захтевање испуњавања минимума доказа) по узору на римско-канонски поступак, но судска се пракса није тога строго држала, па се често користило начело слободне воље оцене доказа (од суда зависи које ће доказе извести и на чему ће темељити пресуду), какав би случај био и овде да је суд прихватио Изаков захтев.

Но, парац (адвокат) Фануел инсистира да се чује и изјава оптужене Сузана, јер би процес без тога, како каже, био само „забава од бога и људи“ (832. стих). Сузана заиста након тога даје изјаву. И ово давање изјаве оптуженог било је у кривичном поступку уобичајено, али је, по правилу, суд тај исказ узимао у обзир са резервом. Ситуацију додатно погоршава чињеница да је жена имала незавидан положај и у друштву и у судству. Однос друштва и судске праксе према жени могуће је сагледати и на основу статута који је дискриминисао сведочење жена, а нарочито код деликата почињених

¹¹ Поузданим извором информација суд је сматрао свештенике и лекаре који су били дужни да пријаве сваку телесну озледу за коју су посумњали да је последица насиља.

¹² Да је овакав ток суђења био уобичајен најбоље показују стихови (815-824):

„Покли су у тај блуд прид нама упали,
чему су сад на суд свидоци остали?
Тим веће искати не мојте никога,
ни веће питати свједока другога;
за ч смо ми казали све право што сад рих,
како су упали прид нами у так грех.
Тим дружбо избрана, хоће тој суд прави
да се сад Сузана з душицом растави,
нека се побије камењем небога,
да се суд не крије ни закон од бога.“

ноћу,¹³ па је у случају кад је жена сведок, суд могао одредити највише половину предвиђене казне за почињено дело.

Појава пророка Даниела и његово утврђивање лажног сведочења свештеника, не само да доводи до драмског преокрета и не само што је приказана као Божја промисао, него у драми има улогу да осуди порочност свештенства с једне стране, те да ревитализује световне законе, са друге стране. Наиме, то што Данио испитује два сведока, јесте враћање судске праксе на тзв. прописани доказни минимум који се састојао у сагласном исказу двају сведока или признању оптуженика¹⁴, нарочито онда када је било очекивано изрицање смртне казне. Ово је од нарочитог значаја ако се узме у обзир да је, како каже Ветрановић, постало уобичајено да судије и главари суде на основу подмићивања, а да све то трпе удовице, жене.

То што је одбијено тражење помиловања свештеника од стране адвоката Батуела (на шта је имао законско право), и што су свештеници осуђени на смрт по препоруци Даниа и адвоката Фануела који „говори у разлог од правде“, последица је не толико стварних основа за кажњавање лажног сведочења¹⁵, колико успостављања равнотеже – смрт попова би била освета за све оне који су неправедно осуђени, као и за оне које су претрпели последице неправедног суђења, за злодела свештенства, за примања мита, за то што су јели на туђ рачун, за то што су се испунили блудом.

Пре самог извршења пресуде Данио диктира писцу (писару) да напише записник: суђење се одржало „20. травња“, попови су осуђени на смрт каменовањем. Ветрановић се и овде држи правила везаних за кривичноправни поступак по којима је канцелар правио записник са суђења, са тачно назначеним датумом.

Смрћу свештеника на самом крају драме као да се расплет драмске радње поново враћа на кулминативну тачку, јер управо у расплету, два закона и две правде – она световна и она Божја у коју се Сузана уздала – уједињене праведно суде, али по правди и осуђују.

Из свега претходно реченог можемо закључити да су се појединости из живота и друштва Ветрановићевог доба савршено осликале у драми *Сузана чиста*. Драма, дакле, пружа могућност за делимичну реконструкцију живота у ренесансном Дубровнику и готово потпуну реконструкцију кривичноправног процеса. И као што је аутор приказао своје доба у овој драми, посебно се бавећи влашћу, судством и положајем жене у друштву, тако, са друге стране, драма приказује свога аутора као човека који може имати разумевања према људским страстима, али не и према неправедној и подмигљивој власти, као писца са израженим осећајем за реалност захваљујући коме ствара могућност поистовећивања реципијента са ликовима у делу. И на крају, драма усред своје примарне побожности открива да Ветрановић и у делима

¹³ Суд је сведочење жене сматрао веродостојним само у случају када није постојао мушки сведок.

¹⁴ Такође се могао темељити и на исправи, а што је било у складу са статутом.

¹⁵ Сведоци који су лажно сведочили кажњавали су се новчаном казном, шибањем или ударањем жига.

у која су религиозне тематике као петраркиста пева о сензуалној идеалној драгој. „Таква подвојеност била је у природи оног човека којег је Ферман Бродел назвао *home triste*, ‘тужан човек’.“¹⁶

Кључне речи: побожна драма, суђење, лик, петраркизам.

Maја Andjelkovic

MAVRO VETRANOVIC'S TIME REFLECTED IN HIS PIOUS DRAMA *SUZANA ČISTA*

(Summary)

Certain particularities regarding the life and society of Vetranović's time (16th century) were to be perfectly mirrored in his drama *Suzana čista*, therefore offering us the potential for a partial reconstruction, at least, of his life in Renaissance Dubrovnik, as well as for almost complete reconstruction of the criminal proceedings of the time, accomplished by Vetranović in his drama *Suzana čista* by means of dramatizing the biblical trial conducted for Suzana (taken from The Old Testament, The Book of Daniel).

The initial religious content of Vetranović's drama did not, however, prevent him from speaking up about the authorities, judicial system and women's place in the society of the time. The very portions of his work, indeed, reveal the author presenting himself as a writer displaying a pronounced sense for the real, due to which the process of a recipient identifying himself with the characters in the novel is made possible.

One more fact bearing certain relevance would be that the drama *Suzana čista*, amidst the piety representing the primary quality of the work, reveals a Petrarchan Vetranović writing about his ideal, sensual beloved one even in the works with religious content.

¹⁶ С. Стипчевић, *Дубровачке студије*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2004, 90.

Снежана Самарџија
Београд

СНОВИ МАРКА КРАЉЕВИЋА – ОДНОС ФОРМУЛЕ И ЕПСКЕ БИОГРАФИЈЕ

У фонду формула усменог стваралаштва учестало се међу пророчанствима јављају сновиђења, стилизована на различите начине, са разноврсним функцијама у структури варијанте. Интернационално распрострањени мотиви и симболи покрећу сложене системе значења и асоцијација, а поред стабилности обрасца откривају и еластичност адаптација у оквирима жанровских система. Симултани процеси певавања / импровизације–рецепције усменог дела захтевају и знање и даровитост појединца, који не одступа од ставова и знања слушаца. Зато се чин стварања усмене варијанте може посматрати и као непрекидно садејство компонената традиције, њених слојева и саставних микро и макро елемената. Фабуларна матрица некада најјачава компоненте епске биографије, али и систем формиран око имена епског јунака, испољава снагу сопствене енергије при обликовању сижејног тока. Такву динамику потврђују односи између појединих модела, формула и разгранатог животописа Марка Краљевића у усменој епизици и прози.

„Ој, сан ме ломи, сан ме мори“

Сан се кроз историју цивилизације доживљавао као стање блиско смрти, током којег душа напушта тело. У низу табу-прописа архаичних култура постојала је и забрана изненадног буђења уснулог човека, јер се веровало да може умрети, пошто његова душа неће стићи да нађе пут и врати му се.¹

Особене лирске форме, попут успаванки, јасне намене, извођене у пригодним околностима, чувају и битне компоненте фолклорних представа о сну. Као и разноврсне природне појаве, религијски и апстрактни појмови, и сан је персонификован:

„Санак иде уз улицу,
Води Јова за ручицу.“ (Вук, СНП, И, бр. 273)

Мада није толико упадљива, занимљива је употреба деминутива, тим пре што се подудара са поступком еуфемистичког именовања виших,

¹ В. Чајкановић, *Мит и религија у Срба*, Београд, 1973, стр 474; *Словенска митологија*, прир. С. Н. Толстој – Ј. Раденковић, Београд, 2001.

божанских сила и нечистих бића.² Тип означавања није тек последица саображавања појма метричким захтевима, јер се у бројним формулативним конструкцијама (типа сан уснила = санак снила) открива сложеност функција сна у традицији.

Међу клетвама упућеним кудиоцима или омраженим члановима задруге уочава се, у градицијском поретку, призивање особеног зла: „Не имао/имала у болести санка“. Ускраћена благотворност окрепљујућег сна, појачана дужином боловања, призива смрт као казну-освету због почињених недела и греха. Одсуство сна је својеврсна мука, која истиче и јачину љубавне чежње и стрепње младих због неизвесне будућности (Вук, СНП, I, бр. 314-317, 527, 581).

Сан као стање духа и тела доноси спокојство, али одражава и човекову природу, његове особине, карактер и савест, што кондензују синтагме типа „спавати сном праведника“ или поређење „спава као јагње“. Док се у садејству са магијом сновима приписује посебна моћ, пословице само изузетно откривају и такву улогу сновиђења.³ Много чешће пословичне формулације истичу ону димензију сна која је привлачила пажњу психоаналитичких школа – „Ко о чему мисли, о оному сања“ (Вук, Пословице, бр. 2512, 6295). С друге стране, идиоми се склапају и користе и као својеврсне заштитне магијске формуле, помоћу којих се отклањају опасности на јави („У сну се не снило“, 5918) или се неутралишу и ублажавају зла знамења из сновиђења: „На сну дошло, на сну отишло“, „Не веруј сну, колико ни псу“, „Сан је лажа, а Бог је истина“ (3248 и 5917, 3339 и 5038, 4714). Истовремено, управо овакве конструкције и њихово присуство у традицији и непосредној комуникацији потврђују снагу веровања у природу и далекосежност последица, судбине, коби или предодређености која се помаља и упозорава „на сну“ – директно или у скривеним облицима.

Античка сведочанства о тумачењу снова разликују тереомантијске од алегоријских снова, према непосредном прорицању и развијању симбола који захтевају тумачења.⁴ Но, независно од те поделе изразито је веровање у испуњење сновиђења. У фолклорним, етнолошким и етнопсихолошким релацијама истинитост и остваривање сна повезивани су са многобројним околностима. Предвиђања по сну доводила су се у везу са месечевим менама, данима у недељи, местом на којем се спавало, са положајем тела итд.⁵ Дуговеко веровање у пророчке моћи снова и одговарајући „статус“ пророчанства стилизовани су и у народним умотворинама. Тумачења снова такође потврђују сложеност овог феномена, јер му се током изучавања прилазило на различитим нивоима, од спреге са митолошким представама до активирања фигуративног плана израза, свести и подсвести.

² С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд, 1981, стр. 96, 181; Љ. Раденковић, *Народна бајања код Јужних Словена*, Београд, 1996, стр. 52.

³ „Кад ти дођем на сну, преврати узглавницу (да и ја о теби оно исто сним)“, Вук, *Пословице*, бр. 1994.

⁴ Х. Бидерман, *Речник симбола*, Београд, 2004, стр. 351.

⁵ *Словенска митологија*

Ониромантија је и у древним цивилизацијама била привилегија одабраних, јер су сновима приписивана знамења, симболички наговештаји будућих збивања, способност општења са прецима и бесмртнима. У народној поезији сан ће протумачити типски ликови – свештена лица (протопоп Недељко, игуман, ђаче самоуче), одабрани јунаци (Милош Обилић, Сибињанин Јанко), митска бића (вила) или сам лик који сања. Психоаналитичка, етнологска и парапсихолошка истраживања разврстала су снове у неколико категорија: сан-пророчанство, иницијацијски сан шамана, телепатски, визионарски, предосећај и митолошки сан.⁶ Типологија се само условно може применити и на нашу фолклорну грађу, тим пре што се у истој формули често преплићу елементи и својства различитих категорија снова. Ни класификација Бранислава Крстића не обухвата све реализације ове формуле-мотива, при чему се свака подела лако шири и новим полазиштима.⁷ Јасно је, међутим, да поред изразите стабилности обрасца, структуру, склоп и садржину сна условљавају многобројни чиниоци – од јачине веровања, типа културе, оформљености и значења симбола до поетичких законитости усмених облика.

„Очи склопих, грдан санак вићех“

Стилизована, најчешће симболичка назнака будућих догађаја јавља се у свим усменим песничким и прозним врстама. Сновићења могу бити саопштена као самосталне лирске минијатуре или су сегменти сложенијег склопа (балада, легенди у стиху, епских песама, бајки, легендарних прича, новелистичких и шалвих обрта, подврста предања). Таква пророчанства у поезији заузимају различите позиције током развоја радње и обављају више функција. Сан се јавља и у иницијалној позицији „текста“, активирајући пажњу публике сопственом, карактеристичном формулом⁸:

„...Ере ти сам ја дивојка чудан санак вићела“ (Богишић, бр. 28)

„Санак видла градишка д(ј)евојка“ (ЕР, бр. 166)

„Санак снала турска була млада“ (Вук, СНП, IV, бр. 12)

„Санак снала Кучукова када“ (Вук, СНП, IV, бр. 27)

Још чешће се модел сновићења утква у медијалну позицију сижејног склопа. Тада успорава радњу, али уноси зебњу, напетост и немире, учествујући у карактеризацији ликова и емотивно сенчећи њихове међусобне односе (Богишић, бр. 1, 50, 115; ЕР, бр. 80, 109, 134; Вук, СНП, II, бр. 10, 25, 47, 89;

⁶ J. Chevalier – A. Gheerbrant, *Rječnik simbola*, Zagreb, 1983, стр. 577.

⁷ Б. Крстић: *Окултни мотиви у нашим народним песмама; Истовремени снови у нашим народним песмама; Прилози проучавању народне поезије*, Београд, 1934, I, св. 1, стр. 62-70; св. 2, стр. 184-187; 1935, II, св. 2, стр. 217-227. У *Индексу мотива* Крстићева класификација је нешто разгранатија и обухвата: пророчке и видовите снове, савете и наређења у сну, природне (реалистичне), измишљене снове, док се у основи сновићења деле у две велике скупине, према томе да ли најављују радостан или несрећан догађај. В. Крстић, *Индекс мотива народних песама balkanskih Slovena*, Београд, 1984, стр. 133-138. В: Г. Ге-зман, *Студиј о јужнословенској народној епци*, Београд – Нови Сад, 2002, стр. 139-143.

⁸ М. Детелић, *Урок и невеста. Поетика епске формуле*, Београд, 1996, стр. 151.

Вук, СНП, III, бр. 14, 35, 68). Поједине варијанте израстају на подударности сужејне конструкције са сегментима сновиђења (Богошић, бр. 28; ЕР, бр. 116; Вук, СНП, III, бр. 31). Једноставан склоп омогућава оформљеност и међусобна повезаност етапа сновиђења, који у синтагматичкој равни „текста“ повезују формулативне секвенце: симболички сан – његово тумачење – испуњење сна. Ови сегменти узрочно-последично срасли сегменти успостављају наративну нит догађаја са трагичним преокретом. Чак и када се неки од сужејних елемената не развије, када се редукује или тек наговести, подразумевају се стравична знамења и неумитност њиховог испуњавања.

Трагички потенцијал сна и у епској конструкцији, у баладама и лирици подупире се одабраним симболима, али и контекстом приказаног/назначеног сукоба. Било да у љубавним минијатурама најављују растанак или се уклапају у сложеније заплете балада и епских песама, симболички снови исијавају знамења у сликама блиске смрти, распада породица, пада и рушења града, свеопштег страдања и погибије. Не случајно, и сама структура сновиђења доведена је у везу са драмом, чији чинови подразумевају различите нивое формулисања и разумевања симбола.⁹ Смисао и структура сна стабилно се одржавају, независно од реализације наративног тока. Јер, сан може уснити главни јунак-жртва, али и споредни лик из најближе породице јунака (мајка, сестра, љуба, сестрић). Сви ови актери у оквирима нагавештене, а затим и потврђене трагедије најчешће остају пасивни, морфолошки обједињени делокругом нереализованог помоћника/саветодавца.

Постоји још једна заједничка црта пророчких тренутака, који разбијају линеарност временске и приповедне перспективе. Саопштен и одгонетнут, исповедан тумачу или крвнику, сан је својеврсно упозорење. Покренута и појачана слутња указује на неизбежност трагедије, јер се јунак увек оглуши о могућности спасења. Као алегоријска кондензација целокупне радње, пророчанство сновиђења се увек испуњава. На то готово обавезују саме формуле „санак снила“, „сан уснио“, појачане исказом у првом лицу једине.

И време отварања тајни будућности обележено је формулативно, истичући атмосферу таме, ноћи, близину смрти, али и упечатљив део седмице: „у суботу уочи недеље“. Смисао сновиђења такође истичу посебни атрибути, учестали епитети срасли са именицом: зао сан/санак, чудан сан/санак, грдан санак. Расплет увек потврђује злокобност и истинитост сновиђења.

Занимљиво је, међутим, да сужејни модели са потпуно развијеном структуром сна увек обухватају и саопштавање чудесних призора. Управо тај сегмент представља и својеврсно кршење табу-прописа: „Зао сан не треба никоме казати, сем камену („А ријеч је стара останула, Да се рђав санак не казује, Но се каже студеном камену, Не би ли се у кам скаменио“).“¹⁰ У неким варијантама реакције ликова којима је злослутни сан саопштен управо указују на двоструку опасност и несмотреност која убрзава трагику преокрета:

⁹ *Rječnik simbola*, стр. 579,

¹⁰ Б. Крстић, *Индекс мотива*, стр. 135.

„Ах, зла санка, јадовна ти мајка!
Да се нисам теби заклињао,
Тешком би те смртим уморио“ (Богишић, бр. 115)

„Зао санак, сестрићу Јоване.
Бог годдио и Бог угодио
На тебе се таки санак збио!
Кад га виђе, рашта оповиђе,
Оповиђе јутрос на подранку...“ (Вук, СНП, II, бр. 89)

Стабилност веровања стилизованог у песничкој формули одражава се и у типологији и у симболици снова (гром, срушена кула, прамен магле, змија, проломљено небо, падање звезда, потамнео Месец, крвава Даница, надолажење воде, вихор ветар, ватра, процветало цвеће сред града, повратак одређених птица без главе итд).¹¹ Својеврстан императив обрасца певачи поштују, јер се не смеју оглушити о знања и покренут хоризонт очекивања публике. Када се растворе призори сновиђења, они захтевају одговарајући расплет.

За епске јунаке опасно је и само предавање сну, јер они тада постају лак плен противницима и издајницима (*Невјера љубе Грујичине, Женидба Стојана Јанковића*, Вук, СНП, III, бр. 7, 21). Колико је уснули јунак беспомоћан потврђује и један ангажовани Вишњићев коментар: „Тко ће љута змаја *преварит*? / Тко ли њега *спаваћива* наћи?“ (Вук, СНП, IV, бр. 24). Но, ни околности у којима због умора или пића сан освоји јунаке, нису кобне као када се усни и саопшти сан. Ипак, постојана, готово окоштала структура сновиђења у сплету епских окршаја и биографија испољава својеврсну немоћ када је главни јунак непобедиви мегданција.¹²

„Леже Марко санак боравити“

За разлику од већине епских ликова чији је сан уклопљен у ток догађаја као наговештај смрти, такви „зли биљези“ су готово у потпуности елиминисани из биографије Марка Краљевића. С друге стране, епски Марко је веома често приказан – како спава. Он то чини у различитим околностима, најчешће на путу, сред горе, у седлу или у туђем, такође непријатељском простору, под шатором:

„а леже соко Краљевићу Марко
под шатором санак порабити“ (ЕР, бр. 87)

„Пак ми леже почиват’ уморан“,
„Заспа Марко коњу у сед’оце“,

¹¹ Н. Радуловић, *Симболички снови у усменој епци*, Књижевна историја, Београд, XXXV, 119, 2003, стр. 25-46.

¹² Ј. Деретић, *Загонетка Марка Краљевића*, Београд, 1995; М. Лукић – И. Златковић, *Антологија песама о Марку Краљевићу*, Београд, 1996, 2006²; И. Златковић, *Епска биографија Марка Краљевића*, Београд, 2006.

„Али Марко под шатором спава
И нико га пробудит’ не смијаше“ (Богишић, бр. 88, 89, 91)

„Наслони се седлу на облучје,
Марко спава, Милош попијева“,
„Марко лего санак боравити“ (Вук, СНП, II, бр. 38, 56)

„Па је онда Марко задр’јемао“
„Милош пјева, а краљевић др’јема“
„Но је Марка санак преварио“
„Леже Марко санак боравити“ (Вук, САНУ, II, бр. 35, 36, 41, 46)

„Пак је заспо у пјаној механи...
Марко спава, ни хабера нема“

„Пак он заспа кајно јање лудо“

„Кад се Марко напојио винца
Пјана Марка санак преварио
Пак он заспа кајно јање лудо...
Марко спава, ни хабера нема“ (Петрановић, СНП, III, бр. 14, 19, 20)

У готово свим оваквим околностима, формулативна сижејна пасивност неутралише сновиђење. Уместо злокобног предсказања, овакво (привремено) одсуство епске акције истиче Марков положај у епској сцени. Тај детаљ постаје активан сегмент мотивације и карактеризације самог Марка и његових противника. Несмотрени, неискусни, необавештени или самоуверени, непријатељи користе Маркову уснулоост како би остварили сопствене циљеве. Утолико ће њихово упознавање са Марковом природом донети обрт и, код даровитих певача, отворити просторе за сенчење епског окршаја елементима хумора.

Сижејно поље слике у којој Марко Краљевић спава поништава семантички потенцијал формуле сновиђења. Бунован Марко, зловољан и прек, додатно не контролише пуну снагу свога тела. Он покреће паничан страх, а управо та појединост и сама се укључује у фонд формула, које не захтевају додатно објашњење:

„И нико га пробудит’ не смијаше“ (Богишић, бр. 91)
„Нитко Марку отићи не см(ј)еде“ (ЕР, бр. 87)
„Ко би смео пробудити Марка“ (Вук, САНУ, II, бр. 46)

Овакав склоп догађаја додатно потенцира Маркову супериорност, јер његов сан под шатором најчешће се гради као секвенца након обрачуна, у којем је побио султанову стражу, чуваре блага, телале, или другачије именовану групу непријатеља. Лик који се осмели да Марка пробуди најчешће изабраник међу Турцима (Алил-ага, Емин-ага, Асан-ага), који добро познаје тешку и преку ћуд побратима. Како би ублажио последице Марковог буђења, обазриви ага настоји да особеним начином, без крвопролића, обави тежак задатак:

„У тамбуру ситно удараше“ (Богишић, бр. 91)
 „паке Марку чело главе седе
 пак уз тамбур ударати пође
 пак уз тамбур л(и)епо поп(ј)евати“ (ЕР, бр. 87)

Враћање Марково из сна склапа се као контраст оних околности у којима сам јунак тражи од побратима да својом песмом одагна сан:

„Тешко ме је санак обрвао
 Пјевај, брате, те ме разговарај“ (Вук, СНП, II, бр. 38)

„Нешто ме је санак обрвао
 Попијевај ми ситно гласовито
 Не би ли се јунак раздр’јемао!“ (Вук, САНУ, II, бр. 36)

„Пјевај, брате, те ме разговарај,
 Да не дремам гором путујући.
 Злотвор ме је санак обрвао,
 Мож’ Бог дати те ће добро бити“ (ЈМС, стр. 103)

За разлику од уобичајеног Марковог сна који следи након окршаја, побратимово певање кроз гору активира низ веровања, везаних и за хтонски простор¹³ и за сан, вишеструко приближен умирању. Изненадна уснулоост покреће извесну стрепњу, али се узнемиреност апсорбује у подразумевању Маркове епске биографије. Извесно је да се опасност надвија над Марковог сапутника, а од именована другог јунака (Милош/Андрија) зависи Марков удео у расплету (оживљавање/освета). Међутим, ненадано буђење под шатором нијансира хумором Марков однос према околиностима и присутнима:

„Кроз сан Марко бесједио тадер:
 Ко од Турак’ у тамбуру удара?
 Тамбура му се о главу разбила“ (Богишић, бр. 91)

„Али Марко кроз сан говорио
 која курва над главом удара
 те ми не да наспавати санка
 богме ако се ја разабра санка
 разбићу му и тамбур и главу“ (ЕР, бр. 87)

Сасвим је другачија атмосфера у којој Марка буди невеста (некад љуба или вила), мада комика ситуације може бити још изразитија, у зависности од контекста. Младожења Марко није приказан у чулној несаници ишчекивања првог брачног загрљаја. Напротив, женик под чадором спокојно спава. Пошто девојка избегне опасности завере кума и девера, свог будућег господара-заштитника формулативно буди, док он негодује због нарушеног мира:

„А ђевојка стаде више њега,
 Рони сузе од бијела лица,

¹³ М. Детелић, *Митски простор и епика*, Београд, 1993.

Кад се прену Марко Краљевићу,
 Онда рече Бугарци ђевојци:
 Хорјаткињо, Бугарка ђевојко!
 Зар не може мене причекати
 Да дођемо до бијела двора
 И ришћански закон савршимо.“ (Вук, СНП, II, бр. 56)

Марков епски животопис и формула сновиђења међусобно се постављају као две опречне творачке силе. При том, стилизација сна неминовно трпи измене и прилагођавања, немоћна пред општеприхваћеним знањем да „јунака нема како Марка“. Догоди ли се да симболичан сан добије одговарајући простор, садржину и форму у оквирима Марковог делања, образац „трпи“ битне модификације. И када сиже варијанте елиминише удео хумора, енергија Маркове биографије неутралише трагичност последица сабласног предсказања.

За разлику од старијих записа (Богишић, бр. 7, 86, 87), варијанта о Марку и Мини од Костура из Вукове збирке утква пророчки сан у развој догађаја. Но, уместо симболичног наговештаја и тумача, сви се ови сегменти усмеравају ка самом Марку. Он ће разумети право значење „прамена“ магле из свог сновиђења, а алегоријски план је у потпуности разорен директним, готово реалистичким означавањем опасности, иако се поштују оквирни чланови формуле:

„Мало тренух, чудан санак усних,
 Чудан санак, а у чудан часак,
 Ће се прамен магле запођеде
 Од Костура града бијелога.
 Пак се сави околу Прилипа,
 У тој магли Мина од Костура,
 Он похара моје б'јеле дворе,
 Све похара и огњем попали,
 Стару мајку с коњма прегазео,
 Зароби ми моју вјерну љубу,
 Одведе ми коње из арова.“ (Вук, СНП, II, бр. 62)

Сан се максимално приближава обрасцу извештаја, али се и пре саопштавања садржаја сновиђења поништава трагички потенцијал уобичајених симбола. У тој функцији се јавља такође једно специфично „знамење“:

„Узе чашу Краљевићу Марко,
 Чашу узе у сан се занесе,
 И испусти чашу на трпезу,
 Чаша паде, вино се не просу.“

Готово неочекивано, одломак се не подудара са епским варијантама, већ са сегментом легенде у стиху,¹⁴ која на сцену изводи светитеље. Усред златне манастирске софре, при напијању „у славу Ристову“, догађа се чудо, када Свети Никола задрема:

¹⁴ С. Матић, *Нови огледи о нашем народном епу*, Нови Сад, 1972, стр. 140-145.

„У дријему чашу испустио,
Чаша паде на столове златне,
Нит’ се разби, нит’ се проли вино“ (Вук, СНП, II, бр. 22)

Светац ће објаснити разлоге одсуства своје душе, јер спасава калуђере, чија лађа томе сред узбурканог мора. Његов сан, као и Марково сновиђење, гради се попут реалистичке слике, лишене симбола и алегоричке димензије. Чудесно знамење испуштене чаше потврђује моћи Светога Николе, али и Маркове привилегије међу епским јунацима. И када певачи у сиже варијанте о Марку уклопе формулу сна, енергија Марковог имена преусмерава смисао предсказања. Један од најразвијенијих Маркових снова обухвата невоље јунакове посестриме виле и њених кћери (Петрановић, III, бр. 16), а слична ширења приказа Маркових снова махом откривају невештину певача.¹⁵ Међу Петрановићевим записима само опијеног, уснулог Марка савладавају противници, али су и таква решења усклађена са срећним преокретом и обавезним Марковим тријумфом. Особеност епског портрета потврђује и јединствен пример, у којем сам Марко Краљевић постаје део једног сновиђења.

„Сан уснила госпођа царица“

Очито израстајући из веома архаичне подлоге о митском спасиоцу или свецу-ратнику који штити хришћански свет,¹⁶ мотив о змајеборцу савршено се прилагодио и епским законитостима. У делокругу напасника именован је Арапин, док ће најзнаменитији јунаци из различитих епоха и времена од његовог зулума ослобађати девојке, градове и народе. Такав сижејни склоп лако се могао укључити у Маркову епску биографију, попримајући и интернационална и локална обележја. Али, инерција примарног модела утицала је и на модификацију одређених стилских решења, која су својствена епици. Уместо злог знамења, султанија сања сан, у којем ће јој се обзнанити чудесно спасење њене кћери:

„Ће јој на сну чоек говорио:
Има, госпо, у држави вашој
Равно поље, широко Косово,
И град Прилеп у пољу Косову
У Прилипу Краљевићу Марко;
Вале Марка, да је добар кунак;
Пошљи књигу Марку Краљевићу,
Посини га Богом истинијем,
Обреци му благо небројено,
Нек ти отме шћерцу од Арапа“ (Вук, СНП, II, бр. 66)

¹⁵ Такав је комад из Вукових рукописа о болесном јунаку који усни могућност исцељења: „да је њему воде иза горе/ да би њему лакше било“ (Вук, САНУ, II, бр. 61).

¹⁶ E. M. Meletinski, *Poetika mita*, Beograd, b.g.; J. Janićijević, *U znaku Moloha*, Beograd, 1986.

Међу ретким епским сновиђењима који најављују срећне преокрете¹⁷, султанијин сан из Тешанове варијанте грађен је вишеструко по обрасцима бајке. Осим директног обраћања бића из сна уснулом јунаку и читава конструкција подударна је формулисању спољашње снаге. По принципу сужавања концентричних кругова, успоставља се одговарајући поредак конкретних појмова: турско царство – Косово поље – Прилеп – Марко Краљевић. Истоветном техником се у бајкама формулативно обележава снага фантастичних јунака:

„Моја је снага далеко... Чак у другоме царству код царева града има једно језеро, у ономе језеру има једна аждаја, а у аждаји вепар, а у вепру зец, а у зecu голуб, а у голубу врабац, у ономе је врапцу моја снага“ (*Вук, СНП, бр. 8, Аждаја и царев син*)

„Моја је снага далеко, мене не море нико убити, него да прво убије змаја у шемарици, па да га расијече, те да из њега извади срце, нашао би у срцу зрно бисера, па кад би тај бисер позбоао...“ (*Чајкановић, СНП, бр. 13, Огњевит човек и царева кћи*)

Осим градацијског поретка међу појмовима, истицање Маркове снаге и значаја за царевину, у садејству са срећним исходом двобоја, утицало је на особено склапање сновиђења. Уместо симболичких призора, савет изриче тајанствено, свезнајуће биће – помоћник, који у бајкама може, али и не мора бити јасније одређен: „дође му на сан једно дијете крилато и као снијег бијело“, „те оцу њезину дође у сну некакав чоек и рече му“; „једну ноћ дође му у сну једно дијете и рече му“ (*Вук, СНП, бр. 22, Копане блага; бр. 33, Зла маћеха; бр. 31, Чудновата длака*). Спасовање султанове ћерке, Маркове посе-стриме, постаје епски тријумф над хтонским силама, учвршћује славу, шири епску биографију и на особен начин „тумачи“ и процењује вазалну позицију српског јунака. Сан је само секундаран, али пластичан доказ Маркове изузетности. За разлику од осталих епских ликова којима се посредством сна приближава неумитна смрт, Марков сан и сан о Марку својеврсни су тријумф живота. Али, управо оваква модификација формуле сна под дејством епске конструкције и знања о Марку отворила је просторе да се смрт и сан преплету на другачије начине.

„Сватко мисли да ту спава Марко“

Када пророчанства након три века обзнане Марку да му је дошао „суђен данак“, последњи јунаков мегдан представља ритуално припремање за смрт.¹⁸ С друге стране, знање о његовој непобедивости, које потврђују и виле и дру-

¹⁷ Забрана откривања садржине сна изразитије је утиснута у сновиђења која указују на срећне преокрете. У таквим предсказањима јунак само констатује: „Ја сам ноћас лијеп сан уснио./ Нека знате наш ће мејдан бити“ или „Кад ја лежем, чудан санак усним./ Чини ми се у кавзи ћу бити“ (*Вук, СНП, IV, бр. 28, 29*).

¹⁸ Детаљније у: Б. Сувајић, *Јунаци и маске*, Београд, 2005, стр. 169-184.

ги јунаци, певачи и њихови слушаоци, омогућава да се доследно спроведе инверзија привременог и вечитог одсуства из овога света.

Док се у структури епике сном најављује смрт, Вишњићева варијанта о последњем чину Маркове биографије смрт представља као сан. Такву перспективу успоставља коментар, спојивши објективност приказивања и уверљивост прихваћених ставова:

„Мртав Марко крај бунара био
Од дан’ до дан’ неђељицу дана,
Когођ прође друмом широкијем,
Те опази Краљевића Марка,
Сватко мисли да ту спава Марко,
Око њега далеко облази,
Јер се боји да га не пробуди.“ (Вук, СНП, II, бр. 74)

Призор уврх Урвине планине такође сведочи о битном уделу контекста у семантичком богатству формула. Страх од уснулог Марка иначе је носилац комичког потенцијала, али се такав смисао поништава када постаје чинилац епилога јединог двобоја из којег ни Марко не може изаћи као победник. Попримајући привид сна, смрт „сербскога Херкулеса“ усклађена је и са жанровским нормама и са целином Марковог животописа у традицији. Таква законитост, међутим, важи само за епску технику, јер Марко неповратно, вечитим сном, одлази са епске сцене, пошто се на особен начин опростио од коња, оружја и живих. У структури предања поново су се поиграле границе између значења и моћи Хипноса и Танатоса над судбином смртника.

Казивања о Марковом преласку у царство сени су различита, али је најпознатије предање из Вукове напомене, објављено у *Пјеснарици* 1814.

„Многи прости Србљи и Бугари и данас о његовој смрти сумњају; и доказују, да је у некаквој пећини јошт жив, и он и Шарац; и да ће опет на земљу изићи, док му сабља испод греде испадне, а кажу да је већ готово испала“ (Вук, *Пјеснарица*, стр. 107-108).

У савршеном синкретизму паганског наслеђа и христјанизације у „ону пећину где кажу да и сад живи“ пренео га је „некаквим чудним начином“ сам Бог, када га је Марко зазвао сред стравичног крвопролића. „Разне верзије Маркове смрти нису међусобно противречне, како би се то могло чинити, већ се узајамно допуњавају и у свом збиру одражавају класичну апотеозу индо-европског епског јунака.“¹⁹

Напуштање овога света долази од златне стреле војводе Мирчете, од Божије руке или је последица вољне одлуке и спознаје о неприпадању временима у којма „најгора рђа може убити најбољег јунака“. Таква, особена смрт, другачија од свих осталих погибија, убистава и самоубистава, заседа противника, митских бића или урока, прилагођена је ширини и склопу читавог Марковог животописа. На исти начин се типска и формулативна обележја

¹⁹ А. Лома, *Пракосово*, Београд, 2002, стр. 153-154.

укрштају са поступцима индивидуализације, у којима већ име Краљевића Марка покреће сасвим одређен скуп значења. У Марковом свету зато мора сновиђење устукнути пред самом сликом уснулог јунака, да би тек у најширем комплексу традиције било успостављено уобичајено значење симбола и формула. Смрт као сан у гори и сан Марков у пећини само на различите начине стилизују завршницу комплексне конструкције, која апсорбује, сенчи, мења формуле и прилагођава моделе, сабирајући по читавом балканском простору слојеве наслеђа, сензибилитет колектива, контекст историјске епохе, надахнуће и обдареност усмених стваралаца.

Кључне речи: формула, сан, епска биографија, Марко Краљевић бајка, предање.

СКРАЋЕНИЦЕ:

- Богишић – В. Богишић, *Народне пјесме из старијих највише приморских записи*, Биоград, 1878; Горњи Милановац, 2003.²
- Вук, Пјеснарица – В. С. Караџић, *Пјеснарица 1814 – 1815*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. I, прир. В. Недић, Просвета, Београд, 1965.
- Вук, Пословице – В. С. Караџић, *Српске народне пословице*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. IX, прир. М. Пантић, Просвета, Београд, 1987.
- Вук, САНУ – *Српске народне пјесме из необјављених рукописа В. С. Караџића*, књ. I-IV, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, САНУ, Београд, 1973-1974.
- Вук, СНП – В. С. Караџић, *Српске народне приповијетке*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. III, Просвета, Београд, 1988.
- Вук, СНП, I-IV – В. С. Караџић, *Српске народне пјесме I-IV*, Сабрана дела В. С. Караџића, књ. IV-VII, прир: В. Недић, Р. Пешић, Р. Самарџић, Љ. Зуковић, Просвета, Београд, 1975-1988.
- ЕР – Г. Геземан, *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песама*, Сремски Карловци, 1925.
- ЛМС – *Епске народне песме у Летопису Матице српске*, прир. М. Матицки, Нови Сад-Београд, 1983.
- Петрановић – Б. Петрановић, *Српске народне пјесме из Босне и Херцеговине, I-III*, Сарајево, 1989.
- Чајкановић, СНП – В. Чајкановић, *Српске народне приповетке*, Београд, 1927, 1999.²

Snezana Samardzija

THE DREAMS OF MARKO KRALJEVIC – RELATION BETWEEN
THE FORMULA AND THE EPIC BIOGRAPHY

(Summary)

After dealt with functions and meanings of dreams in folklore and tradition, in different parts of culture and „simple forms“, briefly have been shown structure and function of this formula in oral epic poetry. In spite of use, this formula is not very often fit into singing about prince Marko. Knowledge about extraordinary epic hero and even his famous name neutralize tragic potential of dreams. The spectacles in which Marko is falling into a deep sleep are colored with elements of humor, or the model of dreams has been modify. In interaction between the formula of dreams and Marko's portret in oral epic, relation death-dream is important in final segments of his biography, but even then formula of dream is subordinate to the subject and to the genre.

Немања Радуловић
Београд

ЗООМОРФНИ ПРЕОБРАЖАЈИ У БАЈКАМА И НАРОДНА ВЕРОВАЊА

У овом раду ћемо покушати да покажемо представе о претварању у животиње у бајкама (укључујући и претварање животиње у човека) и њихов однос са народним веровањима, значи с духовном стварношћу. Материјал који је коришћен чине на првом месту збирке из 19. и с почетка 20. века, али и неколико новијих збирки.

Постоје неки типови преображаја човека у животињу који нису толико везани за ову тему, те ће бити само поменути. Зооморфни преображаји се срећу у склопу типа о чаробњаковом/ђаволовом шегрту (нпр, у мачка и врапца, В 6; у коња, голуба и врапца – Ч1 25);

Преображаји су такође карактеристични за епизоде магичног бега (нпр, у овце, пчелу, патку – Ч1 21; у голуба и голубицу – Ч1 40).

Овакво претварање, које је стабилни део типа приповетке, не носи неко посебно вредновање. Такође је важно истаћи да је претварање добровољно, некад изведено и сопственим моћима јунака (ђаволовог ученика) или његове „оностране“ невесте. Примери у којима се јунак сам претвара у различите животиње су иначе ретки. Али, и овде је неопходно да вештину претварања научи, као што то чини ђаволов ученик. У једној бајци из Чајкановићеве антологије (Ч1 60) животиње у које се јунак претвара (голуб, јелен, риба) заправо одговарају помоћницима из различитих „царстава“, области природе. Сматра се да је овакво претварање којим човек добија додатне способности архаичније од вешине претварања која човека заробљавају те да је везано за преанимизам.¹

Самопреображај у магичном бегу је исто редак, за разлику од архаичног фолклора традиционалних („примитивних“) народа². Па и овде, такву способност нема сам јунак него невеста из „другог света“. У једној бајци (*Јанко Наздраван* из Кановићеве збирке) моћ самопретварања је мотивисана тиме што је јунак вештац, али такво именовање јунака бајке је далеко од типичног.

¹ L. Röhrich – *Märchen und Wirklichkeit*, Wiesbaden, 1964, стр. 89.

² Исто, стр. 90.

Може се изузети и, рецимо, пример претварања јегуља (В 29) јер се ради о анимистичком прелажењу животне силе из једног облика у други.

Поред свих објашњења преображаја, о чему је нарочито писано у вези са магичним бегом, разлика између наведених примера и оних који су тема овог рада је у томе што је у нашим примерима – који представљају основни став бајке као жанра – животињски облик оцењен негативно.

Ликови се преображавају у јагње (В 23, и обратно); у овцу (В 28; ВД 5); у пса, кукавицу, магарца и магарицу (Ч1, 53, Николић, 2,8); црног пса, врапца, кују, зеца (Ч2, 55); краву (В 30 – мада је на почетку истакнута негативност преображаја, претворена мајка потом постаје помоћница), коња (Николић 1, 15)³.

С наведеним примерима су идентични они где је животиња заправо уклети човек. Уклете девојке су претворене у змије (Ч1, 55; вид. и Красић 2, 19); девојка је магијом неке старице претворена у птицу (ВД 7); иза лисице се крије проклето људско биће (ЛМС 21).

Овим уклетим ликовима сродни су животињске невесте и младожење. Јављају се змија младожења (В 9, 10, Ђорђевић, 45, 46), змија невеста (Ристић-Лончарски 6); прасе младожења (Ч1, 35); миш младожења (без преласка у људски облик, ЛМС, 32); корњача невеста (Николић 1, 3; Бован 18; Златковић, 67), жаба невеста (Ђорђевић, 39, 40), чавка невеста (Ђорђевић, 44).

Као што је више пута истакнуто у проучавањима (нпр, код Литија), за бајку је основни облик људски. Човек је претворен у животињу магијским радњама противника, или је рођен у животињском облику – у сваком случају, треба га избавити. Мотив избављења, спасавања, и иначе важан за бајку, посебно је повезан са превођењем из животињског у људски облик. Када су „негативци“ уместо спаљивањем или везивањем коњима за репове кажњени зооморфним преображајем постаје још јасније колико је тај облик за бајку лош. Ту се изнова потврђује антропоцентричност бајке. „Бајка размишља људски“ (Обенауер); животиња треба да постане потпун, прави човек⁴. До брака девојке и змије, или принца и жабе не може доћи управо због одвајања од архаичних представа о животињама, чиме се човек ставља у центар. У архаичном фолклору су такви бракови могући, док европска бајка захтева претварање у човека. Доживљај преображаја у животињу као негативног је могућ само када је дошло до губљења осећања повезаности са животињским светом. У српским бајкама је задржан архаичнији начин избављења, магијског типа – спаљивањем коже. У неким каснијим европским варијантама је дошло до рационализације (спасавање љубављу, најпознатије из Пироове обраде *Лепотице и звери*)⁵.

³ У неким новијим записима (Ђорђевић, 47) јавља се претварање у гавранове али се сматра (Н. Милошевић-Ђорђевић, коментар уз ову приповетку, стр. 505 наведеног издања) да је то утицај писаних извора, прецизније бајке из збирке Гримових, КНМ 25. Слично томе у једном новијем запису (В. Бован – *Народне приповетке* – едиција Народне умотворине са Косова и Метохије – Лепосавић, 2005, бр. 43), бајка са мотивом трансформације у јелена делује као варијанта Грима, КНМ 1.

⁴ К. J. Obenauer – *Das Märchen. Dichtung und Deutung*, Frankfurt am Main, 1959. стр. 35.

⁵ Röhrich, стр. 88-97; Maria-Gabriele Wosien – *The Russian Folk-Tale. Some Structural and Thematic Aspects*, München, 1969 стр. 112; August Nitschke – *Soziale Ordnungen im Spiegel der Märchen 1-2*, Stuttgart, 1976, стр. 94-95.

С друге стране, претварање као последица проклетства или преступа је у обрађеном корпусу нешто мање заступљено. Повезивање животињског облика са таквом казном или проклетством указује на утицај етичких и религијских слојева блиских предању и легенди, те тиме често и христијанизацији. Док се српска бајка одвојила од архаичне подлоге, као и друге европске, те преображај посматра као негативан, није га увек повезала са проклетством и преступима.

Али, на неким од ових примера из бајки видимо и утицај одређених представа, још увек живих, утицај стварности. То су народне представе о „чистом“ и „нечистом“. Подела на чисте и нечисте животиње је била веома жива у народу, о чему сведоче етнографски записи. У чисте животиње се обично убрајају овца, пчела, говече, а у нечисте пас, миш, мачка, ласица⁶.

„Негативци“ су кажњени претварањем у нечисте животиње, попут зеца или пса или презрене попут магарца и магарице. Када јунака жена претвара у пса (Ч1 53) или злог цара тако кажњава јунакова невеста (Ч1 39), наглашава се тежина преображаја, јер је пас изразито нечиста животиња у народним представама⁷. И то што су оклеветаној невести уместо деце подметнута баш штенад (Ч1 63, 64) долази од представе пса као нечисте животиње, чиме је јунакињин „грех“ срамнији. Истовремено са претварањем у пса често се дешава претварање другог негативца у зеца (Ч1 39; Ч2 55; Којанов 14); мада се овде ради о претварању „у пару“ које чини засебан мотив, не треба заборавити да је зец у веровањима животиња која може да урекне и донесе несрећу⁸, да га зато није добро срести⁹, те се стога у литератури и посматра као демонска животиња.¹⁰

Магарац је толико био презрена животиња да су се по сведочанствима људи њиме слабо служили, чак је провођење неког на магарцу била казна срамоћењем¹¹. С друге стране, несрећна прогоњена јунакиња (В 28) се претвара у овцу која у народу важи за чисту животињу¹², исто као и неуспели просци у јагњад (В 23). Овца је међу стоком благословена животиња¹³ и нечиста сила не може да се претвори једино у овцу, пчелу и голуба¹⁴.

⁶ Чајкановић – исто, стр.184.

⁷ Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 1, Београд, 1958, 247-249; Чајкановић – исто, стр.186; Чајкановић – *Сабрана дела* 2, стр. 247.

⁸ Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 1, стр. 280; С. Дучић – *Живот и обичаји племена Куча*, Београд, 1931, СЕЗ-Живот и обичаји народни 20, стр. 335; М. Ђ. Милићевић – *Живот Срба сељака*, Београд, 1894, СЕЗ 1, стр.72.

⁹ М. Ђ. Шкарић – *Живот и обичаји „планинаца“ под Фрушком гором*, СЕЗ-Живот и обичаји народни 24, Београд, 1939, стр.133; исти том – М.Филиповић – *Обичаји и веровања у Скопској котлини*, стр. 500; П. Ж. Петровић – *Живот и обичаји народни у Грузији*, СЕЗ-Живот и обичаји народни, 26, стр. 331; М. Филиповић – *Живот и обичаји народни у Височкој нахији*, СЕЗ-Живот и обичаји народни 27, Београд, 1949, стр. 199; С. Тановић – *Српски народни обичаји у њеђелијској Казни*, СЕЗ-Живот и обичаји народни 16, Београд, 1927, стр. 322.

¹⁰ Љ. Раденковић – *Симболика света у народној магији Јужних Словена*, Ниш-Београд, 1996, стр. 98; *Српски митолошки речник* („Зец“); код Руса – А.Гура – *Симболика животиња у словенској народној традицији*, Београд, 2005, стр.138.

¹¹ Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 1, стр. 164.

¹² Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 1 стр. 184; стр. 190;

¹³ М. Ђ. Милићевић, исто, стр 64.

¹⁴ Љ. Раденковић, исто, стр. 141.

Што се тиче птица, кукавица слути на зло као што чавке слуте смрт или гладну годину¹⁵.

Животињски младожења, односно невеста такође имају облике животиња које се доживљавају као нечисте. Жаба заједно са змијом спада у гмизавце (по народној класификацији) и сматра се нечистом¹⁶. Она уриче, као и зец¹⁷, може да запухне стоку и изазове болест, као и смрт детета¹⁸. (Жаба на месту животињске невесте, која се јавља у словенским варијантама овог типа бајке, сматра се изворнијом од других животиња)¹⁹. Понегде се тумачи и као оваплоћење демонског бића или посредник између људске и демонске сфере²⁰. За жабу се везује и одређена женска симболика, што се уклапа у њену улогу невесте²¹.

Корњача се у дијалектима често замењује са жабом, али сродне су и представе о њима. И свиња (уп. младожењу „у прасећој кожи“ – Ч1 35) се сматра нечистом, демонском, опасном животињом²². Миш је исто нечиста животиња²³, о чему сведочи и име „поганац“. Негативни аспекти змије су добро познати. Дакле, не само да је невеста/младожења у животињском облику него је то управо она животиња која се доживљава као нечиста и демонска. Утолико је негативан положај истакнутији, као и значај избављења и претварања у људско биће.

Не може се тврдити да се сви примери уклапају у изнету претпоставку. Нпр, понегде је уклету јунак преображен у коња, који је високо вреднован и у бајци и у народном схватању (Николић 1, 15; Красић 2, 14). С друге стране, има и народних веровања по којима је жаба благословена²⁴ или корњача носи берићет²⁵; змија може бити и чуваркућа. Претварање Пепељугине мајке у краву је доживљено као несрећа, али на неком дубљем нивоу је крава архетипски мајчински симбол²⁶.

На материјалу немачких бајки је примећено да су животињски облици које поприма преображен човек лишени симболике.²⁷ Међутим, у светлу раз-

¹⁵ Милићевић, исто, 67; Шкарић, исто, 133.

¹⁶ Гура, исто, стр. 282.

¹⁷ Т. Ђорђевић – *Зле очи у народном веровању јужних Словена*, СЕЗ-Живот и обичаји народни 23, Београд, 1938, стр. 43-44; Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 2, стр. 196.

¹⁸ Љ. Мићовић – *Живот и обичаји Поповаца*, СЕЗ-живот и обичаји народни 29, Београд, 1952, стр. 253; М. Филиповић – *Живот и обичаји народни у Височкој нахији*, стр. 195;

¹⁹ *Handwörterbuch des deutschen Märchens* II (hggb. Von L.Mackensen), Berlin 1934, II, стр. 72-74.

²⁰ Гура, исто, стр. 286.

²¹ Гура, исто, стр. 283.

²² Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 1, стр. 201; Раденковић, исто, стр. 124-127; *Српски митолошки речник* („Свиња“)

²³ Т. Ђорђевић – *Природа у веровању и предању нашег народа* 1, стр. 306; Раденковић, исто, 170-172; вид. и код Гуре.

²⁴ П. Ж. Петровић, исто, стр. 330.

²⁵ А. Петровић – *Народни живот и обичаји у Скопској Црној Гори*, СЕЗ-обичаји народа српскога 1, Београд, 1907, стр. 502

²⁶ C. G. Jung – *Heros und Mutterarchetyp*, Grundwerk 8, Freiburg im Breslau, 1987, стр. 182.

²⁷ Obenaue, исто, стр. 132; као и став да ако има симболике, она потиче из тотемизма.

мотрених примера, изгледа да се српске бајке више могу повезати с народним веровањима.

На основу анализираних приповедака, могуће је видети како народна веровања, о чистом и нечистом доприносе снази, вероватно и одржавању одређених традицијом пренетих бајковних мотива. Живо веровање може да, и поред трансформације, допринесе стабилности онога што жанр већ поседује.

И ово је други пол проблема – несумњиво повезане са народним веровањима, одређене животиње су просто везане за сам интернационални тип бајке.

Историјско-географске студије Томпсона или Лиунгмана потврђују да су најчешћи облици младожење/невесте жаба, миш, змија.²⁸ Невеста у виду жабе је позната широм Европе. Дијахронијски посматрано, примери се налазе, наравно и пре зверског младожење код Пероа и госпође де Бомон – чак и остављајући на страну примере из митологије и посматрајући само ране варијанте приповедака. Прасе-младожења се јавља још у 16. веку код Страпароле (*Угодне ноћи, Краљ-прасе*), у истом типу приповетке као помунута варијанта из Чајкановића. Још у *Махабхарати*, у једној од споредних, уметнутих епизода епа, које су често пуне фолклорне грађе (III, 190, 1-82) јавља се кћерка жабљег краља која постаје супруга краља Парикшита. Змија младожења се – што је уочио још Бенфа – јавља у *Пачатантри*, као брахманов син. *Пачатантра* (2, 11) и *Тантракхјајика* (III, 9) познају и мишицу преображену у девојку која тражи мужа, мада је ово првенствено дидактична приповетка²⁹.

Што се етнографске стране тиче, сматра се да подела на чисте и нечисте животиње потиче можда још из праиндоевропске заједнице³⁰. Сличне представе се јављају и у другим традицијама. По левитском закону изложеном у трећој Мојсијевој књизи (3. Мојс, 11)³¹ у нечисте животиње спадају исто зец, свиња, миш; додуше, појам нечистог овде носи и неке специфичности разумљиве у контексту блискоисточних култура.

У српским бајкама се преображени ликови поклапају са народним доживљајем религијског порекла. Једна широка етнографска студија би требало да нас информише о месту ових животиња у категорији чистог/нечистог у другим крајевима света. Поређење са приповедним фолклором би одговорило на питање о снази жанра.

Кључне речи: зооморфни преображај, народно веровање, жанр.

²⁸ Waldemar Liungman – *Die schwedische Volksmärchen. Herkunft und Geschichte*, Berlin, 1961; Stith Thompson – *The Folktale*, The Dryden Press, New York, 1946.

²⁹ *Über das Tantrākhyāyika, die kaśmirische Rezension des Pañcatantra*, ed. J. Hertel, Leipzig, 1904; *Pañcatantra*, ed. R. Jha, Varanasi, 1991.

³⁰ Чајкановић – *Сабрана дела* 5, Београд, 1994, стр.184.

³¹ *Biblia hebraica*, Stuttgart, 1997; Библија (прев. Ј. Бакотић), Београд, 2003.

СКРАЋЕНИЦЕ

- Бован – Владимир Бован – *Народна књижевност Срба на Косову и Метохији 5, Народне приповетке 1*, Приштина, 1980.
- В – Вук Стефановић Караџић – *Српске народне приповијетке* (Народне српске приповјетке-1821; Српске народне приповијетке-1853), Сабрана дела III (прир. Мирослав Пантић), Београд, Просвета, 1988.
- ВД – *Додатак. Српске народне приповијетке. Друго умножено издање. У Бечу 1870.* (Делови које не садржи издање „Српске народне приповијетке. У Бечу, 1853“). Објављено у: Вук Стефановић Караџић – *Српске народне приповијетке* (Народне српске приповјетке-1821; Српске народне приповијетке-1853), Сабрана дела III, Београд, Просвета, 1988, Додаци.
- Ђорђевић – Драгутин Ђорђевић – *Српске народне приповетке и предања из Лесковачке области*, Београд, 1988.
- Златковић – Драгољуб Златковић – *Приповедања из пиротског краја*, Београд-Пирот, 2005.
- Кановић – Коста Кановић – *Народне приповетке за старо и младо*, Београд, 1897.
- Којанов – Ђорђе Којанов Стефановић – *Српске народне приповетке*, Нови Сад, 1871.
- Красић – Владимир Красић – *Народне приповетке 1-2*, Нови Сад, 1891.
- ЛМС – *Народне приповетке у Летопису Матице српске* (прир. С. Самарџија) – у: *Народне умотворине у Летопису Матице српске* (прир. М. Клеут, М. Матицки, С. Самарџија, М. Радовић), Нови Сад, Београд, 2003.
- Николић – Атанасије Николић – *Народне српске приповедке 1*, Београд, 1842; *Народне српске приповедке 2*, Београд, 1843.
- Ристић-Лончарски – К. Ристић, В. Лончарски – *Српске народне приповетке*, Нови Сад, 1891.
- Ч 1 – Веселин Чајкановић – *Српске народне приповетке*, Српски етнографски зборник, 41, Београд, 1927.
- Ч 2 – Веселин Чајкановић – *Чудотворни прстен* (прир. Ненад Љубинковић), Ниш, Просвета, 2001. (Прво издање: *Српске народне приповетке*, Београд, 1929).

Nemanja Radulovic

ZOOMORPHIC TRANSFORMATIONS IN FAIRY-TALES AND FOLK BELIEFS

(Summary)

In fairy-tales animal shape is judged negatively, as something hero must be liberated from. Transformation in animal is kind of punishment; animal bridegroom or bride must be transformed in human. This attitude is based on anthropocentrism of fairy-tales. In Serbian variants animal forms (snake, pig,

dog, donkey, rabbit) are connected to still living folk beliefs. These animal forms are usually marked as „impure“ in folk tradition. Living beliefs thus reinforce narrative motifs.

On the other hand, these animal shapes are to be found in earliest variants of folk tales (Straparola, *Pancatantra*) which confirms that they belong to genre.

The tales thus stand between beliefs and genre, between international and national, ethnological and literature research.

Јеленка Пандуревић
Бања Лука

ЖЕНЕ – ВЛАДАРКЕ И КУЛТУРНОИСТОРИЈСКА ПРЕДАЊА

Комплексан однос између књижевности и стварности у овом раду је конкретизован и сведен на праћење процеса преласка стварних историјских личности у ликове културноисторијских предања. Будући да се обликују у корелацији између историје и усменопоетске традиције, предања овога типа истраживачима се нуде као могућност за проучавање јавног мњења одређеног времена, али и специфичног погледа на свијет који не противурјечи ни логици историјских збивања ни културном окружењу у коме настају.

Из свеколиког обиља културноисторијских предања издвојили смо, као потпуно аутентична, казивања о женама – владаркама, што представља својеврстан парадокс, ако се има у виду изразито патријархални карактер културе која их је одњеговала. Стога се чинило сасвим умјесним поставити у основу ове анализе причу о полној дистрибуцији моћи у оквирима традиционалне културе и усменопоетско преиспитивање о могућностима и посљедицама њене евентуалне прерасподјеле.

Термином културноисторијска предања означили смо „казивања у којима је реална историјска личност, стварни догађај из прошлости или старији материјални објект послужили као повод за стварање традиције о реалној прошлости, онаквој каква она живи у народној историјској свијести“¹. Овакво термилошко одређење, из пера Влајка Палавестре, повлачи бар неколико питања:

Које то „реалне историјске личности“ усмено предање „бира“ и које њихове особине маркира? Како, на конкретној грађи, описати процес транспозиције из историје у усменопоетски облик? Каква је улога митских образаца у стварању „реалне историјске прошлости“?

Умјесто цијеловитих одговора, у овом раду су понуђени тек фрагменти размишљања на ту тему, забиљежени приликом проучавања усмених предања Босанске крајине². Монографија Влајка Палавестре о историјским усменим предањима из Босне и Херцеговине донијела је драгоцјене записе одакле смо издвојили, за нашу тему незаобилазне, запи-

¹ В. Палавестра, *Историјска усмена предања из Босне и Херцеговине*, Студија – Зборник – Коментари, Српски генеалогски центар, Београд, 2003, стр. 36.

² Рад је настао у оквиру пројекта „Народна предања из Босанске крајине“, који се под руководством проф. др Луке Шекаре ради на Филозофском факултету у Бањој Луци.

се о митској Црној краљици те историјским владаркама: Катарини Косачи, Јерини Бранковић и Марији Терезији. Анализа је уродила закључком да се ликови ових жена могу посматрати као изоморфни, али и „много старији од својих историјских конкретизација“³, будући да се заснивају на веома архаичним представама које је могуће довести у везу са митом. Било је, даље, могуће реконструисати идеални модел у чију би структуру улазили разноврсни елементи предања о женама владаркама⁴ с циљем да се успостави јединствена матрица кроз чији растер је могуће провући ликове сваке од њих. На тај начин комплетирани су митопоетске биографије, засноване, прије свега, на историјским чињеницама и предањима историјског типа, мада је драгоцене елементе могуће пронаћи у жанровски најразличитијим творевинама⁵.

С обзиром на то да историографија не пружа довољно материјала о стварним животима одабраних личности, у обликовању културноисторијских предања као специфичне врсте умјетности ријечи учествовали су најразноврснији мотиви из митског и интернационалног фонда. Иако није увијек могуће открити механизме којима се историјске личности доводе у контекст митолошких тема и образаца, вјерујемо да готово никада није ријеч о на-сумичном избору. У нашем случају, као „спојна карика“ те везе наслућује се маркиран профил жене, владарке и градитељице, свјесне своје сексуалности и моћи.

Прве писане податке о Црној краљици, која је становала у неком граду „у другој банској регименти у Јамници, близу турске границе“ и изводила киклопске радове пронашли смо у Вуковом *Рјечнику*⁶. Проучавање шире етнолошке литературе наводи на закључак да је комплекс предања о Црној краљици карактеристичан за сјеверозападну Босну, да је познат и у сусједној Банији, Лици и на Кордуну, али и да се сличне представе и легенде о женама – владаркама и градитељицама у различитим крајевима везују за различите историјске и псеудоисторијске личности – Барбару⁷ или Виду⁸. У југоисточни (црногорски и сјеверноалбански) комплекс предања о владаркама и градитељицама спадају казивања о св. Јелени, док су у Србији

³ А. Лома, *Пракосово, словенски и индоевропски корени српске епике*, САНУ, посебна издања 78, Београд, 2002, 103.

⁴ Модел је заснован на мотивима зидања града, тешког кулука, обијесне господарице, љубавних авантура са војницима, убијања љубавника, опсаде града, запитивања воде, скривеног блага, бијега на којима поткованим наопако, трагова у калдрми и другим, али и на ономастичким и топонимијским подацима.

⁵ „Историјска предања нису искључиво историзовани митови. Она могу бити и поетизоване историјске чињенице, као и сижеи или делови сижеа епске песме исказане у прози“ (Н. Милошевић-Ђорђевић, *Типови јунака у српским историјским предањима и њихове стварне биографије*, Отисак из ГЛАСА СССХСВІІІ Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности, књ. 20, Београд, 2004.

⁶ *Српски рјечник*, истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима. Скупио га и на свијет издао Вук Стефановић Караџић, четврто државно издање, Београд, 1935, 72, 207.

⁷ У Хрватској, око Загреба, Крапине и Калника Црну краљицу често идентификују као Барбару, кћерку Хермана II Цељског и жену угарског краља Сигисмунда (1381 – 1450). Види: В. Палавистра, нав. дјело, 278.

⁸ А. Лома, нав. дјело, 234 –235.

и средишњим подручјима БиХ позната предања о „проклетој Јерини“ и, за Босну и Херцеговину специфична, казивања о „краљици Кати“⁹.

Антропоморфна и анонимна представа Црне краљице спада у најстарији слој усменопоетске традиције српског становништва сјеверозападне Босне. Различити контексти у којима се појављује указују на митско вријеме¹⁰ и профилу је као лик са изразито митским атрибутима. Она је владарка старог и давно ишчезлог „народа дивова“¹¹, а вријеме њене владавине указује на трагове космогоније (камен је био мекан, у Босни је било море), али и на вријеме великог благостања (снијег никад није падао, и планине су биле обрасле и засијане, народ био богат, бројан и дуговјечан – живјели су у здрављу 600 – 800 година, били високи „ко мунара“¹²). Старом народу дивова приписују се грандиозни грађевински подухвати:

„Кључки град се прије звао Пролом, јер је Црна краљица отворила литуцу да истече језеро“, „диви су прокопали неђе и одвратили из Босне море“, „цура на глави носила стећак“¹³;

а иза Црне краљице остале су рушевине бројних градова. Босну су напустили бјежећи, због предсказања о надолазећим злим годинама, због „илињског снијега“¹⁴ или „истинитог бога“:

„Бог има, ал’ она није вјеровала у њега, нег’ сковала себи бога, па објесила. Казали јој да ма истинити бог, ал’ – ах! – Краљица није вјеровала. Кад једно јутро она из двора изиђе, види у стопи волујској лед. И види да нема мјеста и крене.“¹⁵

И други детаљи указују на њено архаично поријекло и хтонски карактер (имала је златну квочку, златне пилиће и златан стан)¹⁶. У етнолошкој литератури исказана су до сада различита мишљења и тумачења поријекла представа о Црној краљици: Веселин Чајкановић мисли да је Црна краљица могла бити какво (депоседирано) женско божанство, можда корелат црнога (хтоничног) бога¹⁷. Миленко Филиповић ту појаву тумачи као рефлекс ставова о жени и женином положају у балканском друштву уопште, али наглаша-

⁹ „Ова историјска предања најбоље показују три ствари: до које је мере Балкан, појавно тако чудесно многолик и разнообразан, у суштини јединствен етнокултурни простор, колико су везе међу народима на Балкану, иако су им историје често супротстављене, дубоке и трајне, и како управо усмена традиција, оличена у епским песмама и историјским предањима о заједничким балканским јунацима и догађајима, представља духовни мост међу људима, народима и језицима, нипошто границу која их дели по етничким линијама“. Бошко Сувајџић, *Јунаци и маске*, Београд, 2005, 291–308.

¹⁰ Е. Мелетински, *Поетика мита*, Нолит, Београд, б. г. 173–180.

¹¹ Уп.: В. Палавестра, *Народна предања о старом становништву у динарским крајевима*, Гласник Земаљског музеја (Етнологија), н. с. XX/XXI, Сарајево, 1966.

¹² Уп. В. Палавестра, *Народне приповијетке и предања у околини Лишгице*, Гласник Земаљског музеја (Етнологија), н. с. XXIV/XXV, Сарајево, 1970.

¹³ В. Палавестра, 2003, 133–134.

¹⁴ Исто, 136–137.

¹⁵ Исто, 134.

¹⁶ Исто, 135.

¹⁷ В. Чајкановић, *О врховном богу у старој српској религији*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М., Београд, 1994, 72.

ва да нема довољно елемената који би указивали на трагове матријархата.¹⁸ Влајко Палавистра претпоставља да је у стварању митске представе о Црној краљици учествовало више фактора: представе и вјеровања у митски народ дивова, вјеровања у бића из подземног свијета (персонифициране змије), сижеи народних приповједака (бајки), те коначно историјске реминисценције на турско освајање Босне 1463, када је босанска краљица Катарина Косача (1425 – 1478) побјегла из Босне у приморје¹⁹.

Митски народ дивова је, одлазећи, уступио своју „баштину“ новој генерацији. Њихово удаљавање, међутим, ако се има у виду структура митског мишљења²⁰, не значи само напуштање „културног“ простора, већ подразумијева и њихову демонизацију²¹. Горостасни и изузетно снажни, али и тамнопути, агресивни, па и ружни људи, у предањима су именовани као Грци, Каури (у муслиманским срединама), Угри, Маџари, Луторани, Арапи, што указује да је, у складу са искуством историјски супротстављених народа, активирана опозиција свој – туђи. Номинални код открива и поларизацију засновану на принципу људско – демонско (Псоглави)²², односно, приписивање демонских атрибута „народу дивова“ и његовој краљици.

Краљица Катарина Косача, супруга краља Стјепана Томаша је, судећи према сачуваним записима, најпопуларнији женски лик у културноисторијским предањима Босне и Херцеговине²³. Драматичне историјске околности под којима је напустила Босну бјежећи пред Турцима²⁴ представљају полазну основу за поистовјећивање са митопоетским животописом Црне краљице, из чега слиједи и приближавање у детаљима. Грађење смедеревске тврђаве такође је историјски освједочен догађај, а усмена традиција о њему извлачи лик српске деспотице Јерине у први план. Колико су стварни разлози за то, данас је готово немогуће утврдити. Оно што је за нашу анализу битно је то да су стварне историјске околности (зидање града), активирале комплекс веома архаичних представа о жени – владарки и градитељици²⁵. Ова два битна одређења условила су могућност приближавања традиције о Јерини Бранковић архетипском моделу који смо препознали као комплекс представа

¹⁸ М. С. Филиповић, *Жене као народни главари код неких балканских народа*, Научно друштво НР Босне и Херцеговине, Балканолошки институт, *Годишњак* II, 1961, 141–142.

¹⁹ Палавистра, 2003, 278.

²⁰ Е. М. Мелетински, нав. дјело. 166 стр.

²¹ Уп.: Л. Делић, *Живот епске песме, женидба краља Вукашина у кругу варијаната*, Завод за уџбенике, Београд, 2006, 295.

²² Уп.: Д. Перић, *Трагом древне приче*, Матица српска, Нови Сад, 2006, 9-41;

²³ Прихвативши након удаје нову вјеру, краљица Катарина је била узорна католикиња, што је нарочито дошло до изражаја у последњем периоду њеног живота. Традицију о њој његовали су босански франевци, тако да су се самостанска и народна традиција временом стопиле, а „усмено предање је око њеног историјског лика развило читав низ својих, традицијских мотива“ (Палавистра, 2003, 300)

²⁴ Палавистра, 2003, 299.

²⁵ Мотив градитељке и захтјевне градње је везивно ткиво свеколике традиције о Јерини. (Јерина подиже градове, кулук, обијесна је, скупља благо, бјежи из града...). Веома је индикативно да Гркиња Јерина, будући „туђа“ посредује или се приклања ономе што је у традицији већ окарактерисано као такво: залубљује се у Турчина, удаје кћерку за Турчина, продаје Турцима градове... Ксенофобија би могла бити још један „заједнички називник“ за владарке народних предања и, поред доминантне мизогиније, разлог више за њихову демонизацију.

о Црној краљици. У предања о Јерини, која су углавном лишена историјске аутентичности, инкорпориран је знатан број „лутајућих“ мотива о старом народу, али су сјећања на тешке кулуке под турском управом постала главни садржај предања о Јерини, као и особита склоност ка мушкарцима.

Веома присутна у причањима и вјеровањима овдашњег народа је и владарка која никада у животу није крочила на тло Босне и Херцеговине и чија владавина чак ни привремено није обухватала дијелове босанске територије. Чинило се да су статус прве и посљедње аустријске царице, и чињеница да јој је историја додијелила улогу владара, као и та да јој је муж као поданик, хијерархијски био подређен, основни разлози који оправдавају појављивање Марије Терезије у структури ове приче. У овом случају је, ипак, било могуће наслутити оне изузетно сложене и често неухватљиве путеве асоцијативног мишљења, које у великој мјери утиче на обликовање и трајање фолклорног дјела. Многобројни портрети Марије Терезије, које су иза себе оставили њени савременици²⁶, приказују је у, за тадашње вријеме и модне манире неуобичајеним, црним хаљинама, будући да је велики дио свог живота – од смрти свога мужа до своје смрти – аустријска царица провела у дубокој короти. Осим тога, ова „црна краљица“ била је заиста горостасан лик: изузетно висока, у тренутку своје смрти била је тешка 160 килограма. Кретала се уз помоћ специјално за њу направљених лифтова и дијелова покућства²⁷, што је још више појачало перцепцију царице као бића надмоћног не само „у ступњу“. Иако њен стварни животопис не пружа никакву основу за то, и њој се приписују рушевине старих босанских градова и нарочито, окрутност према бројним љубавницама. На тај начин се она поистовјеђује са Јерином Бранковић и краљицом Катарином, а њихова имена су, судећи по записима народних предања, варијабилан елемент.

„Више Старога брода на Дрини, има једно мјесто које се зове Град. Ту, близу села Хртара, има једна пећина и тамо је стајала *краљица* Јериња. Она је имала своју војску... Кад би јој затребај мушко, она узми по ноћи војника и ноћи с њиме, па га ујутро убиј да не казује.“²⁸

„Прича се да је била *Црна краљица, Терези Марија*. Зовне војника, „оправи“ с њим и убије га послуже.“²⁹

²⁶ Нарочито је илустративан пастел Жозефа Дикреа (Joseph Ducreux) насликан неколико година прије смрти Марије Терезије. Репродукција између осталих у Stephan Vajda, *Felix Austria*, Wien, 1996, 384.

²⁷ „Die Tragik ihrer letzten Jahre hatte, wie alles Große und Erhabene in Österreich, auch groteske und schlicht menschliche Züge: so schenkte sie ungeniert ein kleines Schreibpult um ihren umfangreichen Leib, in dem sie Akten, Briefe und Denkschriften mit sich spazierenführte, um überall bequem arbeiten zu können.“ Вајда, нав. дјело, 390. **О Марији Терезији, с посебним освртом на култ короте** који је на хабзбуршком двору владао од смрти њеног мужа Франца Штефана 1765. године до њене смрти 1780. године и у Ernst Joseph Görlich – Felix Romanik, *Geschichte Österreichs*, Wien 1995, 267-280, те у Karl Vocelka, *Österreichische Geschichte 1699-1815. Glanz und Untergang der habsburgischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien, 2001, 30–32.

²⁸ Палавестра, 2003, 304.

²⁹ Исто, 305.

„На Козограду је *Марија Терезија* била, а неко каже *краљица Катарина*...“
(подвукла Ј. П.)³⁰

„Кад је *Марија Терезија* владала, такозвана *Црна краљица*, она је становала на Влашићу...“³¹

За усмена предања историјског типа карактеристични су компилација и контаминација различитих садржаја, као и анахронизам и несигурност у хронологији³². Наведени примјери потврђују, међутим, и тезу о изоморфности датих ликова, што се може означити као „историзација“ архаичног модела, односно попуњавање митске матрице историјским садржајима и реминисценцијама. Супротан овоме је процес „митизације историје“, односно сагледавање реалног историјског времена кроз призму митског мишљења. Веома је танка линија разграничења између ова два процеса, и утврђује се за сваки случај појединачно, иако је у пракси веома тешко, понекад немогуће, утврдити који је смјер уобличења вјероватнији. Стварне историјске личности с временом су прерасле у јунакиње народних предања с прецизно одређеним позицијама и улогама у одговарајућим сижејним моделима. На основу идеалног модела који смо, за потребе ове анализе, успоставили полазећи од народних предања из Босне и Херцеговине, закључујемо да се упражњена мјеста на матрици мита, која су припадала митској Црној краљици – владарки „дивовског“ народа, попуњавају доминантним женама – владаркама без обзира на историјску објективност. То заправо значи да од свих историјских (или псеудоисторијских) података усмено предање углавном бира оне детаље који се могу уклопити у одговарајуће митске матрице, а то су прије свега, профил жене владарке, зидање града и наглашена сексуалност.

Међутим, одмах пада у очи да се семантичка многозначност овог модела знатно усложњава „отварањем“ према другим видовима народне традиције. Различито уобличени сижеи типа „вила заводница“ и „вила зида град“ пружају бројне могућности за успостављање аналогија на различитим нивоима. Жене – љубавнице у контексту песама о вилама – заводницама³³ задобијају демонску ноту, чиме се недвосмислено указује и на значај који у традиционалној култури има табу женске сексуалности³⁴. С друге стране, у лик виле унесене су људске црте, па се у патријархалној култури „двострукост вилинског бића приближила архетипу привлачне, надмоћне, каткада и агресивне жене која својом појавом изазива жудњу или страх“³⁵. Стога је врло вјероватно да су „владарке“ попут „проклете“ Јерине, краљице Катарине и Марије Терезије понијеле дио негативне симболике свог архаичног прототипа: виле – заводнице и градитељице, уз напомену да би у том контексту требало посебно испитати могућност посредничке улоге Црне краљице.

³⁰ Исто, 175.

³¹ Исто, 306.

³² В. Палавестра, нав. дјело, *passim*.

³³ Д. Ајдачић, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Научно друштво за словенске уметности и културе, Београд, 2004, 150–152.

³⁴ В. Дворниковић, *Карактерологија Југословена*, Геца Кон, Београд, 1939, 559.

³⁵ Д. Ајдачић, нав. дјело, 145.

У бројним митолошким пјесмама на тему „вила зида град“ могуће је видјети извјесну противрјечност и укрштање двије различите хијерархије – једне древне, митске, космогонијске, у којој је доминантна мајка и градитељка, и друге, пјевачу блиске и савремене социјалне, у којој је доминантан мушкарац³⁶. Десетерачка епика, с друге стране, као доминантан жанр српске усмене традиције, оштро санкционише свако појављивање жене на јавној сцени и покушај прерасподјеле моћи засноване на полно одређеним улогама. У јуначкој епизи требало би да су активни мушкарци; њима припада домен јавног дјеловања, за разлику од жена, којима је препуштена сфера приватног. Стога би један од разлога демонизације Јерине Бранковић³⁷, којој је заувјек додијељен атрибут „проклета“, могао бити преузимање активне улоге у јуначком епском сижеу. Она учествује у државним и дипломатским пословима, заповиједа војском, доноси одлуке, зида тврђаву, једном ријечју, осваја просторе јавног дјеловања који су, традиционално, област испољавања мушкараца. Непоштивање ограничења која произилазе из „полно задатих улога“ патријархално окружење ће оштро санкционисати: „проклетство“ којим је Јерина кажњена сасвим јасно имплицира и њено „неприпадање“ заједници. У предањима, међутим, ни њена доминација, али ни изразито наглашена склоност ка мушкарцима не изазивају осуду, омаловажавање, ни ласцивне коментаре – осиноност и суровост према љубавницима, и атмосфера страха која прати причања о господарици града, једноставно не остављају простора за то.

Изгледа да утицај и моћ коју ове жене имају над мушкарцима није условљена само статусом „владарке“. Читав низ мотива, као што је ход по ланцу „чудодјелнику“³⁸, спуштање низ стијене³⁹, заптивање извора⁴⁰, отисци стопа у камену⁴¹, затим мотив закопаног блага⁴², робља у тамници⁴³, златних ткачких разбоја у пећинама, указују на моћи које нису својствене смртним женама. У предањима заправо и не долази до вредновања поступака ликова у контексту „преиспитивања полно задатих улога“. Наглашено демонизоване, жене – владарке су јасно издвојене из људске, патријархалне заједнице, и на њих се не односе традицијом установљена „правила понашања“. Опис њиховог дјеловања излази из оквира мушко-женских односа и доживљава се као однос демонског бића према човјеку. Тако се посредно указује на то да би сваки покушај прерасподјеле полних улога према овом моделу значио укидање границе на којој традиционална култура, изнад свега, инсистира.

³⁶ Љ. Пешикан-Љуштановић, *Сјајна кошуља – између митолошке и породичне песме*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XLIII, св. 2–3, 1995, 201–210.

³⁷ Остали женски ликови о којима је било ријечи нису обликовани као „епски“. Могуће би било сасвим разложно објаснити такав „избор“, али концепција овог рада не оставља простора за то.

³⁸ Палавестра, 2003, 300.

³⁹ Исто, 305.

⁴⁰ Уп.: В. Палавестра, *Народна предања о затвореним изворима на динарском подручју*, Наш крш, Билтен Спелеолошког друштва БиХ, год. V, бр. 7, децембар 1979.

⁴¹ Уп. предања о Светом Сави и Марку Краљевићу.

⁴² Уп.: З. Карановић, *Закопано благо – живот и прича*, Нови Сад, 1989.

⁴³ Уп.: Б. Сувајић, *Јунаци и маске*, 263.

На основу анализе одабраних записа из Босне и Херцеговине закључујемо да компликовано преиспитивање полних улога у оквиру традиционалне културе предање ипак своди на образац – универзалан и препознатљив, будући да се већ налази у традицијском фонду и функционише на нивоу „естетике истоветности“. Обликовање ликова жена – владарки свакако је било условљено и односом према свом и туђем⁴⁴, али се испољило и као рефлекс амбивалентног, глобално преовлађујућег, мушког односа према жени⁴⁵, која се уопште у фолклору поима као потенцијално опасно, угрожавајуће биће⁴⁶. Парадокс доминантне жене – владарке у патријархалном контексту културноисторијско предање разрјешава додјељујући јој статус бића надмоћног „по врсти“. Анализирана грађа потврђује и својство усмене традиције да контаминира и амагламира различите слојеве – од митских сижеа и паганских представа до сасвим конкретних историјских личности и догађаја, што је у потпуности дошло до изражаја приликом обликовања усменопоетских биографија краљице Катарине Косаче (1424–1478), деспотице Јерине Бранковић (око 1400–1457) и царице Марије Терезије (1716–1780).

Кључне ријечи: жене-владарке, културноисторијска предања, мит, историја, поетска транспозиција.

ЛИТЕРАТУРА:

- Ајдачић, Дејан, *Прилози проучавању фолклора балканских Словена*, Научно друштво за словенске уметности и културе, Београд, 2004.
- Vajda, Stephan, *Felix Austria*, Wien, 1996.
- Vocelka, Karl, *Österreichische Geschichte 1699–1815. Glanz und Untergang der höfischen Welt. Repräsentation, Reform und Reaktion im habsburgischen Vielvölkerstaat*, Wien, 2001.
- Görlich, Ernst Joseph – Felix Romanik, *Geschichte Österreichs*, Wien, 1995.
- Делић, Лидија, *Живот епске песме, женидба краља Вукашина у кругу варијаната*, Завод за уџбенике, Београд, 2006.
- Дворниковић, Владимир, *Карактерологија Југословена*, Геца Кон, Београд, 1939.
- Dégh, Linda, *Legend and Belief*, Folklore Geners, Publications of American Folklore Society, Special Series V, 26, Austin-London, 1976, p. 116–119.

⁴⁴ М. Елијаде, *Свето и профано*, Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986, 66–68.

⁴⁵ Ш. Ортнер, *Жена спрам мушкарца као природа спрам културе?*, у зб.: *Антропологија жене*, прир. и предг. Жарана Папић и Лидија Склевицки, прев. Бранко Вучићевић, Просвета, Београд, 2003, 152–183.

⁴⁶ В. Проп, *Хисторијски коријени бајке*, Свјетлост, Сарајево, 1990, 451–532.

- Елијаде, Мирча, *Свето и профано*. Књижевна заједница Новог Сада, Нови Сад, 1986.
- Карановић, Зоја, *Закопано благо – живот и прича*, Нови Сад, 1989.
- Лома, Александар, *Пракосово, словенски и индоевропски корени српске епике*, САНУ, посебна издања 78, Београд, 2002.
- Мелетински, Елеазар, *Поетика мита*, Нолит, Београд, б. г.
- Милошевић-Ђорђевић, Нада, *Типови јунака у српским историјским предањима и њихове стварне биографије*, Отисак из ГЛАСА СССРХCVIII Српске академије наука и уметности, Одељење језика и књижевности, књ. 20, Београд, 2004.
- Ортнер, Шери, *Жена спрам мушкарца као природа спрам културе?*, у зб.: *Антропологија жене*, приредиле и предговор написале Жарана Папић и Лидиа Склевицки, превео с енглеског Бранко Вучићевић, Просвета, Београд, 1983.
- Палавестра, Влајко, *Народна предања о старом становништву у динарским крајевима*, Гласник Земаљског музеја (Етнологија), н. с. XX/XXI, Сарајево, 1966.
- Палавестра, Влајко, *Народне приповијетке и предања у околини Лиштитце*, Гласник Земаљског музеја (Етнологија), н. с. XXIV/XXV, Сарајево, 1970.
- Палавестра, Влајко, *Народна предања о затвореним изворима на динарском подручју*, Наш крш, Билтен Спелеолошког друштва БиХ, год. V, бр. 7, децембар 1979.
- Палавестра, Влајко, *Хисторијска усмена предања из Босне и Херцеговине*, Студија – Зборник – Коментари, Српски генеалогски центар, Београд, 2003.
- Перић, Драгољуб, *Трагом древне приче*, Матица српска, Нови Сад, 2006.
- Пешикан-Љуштановић, Љиљана. *Сјајна кошуља – између митолошке и породичне песме*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. XLIII, св. 2–3, 1995.
- Проп, Владимир, *Хисторијски коријени бајке*, Свјетлост, Сарајево, 1990.
- Самарџија, Снежана, *Усмено предање између веровања и уметности речи* („Благовијест-приповијест“), Поља XXXIII, 340, Нови Сад, јуни 1987.
- Самарџија, Снежана, *Жанровска условљеност фантастике у српској усменој књижевности*, у зборнику радова: Српска фантастика, Београд, САНУ, Научни скупови, књ. XLIV, Одељење језика и књижевности, књ. 9, Београд, 1989.
- Српски рјечник*, истумачен њемачкијем и латинскијем ријечима. Скупио га и на свијет издао Вук Стефановић Караџић. Четврто државно издање, Београд, 1935.
- Сувајић, Бошко, *Лица и маске, тумачења српске усмене епике*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005.
- Филиповић, Миленко С, *Жене као народни главари код неких балканских народа*, Научно друштво НР Босне и Херцеговине, Балканолошки институт, Годишњак II, Сарајево, 1961.

Чајкановић, Веселин, *О врховном богу у старој српској религији*, СКЗ, БИГЗ, Просвета, Партенон М. А. М., Београд, 1994.

Jelenka Pandurevic

WOMEN-SOVEREIGNS AND CULTURAL-HISTORICAL HERITAGE

(Summary)

One of the features of oral tradition is to contaminate and amalgam different layers – from mythical sujet and pagan notions to quite concrete historical personalities and events. This feature has been completely expressed through shaping oral-poetic biographies of queen Katarina Kosaca (1424–1478), Jerina Brankovic (around 1400–1457) and Maria Theresia (1716–1780).

Complex relationship between literature and reality in this paper is concreted and reduced to following the process of transition of real historical personalities into characters of cultural and historical tradition. Since they are shaped in correlation between history and oral poetic tradition, saga of this sort are an opportunity for a researcher to explore „public opinion“ of certain time, but also specific „point of view“ which is not against the logic of historical occurrences, nor cultural surrounding in which they emerged.

From the entire volume of cultural-historical tradition, we have abstracted, as completely authentic, narratives about women – rulers, which is some kind of paradox, having in mind expressively patriarchal nature of culture that raised them. Therefore it seems just in place to set in the basis of this analysis the story about gender-based distribution of power in the framework of traditional culture and oral-poetic questioning on opportunities and consequences of its eventual redistribution.

Оксана Микитенко
Київ

ИДЕНТИТЕТ СТВАРНОСТИ, ИЛИ СРПСКЕ ДОКУМЕНТАРНЕ ТУЖБАЛИЦЕ И УКРАЈИНСКЕ ПЕСМЕ – ХРОНИКЕ КАО ТИПОЛОГИЈА ЖАНРА

Дихотомија тужење/нарицање у српској фолклорној традицији нуди да се одреде жанровске паралеле у украјинској традицији и разоткрије присуство епске компоненте у погребном оплакивању. Присуство епске компоненте, која се највише манифестује као похвала и спомен, јесте особеност жанровске специфичности српске тужбалице, посебно њеног ратничко-патријархалног типа. Са друге стране, украјинске рецитативне „песме-хронике“ као карактеристична врста епске традиције карпатског региона у систему жанрова украјинског фолклора највише су повезане са обредним плачевима и епским думама. Припадајући различитим националним традицијама фолклора, ове врсте гледане из аспекта фолклорне парадигме прагматички, функционално и композицијски-структурно спадају у исто обележену фолклорну групу са доминацијом наративног израза и форме монолога што се јавља као замена обредног текста у одређеним локалним традицијама и као потврда захтева стварности у уметничком тексту.

Однос фолклорних врста према стварности сматран је као „кардинални проблем фолклористике“ још од В. Я. Проппа, који је наглашавао да „фолклор, као и свака уметност, потиче од стварности. Чак најфантастичнији ликови фолклора имају своје тло у реалности“¹. Касније је В. К. Соколова, упоређујући народна предања са историјским песмама и причама, убедљиво показала да исти догађаји стварности могу да буду описани у различитим фолклорним жанровима (нпр. у историјским предањима и историјским песмама). Разуме се да жанровска специфика донекле утиче на избор посебних чињеница из стварности, као и на начин њиховог одсликавања. Међутим, ова разлика, понекад доста велика, није принципијелна и не би могла да буде основа за разграничавање и карактеристику жанрова. Са друге стране, дијаметрално супротан однос према стварности блиских по својој природи фолклорних врста (нпр. предања и прича, *быличек*) доводи до принципијелних разлика између њих, које, сматра научница, могу и морају да буду критеријум за поделу ових врста. Дакле, закључује В. Соколова,

¹ В. Я. Пропп, *Фольклор и действительность*, Избранные статьи, М., 1976, стр. 115.

„стварност у фолклору (као и у свакој уметности) одређује све“², и ово је тешко оспорити.

Дакле, усмереност жанра и карактер приказаних појава стварности на тај или други начин одређују особености уметничке форме, у којој се експликује жанровска специфичност фолклорног текста једне традиције. Такав прилаз не губи своју актуелност и са позиција савремених погледа на жанр као категорију која се показује недовољном за разумевање динамике фолклорног процеса, а што је, са своје стране, повезано са преносом центра тежине са текста-дела на текст-понашање, текст-процес и проузроковано проширивањем појма фолклорног текста до размера комуникативног акта и текста културе. Ипак, без обзира како да процењујемо фолклорни текст – као мање-више стабилну жанровску структуру или парадигму флуидног варијативног текста, сигурно да значај текста и његову жанровску атрибуцију на крају одређује перцепција стварности, односно начин, или модус мишљења средине. Такав модус, који условљава модулацијске разлике текста, а зависи од територије локализације етноса, његовог социјално-економског и културног нивоа, карактера делатности и традиција, контаката са другим етносима, од саодноса фолклорне и књижевне традиције, може да се одреди као регионални модалитет фолклора. Пар модус – парадигма највише одговара анализи модалних процеса у народном стваралаштву, будући да се преко специфичности модуса једног етноса експлицирају карактеристичне црте етнофолклорне традиције, и на тај начин одређују типологију чинилаца културног идентитета.

Епско виђење историје, карактеристично за српску и друге јужнословенске традиције, формирало је посебан уметнички код фолклорног текста, у све врсте којег, према Н. Милошевић-Ђорђевић (и то се тиче не само наративне традиције), „продире историјско-епска свест као најважнији, одлучујући регулатор“³. Исти утицај осетила је и обредна традиција региона, посебно тужбалице. Дихотомија песма/плач уочљива је у генетско сродним и типолошко повезаним традицијама балканског (посебно динарских крајева) и карпатског региона, које су никле, говорећи према Н. Шаулићу, „кроз кршеве гдје је Бог посијао обилатије камење и сироту“, одредивши на тај начин сличну типологију чинилаца културног идентитета, који моделирају ентитет традиције и условљавају оригиналност народне културе региона, без обзира што је за српску културу карактеристично епско виђење историје, а „ендогени код“ украјинске народне културе одређује се чиниоцима космотејизма, наративности и рефлексивности⁴.

Међужанровска дифузија условила је присутност у погребном обредном тексту Срба одговарајуће епске атмосфере, одредивши његове композицијске и стилскоуметничке карактеристике. Мотив величања покојника

² В. К Соколова, *Изображение действительности в разных фольклорных жанрах (на примере соотношения преданий с историческими песнями и быличками)* // Русский фольклор, Т. XX, 1981, стр. 44.

³ Н. Милошевић-Ђорђевић, *Казивати редом*, Прилози проучавању Вукове поетике усменог стварања, Београд, 2002, стр. 134.

⁴ С. Ђ. Грица, *Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України*, у: Українська художня культура, Київ, 1996, стр. 167.

(уз опис његових подвига и одавање заслуга) – иначе својствен епској традиционалној форми – доминира у црногорским тужбалицама, а сасвим изостаје у другим регионима⁵. Присутност епске атмосфере највише се осећа у „историјскодокументарним“, односно, „ратничко-патријархалним“ тужбалицама, које су умногом сродне епској песми и познате као нарочит тип у подручјима где је последних векова била знатна борбена активност становништва с непријатељима, – у Црној Гори, источној Херцеговини и околним областима. Овакав се начин тужења преноси на оплакивање свих покојника, а не само јунака и ратника⁶. Новица Шаулић, говорећи о жанровским одликама историјских тужбалица, истакао је да „историјска тужбалица, која набраја догађаје и ратне подвиге, све се ближи народној песми. Исти мотив, радња и догађај, даје народну јуначку песму и тужбалицу“⁷.

Историјсконационалне традиције су подједнако утеловиле епска и обредна фолклорна традиција региона. Говорећи о мотивима тужбалица, Новица Шаулић наглашава да текст често добија карактеристику хронике тужног догађаја:

„...поред јуначке или природне смрти, самоубиство и све трагедије које се јављају у борби с природом планинских крајева, и у борби за опстанак у тешким економским условима: гром из ведрога неба погодио косца на ливади (само једном загрмело) или жену док је ишла по невремену планином са колевком, одбацио колевку и дете остало живо; дохватио некога изненада студен ветар, или се утопио у хладној планинској води, или га је понео усов; помели се путници у снегу (пометници), па их тек у пролеће нашли целе као да су заспали; омакнули се чобаница или косац са греде; затрпало камење младића при разбијању стене; ујела змија радника на ливади или у шуми, или га је убило дрво при сечи; „опали их зла стријела“, уморан и загрејан скочио младић у језеро и утоноу [...]; умро војник или исељеник; убијен ко у завади, пијанству или одбрани части; оборила сушица ђака у граду, радника у далеком свету; или зараза морила (шпањолица); масовно се умирало у ропству. Сваки овакав или сличан случај може бити предмет тужбалице“⁸.

У условима развијене традиције погребног тужења, постојања института признатих тужилица – „усмених песникиња“, према Јелени Шаулић, учења тужењу, постојања ванобредних плачева, који се или приближавају спонтаном изливу тужних осећања – *набрјање*, *бунгурање* (Цицмил), *гунгорање* (Вукановић), могу бити једноставно „од бијеса“ (Ненадовић), или добијају форму „*несама за разговор*“ (Иванишевић) искључиво комуникативне намене (на саборима и сл.), као нпр. у информацији А. Урбанове, што наводи М. Мурко⁹, – „корелативна целина“ (Дворниковић) тужбалице и епске песме сасвим је оправдана. Ова повезаност, а и узајамна условљеност фолклорних

⁵ М. Вукичевић-Закић, *Оплакивање мртвих у Запању // Фолклор. Музика. Дело. IV међународни симпозијум, Београд, 1997, стр. 157-158.*

⁶ R. Pešić, N. Milošević-Đorđević, *Narodna književnost, Beograd, 1984, стр. 252.*

⁷ *Српске народне тужбалице из збирке Новице Шаулића. Књига I – свеска I, Београд, 1929, стр. XI.*

⁸ Н. Шаулић, *Тужбалице //ЗЕМ, Београд, 1953, стр. 216.*

⁹ M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike. Knj. I, Zagreb, 1951, стр. 267.*

врста уочљива је на нивоу регионалног модуса и огледа се у другим фолклорним врстама (нпр. загонетку *Ко се по смрти весели*, која захтева одговор *гусле*, може одгонетнути, сигурна је Н. Милошевић-Ђорђевић, само човек епског, усменог образовања¹⁰), а што је опет имало своју обредну основу у оним случајевима, када према тестаменту, како тврди Ст. Дучић, требало је близу покојног певати уз гусле¹¹.

Наглашена друштвена и историјска нарација „историјскодокументарних“ тужбалица, односно „песама бола и поноса“ динарских крајева (В.Цаковић), функционално, семантички и композицијски структурно одговара поетским хроникатима, односно жанру песама-хроника украјинске фолклорне традиције Карпатског региона. Познате као *співанки-хроніки*, ове фолклорне форме у жанровском систему украјинског фолклора највише су повезане са обредним плачевима и епским думама, још више, оне на својеврстан начин замењују у савременим условима погребно тужење, што се јавља као типолошка одлика, а истовремено и као доминација наративног израза и форме монолога у обредном тексту ове регионалне традиције.

Савремена фолклористика, истичући фундаментални значај хронотопа за развој фолклора и стварање његових обредних и ванобредних структура у границама различитих етнолокалних традиција, предлаже да се издвоји дихотомија: природно-рационални хронотоп и хронотоп културно-историјски. Према томе цео фолклор у својој свеобухватности могао би се сврстати у рефлексивне и наративне циклусе¹², односно у календарски и породичнообичајни фолклор, са једне стране, и народну епику различитих врста, са друге. Ригорозност првог, који у фолклору као неприкидном животном трајању битно доминира над наративним, испољава се у стриктном придржавању обредних прописа и забрана (пример налазимо, нпр., у писму В. Карацића Ј. Копитару од 30. јула 1838. г. у којем он спомиње најамно тужење и немогућност да наговори тужилице да туже ван обредне ситуације¹³).

Много је мање осетљив и строг човек традицијске културе према културноисторијском времену и конкретном факту. За фолклорног певача и казивача истинитост догађаја није од толиког интереса, колико је интересантна истинитост животне ситуације којој он подређује своје искуство и према којој непосредно рефлектује.

Флексибилност хронотопа у делима фолклора, који имају стару и још до дан данас непресахану традицију, видимо на примеру епских хроника у Карпатима, где се у планинским енклавама чувају остаци епског мишљења. Мелодика најстаријих врста карпатске епике веома чврсто је повезана са обредном источноукрајинском традицијом (свадбене песме, *колядки*, *голосіння*). Националну специфичност фолклорне традиције региона

¹⁰ Н. Милошевић-Ђорђевић, Народна књижевност // *Кратак преглед српске књижевности*, Београд, 2000, стр. 51.

¹¹ Ст. Дучић, *Живот и обичаји племена Куча* // СЕЗ, XLVIII (20), 1931, стр. 247.

¹² С. Ђ. Грица, *Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв'язку з етнографічним регіонуванням України*, у: *Українська художня культура*, Київ, 1996, стр. 167.

¹³ *Вукова Преписка*, 1907, стр. 474.

чине *коломијки* и *співанки-хроніки*, што је разлог да се говори о регионалном епицентру одређеног фолклорног жанра, а истовремено и о оригиналности епике у оквиру етнонационалне традиције. Имајући исту ритмичну схему стиха (8+6), рецитативне епске хронике за разлику од оних које се изводе уз пратњу инструменталне музике, са мелодијске стране сличне епским *думам*, а највише тужењу. Записи 60-70 г. XX ст. сведоче да се младим девојкама не допада када старије жене певају ове песме, јер оне „скоро туже кад певају“. Међутим, мелодика тужења, сматрају музиколози, много више одговара семантичкој природи овог жанра и његовој епскотрагедијској усмерености¹⁴, што потврђује и украјински фолклориста Олексиј Деј, наглашавајући узајамну повезаност украјинских дума, тужбалица и песама-хроника. „Песме-хронике у већини својих сижеа, – истиче он, – описују оне тужне драматичне и трагичне случајеве, које су праћене тужбалицама. Зато многе од ових песама својеврсно „заменеју“ тужење и испуњене су емотивне перцепције трагичног догађаја, карактеристичне за тужење“¹⁵.

Док су трагови свежи скоро пред очима фолклориста стварају се епске хронике (на смрт председника колхоза Љубимца [...] испевала је С. Андрицуљак; на смрт пастира Миколи Куташчука [...] испевала је његова жена В. Куташчук; на смрт дрвосече Ивана Љукљана [...] испевао је његов брат А. Љукљан)¹⁶. Народни певач уводи нов догађај у већ постојећу локалну традицију сижејне матрице; пластичност таквог процеса подржавају стабилне епске формуле као типско обележје карпатског фолклорног дијалекта (нпр., *Ой за травом сидить ворон на високім мості, ой є пісня про Любимця, голову колгоспу...*; „*Ой кувала зозуленька на маковім цвіті, за Василя співаночка – пам’ятка навіки*), које певач иначе користи и у обичном говору.

Прагматика жанра песама-хроника састоји се у приказивању драматичних и трагичних догађаја, различитих несрећа друштвеног или породичноживотног карактера. Високи степен историјске и животне истинитости, иначе карактеристичан за млађе епске форме, овде је нарочито осетљив. Индивидуализација се углавном своди на биографизам хероја чиме се развија фабула текста. Певачи, наглашавајући документарност текста, користе стереотипне формуле за декларирање и потврђивање односа испеваног према стварности; „*вірна правда*“ је аксиоматичан принцип жанра и основа стваралачког потеза:

„Ой кувала зозуленька вишше Яворова;
Та все цесе вірна правда, коби-х так здорова!“¹⁷

Утврђивање ауторства (а међу њима су подједнако мушкарци и жене), у складу са клишеима, долази као битан аргумент истинитости приказаног.

¹⁴ С. Ђ. Грица, *Функція музичного елемента в співанках-хроніках*, у: *Співанки-хроніки (новини)*, К., 1972, стр. 64.

¹⁵ О. І. Дей, *Співанки-хроніки (новини)*, К., 1072, стр. 47.

¹⁶ С. Ђ. Грица, *Час і простір у фольклорі, його стратифікація у зв’язку з етнографічним регіонуванням України*, стр. 155.

¹⁷ *Співанки-хроніки*, Новини, Київ, 1972, стр. 20.

Као и у тужбалицама, импровизација је овде од нарочитог значаја, утолико већа што текст често има и до стотину строфа, а постоји велики број новијих песама које се стварају на захтев родбине погинулог. Исто као и признате тужилице, певачи песама-хроника користе углед и признање у својој средини.

Документарност песама-хроника експликована је у народном називу жанра – *новини*, што треба да се схвати као типолошка ознака фолклорне традиције Карпатског региона, са обзиром да слични жанр народних песама код Румуна има назив *jurnal orale*. У румунској фолклористици оне се карактеризују као наративне песме локалног карактера настале одређеном приликом, испеване као стиховане информације, које су добиле форму баладе. Истиче се њихов „тужно-несрећни“ садржај као типска одлика жанра¹⁸. Сем тога одређене паралеле могу се повући и са кавкаском фолклорном традицијом: према грузијској фолклористици Е. Вирсаладзе, код Хевсура у планинским регионима такође постоје сличне фолклорне врсте, коју они зову „песме умрлих“¹⁹, а што може да послужи као још један доказ постојећих фолклорних веза карпатско-кавказке традиције.

Чинило би се да би српске историјскодокументарне тужбалице и украјинске епске хронике гледане из аспекта „модус средине – фолклорна парадигма“ могле да буду појаве синонимне, чак прагматички и семантички сличне, без обзира што су оне као варијанте одређених етнолокалних традиција структурно различите. Са гледишта фолклорне парадигме, која истиче повезаност фолклорне традиције нарочито у синхронијском плану, ове врсте спадају у новији историјскокултурни слој епског песништва, односно тај круг фолклорног стваралаштва у којем је посебно евидентан процес расцепања, мултиплицирања и дивергенције одређене фолклорне врсте. Са гледишта традицијске жанровске поделе српске историјскодокументарне тужбалице и украјинске епске хронике настале су на основи погребног фолклора у различитим етнонационалним традицијама, мада у сличним географско-природним срединама и друштвеноекономским, културним условима, и припадају, разуме се, различитим врстама националног фолклора. На тај начин жанровска специфичност фолклорног текста, усмереног на приказивање стварности, дуплира се на макронивоу жанра, испољавајући идентичност и ентитет традиције, и управо постаје израз вишестране перцепције исте идеје под утицајем различитих локалних модуса, који попут светлосног филтера дају истом предмету различиту нијансу боје.

Кључне речи: тужбалица, песма-хроника, стварност, идентитет, традиција.

¹⁸ Gheorghe Vrabie, *Balada populară română*, Ed. Academiei RSR, 1966, S.306 [цит. према: *Співанки-хроніки*, стр. 18].

¹⁹ Цит. према: С. Й. Грица, *Функція музичного елемента в співанках-хроніках*, стр. 74.

Оксана Микитенко

ИДЕНТИТЕТ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ ИЛИ СЕРБСКИЕ ДОКУМЕНТАЛЬНЫЕ
ПРИЧИТАНИЯ И УКРАИНСКИЕ ПЕСНИ-ХРОНИКИ КАК ТИПОЛОГИЯ ЖАНРА

(Резюме)

На материале сербских историко-документальных тужбалиц и украинских песен-хроник анализируется соотношение фольклорного жанра и действительности. Кардинальным фактором культурной типологии, обуславливающим жанровую атрибуцию фольклорного текста, признается региональная модальность фольклора. Рассматриваемый с позиций „модус – парадигма“ типологически сходный фольклорный текст проявляет характерные особенности этнофольклорной традиции балканского и карпатского регионов, имея общую валентность как с обрядовой традицией, так и эпической нарративом, которая, в конечном счете, оказывается более устойчивой и агрессивной.

Смиљана Ђорђевић
Београд

ИЗМЕЂУ НОСТАЛГИЈЕ И ИРОНИЈЕ: ФИГУРА ГУСЛАРА И ИЗВОЂАЧКА СИТУАЦИЈА У УСМЕНОМ НАРАТИВУ¹

У раду је презентиран део материјала добијеног у току теренског истраживања традиције гуслања у Прибоју и околини. Након описа актуелног стања традиције на истраженом подручју, ауторка се усмерава на карактеристике вербалне реперезентације извођачке ситуације у наративу једног од информатора. Издвојени су неколики значајни аспекти извођења (фигура гуслара и публике, перформативна компетенција, гуслање као вид трагања за етнокултурним идентитетом) и указано на измене које слика извођачке ситуације трпи транспонованом у другачије временске/просторне/културне оквире.

1. Ка дефинисању теоријско-методолошке парадигме

Теренска истраживања епике и гуслања² отворила су низ питања: од методолошких проблема теренског рада, преко начина на који треба посматрати и тумачити добијену грађу (синхронијски оквир или дијахронија), до промишљања и проблематизације истраживачке ситуације и односа информатор/истраживач. Адекватни теоријско-методолошки оквири потражени су, са једне стране, у претпоставкама класичне контекстуалне фолклористике која је у фокус уместо добијања (записивања, прикупљања) и коментарисања „изолираног“ текста ставила саму ситуацију извођења (*performance*), наглашавајући потребу за сагледавањем извођења као комуникативног чина у којем се порука преноси укрштањем и садејством вербалних и невербалних елемената (Ben-Amos 1971, Bauman 1975), односно усмеравањем пажње на најшири концентрични контекст (Joynes 1975). Класичне студије перформанса добрим делом су осветлиле питања фолклора као комуникације, ука-

¹ Овај прилог резултат је рада на пројекту *Српско усмено стваралаштво* (148023) који се реализује на Институту за књижевност и уметност (Београд).

² Истраживања су спроведена у оквиру пројекта *Усмена традиција српских епских песама – Oral tradition of Serbian epic songs*, који је реализован 2004. године на Институту за књижевност и уметност (Београд). Пројекат су финансирани УНЕСКО и Министарство за културу Републике Србије. Истраживања у Прибоју и околини обавио је тим који су сачињавали Биљана Сикимић, Светлана Ђирковић и Марија Илић (етнолингвисти, Балканолошки институт САНУ), Марија Ловрић и Тамара Комазец (студенти етномузикологије, ФМУ) и Смиљана Ђорђевић (фолклориста, Институт за књижевност и уметност).

зале на важност културног контекста, но нису, са друге стране, тај контекст подвргле проблематизацији, будући да су културу проучаване групе углавном посматрале као затворени микросистем.³

Савремена истраживања „живе“ усмене епике, са наглашеним захтевом за посматрањем текстуализације као динамичног процеса, донела су и преоријентацију са концепта формуле ка концепту менталног текста и епског идиолекта (Honko 1996a; Constantinescu 2006), означавајући тиме и премештање тежишта истраживачког интересовања ка носиоцима традиције као активним субјектима који ту традицију усвајају, преносе, креирају и презентирају у конкретnoj комуникативноj ситуацији. Проблематизација истраживачке ситуације (нпр. индуковање извођења), утицај присутне публике на мотивисаност епског певача, транскрипција, нови начини бележења и презентације усмене епике омогућени технолошким иновацијама, документовање и архивирање, однос информатора према различитим верзијама записаног текста, такође постају предмет пажње истраживача (Honko 1996a, Kuutma 2004).

Будући да су теренска истраживања подразумевала аудио (делимично и видео) записивање како самог извођења, тако и разговора са информаторима, добијени материјал отвора и могућност за увођење претпоставки и метода антрополошки оријентисаних анализа усменог дискурса у истраживање „традиционално“ фолклористичке теме.⁴ Као нови релевантни истраживачки проблем уводи се субјективни однос према традицији: гуслање као део личног, породичног, локалног и регионалног културног идентитета, позиционирање традиције и себе у њој кроз експликацију и валоризацију њених елемената – репертоар, однос према инструменту и његовом културном етосу, односно етнокултурној симболици, извођење песме и метатекстуални коментари као вид успостављања односа са истраживачем, али и смештања конкретне песме у индивидуални ментални простор, концепт приватног простора – место гусала у кући и сл.

У овом раду биће размотрени видови вербалног креирања и презентације извођачке ситуације (гуслање у „природном“, неиндукованом амбијенту) на основу делова транскрипта разговора са Т. В. (1930, Крајчиновићи, живи у Прибоју). У току истраживања Т. В. је имао вишеструку улогу: као информатор пружио је веома исцрпне податке о традицији гуслања у Прибоју, говорио о сопственим извођачким искуствима, био веома мотивисан за извођење, а посебно се ангажовао у пружању помоћи истраживачима око остварења контакта са потенцијалним информаторима. Без његове помоћи и ауторитета наш рад на терену свакако не би био тако успешан. Вишедневно заједничко

³ Критику класичних студија фолклора у контексту, структуралистичких и функционалистичких поставки у фолклористици, у: Рот 2002:115-116.

⁴ Сличан методолошки приступ у истраживању традицијске културе презентирањем је у низу радова групе антрополошки оријентисаних етнолингвиста окупљених око пројекта *Културна и социјална стратификација Балкана* Балканолошког института САНУ, којим руководи Биљана Сикимић. За могућности истраживања фолклорног текста у контексту усменог дискурса в. Сикимић 2004 (бајка, балада, предање), Илић 2004 (демонолошко предање), Илић 2007 (анегдота), Sorescu-Marinković 2005 (тужење код Влаха), Ђорђевић 2005, Ђорђевић 2008 (епика).

ангажовање омогућило је да са Т. В. различити истраживачи разговарају у више наврата. На тај начин добијен је изузетно богат и хетероген материјал погодан за различите типове анализе – фолклористичку, етнолингвистичку, етномузиколошку, антрополошку.

2. Традиција гуслања у Прибоју и околини

Досадашња теренска истраживања гусларске традиције Прибоја и околине оскудна су и малобројна. Имена неколико гуслара из тадашњег Новопазарског санцака забележио је М. Мурко (1951)⁵ не наводећи, међутим, прецизније податке о репертоару својих информатора и гуслању у систему традицијске културе у целини. Према истраживању П. Ж. Петровића (1934) у бившем Новопазарском санцаку до двадесетих година XX века био је познат обичај певања епских (и лирских) песама уз окретање тепсије.

Теренска истраживања из 2004. године показују, са једне стране, релативну очуваност традиције у „аутентичном“ виду (и код Срба и код Муслимана),⁶ а са друге, делимичну трансформацију и институционализацију. Југозападна област (с. Бучје и Крајчиновићи)⁷ на граници према Црној Гори (општина Пљевља) у свести већине информатора функционише као центар и генератор традиције. Мажићи, на југоистоку, такође су за ову традицију релевантан пункт. Према сведочанству информатора из села Заостро најстарија генерација једва да памти да је у селу било људи који гуслају.

Редукција и трансформација традицијске културе у целини одразила се, природно, и на заступљеност и функцију гуслања. Изражена миграциона кретања према Прибоју одводе део носилаца традиције у град, где они или традицију напуштају, или настављају да је негују у нешто измењеном виду, прилагођавајући се захтевима урбане средине.

Оснивањем гусларског друштва *Вукоман Шалипуровић* 1985. године традиција добија и свој институционализован вид. Неки од чланова овог друштва активно наступају на фестивалима и такмичењима, али гуслају и у кругу породице и пријатеља. Састанке у удружењу информатори доживљавају и као вид пријатног дружења, начин за иновацију сопственог репертоара, размену касета.

⁵ Према Мурковим запажањима јединствену и самосвојну зону епског певања чине Пљевље, Бијело Поље, Беране, Нови Пазар, Пријепоље, Прибој, Нова Варош и Сјеница.

⁶ Избор пунктова условљен је усмереношћу истраживања превасходно на традицију гуслања код Срба тако да је слика муслиманске традиције у добијеном материјалу знатно непотпунија и фрагментарнија.

⁷Ово подручје, иначе, карактерише процес изражене депопулације становништва (уп. Иконовић, Јанић-Сиричански 1998:123-141).

3. Традиција гуслања у усменом наративу

3.1. Гуслање као породична традиција

Делови транскрипта из разговора са Т. В. као узорци етнодијалекатског текста (Сикимич 2002) нису потпуно репрезентативни у дијалекатском смислу, будући да он говори језиком који је близак књижевном (што је, највероватније, узроковано школовањем и службом – живео је и радио у Прибоју и Ужицу).⁸

Гуслање⁹ је за Т. В. део породичне традиције, посебно обележено сећањем на оца и ујака, а име је, како је сам истакао, добио по чувеном јунаку.

„(А ко је вас учио да гуслате?) Ја сам слушао оца, па кад је отац направио гусле, ја сам дошао из школе, а он направио гусле, ја сам мислио да ћу одма ка и он да то почнем. Па узео гусле, па то нема везе. Онда сам чувао стоку, па ме је било срамота, испилио сам се, да ја то почнем да гуслам. Па кад отац, мајка, стриц и остали оду тамо у ливаде да купе сено, да раде, ја дотерам овце... [...] Тако кад они раде у пољу ја искористим то време слободно кад нема никог, и одем на шталу тамо где је сено, тамо је био самар за коња, седнем на тај самар и узмем очеве гусле, и онда почнем, ослободим се...“

Његово „гусларско знање“ хетерогено је и према пореклу (усвојено усменим путем, из књига – песмарица, школских уџбеника, са грамофонских плоча) и према природи (осим „јуначких“ ту су и песме које он обично означава као „чобанске“, а које се могу изводити и без инструменталне пратње).¹⁰

3.2. Сложена слика извођачке ситуације

Како Т. В. вербално креира и презентује извођачку ситуацију?

Изузетно ретка актуелизација сопственог извођачког искуства може се, са једне стране, објаснити утицајем питања истраживача која су конструисана употребом хабитуалних конструкција, односно (уколико је слика формирана спонтано) жељом Т. В. да представи традицију у целини, без ограничавања на индивидуално искуство (уп. Илић 2005:321). Међутим, будући да се ради о ситуацији у којој извођач, како ће у наставку рада бити показано, јесте

⁸ Занимљиво је, међутим, да Т. В. јекавске облике готово доследно користи у текстовима пе-сама које изводи. Кроз његово виђење овог проблема пројектује се идеолошки концепт јекавског као адекватног „епског“ језика: (Ви сте рођени јекавац, јел тако?) Више ми лежи, више ми лежи у песми. (Али у песми је увек јекавски?) Јесте, јесте. (А овако кад говорите?) Па добро, екавски. Т. В. повремено прелази на јекавски у разговору са другим информаторима који користе тај идиом.

⁹ Термин *гуслање* користи се условно будући да информатори употребљавају различите тер-мине за означавање ове извођачке праксе – *гусла*, *гусла* и *п(ј)ева*, *п(ј)ева уз гусле*, *гуди*, *удара уз гусле*.

¹⁰ О моделима презентације репертоара у истраживачкој ситуацији и слојевитости и валоризацији његових елемената, види: Ђорђевић, 2008.

социјално високовреднована фигура, могуће је да је и то разлог повлачења индивидуалног момента у други план.

Слика извођења најчешће је формирана у неутралном облику, увођењем хипотетичке фигуре онога ко гусла (*неки ко зна да гусла* [1], *ако је у селу имао неко гусле* [2], *ако неко донесе гусле* [3], *то гуслар одма прекида* [6]) или активирањем фигуре из сећања (*Али знам један стари гуслар дошао* [4]). Повлачењем фигуре извођача и извлачењем у први план самог инструмента отвара се могућност за његову симболичку интерпретацију – гусле функцио-нишу и као симбол етнокултурне традиције (*Да се чују и гусле* [2], *То је и мала свечаност, гуслати, слушати гусле, бити у неком таквом друштву де су гусле...* [5]):

[1] „Неко се сети, неко се сети, кад дође неки ко зна да гусла: – [снажно, трудећи се да подражава] Домаћине, каже, домаћине, дај де гусле! Да гусле мало онако разгале присутне госте.

[2] Обично ако је у селу имао неко гусле, на тим сеоским седељкама, селима, прелима и тако даље, на славама, неко ко воли отера: – Иди донеси гусле, да нам гусла... Да се чују и гусле. Онда би се десило да још неко преузме...

[3] Зависи, ако неко донесе гусле, увек ће се окупити око њега група. И слушаће. На неком сабору.

[4] Али знам један стари гуслар дошао, донео гусле, одмах се окупило ту овај, других гуслара, и онда се ређају – Ајде ти, Славко, ајде ти, Петко...

[5] Старији људи нарочито не дају да се галами, не дају да се прича кад слушају гусле. То је и мала свечаност, гуслати, слушати гусле, бити у неком таквом друштву де су гусле...

[6] Интересује неке садржина песме. Знате песма, на пример, где је неко погинуо, настрадао и тако даље... Те неки одма чак старци, људи старији, почети одма сузе.“

Ове сажето обликоване слике показују неколико битних момената извођачке ситуације: вишеслојност функција гуслања, профилисање фигуре онога ко гусла у фигуру центра, неопходност комуникативне компетенције (која се очекује и од онога ко гусла и од његових слушалаца).

Контекстуелизовање чина извођења упућује на различите ситуације и временске репере традиције (седељке, села, прела, славе, сабори). Овакво ситуационо смештање гуслања указује на његове разнолике функције: од „забаве“, до гуслања као елемента обредне (или макар полуритуализоване) ситуације (славе, сабори).¹¹ Трансформација појединих традиционалних ритуала и иновација њиховог „музичког фона“ означила је потпуни изостанак гусала из ритуала чији су у традицијској култури оне биле део (нпр. свадба), уз напомену да се гуслање у оваквим ситуацијама и данас јавља спорадично, у зависности од личних афинитета. На питање *У којим приликама се гусла(ло)?* информатори су у највећем броју случајева давали податке о неритуалним, свакодневним ситуацијама, док се као делимично ритуалне ситуације код информатора Срба најчешће помињу слава, сабор, Божић, што

¹¹ О ритуалним аспектима извођења епике, види: Захаријева, 1987: 215-227.

се може објаснити највећим степеном маркираности ових тачака у редукованом и трансформисаном систему годишњих празника, док се код Муслимана гуслањем у ритуалном контексту може сматрати нпр. гуслање на теферичу.

Доживљавање гуслања као „свечаности“ указује и на потребу за очувањем традиције према којој се гаји поштовање, а чин извођења постаје један од кохезионих фактора групе са заједничком културном традицијом, при чему се и наизглед неритуални контекст интерактивном комуникацијом онога ко песму изводи и слушалаца, уз повремено истакнут емпатијски доживљај садржаја песме (*Не неки одма чак старици, људи старији, почети одма сузе* – [6]), ритуализује и одваја од „профаног“ (уп. Reichl 2003; аутор трагање за етничким и културним идентитетом види као важан чинилац извођења усмене епике).

Конструисане слике дозвољавају да се говори о најмање два типа извођачких ситуација: моноцентричној и сукцесивно-полицентричној, у којој функционише динамичан модел смењивања улога на нивоу извођач-публика. Смена различитих извођача у истој комуникативној ситуацији указује и на могуће агоналне компоненте гуслања као културне праксе (*Обично кад седе двојица, тројица гуслара, један заврши онда – ајде ти! Сад да чујемо овога!*).

„Идеална“ комуникативна ситуација може бити нарушена некомпетентношћу извођача или публике:

[7] „Док, рецимо, у крајевима где су гусле присутне људи знају да оцене добродушно гуслара и лошег, и тако даље. Ако је већ лош, нек се не појављује. Чим почне: – Одакле ћу, одавде, почињу приче и тако даље, гуслар треба да то осети...“

[8] кад је дружина, друштво, па ајде загуслај, па ајде мало запевај, ја почнем, а они причају... То гуслар одма прекида, ако не слушаш што пева, ако сте га замолили да вам пева онда слушајте.“

У неколико наврата Т. В. везује најснажније емотивне реакције, способност највишег степена емпатије за део публике које означава као „старије људе“ (*Старији људи нарочито не дају да се галами, не дају да се прича кад слушају гусле* – [5]; *Не неки одма чак старици, људи старији, почети одма сузе* – [6].) Будући да је примарни етос гусала као инструмента везан за начело „херојског“ отуда је могуће да слика истиче старије мушкарце као централне носиоце херојскоисторијског знања колектива (уп. Murko 1951:62; Захаријева 1987:189-199). Овакву слику, међутим, релативизују подаци о (истина ретким) женама које гуслају, те чињеница да су супруге информатора (са изузетком једне која је у Бучје досељена из Поморавља) показивале позитиван однос према традицији. Овај аспект традиције свакако би захтевао посебну студију.

У процени „туђе“ компетенције Т. В. истиче умеће извођења, при чему семантику текста види као секундарну:

[9] „Мене баш много садржај песме не интересује, мене интересује како човек гусла, и како пева...“

[10] како он то подвикује, како пјева, како нагласи неки догађај и тако даље...

[11] Сад има гуслара који воле да се надвикују, али гуслар треба да сложи гусле и глас, да се не разликују много.“

Овако описано умеће извођења подразумева и специфичан начин интерпретације који укључује и одређени степен „драмског“, односно прилагођавање начина интерпретације ономе о чему се пева, што гуслање одређује као сложен синкретички чин – [10].¹² Овај аспект извођења потпуно је експлициран у исказу једног од информатора из Нове Вароши: *Кад, тако у тим песмама, кад одговарају и зову један другог на мегдан. То је баш оно што траже гусле, то се мени допада пуно. То треба жестико отпјевати. То су сцене такве, овај, које треба да се одгуслају по начину, мегдан. Да се добро запјева и да се гусле притегну, тако...* (М.М, 1987, Нова Варош, мушкарац). Осим перформативне компетенције предмет валоризације је и репертоар.¹³

Будући да се описане ситуације углавном односе на гуслање у оквирима познатог, „свог“ колектива, где извођач дели заједнички културни и локални микроидентитет са својим слушаоцима, логично је очекивати да се процена извођачке компетенције не може до краја одвојити од става према другим његовим социјалним улогама (статус у породици, локалној средини и сл). Дobar део информатора (укључујући и оне који сами не гуслају) познавали су лично или „по чувењу“ гусларе из других места. У процени њихове компетенције наглашавали су углавном да *добро гуде*, или да имају *добар глас*. Треба напоменути да су информатори као „добре гусларе“ помињали превасходно припаднике своје етничке заједнице. Везивање етичких квалитета за гуслање као социјалну улогу наглашено је у ставу информатора из с. Братач код Невесиња: *Гусле не може свака фукара да држи у руке* (М.С, 1958, мушкарац).

Овакав вид процене свакако је немогућ (или у најмању руку веома отежан) у извођачким ситуацијама које су измештене из амбијента традицијске културе (фестивали, такмичења), или у тзв. „квазиинтерактивној“ рецепцији извођења (слушање са касете, CD-а, и сл).¹⁴

3.3. Транспоновање извођачке ситуације

3.3.1. Репертоар као модел превазилажења различитости

Анализирана слика извођачке ситуације показала је изузетну комплексност функција гуслања као културне праксе, остајући, међутим, у оквирима смештања слике у микроконтекст „свог“ колектива. Шта се дешава када се

¹² Сличне моменте у опису гуслања истиче Божовић 1936.

¹³ Информатори су се нпр. различито изјашњавали када је реч о „лирским“ елементима репертоара, поједини проблематизовали песме о актуелним политичкоисторијским збивањима и сл. „Професионализација“ гуслања усмерена на зараду такође се види као проблем.

¹⁴ Важност компетенције извођача, међузависност социјалне улоге приповедача са другим његовим социјалним улогама на материјалу теренских истраживања бугарског приповедног фолклора анализирана је у: Георгиева 1994:102-110.

извођачка ситуација транспонује у другачије просторно/временске и културне оквире?

Говорећи о могућностима које отвара комбиновање тематскометодолошких претпоставки фолклористике и студија интеркултурне комуникације К. Рот (2002:120) истиче да су ове две научне дисциплине до сада сарађивале преваходно на пољу истраживања етничког хумора, те као један од задатака модерне фолклористике види истраживање фолклора који функционише у директној интеркултурној интеракцији.

Искуство гуслања у измењеним условима, у ситуацији културног контакта, активирани су у дискурсу Т. В. кроз анегдотски обликоване личне доживљаје – гуслање у Црној Гори [17], Ужицу [19], наступ пред групом Руса који су дошли у званичну посету Прибоју [18].

За адекватно разумевање искуства гуслања у Црној Гори неопходно је скицирати менталну мапу (геокултурног) простора традиције. Простор конституисан кроз призму приче о епској традицији и гуслању функционише по моделу периферије и центра. Концепти периферије и центра заснивају се на валоризацији „очуваности“ традиције, компетенцији њених носилаца, односно процени емотивног односа према датој традицији. У свести информатора (Срба) као централни локус функционише управо Црна Гора, при чему је немогуће поуздано утврдити тачне географске границе оваквог „идеолошког“ простора, простора пројектованог идеала традиције.¹⁵

Полемишући повремено са стереотипом о Црној Гори као постојбином гусала, дистанцирајући се емотивним реакцијама (смех), Т. В. ипак не доводи у питање слику Црне Горе као центра традиције:

[12] „(А у којим се све приликама гусла?) Па, у Црну Гору раније, када дође гост у кућу код Црногорца, домаћин ће одмах донети гусле и ставити му их у крило да му гост запева и загусла. Ако не зна [информатор се смеје] није баш добро.

[13] На једном нашем скупу мало ја објашњавао порекло гусала, то што сам знао, колко сам знао [...] И причам да су пренете у наше крајеве одатле и одатле... Реко: – Знаш ти оћеш да кажеш да су настале у Црној Гори. У Црној Гори су се највише одомаћиле, ту су највише опстале, развиле се и тако даље... Нису биле овакве какве су сад...“

Прича о искуству гуслања у Црној Гори конструисана је као прича о кретању из позиције аутсајдера ка позицији онога ко је прихваћен као познавалац и носилац традиције која се доживљава као заједничка. Специфич-

¹⁵ У дискурсу већине информатора најчешће се помиње *Црна Гора* без додатних објашњења. Спорадично се помињу Никшић, Мојковац, Цетиње. Ово би могло да указује преваходно на географски простор Црне Горе у границама које је као држава обухватала после Берлинског конгреса. Пљеваљски крај информатори у великој мери доживљавају као свој културни простор, а многи су везани и родбинским везама са тамошњим становништвом. Ово свакако није необично с обзиром на заједничку историјску прошлост (и после Берлинског конгреса 1878. Прибој и Пљевља са Бијелим Пољем, Пријепољем, Новом Вароши, Новим Пазаром, Сјеницом, Митровицом и Трговиштем остају у саставу Новопазарског Санцака, а након оснивања Краљевине СХС Прибој улази у састав Цетињске бановине – види: Ристић 1963:310-322; Петровић, Рудић 1998, 44-58.

ност окружења у коме се нашао, идентификација централне фигуре пред којом треба показати компетенцију начињена је и прецизним географским позиционирањем (гуслар из Мојковца) и језичком стратегијом замене кодова којом се јасно означава језичкокултуролошка разлика (*А зато ти знаш да гуслаш чоече!* – [14]):¹⁶

[14] „На Ђурђевића Тари. Увече нам припремили забавно вече. Двојицу гуслара и гусле.) [информатор се смеје] Пјевали нам мало. Онда неко викну од оних из Мојковца, а било је Муслимана, Срба, Ужичана, Краљевчана, Сјеничака, то два среза онда велика тада, област. Ја реко: – Ја знам помало за своју душу. – Онда сам има ја пјевао ту *Мојковачку битку*. А они каже: – [подражавајући и интонацијом језичке карактеристике саговорника из Мојковца] Видиш, откуд ти знаш да гуслаш? –Кад смо били на Тари доле на оном мосту ја им покажем једно село, види се, две три куће. Реко: – Видите оно онде село, оне куће? Онде је мој отац рођен. – [специфичном интонацијом] А зато ти знаш да гуслаш чоече!“

Показано гусларско умеће, уз активацију територијалног (тима и културног) позиционирања (везивањем сопственог порекла за село изнад Таре), функционише као средство препознавања и интеграције у групу позивањем на традицију која се доживљава као заједничка. Посебно место у овој „критичној“¹⁷ ситуацији заузима моменат избора из репертоара (*Мојковачка битка*) којим се апелује и на заједничко историјско искуство, али и истиче моменат уважавања локалног микроидентитета доминантне фигуре из публике.

На важност избора адекватног репертоара за идентификацију и успешну комуникацију у извођачкој ситуацији, указује и искуство гуслања пред гостима из Русије:

[15] „Једном нам је дошла овде група Руса. [...] Па им ја певам, има једна песма *Бомбардовање Београда четерес прве године*, овако дирљиво. Па им онда преводили... А Руси, они не воле Немце, па им то добро дошло. [информатор се смеје] Онда чују да овамо има још неко ко не воли Немце...“

У том смислу може се говорити о ситуационој условљености репертоара, односно о његовој идеолошкој компоненти. С тим у вези је и став Т. В. о потреби прилагођавања репертоара мултиетничкој средини у којој се пева. Проблем који проистиче из наглашеног конфесионалног момента у опозицији *ми/они* у делу класичног епског репертоара предлаже се неком врстом реинтерпретације традиције у складу са новим околностима, макар у ситуацијама када је гусларева публика мултиетничка:¹⁸

¹⁶ О стратегији замене кодова као елементу језичке идеологије којом се, између осталог, изражава и културолошка дистанца, види: Petrović 2004.

¹⁷ Ситуацију културног контакта као „критичну“ означава Рот 2002:118.

¹⁸ О разликама у репертоару православног, католичког и муслиманског становништва тридесетих година XX века у Мостару види: у Влаховић 1934-113-121; Г. Божовић (1936) оставио је занимљиво сведочанство о „арнаутском“ певачу који је гостима Србима уз гусле певао песму о краљу Петру у знак уважавања и поштовања. О идеолошком прилагођавању репертоара публици види: Мединца 1938.

[16] „Понеко се од неких Муслимана може да мало наљути ако неки запева неку песму па посече Турчина... у песни, што је то само у песни...¹⁹

[17] Јер има песма *Ропство*, овај, *Арнаут Осман*. То је овако згодно да има мешавине Срба, Муслимана, Албанаца. Арнаут Осман имао побратима Ускок Радована... а Радована негде неко заробио, и затворио га у некакву тврђаву, и нема га. Осман га тражи, наиђе на задарску неку тамо патролу, војску, полицију, они га ухапсе, и дотерају у ту тамницу где је он нашо тог побратима Радована, ту су се срили. И онда Радован каже кад је овај му се реко ко је: – На зломе се мјесту састадосмо, ни у моме ни у твоје двору... Тако да је то добро пјевати, имају мешавину, мешавина Срба, Муслимана, Хрвата...“

3.4.2. Непремостивост културне разлике

Извођачка ситуација битно се проблематизује изостанком кохезивних елемената идентификације међу учесницима извођачког чина. Т. В. овакавну ситуацију актуелизује причом о искуству гуслања у Ужицу пред публиком која у свом културном искуству не познаје гуслање као специфичну вокално-инструменталну праксу:

[18] Е сад зато један пут смо отишли на једну славу кад сам радио у Ужицу, ја и још двојица, и понели смо гусле. И гуслали смо и певали, они су се сви смејали, то је интересантно, нису чули никад гусле па сад то им непознато, у односу на хармонику и гитару... [*смеје се*]

Непремостивост културне разлике резултира неадекватном реакцијом публике којом се и фигура онога ко гусла доводи у позицију у најмању руку чудне, анахроне фигуре.

Делимичном дозом сете обојено је информаторово сведочанство о сопственом гуслању данас, у кругу породице:

[19] „*Да ли ваши пријатељи, рођаци, породица, траже од вас да гуслате?* Па, не одбијају! [*смех*] Али обично зависи колко се задржимо, понекад им ја неметнем, доста, много то, и прича и тако даље, и онда ајде гусле, да мало се ипак чују, брат најмлађи зна и он нешто да гусла и он, док остали ретко...“

Искази о редукцији улоге и заступљености гуслања са променама традицијске културе и новим условима и темпом живота у урбаној средини, о смањеном интересовању, посебно међу млађим члановима заједнице, за учење гуслања такође се могу посматрати као вид проблематизовања извођачке ситуације у савременим оквирима.²⁰ У овом контексту слике извођачке ситуације, нарочито оне које актуелизују сећање, не остају емо-

¹⁹ Етноним *Турчин* као ознака за припадника муслиманске заједнице са пејоративним конотацијама забележен је у Мажићима.

²⁰ Подаци о заинтересованости младих за активно усвајање традиције, добијени на терену, контрадикторни су. „Популаризацији“ традиције у Прибоју вероватно је допринело оснивање удружења гуслара, јавни наступи и сл.

ционално неутралне (уп. [2], [4], [5]).²¹ Кроз експлицитно или имплицитно присутну опозицију некад-сад (која подразумева и валоризујући однос) гусле постају и симбол културе која нестаје.

4. Завршна разматрања

Понуђена слика може се проблематизовати на неколико нивоа, односно може се посматрати као вишеструка конструкција: од избора терена и информатора, преко интерактивне ситуације интервјуа, транскрипције као интерпретативног чина, до избора из добијеног материјала који је анализом (као чином деконструкције) у раду обухваћен. Интерпретација грађе подразумева нову интеракцију и дијалог истраживача са сопственим теоријско-методолошким (прет)поставкама, али и са сећањима на конкретну ситуацију у којој се разговор одвијао, укључујући и емоционални однос према информатору.²²

Вербална (ре)презентације гуслања као сегмента традицијске културе у дискурсу Т.В. креће се између идеалног модела и његове проблематизације, носталгије и (само)ироније. Детаљнија анализа сличних тематских садржаја добијених од других информатора учинила би проблем још сложенијим и наметнула потребу за исцрпном анализом индивидуалних карактеристика сваког од информатора (наративна компетенција, мотивација, однос према традицији, биографски моменат, психолошке карактеристике), уз свест о свим елементима микроконтекста истраживачке ситуације. Посебну анализу свакако би захтевала и конструкција слике гуслања у фолклорним текстовима као другостепено кодираном типу наратива (нпр. анегдоте или припеви којиме се отпочиње извођење епске песме, а у којима се неретко актуелизује улога гуслара и самог инструмента као симбола историјског знања колектива).

Кључне речи: гуслање, епска традиција, интеркултурна комуникација, Прибој, фолклор, теренска истраживања.

²¹ О сећању као моделу културе у етнолингвистичким истраживањима види: Илић 2005:316 (ауторка наводи ширу литературу о проблему).

²² Методолошким проблемима теренских истраживања (од припреме за терен, преко интервјуа, начина бележења података, транскрипције, до различитих нивоа интерпретације грађе) посвећује се изузетна пажња у савременим хуманистичким наукама које инсистирају на квалитативној анализи (види: Ashmore, Reed 2000, Sorescu-Marinković 2006; о методолошким проблемима теренског истраживања гуслања и епике види: Ђорђевић 2005:140-144).

ЛИТЕРАТУРА:

- Божовић 1936, Г. Божовић, *Једна арнаутска песма о краљу Петру, Прилози проучавању народне поезије III/1*, Београд, 105-113.
- Бояджијева 1994, С. Бояджијева, *Гледишта за разказите и разказването, Български фолклор XX/5*, Софија, 4-12.
- Влаховић 1934, В. Влаховић, *Епска пјесма у Мостару, Прилози проучавању народне поезије I/1*, Београд, 113-121.
- Георгиева 1994, А. Георгиева, *Фолклорният разказвач като лично присъствие между текста и слушателя, Български фолклор XX/5*, Софија, 102-110.
- Ђорђевић 2005, С. Ђорђевић, *Један тренутак савременог гуслања – гуслар Слободан Глгорјевић, Живот у енклави, Лицеум 9*, Крагујевац, 139-166.
- Захаријева 1987, С. Захаријева, *Свирачът във фолклорната култура*, Софија.
- Иконовић, Јанић-Сирићански 1998, Број становника и домаћинстава општина Прибој, *Становништво општине Прибој*, Београд.
- Илић 2004, М. Илић, *Мит између фикције и факције, Избегличко Косово, Лицеум 8*, Крагујевац, 19-29.
- Илић 2005, М. Илић, *Ка етнолингвистичком речнику чипских Срба: Модели етнолингвистичког дискурса у етнодијалекатском тексту, Идентитет и положај српске мањине у централној Европи*, Београд, 315-340.
- Лутовац 1960, М. Лутовац, *Прибој на Лиму, Антропогеографски поглед на развитак насеља, Зборник радова Етнографског института LXVIII/3*, Београд.
- Љујић 1998, М. Љујић, *Етничка прошлост прибојског краја, Становништво општине Прибој*, Београд, 59-67.
- Меденица 1938, Р. Меденица, *Гуслар и његови слушаоци, Прилози проучавању народне поезије V/2*, Београд.
- Петровић 1934, П. Ж. Петровић, *О певању народних песама уз окретање тепсије, Прилози проучавању народне поезије I/1*, Београд, 70-74.
- Ристић 1963, М. Ристић, *Стари Влах (до ослобођења од Турака)*, Београд.
- Рот 2002, К. Рот, *Разкази между културите. Възможности за съвместна работа на фолклористиката и интеркултурната комуникация, Фолклор, традиции, култура*, Софија, 113-126.
- Сикимић 2004, Б. Сикимић, *Тај тешко да гу има по књиге, Избегличко Косово, Лицеум 8*, Крагујевац, 31-69.
- Сикимич 2002, *От диалектного к этнодиалектному тексту, Вопросы региональной лингвистики*, Волгоград, 30-40.
- Шмаус 1934, А. Шмаус, *Неколико података о епском певању и песамама код Арбанаса (Арнаута) у Старој Србији, Прилози проучавању народне поезије I/1*, Београд, 107-112.
- Ashmore&Reed 2000, М. Ashmore, D. Reed, *Innocence and Nostalgia in Conversation Analysis: The Dynamic Relations of Tape and Transcript, Qualitative Social Research*, Vol. 1, No. 3.
- Braid 1996, *Personal narrative and experiential meaning, The Journal of American Folklore*, Vol. 109, No. 431, pp. 5-30.

- Constantinescu 2006, N. Constantinescu, *Text and textualisation in post modern age, Symposia, Caiete de etnologie și antropologie*, Craiova, 349-354.
- Đorđević 2008, S. Đorđević, *Being a gusle player, Advances in Oral Literature Research, Faculty of Philology, Belgrade.* (у штампани)
- Harvilahti 2004, L. Harvilahti, *Textualising an oral epic – a mission impossible?*, *FF Network*, № 26.
- Honko 1996a, *Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification, Oral Tradition 11/1*, 1-17.
- Honko 1996b, L. Honko, *The quest for oral text: the third wave?*, *FF Network*, № 12.
- Joyner 1975, C. W. Joyner, *A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context, The Journal of American Folklore*, Vol. 88, No. 349, pp. 254-265.
- Kuljić 2006, R. Kuljić, *Kultura sećanja*, Beograd.
- Kuutma 2004, K. Kuutma, *Creating a Seto Epic, Oral Tradition*, Vol. 19, № 1, 108-150.
- Murko 1951, M. Murko, *Tragom srpsko-hrvatske narodne epike I*, Zagreb.
- Ochs-Capps 1996, E. Ochs-L.Capps, *Narrating the Self, Annual Review of Anthropology*, Vol. 25, pp. 19-43.
- Petrović 2004, *Lingvistička ideologija i proces zamene jezika na primeru Srba u Beloj Krajini, Скривене мађине на Балкану*, Београд.
- Reichl 2003, K. Reichl, *The search for origins: Ritual aspects of the performance of epic, Ritual Language Behaviour: Special issue of Journal of Historical Pragmatics 4:2*, pp. 249-267.
- Siikala 2004, Anna-Leena Siikala, *The many faces of contemporary folklore studies, FF Network*, № 27.
- Sorescu-Marinković, A. Sorescu-Marinković, *The Vlachs funeral laments – tradition revisited, Balcanica*, 199-222.
- Sorescu-Marinković 2006, *The Vlachs of North-Eastern Serbia: Field work and field methods today, Caiete de etnologie și antropologie*, Craiova, 125-142.

Smiljana Djordjevic

BETWEEN NOSTALGIA AND IRONY: THE ROLE OF THE GUSLE PLAYER AND THE PERFORMANCE SITUATION IN ORAL NARRATIVE

(Summary)

Using the material of the fieldwork in folklore interview practice in Priboj and its surroundings, the author analyzes the construction of performance situation in oral narratives of the informers. The paper points out several significant aspects of performing (the roles of gusle players and the audience, performing competency, gusle performance taken as a quest for the ethno-cultural identity) and it emphasizes the changes within the image of the performance situation, caused by its transfer to different temporal/spatial/cultural frameworks.

Андреј Фајгел
Крагујевац

СЛОВЕНСКА АНТИТЕЗА ИЗМЕЂУ ПСИХОЛОШКОЈЕЗИЧКЕ СТВАРНОСТИ И КЊИЖЕВНОГ НАСЛЕЂА¹

Словенска антитеза је у домаћој јавности општепозната као омиљена фигура народне књижевности. Мање је познато њено присуство у међународним оквирима. У овом раду представимо примере сличне фигуре који се јављају у широком временском и просторном распону и испитати могућности моногенезе и полигенезе. Утврдићемо да је индоевропско наслеђе највероватније објашњење за распрострањеност фигуре, али да битну улогу игра и заснованост на општим језичко-психолошким процесима.

Пре него што представимо међународни оквир словенске антитезе, потребно је да се осврнемо на два методолошка проблема. Први је терминолошке природе: одсуство одговарајућег свеобухватног назива. Уместо тога, користе се устаљени локални називи или се цитирају поједини научни ауторитети. Тако је у јужнословенском оквиру у употреби назив Вагрослава Јагића (1865) *словенска антитеза*. У русистици се користи *отрицательное сравнение* (Гнедич, Потебња²) и *отрицательный параллелизм* (Веселовски 1898), који због водеће улоге ове гране преовлађују и у међународној славици (*negative simile, negative Vergleich*³). Назив угледног хомеролога Јаниса Какридиса (1954), *ἄσποχα ἐρωτήματα* („погрешна питања“), користи се у грчком, а све чешће и у међународној хомерологији (*erroneous questions*⁴). Да смо далеко од успостављања јединственог назива показује и скорашњи пример Џона Мајлса Фолија (1999), који је за фигуру јужнословенског гуслара увео сопствено решење – *unexpected answer* („неочекивани одговор“).

Овај проблем ћемо решити општом употребом назива словенска антитеза (у даљем тексту СА). Упркос противречностима (види: напомену 8), овај

¹ Овај рад је резултат истраживања на пројекту *Компаративно изучавање српске и стране књижевности и културе: од превода ка рецепцији и везама – контактним и типолошким*, који финансира Министарство науке Републике Србије.

² Н. Гнедич, *Простонародные песни нынешних греков*, стр. xxxiii-xxxiv, Санкт Петербург, 1825.; Потебња, А., *О некоторых символах в славянской народной поэзии*, Харьков, 1860, стр. 4.

³ Курман 1969, Вајхер 1972, Крафчик 1976, Оинас 1976, Викис-Фрајберг 1995.

⁴ I.J.F. de, B. Jong, *A Narratological Commentary on the Odyssey*, Кембриџ.

термин се усталио у традицији у којој је фигура откривена⁵ и у којој је по свој прилици најраспрострањенија. Сем тога, назив се односи на потпунији троделни облик, док се одрични паралелизам односи на дводелни⁶. Утолико би ово решење, сем неопходног уопштавања ради потреба ове студије, могло бити и најпристалије за стандардизовани назив фигуре.

Други методолошки проблем лежи у самом предмету. Унутар српске усмене књижевности, фигура поседује изражену варијабилност⁷, која се свакако увећава обухватањем међународних примера. Да бисмо могли да одлучимо шта јесте, а шта није СА, морали смо да успоставимо одређене критеријуме. Тако смо дошли до следећих структуралних обележја:

1. НЕ А – ВЕЋ Б. Фигура се састоји из два дела: први пориче (А није Ц) а други доноси разрешење (Б је Ц), при чему је Ц одговор на уводно, углавном имплицитно питање.
2. СЛИЧНОСТ А – Б. Чланови не стоје у односу просте супротности већ је присутна (и наглашена) сличност која их повезује у исту равн.
3. ВИШЕЧЛАНОСТ А. Разрада А у два или више чланова омогућава поетску надоградњу фигуре.
4. ТРОЧЛАНОСТ. А се састоји из три члана.
5. НАГЛАШЕНОСТ Б. Фигура уводи основну тему и/или изражава ствари од значаја за ликове/радњу. Значај може да достигне националне или општељудске размере, а Не Б се може развити у епизоду која захвата велики део дела.
6. ПАТЊА У Б. Б изражава или подразумева патњу, „голему невољу“.
7. ТРОДЕЛНОСТ. Троделни облик А – Не А – Већ Б поред одричног садржи и потврдно или упитно А. Уколико је упитно, оно у фигуру уноси елементе загонетања.
8. ДОСЛОВНО ПРЕУЗИМАЊЕ. Не А приликом одрицања у потпуности понавља све што је исказано у А.
9. ТЕМАТИКА И КОНТЕКСТ. Постоје сличности у тематици и контексту са примерима из других традиција.

Прво обележје је најчешће присутно, али да ни оно није услов да се фигура сврста у СА доказују староирски примери (в. напомену 16). Друго садржи најспорније питање односа аналогije и антитезе⁸, али ипак представља

⁵ J. Grimm, *Мала прстонародња славено-сербска Пјеснарица...*, in *Wiener allgemeine Literatur-Zeitung* 74, Беч, 1815 стр. 1168-1180, .

⁶ Разлику два облика први уочава Гебауер (1874: *antithese plná/skrácená*). За Гацка (1973: 299) и Богатирјова (1958: 368, 369) руска фигура је засебна, али чини део словенске антитезе (Богатирјов 1958: 365; Гацак 1973: 290). Више аутора претпоставља да је троделни облик старији (Вајхер 1972: 215-216; Гацак 1973: 306; Гебауер 1874: 231; Оинас 1976: 384, 385; Крафчик 1976: 19).

⁷ За свеобухватан преглед види: Матицки 1970.

⁸ Аналошки аргументи преовлађују (Јовановић 1968: 374, 375; Вајхер 1972: 10, 11; Крафчик 1976: 22, 23). Павловићева критика (1969) није сасвим убедљива, али Матицки (1970, види: 12-14) закључује да се „сва та расправљања о термину словенске антитезе [...] свакако неће ни

разликовно обележје, што доказују примери који не спадају у СА управо јер чланови стоје у простој супротности⁹. Обележја 3 и 4 тичу се естетике фигуре, а 5-8 њене психолошке функције, на којој ћемо се у овом раду нарочито задржати (види ниже).

Примери

У овом делу рада изложићемо 11 примера СА. Да бисмо дочарали ширину међународног присуства, сви су из несловенског корпуса. На примере ћемо применити предложени критеријум, забележити обележја која поседују, као и основне особености по којима пример одступа од већине (не говоримо о разликама са обзиром на варијабилност фигуре). Најзад, у кратким цртама ћемо објаснити обележја 5, 6 и 9, која захтевају познавање контекста.

1. ИЛИЈАДА (8. ВЕК П. Н. Е¹⁰., СТАРОГРЧКИ)

„Нудер, момкиње, сада по истини кажите мени:
куда белолакта крену Андромаха из дома овог?
Или је јетрвама лепорухим пошла *ил*’ можда
заовама *ил*’ у храм Атенин, где Тројанке друге
госпе лепокосе хоће да умире богињу страшну?“
Хектору хитра на то кључарица прозбори ово:
„Када нам, Хекторе, кажеш да истину рекнемо праву,
није јетрвама белорухим пошла *ил*’ можда¹¹
заовама *ил*’ у храм Атенин, где тројанске друге
госпе лепокосе хоће да умире богињу страшну,
него се на вељу кулу на илинску попела, јер чу
да су на муци Тројци, надвладали да су Ахејци.
Она је бедему кренула журно махнитој слична,
с њоме и дојкиња пошла у наручју носећи дете.“
Ил., VI 376-389¹²

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+		+	+	+	+	+	+	+

Објашњење:

мењати у научном комуницирању“. За друге прегледе дискусија о СА в. Стојановић 1987: 278-281; Гацак 1973: 286-290; Вајхер 1972: 7-11.

⁹ Нпр. „ни по бабу ни по стричевима; већ по правди Бога истинога“ (Вук II 34°).

¹⁰ Ради се о приближном времену записивања. Треба имати у виду да код примера 1-6 време записивања подразумева претходну усмену традицију од више векова.

¹¹ У оригиналу стоје везници *ή; ού; αλλά* који одговарају српским или/ нити/већ.

¹² Ђурић, М., *Илијада*, Нови Сад, 2004. Фигуру код Хомера први уочава Лука Зима, а посебне студије посвећују јој Какридис (1954) и Главичић (1961).

- 5, 6: Фигура уводи *Расанак Хектора и Андромахе*. Символ принцезе која истрчава на бедем да посматра пропаст свог народа подразумева „голему невољу“. Уп. Вук II 45°.
- 9: Формулаични стихови позива и прихватања да се „право казује“ постоје код Хомера и код српског гуслара (Фајгел 2005: 23-72) и у обе традиције јављају се уз СА (*ibid.*, 33 (гуслар), 65 (Хомер); уп. Вук II 32°).

Особености:

- Однос А – Б: сличност је неизвесна (уобичајени А не најављује потресни Б)¹³.
- Саговорник је упитан о трећој особи.

2. ТАИН БО КУАЛНГЕ (12. ВЕК Н. Е., СТАРОИРСКИ)

Тада Суалтаим рече: „Да л’ се небо ломи, ил’ море излива, ил’ се земља цепа, или мој син виче, мучки нападнут?“¹⁴

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
	+	+		+	+			+

Објашњење:

- 5, 6: Кухулин дуго брани незаштићену Ирску, тако што сам зауставља непријатељску војску позивајући заточнике на мегдан. У овом тренутку, противно јуначким правилима, напало га је 29 непријатеља. Отац ће га пронаћи тешко рањеног.
- 9: Уп. „или грми ил’ се земља тресе, ил’ удара море о брегове“ (Вук II 1°), и бројне варијанте.

Особености:

- Последње алтернативно питање износи Б¹⁵.
- Остатак фигуре недостаје¹⁶.

3. ФИНСБУРШКИ ФРАГМЕНТ (11. ВЕК Н. Е., СТАРОЕНГЛЕСКИ)

.....
 млади војвода Хнеф
 “Нити зора свиће
 нит на двору
 већ оружје носе,
 вук завија,
 о штит ударајући.
 пловехи изнад облака
 да испуне мржњу

кров гори
 одговара:
 нити змај пролеће,
 кров гори,
 птица пева,
 копље звечи
 Сад месец сија,
 сад злодела започињу
 ових људи.“¹⁷

¹³ Дијалoшка фигура и у српској традицији ограничава поетски развој А оквирима самог дијалога.

¹⁴ Превод аутора, према Симс-Вилијамс 1978: 507.

¹⁵ За српске примере види: Матицки 1970: 26, 27.

¹⁶ Ради се о особини свих ирских примера (види: Симс-Вилијамс 1978: 508).

¹⁷ Превод аутора, према Симс-Вилијамс 1978: 505.

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+	+	+ ¹⁸	+	

Објашњење:

- 5, 6: Фигура уводи битку која је тема песме, и која је фатална за оба табора.

Особености:

- Вишечланост у Већ Б.¹⁹

4. КАЛЕВАЛА (19. ВЕК Н. Е., ФИНСКИ)

„Да ли је облак на истоку,
зора на североистоку?
Није облак на истоку,
зора на североистоку:
то је стари Вајнамојнен,
вечити певач.“²⁰
Калевала, VI 85-90

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+		+	+	+	+	? ²¹

Објашњење:

- 5, 6: Јукахајнен уочава Вајнамојнена, главног јунака, ког чека у заседи да би га убио, и у томе скоро успева.

5. ДАИНЕ (19. ВЕК Н. Е., ЛЕТОНСКИ)

Бела звезда је пала
Крај невестиних врата.
То није била звезда,
То је била душа детета.“²²

¹⁸ Почетак рукописа је оштећен до текста *[hor]nas ne byrnad* („кров гори“) који се касније понавља у одричном облику (*hornas ne byrnad*). Та чињеница и увод *Хнеф одговара* дозвољавају да на месту оштећења претпоставимо упитно А.

¹⁹ Б се састоји из набрајања различитих одговора, као што се то дешава у А са предлозима. Иначе није реткост да Б буде проширено у ретроспективну епизоду, па и да обухвати велики део песме, као у Вук II 51° и 69° (Матицки 1970: 48-50) или у Одисеји (VIII 577-586), где непотпуна фигура уводи читава четири певања (Фајгељ 2005: 53, 54).

²⁰ Превод аутора, према Курман 1969.

²¹ Можда треба убројати и тематику:
„Није бела зора зарудела,
Није жарко сунце изгрејало,
Изјаха овде добри делија,
Добри делија, Иља Муромец.
(Веселовски 1898: 233).

²² Превод аутора, према Викис-Фрајбергс 1995: 5.

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+			+		+	+	

Објашњење:

- 5: Цела песма има облик СА.

6. ДАВИД САСУНСКИ (19. ВЕК Н. Е., ЈЕРМЕНСКИ)

„Зашто нема жита?
 Да ли је град или ветар или врелина
 [уништила жетву]? – Мхер је упитао.
 Не, ништа од тога није
 ...
 Лав лута око града...“²³

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+	+	+		

Објашњење:

- 5, 6: Сасуном је завладала глад јер лав прождире људе, онемогућавајући пољске радове и прекидајући снабдевање из Дамаска. Мхер ће голо-рук савладати лава, а ослобођени народ поставиће га за краља.

Особености:

- Не А недостаје.

7. ВИКТОР ИГО (1828, ФРАНЦУСКИ)

„Да ли турска лађа то с оточја стиже
 Грчког, па веслима глухи одјек ствара?
 Да ли корморани то роне, па вода
 Као бисерје им с крила се расула?
 Или то у море руши стене с кула
 Злодух сто звиждећи по тврђави хода?
 Ко то крај харема узбуркава море?
 Ни црни корморан кога њише вода,
 Ни камење зида, ни милење брода
 Чија дуга весла с валима се боре.
 То су тешке вреће, где се јецај губи.
 Месечина, Оријенталке.“²⁴

Структурална обележја:

²³Превод аутора, према Shalian, A.K., *David of Sassoun: The Armenian Folk Epic in Four Cycles*, Атене, 1964, стр. 121. Пример цитира Гацак 1973: 303.

²⁴В. Иго, *Црна сунца: избор из поетског дела*, превод: Н. Бертолино, Београд, 2000. О СА у овој песми в. Банашевић 1953; код Игоа уопште, Павловић 1969.

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+	+	+		

Објашњење:

- 5, 6: СА заузима већи део песме и открива догађај који је инспирисао песника: хришћанске заробљенике затворене у цакове и живе бачене у море.

8. ЛОНГФЕЛОУ (1855, ЕНГЛЕСКИ)

„Беше л’ гњурац то, Шингбис?
Ил’ пеликан кљунаст, Шада?
Ил’ Шу-шу-гах, плава чапља,
Во-бе-вава, бела гуска,
С чијег сјајног врата, перја
Теку бљеште капи воде.

То не беше гуска, гњурац,
Ни пеликан, нити чапља
Што по води плива, лети
Кроз јутарњу измаглицу,
Већ с веслима брезов чамац...“
Песма о Хијавати, XXII²⁵

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+		+		+		+

Објашњење:

- 5: У кануу долази први *бледолики*, након чега Хијавата одлази на далеко путовање, по свој прилици без повратка, а дело се завршава.
- 9: У Калевали постоји слична фигура, у којој Већ Б открива чамац од велике важности за јунаке и радњу (XXXIX 149-160).

9. ЈЕВАНЂЕЉЕ ПО ЈОВАНУ, (1. ВЕК Н. Е., СТАРОГРЧКИ)

И запиташе га ученици његови говорећи: *Рави, ко сагријеши, овај или родитељи његови, те се роди слијеп?*

Исус одговори: Не сагријеши ни он ни родитељи његови, него да се јаве дјела Божија на њему.²⁶

Јов. 9: 2, 3

²⁵ X. В. Лонгфелоу, *Песма о Хијавати*, превод: С. Петковић, Београд, 2006. Пример цитира Курман (1969: 344).

²⁶ Комисија Светог архијерејског синода СПЦ, *Свето писмо: Нови завет Господа нашег Исуса Христа*, Београд, 1997.

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+		+		+		+	+	

Објашњење:

- 5: Ради се о неочекиваном тумачењу људских мука, којим се логика казне замењује перспективом спасења. Излечење слепог човека заузима целу девету главу.

Особености:

- Однос А – Б: сличност је неизвесна (види: напомену 13)

10. СУПЕРМЕН (1941, ЕНГЛЕСКИ)

„Птица! Авион! Супермен!“²⁷

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+		+				

Објашњење:

- 5: Фигура уводи главног јунака, а Већ Б даје наслов дела.

Особености:

- Недостатак везника.

11. ЦЕКСОНСИ (1978, ЕНГЛЕСКИ)

„Не криви сунце,
Не криви месечину,
Не криви провод,
Окриви буги.“²⁸

Структурална обележја:

1	2	3	4	5	6	7	8	9
+	+	+	+	+				

Објашњење:

- 5: Фигура образује рефрен песме, а Већ Б даје наслов.

Особености:

- Недостатак везника.

²⁷Превод аутора, према Fleischer, D., *Superman*, Paramount Pictures, Лос Анђелес, 1941. Пример цитира Курман (1969: 347).

²⁸Превод аутора, према Jacksons, The, *Blame it on the boogie in Destiny*, CBS/Epic Records, 1978.

Увидом у обележја која поседују можемо да закључимо да примери испољавају структуралне сличности, неки и у великој мери.

Преглед примера

	1	2	3	4	5	6	7	8	9	Σ
1. Илијада	+		+	+	+	+	+	+	+	8
2. Таин бо куалнге		+	+		+	+			+	5
3. Финсбуршки фрагмент	+	+	+	+	+	+	+	+		8
4. Калевала	+	+	+		+	+	+	+		7
5. Даине	+	+			+		+	+		5
6. Давид Сасунски	+	+	+	+	+	+	+			7
7. Иго	+	+	+	+	+	+	+			7
8. Лонгфелоу	+	+	+		+		+		+	6
9. Јеванђеље	+		+		+		+	+		5
10. Супермен	+	+	+		+					4
11. Цексонси	+	+	+	+	+					5

Како објаснити ове сличности? Питање се намеће, јер се ради о сложеном и особеном стилском средству, а сличности задиру и у ширу структуру (контекст, тематика).

Индоевропско наслеђе

У примерима 1-6 ради се углавном о усменим, епским и индоевропским традицијама²⁹. ИЕ перспектива сем националне и језичке, подразумева и социјалну повезаност, нпр. кроз заједничке установе (Бенвенист) или функције (Димезил). Штавише, бројне студије на убедљив начин говоре у прилог постојања ИЕ песничког језика, са својим формулама, метриком, па и наративним средствима, попут уводне употребе глагола бити („био једном један краљ“) ³⁰.

У том светлу СА би могла спадати у корпус ИЕ стилских средстава, и преносити се било наслеђем, било позајмицом. На овај последњи начин могла је стићи у неиндоевропске традиције, финску и кавкаску.

Примери 7 и 8 на тренутак доводе у питање ову тезу. Свакако, Иго и Лонгфелоу нису усмени ИЕ песници. Међутим, ближим истраживањем от-

²⁹ Финци не спадају у ИЕ народе, а ни већина народа који живе у подручју Кавказа, а поседују епске традиције са примерима СА (сем Јермена). Даине су лирске песме.

³⁰ За формуле види ведско *śrávas ... áksitam* и хомерско κλέος ἀγῆστον („непролазна слава“), које упућују на корен *ǵhghitom kléǵos). За преглед истраживања ИЕ песничког језика, в. Watkins, C. *How to kill a Dragon: Aspects of Indo-European Poetics*, Оксфорд.

кривамо да је Иго морао познавати СА, преко Хасанагинице, чије преводе су објавили Шарл Нодје и Проспер Мериме, а и путем новогрчких примера из утицајне збирке Клода Форијела (в. Банашевић 1953: 202, 203). Што се Лонгфелоа тиче, он је како сам каже „добро познавао Калевалу“³¹, самим тим и фигуру која одговара оној из Хијавате (в. горе). На тај начин ови примери не доводе у питање ИЕ повезаност, већ разјашњавају путеве њеног ширења.

Психолошкојезичка стварност

Примери 9-11 су другачији. Пре свега показују нешто нижу сличност, а последња два су и необично минималистичка. Затим, у њиховом случају тешко је бранити претпоставку преузимања ИЕ фигуре. Позивајући се пре свега на дела Исуса Христа, Јеванђеља се одликују израженом оригиналношћу, али ако треба тражити узоре, то је у хебрејској традицији³². За Џеја Мортонa, аутора одломка из Супермена, свестраног човека и полиглота, могло би се претпоставити да се негде сусрео са СА, али за то нема доказа. Нема доказа ни да је аутор песме *Окриви буги*, Мајкл Џексон³³, позајмио или „наследио“ структуру свог најпознатијег рефрена. Ако искључимо постојање традиције, како објаснити самониклост СА?

Две основне теорије објашњавају порекло и широку распрострањеност сличних појава: моногенеза и полигенеза. Наша досадашња аргументација следила је прву, док самониклост спада у другу, по којој се сличне појаве објашњавају сличним условима: социјалним, историјским, климатским, психолошким... Наративна средства у том смислу зависе од психолошкојезичких чиниоца.

И заиста, психологија игра велику улогу у СА. Функције увођења и наглашавања почивају на психолошком поступку подстицања пажње³⁴. Слушалац је најпре алтернативним предлозима наведен да помисли да се налази надамак одговора. Уместо тога, Не А га враћа у незнање³⁵. Тиме је знатижеља повећана, а коначно, тачно и јединствено решење, снажно истакнуто³⁶. Такође, оригиналност фигуре лежи у утиску који у свести оставља истовремено успостављање и укидање везе А-Б.

³¹ W. B. Nyland, *Kalevala as a reputed source of Longfellow's Song of Hiawatha*, in *American Literature* 22/1, стр. 1-20, Durham, 1950, стр. 1.

³² Питање се додуше може испоставити далеко сложенијим. Чудо исцељења слепог човека не спомине се у синоптичким јеванђељима, а постоје претпоставке да потиче из усмене хеленистичке традиције (види: Bultmann, R., *Neues Testament und Mythologie*, 1941).

³³ Занимљиво је да се не ради о истоменом певачу Џексона.

³⁴ За психолошку подлогу СА види Веселовски 1898: 237; за подстицање пажње Вајхер 1972: 219; Крафчик 1976: 23, 24; Јовановић 1968: 378; Павловић 1969: 95, 96.

³⁵ Језички неекономично дословно преузимање корисно је за унутрашњи развој фигуре, јер наглашава овај поступак.

³⁶ Аутори на различите начине одређују психолошку наглашеност Већ Б. Матицки (1970: 24-25) оспорава „моменат изненађења“ о ком говоре Павловић и Ивановић, а Крафчик (1976: 25) напомиње да то не значи да су примери мање забавни. Фоли (1999: 99, 100) уноси исправку да традиционална публика, иако очекује Већ Б, не познаје и његов садржај, што додатно побуђује радозналост.

Овај сасвим нарочит поступак састоји се из универзалних елемената:

- 1) језичко-поетских средстава: порицања, питања и загонетања. Сам облик Не А – Већ Б честа је одлика дечијег говора („то није твоје, то је моје“);
- 2) психолошких својстава и процеса: когниције, пажње и концентрације³⁷. Подсећање може следити облик СА: „Где сам оставио кључеве? Да ли су на столу? Или на полици? Нису на столу, ни на полици... Оставио сам их у цепу!“.

Заснованост на универзалним елементима могла би да објасни самониклост основног облика фигуре, а можда и трочланости (универзална естетика броја три) или патње у већ Б (значај и удео патње у емотивном животу човека). Не би међутим могла да објасни подударност арбитарних обележја, попут оних у тематици и контексту.

Овај приступ свакако претпоставља и изузетност приповедача, који добро познаје наративна средства и има високу емпатију са слушаоцима.

Закључак

Из наведене аргументације произилази да распрострањеност СА у међународном оквиру може да буде последица и моногенезе и полигенезе, при чему се прва ослања на индоевропско наслеђе а друга на психолошкојезичку стварност. Морамо додати да наслеђе преовладава у великој мери, будући да смо у овој студији навели сва три примера која знамо у прилогу полигенезе, док су остали примери избор из далеко већег корпуса. Сем тога, ови последњи показују и већи степен подударности, укључујући арбитарна обележја. Тиме као да се потврђује деветнаестовековни исход спора моногенезе и полигенезе, по ком се за једноставне и опште структуре претпоставља самониклост, а за сложене и необичне, попут СА, ширење из једног извора.

Оно од чега се морамо оградити је дихотомија двају приступа, јер преимућство наслеђа не искључује аргументе самониклости. Људи не наслеђују, а камоли позајмљују оно што им не треба. Заснованост на општим процесима суделује у харизми фигуре и њеној распрострањености.

Кључне речи: фразеологија, наратологија, словенска антитеза, компаративно изучавање, међународни преглед, структурална обележја, индоевропски језици, психолошка анализа, моногенеза, полигенеза.

³⁷ Концентрација и пажња везани су за још једну универзалну датост, а то је опширност епике, рода у ком се јавља већина примера СА. У дужим песмама концентрација слушалаца временом слаби, тако да постоји потреба да се привуче њихова пажња, нарочито пред важне делове радње.

Литература

- Банашевић 1953: Banachevitch, N., *L'antithèse dite slave dans un poème de Victor Hugo*, in *Revue de littérature comparée* 27/2, Париз, стр. 200-204.
- Богатирјов 1958: Кољевић, С., *Ка поетици народног песништва*, стр. 359-372, Београд, 1982, оригинал: Богатырёв, П.Г., „Некоторые задачи сравнительного изучения эпоса славянских народов“, in *IV Международный съезд славистов*, Москва.
- Вајхер 1972: Weiher, E., *Der negative Vergleich in der russischen Volkspoesie*, Forum Slavicum 35, Минхен.
- Веселовски 1898: Веселовски А., *Психолошки паралелизам и његове форме одражене у песничком стилу*, in *Историјска поетика*, Београд, 2005, оригинал, стр. 145-240; Веселовский, А.Н., „Психологический параллелизм и его формы в отражениях поэтического стиля“, in *Журнал Министерства Народного Просвещения*, 1898, № 3, отд. 2, Санкт Петербург, стр. 1-80.
- Викис-Фрајбергс 1995: Vīkis-Freibergs, V., *The negative parallel or negative simile in Latvian folk poetry*, in *Journal of Baltic Studies*, 26/1, Бруклин, стр. 3-24.
- Гацак 1973, Гацак, В.М., *Метафорическа антитеза в сравнително-историческом освещении*, in *История, культура, этнография и фольклор славянских народов*, Москва, стр. 286-306.
- Гебауер 1874: Gebauer, J., *O metaforických obrazech básnictví národního, zvláště slovanského*, in *Listy filologické a paedagogické* 1, Праг, стр. 97-117 и 225-252
- Главичић 1961: Главичић, Б., *Једна врста тзв. Словенске антитезе у Хомера*, in *Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор* 27/1-2, Београд, стр. 54-64,
- Јагић 1865: Јагић, В., *Jihoslované*, in *Slovník naučný*, т. 4, Праг.
- Јовановић 1968: Јовановић, И., *О словенској антитези у српским народним песмама*, у: *Годишњак филозофског факултета у Новом Саду* 11/1, Нови Сад, стр. 373-383.
- Какридис 1954: Kakridis, I.Th., *To thema ton astohon erotimatou*, in *Omirika themata* (Apo ton kosmo ton archaion, књ. 1), Атина, стр. 132-148.
- Колјевић 1982: Koljević, S., *Ка поетици народног песништва*, Београд.
- Крафчик 1976: Krafčik, P.A., *The Russian Negative Simile: An Expression of Folkloric Fantasy*, in *The Slavic and East European Journal* 20/1, Блумингтон, стр. 18-26.
- Курман 1969: Kurman, G., *Negative Comparison in Literary Epic Narrative*, in *Comparative Literature*, 21/4, Еуден, стр. 337-347.
- Матицки 1970: Матицки, М., *Поетика епског народног песништва: словенска антитеза*, in *Књижевна историја* 3/9, Београд, стр. 3-52.
- Оинас 1976: Oinas, F.J., *Karelian-Finnish Negative Analogy: A Construction of Slavic Origin*, in *The Slavic and East European Journal* 20/4, Блумингтон, стр. 379-386.

- Павловић 1969: Павловић, М., *Још о 'словенској антитези' код Виктора Игоа и уопште*, in *Филолошки преглед* 7/1-4, Београд, стр. 87-98.
- Симс-Вилијамс 1978: Sims-Williams, P., *'Is it fog or smoke or warriors fighting?': Irish and Welsh parallels to the Finnsburg fragment*, in *The Bulletin of the Board of Celtic Studies* 27, Кардиф, стр. 505-514.
- Фајгелј 2005: Fajgelj, A., *Idéologie et phraséologie comparées dans la poésie de geste (Homère, chansons de geste, goslé)...*, Завршни рад за Мастер 2, Универзитет Пол Валери, Монпелије.
- Фоли 1999: Foley, J.M., *Homer's Traditional Art*, Јуниверсити Парк.

Andrej Fajgelj

ANTITHÈSE SLAVE ENTRE LA REALITÉ PSYCHOLOGIQUE ET LINGUISTIQUE ET
L'HERITAGE LITTÉRAIRE

(Résumé)

Tandis que l'antithèse slave est notoire dans la littérature orale serbe, sa présence internationale est moins connue. Une étude comparée des exemples internationaux révèle de nombreuses correspondances, parfois jusqu'à la thématique (serbe: „Ou il tonne, ou la terre tremble! Ou la mer frappe dans les rochers?"; vieux irlandais: „ou le ciel se casse, ou la mer déborde, ou la terre se fend"). De telles correspondances „improbables", ainsi qu'un cadre indoeuropéen, épique et oral commun, permettent de supposer un lien génétique.

D'autre part, les procédés linguistiques et poétiques (interrogation, négation, énigme, parallélisme) et les facultés psychologiques (cognition, attention) qui constituent la figure sont généraux. Cela semble permettre la possibilité de polygénèse suggérée par les exemples dont le lien avec l'épique indoeuropéenne n'est point certain, comme celui de l'Évangile (Jean, 9:2, 3) ou de la chanson disco *Blame it on the boogie* (Jacksons).

L'article conclue en faveur de la monogénèse, en affirmant en même temps l'importance d'un fondement psychologique universel dans la diffusion de la figure.

Бошко Сувајцић
Београд

БАЈО ПИВЉАНИН У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ – ЕПСКА ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈЕ

У раду се говори о историјском језгру епске биографије Баја Пивљанина у контексту епског певања о хајдуцима и ускоцима. У складу са поетиком усмене уметности речи, ово језгро се активира у садејству са бројним интернационалним мотивима и митским подтекстом. Из компаративне анализе могу се назрети чудесне кореспонденције између историје и поезије у расветљавању феномена хајдуковања у Приморју за време Кандијског и Морејског рата.

О Бају Пивљанину колективно памћење оставило је живогa спомена у историји, али и у усменом предању и епској песми¹. Основни историјски подаци су познати. „Бајо Николић покојног Николе из Пиве“, родом из Пиве у Херцеговини, посебно се истакао међу перашким хајдуцима у Кандијском рату. По завршетку рата заједно са другим хајдуцима пресељен је у Истру. Једно време је живео у Задру. Учествовао је у устанку који је 1683. против Турака у Котарима подигао Илија Јанковић, брат Стојана Јанковића. У првим годинама Морејског рата израстао је у кључну фигуру међу хајдуцима на бокелском ратишту. Погинуо је у мају 1685. на Вртијељци².

Из једне исправе у которском архиву види се „да је Бајо 1669. године био настањен у Столиву“³. На основу пак молбе Бајове браће упућене млетачким властима након погибије славног харамбаше на Вртијељци може се наслутити нешто и о његовим породичним приликама. Бајо је имао два брата и четворо деце⁴. Из архивских извора зна се још и да је хајдук Бајо

¹ Милорад Р. Блечић и Божидар Младеновић, приређивачи антологије о Бају Пивљанину, ослањајући се на „предања, легенде и архивску грађу“, издвајају три варијетета Бајовог историјског презимена: Николић, Блечић и Чепур. – Вид. *Бајо Пивљанин у народној песми*, прир. М. Р. Блечић и Б. Младеновић, Београд, 2000, 17.

² Р. Ковијанић, И. Стјепчевић, *Хајдуци у Боки до Морејског рата, 1654-1684*, Историски записи, Цетиње, 1954, год. VII, књ. X, св. 1, 175.

³ М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, Историски записи, Цетиње, 1954, год. VII, књ. X, св. 1-2, 204.

⁴ Бошко Десница према Задарском архиву наводи имена три Бајова сина: Вука, Јована и Симеона. У једној исправи о новчаном задужењу Баја Пивљанина (1684), по којој је Бајо Пивљанин био узео 15 година раније, у својству харамбаше, тај дуг „за лекове, храну и плате, као и за његу

Пивљанин, попут Стојана Јанковића⁵ и већине других морлачких првака, био неписмен⁶. За Кандијскога и Морејскога рата између Млетачке републике и Турске у Далмацији Бајо је, несумњиво, постао водећа личност међу бокелским хајдучима⁷. Зна се да је године 1668. „имао титулу која се код Дубровчана бележила као ‘*harambascia maggiore*’⁸. Наредбе је примао од самога ванредног провидура⁹. Био је повезан са најзначајнијим харамбашама на терену Боке, као што су Мато Његошевић, Јово Сикимић, Грујица Жеравица, Алекса Радоњић, Миха Колумбарић, Лимун харамбаша, Божо Луцић, Вукосав Пухаловић, Милош Властелиновић и др.

Архивске вести из которских извора потврђују историјску утемељеност усменог епског певања о четовању Баја Пивљанина. У архивским изворима може се видети да се овде не ради о самосталним „горским хајдучима“¹⁰, већ о нередовним, најмљеним одредима, о својеврсној хајдучкој герили, коју су Млечи помагали новцем, оружјем и бродовима¹¹. Хришћански пребези, уређени у чете под командом својих харамбаша, нападали су на Турке, упадали у турске крајеве, пљачкали и палили, а будући да им Република није у целости нити уредно исплаћивала плате, хајдуци су били присиљени да се сами сналазе, пљачкајући не само турске већ и дубровачке поданике. Четовали су и на мору и на копну¹².

Када је реч о Бајовим јуначким подвизима, они су особито добро забележени у которским архивским документима на почетку Морејскога рата (1684-1685). Већ прве године рата бележе се његови походи на Казанце у Херцеговини, заједно са харамбашом Јовом Сикимићем, удар на турске куле у Корјенићу, напад на Нови, препад на сануак-бегове на Језерима, напад на

својих рањених другова и заробљеника“, говори се о „Бајовом Марку“, који би могао бити Бајов четврти син. – *Исто*, 205.

⁵ Б. Десница, *Историја котарских ускока*, II, 1684-1749, Београд, 1951, бр. 124, стр. 132.

⁶ Вид. *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, прир. М. Милошевић, Црногорска академија наука и умјетности, Одјелјење друштвених наука, Историјски извори, књ. 4, Извори за историју Црне Горе, књ. 1, Титоград, 1988, 137-138.

⁷ „А на основу тога могли смо се увјерити да Бајо није само хајдук локалног значаја, о коме се у његовом крају и околини уз гусле пјева, слично као и о другим хајдучима, него да је макар и за кратко вријеме, у млетачким очима постао крупна војна личност на херцеговачко-бокелском и црногорском подручју. И то, сигурно, не стога што је он могао – макар и изузетним јунаштом и организаторским способностима, – да са шаком хајдука буде пресудан у том дијелу фронта према Турској, него, што се стицајем околности, на почетку Морејског рата, нашао усамљен у вођењу ратних операција и што је, природно, сва пажња млетачке Сињорије у овом крају била управљена на његову герилу.“ – М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 188.

⁸ Р. Самарцић, *Један покушај предаје Котора Турцима (1667)*, Историски гласник, Београд, 1951, 3-4, 18-19.

⁹ „Ванредни провидур наређује капетану Пераста, који је, за сигурније спријечавање пребацивања турске муниције за Херцег-Нови, позвао и становнике Заљути и осталих крајева Црне Горе, да нове борце обавијести о потреби извршавања наредби харамбаше Баја, јер их је он добио од самог провидура.“ – Котор, 8. јуна 1684, у: М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 158.

¹⁰ Ј. Н. Томић, *Последње две године живота и рада харамбаше Баја Николића Пивљанина (1684 и 1685 год.)*, по архивским подацима написао Ј. Н. Т., Београд, 1901, 5.

¹¹ М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 189.

¹² Ј. Н. Томић, нав. студија, 7-8.

турску стражу код Зубаца¹³. Године 1685. упамћен је удар Бајових хајдука на једну кулу у Невесињу и, „као последњи Бајов подвиг у Херцеговини“, поход на тврђаву Кључ¹⁴. Дубровчани смишљено омаловажавају чувеног хајдука у притужби од 21. јуна 1684. коју кнез и саветници Дубровачке републике упућују которском провидуру¹⁵. У писму стоји, очито намерно, да је „неки Бајо предводио хајдуке који су опљачкали шездесет коња натоварених вуном, власништво дубровачких трговаца“¹⁶. И поред непријатељског односа Дубровчана и њихових честих притужби на хајдуке, Сињорија је била веома задовољна Бајовим радом на организовању хајдучког покрета у Боки¹⁷.

Из писма никшићких главара, војводе оногошког попа Вукашина и других кнезова херцеговачких, у јулу 1684, у Котор, види се да се они жале на Бајове акције јер су изложени одмазди Турака, а приликом Бајових удара на турске крајеве и они страдају¹⁸.

У архивским изворима углед Баја Пивљанина као првог харамбаше и највиђенијег човека у Боки у 17. веку потврђен је вестима да му на ноге долазе угледни турски прваци (Сабро Миричић, Хаџи Мустајбег и Хаџи Хусеин-ага, у вези са откупом хоце из Казанаца), као и да се из његовог ропства откупљују веома угледни Турци (Турчин Махмуд Скојевић из Херцеговог).

Бајо Пивљанин је и у епској поезији готово увек представљен као харамбаша, ретко као прост хајдук. Песма, у ствари, поспешује историјски процес Бајовог напредовања од обичног хајдука до заповедника бокелских хајдучких чета у 17. веку. Овај је процес у дубровачким изворима веома добро илустрован:

„У роџетку је то само хајдук (Бајо Найдучио), истакнутији свакako чим га Дубровчани по имену споминју, а послје он је ‘capo dei haiduzi’, буљубаша, харамбаша – који води читаве чете, чак и од неколико стотина људи.“¹⁹

У усменој поезији Бајов излазак у гору, који представља својеврсну епску иницијацију хајдука, описује се као последица насиља Ришњанина хаџије²⁰:

¹³ Исто, 10-21.

¹⁴ Г. Станојевић, *Бајо Пивљанин*, Београд, 1956, 31.

¹⁵ Дубровник, 21. јуна 1684, у: М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 170-171.

¹⁶ М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 198.

¹⁷ „Она је била потпуно задовољна радом хајдука што се лепо може видети и по томе што, и ако заузет много пречим пословима, Сенат не пропушташе да не похвали старање Зеново, јунаштво хајдука и оданост харамбаше Баја.“ – Ј. Н. Томић, нав. студија, 19.

¹⁸ „Кнезови никшићки не видећи да млетачка војска улази у Боку, нису се поуздавали ступати у отворену борбу с Турцима већ тражише помоћи и у писму извештаваха провидура како се Бајо био само појавио у њихову крају, па га је нестало као да је умро, те су остали сами да муку муче.“ – Исто, 12.

¹⁹ S. Nazečić, *Iz naše narodne epike. I dio, Hajdučke borbe oko Dubrovnika i naša narodna pjesma (prilog proučavanju postanka i razvoja naše narodne epike)*, Sarajevo, 1959, 16.

²⁰ Вук је дао следећу напомену уз песму *Зашто Бајо оде у хајдуке* (Вук, СНП III, бр. 67): „Бајо је Пивљанин живљео на свршетку XVII и у почетку XVIII вијека. У Црној се Гори приповиједа (као што спомиње и г. Симо Милутиновић у црногорској и херцеговачкој *Пјеванији* на страни 95)

„Књигу пише Пивљанине Бајо,
 Те је шаље у Приморје равно
 А Турчину Ришњанину хаџу:
 'Мож' ли знати, Ришњанине хаџо,
 Мож' ли знати и паметовати,
 Кад ја бијох морски целебција,
 А ти бјеше морски ђумругџија?
 Ја доћерах на море волове,
 А ти не шће на моје волове
 Узет ђумрук гроше ни дукате,
 Него уђе у моје волове,
 Те изабра бољег и бољега;
 Укиде ми на мору цијену,
 Те сам тада љуто штетовао
 И своју сам кућу раскућио,
 Постао сам горски харамбаша;
 Данас имам тридесет хајдука
 У Лимова мога и у мене.“

Зашто Бајо оде у хајдуке (комад од пјесме), Вук, СНП III, бр. 67.

Бајо ретроспективно, у виду монолошке исповести приповеда како се од мирног ратара из Пиве услед насиља Копчић Асан-ага одметнуо у хајдуке (*Са шта Пивљанин Бајо оде у ускоке*, Вук, СНП VII, бр. 34)²¹. У вези са раз-

да је ондје на Цетињу погинуо од Турака 1712. године. Да је био родом из *Пиве* (у Херцеговини), то показује његово презиме (*Пивљанин*). У Пиви се јамачно мора знати и из кога је села и има ли јоште ко од његова рода; а може бити да се онамо што и више и друкчије приповиједа *зашто* је отишао у хајдуке. Он је, као што се и пјева и приповиједа, љети с подоста друштва хајдуковао или *четовао* против Турака по Херцеговини, а зиме је проводио у Приморју код Пераста, гдје се и сад показују зидине од куће и његове и његова друга *Лима харамбаше* (онуда се приповиједа да су под кућама или *кулама* имали *тамнице*, у којима су држали Турке кад би кога жива ухватили). Пераштани отприје нијесу међу се примали људи нашега закона, али су се опет доласку овакога јунака и турскога непријатеља као што је био Бајо Пивљанин врло обрадовали, јер су и они били онда у великоме страху од Турака, који су их често узнемиравали. У Перасту се приповиједа да се Бајо Пивљанин ондје звао *Никола сердар*; по свој прилици му је крштено име било *Никола*, а *Бајо* надимак; а сердарство ваља да су му дали Пераштани. Кад Турци 1712. године ударе на Црну Гору, Бајо, као што се приповиједа, отиде са својим друштвом Црногорцима у помоћ и онамо погине. На онијем крајевима он се спомиње и у пословици:

Не боји се Бајо пушке џефердара,
 Него пушке опутом свезане.“

²¹ И Лука Грђић Бјелокошић је забележио једно предање о одласку Баја Пивљанина у хајдуке: „Јужно од Луковица лежи село *Меданићи*, са 20 кућа Мухамеданаца и 10 српскијех. Оба су села родна, те море у њима и кукуруз напредовати. Село Меданиће дијели ријека од села *Срђевића*. Срђевићи имају 20 кућа Срба православне вјере. Ово село у 17. вијеку припадале кнезу Милутину Жарковићу, у коме се и сад омеђине од три његове куле виде. Велика кула ће је госте примао и своје боље ствари држао, била је на три боја, а доњи бој је на ђемер саграђен, који се и данас у цјелини нахои. Чудновато, овђе има један млин у понору ограђен ће се све гатачке воде доњег поља стјечу у њ’; треба низ 10 скалина саћи, а треба вазда луч или свијећа да гори. У овога Жарковића, чувени из народних пјесама јунак Бајо Пивљанин Блечић испроси кћер Јелицу, али пошто Јелица бијаше на гласу дивотом ђевојка, диже се казаначки Хасан паша (потурчењак Паповић), те је од кнеза на силу оте и у Казанце на кулу одведе, а пошто се прибојаваше Баја, писа му да дође у Казанце, па да ђевојка бира од два једнога. Бају кад је ово писмо стигло могаше пући од иједа, али му се не могаше на ино, но притеже опанке, оједе се, довати џевердар, па се загица низ Градине, пошто од матере благослов прими. Кад Бајо на Казанце стиже, дочека

лозима одметања јунака појављује се и мотив сукоба са Турчином због кога се јунак одметнуо у хајдуке. У мотиву протеривања Баја Пивљанина са родног тла (*Пјеванија*, бр. 16) очувано је можда магловито сећање на млетачко пресељавање хајдука у Истру по свршетку Кандијског рата²².

Након изласка у гору следи окупљање дружине. У песмама се посебно инсистира на присним емоционалним везама међу хајдучима, те тако и Бајо Пивљанин окупља „љубивну дружину“. На основу записника саслушања хајдука у архивским изворима у прилици смо да дознамо имена неких хајдука из чете харамбаше Баја Пивљанина. То су заставник Јово Накић из Кута, Илија из Леденица, Ђуро Вукадинов из Требиња. Када је реч о усменој епици, ако се помињу, имена хајдука у Бајовој чети су такође регионално или племенски локализована:

„Него Бајо чету окупива.
Да ти неке поглавице кажем,
Од Приморја неке витезове:
Од Кратола два брата Костића,
Од Луштице до два Русовића.
А од Грбља два сива сокола,
Два сокола два Лазаревића,

га паша што могаше љепше али Бајо ништа не гледа но ће паши: ‘Ће је ђевојка нека бира кога хоће јер немам кад дангубити.’ Кад злосретну ђевојку доведоше, рећи ће јој паша: ‘Ето ђевојко, два смо просца па бирај кога хоћеш, али ако мислиш дрва на уплеће носити, узми Баја, а ако ли мислиш господовати узми мене, а ја ти у вјеру кретати нећу, ено мој је стриц поп а црква ето ниже куле, па ‘ајде ако хоћеш сваки дан на молитву.’ Народна пословица вели да је свака жена дуге косе а кратке памети, те тако ти сад и код наше Јелице би, превари се, пољуби Баја у руку а пашино обиљежје прими. Бајо када виђе, разјарено рече: ‘А ну, ђевојко, бар поврни моје бурме и прстење што сам ти их узалуд у Срђевиће дао.’ Ђевојка се маши руком у џеп, па извади да му их да, али Бајо на то не гледа, но је довати за руку као што народна пјесма вели:

Лијевом је десну уватио
Десном ханџар, ножа извадио,
Одвојио од рамена руку,
Па овако паши проговара:
“Ето ти је, пашо, варалицо,
Мени рука а теби ђевојка.
Чини ми се сада није криво.“
Ово рече, низ кулу утече.

Паша када виђе погибију Јеличину препуче му срце па повика Узун Мехмеда, да са његових 12 делија иде у поћеру за Бајом. Мехмед се да у поћеру, али му лоша срећа би, јер ће год који Баја пристизаше, свакога Бајо из свог џевердара са црном земљом састављаше, те док на врх Вуксанова катуништа избјега свије 12 свлада и смири, па ту сједне на један кам да се одмори, али у то стаса Мехмед на кога Баја управи џевердар те и овога за првима Богу на истину одправи; овај кам на коме је Бајо сједио и оклен је Мехмеда убио назва народ ‘Бајов кам’ и чини границу између Пиве и Гацка. Бајо када стиже кући, видећи да му ту није више становања, узме мајку, појави хајван и оде у српску Боку, где је многим херцеговачким јунацима и осветницима уточиште било; настани се у Пераст, начини кулу која и данас ка’ једно чудило у крај мора стоји.“ – *Опис Гацка са старинама и обичајима народним*. По народном причању написао Лука Грђић, Босанска вила, год. III, бр. 5, Сарајево, 1888, стр. 72-73. Вид. *Бајо Пивљанин у историји, легенди, причи*, прир. М. Р. Блечић и Б. Младеновић, Београд, 2001, 143-145.

²² Вид. Р. Самарцић, *Војна граница у Кандијском рату 1645-1669*, отисак из публикације *Војне крајине у југословенским земљама у новом веку до Карловачког мира 1669*, Научни скупови Српске академије наука и уметности, књ. XLVIII, Одељење историјских наука, књ. 12, Београд, 1989, 220.

И сердара Вука Марковића,
 И сокола Љеповића Рада,
 И делију Вукшића сердара.
 Отле Бајо у Заљути мину,
 И покупи редом Заљућане,
 Баш јунака Перовић Радула,
 И сокола Мићуновић Вука.
 Од Пераста Бајо сакупио
 Десетеро црне лацманчади,
 Који куће ни баштине нема,
 Него само пушку шеишану,
 Ђе омјери, да не погријеши,
 Ђе погоди, мелем не требаје.“

Бајо Пивљанин и Але Новљанин, Вук, СНП VII, бр. 47.

Или:

„Подиге се једна чета мала,
 Одакле се и прије дизала,
 Чета мала тридесет ајдука,
 А пред четом до три арабаше,
 Од онога Рисна и Перасна,
 Једно ти је Бајо Пивљанине,
 А друго је Лука Бањанине,
 Треће Ђетко Властелиновићу...“

Погибија Бећка Грађанина, Шаулић, стр. 626-639.

Поред Баја Пивљанина, епска песма је достојно упамтила и друге чувене бокелске хајдучке харамбаше који су се истакли за Кандијскога и Морејскога рата, као што су Лимо Барјактар, Мато Његошевић, Вукосав Пухаловић, Тадија и Петар Кулишић, сердар Стјепан и харамбаша Никола Поповић²³, никшићки кнез Стјепан Властелиновић²⁴ и др. Међу харамбашама бокелских чета посебно се издвајају браћа Никола и Стјепан Поповић. Народна песма памти њихово четовање на мору. О сукобу Николе Поповића са новским гусаром Хусталићем 1663. године²⁵ говори народна песма *Нико Поповић и Оцињани* (Вук, СНП VII, бр. 53)²⁶.

²³ Р. Самарџић, *Хајдучке борбе против Турака у XVI и XVII веку*, Београд, 1952, 53.

²⁴ „Kolovoza 1665. piše neki hercegovački knez Stjepan Vlastelinović iz Nikšića, dakako bosančicom, peraškomu kapetanu Matiju Štukanoviću opširno pismo. Obavještava ga, kako se neka mletačka gospoda neharno poniješe prama hajducima, koji su vojevali za vjeru i dužda mletačkoga, a kad se pojave u Kotoru, onda ih globe i u tamnicu bacaju. Tako Buljukbašu oglobiše sa 600 groša. A kad hajduci ne htješe radi svog obraza da za novac ubiju neke ljude, nepoćudne mletačkoj gospodi, Mlečići podmetnu laži na Vlastelinovića. Moli Peraštane, da se za hajduke zauzmu.“ – Р. Butorac, *Gospa od Škrpjela*, Сарајево, 1928, 124.

²⁵ А. Вучетић, *Dubrovnik za kandijskog rata 1645.-1669*. Iz dopisivanja Republike sa M. Sorgom-Bobalijem (prešt. iz gimnaz. programa od 1894/5. i 1895/6. g.), Dubrovnik, 1896, 50-51.

²⁶ Р. Ковијанић, И. Стјепчевић, *Хајдуци у Боки до Морејског рата (1654-1684)*, 179.

Структура хајдучке дружине строго је хијерархијски уређена. У песмама о Бају Пивљанину функција барјактара поверена је историјском Бајовом савременику и саборцу Лимуну харамбашу. Бајов (неверни) побратим је пак Мато Његошевић. И једно и друго име добро познато и често навођено у историјским изворима у вези са Бајом Пивљанином. На ове хајдуке се особито жале Дубровчани у својим тужбама млетачким властима, у писмима својим представницима и посланицима на Порти, у Венецији, Риму, Напуљу, Бечу, и то у периоду од почетка Кандијског рата до краја 17. века. У тим тужбама помињу се „харамбаша Бајо из Пиве, настањен у Столиву“²⁷, Лимун харамбаша, Грујица Вуковић, харамбаша Мато Његошевић и др. Мато Његошевић је веома фреквентно име у которским²⁸ и дубровачким²⁹ изворима. Његова жена Ана кумовала је сину Баја Пивљанина.

У песми Филипа Вишњића *Бајо Пивљанин и бег Љубовић* (Вук, СНП III, бр. 70)³⁰ противник је неукусно, а како ће даљи ток радње показати и безразложно самоуверен и осион. Он понижава противника непромишљеним увредама. Племенит покушај Баја Пивљанина да спречи непотребно проливање крви на композиционом плану условиће удвајање уводних наративних секвенци мегдана типа *изазов:реакција на изазов*.

Мотивација поступака јунака несвакидашња је у српској усменој епци. Вишњић смишљено гради лик епског јунака као заступника и заточника универзалне хришћанске идеје о потреби, па и неопходности разумевања и праштања међу људима различитих вера, нација и адата. Господственост Баја Пивљанина издвојена је поступком контраста са никоговићством бега

²⁷ М. Милошевић, *Хајдучи у Боки Которској 1648-1718*, 108.

²⁸ „Izgleda da je prvi prekršio ovo primirje upravo Mato Njegošević sa svojom družinom u kojoj je bilo 16 hajduka. On je napao Pelješac, orobio sve, vladajući se pri tome vrlo okrutno prema ženama, navode Dubrovčani. Izgleda da hajduci nisu, po pravilu, udarali na žene, jer se samo u ponekim slučajevima to izričito naglašava, i uvijek kao nešto vrlo strašno. Taj isti Mato sa svojom družinom napao je 25 septembra 1670 ljetnikovac plemića Palmotića u Zatonu, u kojemu je bio na ljetovanju ovaj čuveni senator sa svojom porodicom. Opis Mata Njegoševića koji se tu daje vrlo je interesantan. Prema tome opisu Mato je bio plav, visoka rasta, krupan, bez jednog oka i ospičav. Prema tome što se tuže kapetanu Senja posebno, vidi se da je Mato već prešao tamo, svakako prema onoj odluci mletačkih vlasti o preseljavanju hajduka iz Voke Kotorске.“ – S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, 87.

²⁹ Приликом тужбе ванредном провидуру у Котору на хајдуке који су, након напада на Млет, опустошили и Шипан и Цават, дубровачка влада истиче да су напад извршили хајдуци „in dieci barche sotto la condotta di Lemovich, Lelecovich, Negosceovich, Vidacovich et capi...“ – Вид. Р. Самарџић, *Борба Дубровника за опстанак после великог земљотреса 1667 г., Архивска грађа (1667-1670)*, САН, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, III одељење, књ. XIX, Београд, 1960, бр. 224, стр. 297, фуснота бр. 1.

³⁰ „Бајо Пивљанин (како Србљи приповиједају) живио је пређе сто година. Био је родом из Херцеговине, из предјела Пиве (у којем предјелу Дрина извире), и трговао је с воловима, пак су му једанпут турски митарџи (ћумругије) на мору отели најбоље волове из улепа и тако је после на оним обирцима врло штетовао и из очајанија, или да се освети Турцима, отишао у хајдуке. Но он није прљаво баба, нити је плијенио трговаца, него је имао до стотину момака пак се тукао с Турцима, и живио независним од њих, а зими је највише пребивао у Приморју. О њему пјесана има много (а особито по Херцеговини), како год и о Новаку.“ – [Вукова напомена уз песму *О Пивљанину Бају и Бегу Љубовићу*, Вук, *Пјеснарица* (1815), бр. 11, стр. 167-174] „У Невесињском пољу и сад стоји гроб Његошевића (или Његушевића) Мате, и од гроба на неколико корака има камен ударен у земљу. Херцеговци приповиједају да је Мата без главе од онога камена до гроба отрчао, и да је за спомен тога онај камен ударен у земљу.“ [Вукова напомена уз песму *О Пивљанину Бају и Бегу Љубовићу*, Вук, *Пјеснарица* (1815), бр. 11, стр. 167-174]

Љубовића. Коленовић пореклом, бег Љубовић то није и својим поступцима. Он не уме или неће да прозбори господску реч са противником, не уме или неће да опрости, не уме или неће да се у отвореној борби самери са противником. Понижавајући свог ривала бег Љубовић у ствари понижава себе. Пре свега по етичкој и психолошкој карактеризацији јунака је ово изузетна песма Филипа Вишњића. Мато Његошевић је у другом плану, функционалан у склопу заплета радње, обликован у складу са традиционалном представом неверног побратима у епици. Када је реч о Бајовом клању противника зубима, и у историјским изворима у Приморју (*Дневник* фра Павла Шилобадовића), као и у чувеној песми о бановићу Страхињи, говори се о јуначким мегданима и двојојима који се разрешавају на исти начин³¹.

Лимун харамбаша и посебно Мато Његошевић су у односу на Баја Пивљанина представљени веома тамним тоновима. Лимун би без преомишљања ударио на сватове и покварио девојачку срећу да није упозорења племенитог Баја Пивљанина да „од како је гавран поцрнео./није хајдук разбио сватова“ (*Ришњанин хаџија и Лимун трговац*, Вук, ССП III, бр. 68). Хајдуци ће и поред свега ударити на сватове, али кривица више неће бити до њих. Мато Његошевић ће се полакомити на дукате и продати свога побратима Баја бегу Љубовићу. Занимљиво је да и архивски дубровачки извори тенденциозно у први план код ових јунака стављају њихову суровост, посебно у односу према женама. Један од најсмелијих хајдучких подухвата, дрзак напад на кућу једног дубровачког племића у Затону предводио је харамбаша под маском, у коме су гневни Дубровчани препознали чувеног разбојника Лимуна³². Дубровчани се у том контексту жале на харамбашу Лимуна који је у октобру 1662. године напао на једно дубровачко село, разорио шест кућа, узевши чак и „женско рухо из сандука“, као и на Мата Његошевића поводом једног налета на Пелешац 1669. године:

„Он је напао Пелешац, оробао све, владајући се при томе врло окрутно према женама, наводе Дубровчани. Изгледа да хајдуци нису, по правилу, ударали на жене, јер се само у poneким случајевима то изричито наглашава, и увијек као нешто врло страшно.“³³

³¹ „1664., *miseca listopada na 20.* бише три мејдана под Козичом Мати Билосалјић и Турчин из Лјубушкога и рани Турчина врло по ручи – и Гргур Перич из Живогошта именован Деранја, а Турчин од Mostara харамбаша Наруповић, али Турчин рани нашега по ливој ручи тер врло – и Јиван Медвидовић именован Галијот, а Турчин од Mostara харамбаша од banduri, али наш изби Турчину маћ из руке пак се подиже по руке притишће Турчина и закла би га зуби, а притекоше дивери тако ји и разтавише, него зајитио један пут јаднога и ова два племића, у којег кућу бјаше се склонуо други; разлеме и баче на силу врата од врта, преваре господара да им отвори кућу и продру у нју. С њима бјаше њихов харамбаша под кринком а то бјаше по свој прилици неки *Limov*. Navale tada на племића, опсуу га и зlostave и стану по кући тражити новце, злато, сребро и уресе владике његове супруге; navale на њега са блјажма пријетечи му да ће га убити; угасе све свијеће и отиду ча носечи све што су били уграбили. Затим navale још и на *Trsteno* и на *Kalamotu*.“ – А. Вучетић, *Dubrovnik za kandijskog rata 1645.-1669*, 67-68.

³² „Они запоћму своје недјело опет овог мјесеца и доду са много лада у Затон; остану ондје неколико дана, исјеку винограде и поплјене куће по цијеломе селу и мал не свега га похарaju бијеснећи окрутнo. Ондје бјаху тада два племића са својим породицама. Једне ноћи хајдуци доду са ладом пред врт јаднога и ова два племића, у којег кућу бјаше се склонуо други; разлеме и баче на силу врата од врта, преваре господара да им отвори кућу и продру у нју. С њима бјаше њихов харамбаша под кринком а то бјаше по свој прилици неки *Limov*. Navale tada на племића, опсуу га и зlostave и стану по кући тражити новце, злато, сребро и уресе владике његове супруге; navale на њега са блјажма пријетечи му да ће га убити; угасе све свијеће и отиду ча носечи све што су били уграбили. Затим navale још и на *Trsteno* и на *Kalamotu*.“ – А. Вучетић, *Dubrovnik za kandijskog rata 1645.-1669*, 67-68.

³³ „Тaj исти Мато са својом дружином напао је 25 септембра 1670 лјетникovac племића Палмотића у Затону, у којему је био на лјетовању овај чувени senator са својом породицом. Опис Мата Његошевића

Мотив удара хајдука на сватове³⁴ популаран је и у хришћанској (ЕР, бр. 109, 180; *Свадба Ришињанин Селима и Лимун хајдук*, Богишић, бр. 118; *Ришињанин хаџија и Лимун трговац*, Вук, СНП III, бр. 68; *Женидба Плетикосе Павла*, Вук, СНП III, бр. 74; *Баја Пивљанин, Пјеванија*, бр. 144; *Баја Пивљанин и Але Новљанин*, Вук, СНП VII, бр. 47) и у муслиманској епизи (*Svatovsko groblje na Koritima*, Hörmann, I, бр. 6). Носилац сижејног модела најчешће је Лимун харамбаша, што је мотивисано активним историјским подтекстом.

Није никакво чудо што епика доноси заједно имена најславнијих бокељских харамбаша као што су били Баја и Лимун. Песма се овде ослања на историју. Хајдучки прваци у Приморју наине међусобно су били повезани чврстим побратимским, пријатељским или сродничким односима. Где ова веза није постојала, брзо се успостављала. Зна се тако да се једна рођака котарског сердара Јанковић Стојана (по Десници вероватно сестра по имену Јања, по Г. Станојевићу ћерка Ана) почетком 1675. удала за Димитрија, брата харамбаше Баја Пивљанина, те су се најславнији хајдучки прваци у Приморју међусобно ородили тесним породичним везама³⁵. Из једног архивског документа може се дознати како Јована, мајка погинулог хајдука Грујице Жеравице, „опуномоћује пред судом харамбашу Баја Пивљанина за заступника малољетне Грујичине дјеце“ (1672). Генерални провидур Антонио Приули, при свршетку Кандијског рата, сведочи да је Баја Пивљанин „крвљу (...) потврдио оданост и послушност Принципу“, те је стога заслужио да буде увршћен у ред заслужних грађана Котора, као и неке друге знамените хајдучке харамбаше, попут Вукосава Пухаловића³⁶.

У изворима је остало забележено да је Грујица Жеравица, у друштву са Бајом Пивљанином, Вукосавом Пухаловићем и „буљубашом Милошевићем“, у децембру 1669. ишао у Млетке, као представник бокељских хајдука. Грујицу Жеравицу Качић везује за Бањане, те говори о његовим подвизима, као што је онај када је „razbio hercegovačkog рашу, oteo mu zeleni alajbarjak, zarobio dvije stotine сузања, ubio 60 Turaka i zapalio dvije hiljade кућа“³⁷.

koji se tu daje vrlo je interesantan. Prema tome opisu Mato je bio plav, visoka rasta, krupan, bez jednog oka i ospičav.“ – S. Nazečić, нав. дело, 87.

³⁴ Иван Ловрић износи једно занимљиво месно предање у Далмацији о хајдучком пресретању сватова: „Pripovijeda se, da se jedan takav slučaj dogodio u *Ženskom Klanцу*, otprilike sedam milja od Sinja, na cesti što vodi u Split. Svatovi, koji su vodili vjerenicu, bili su od hajduka što poubijani, što rastjerani. Vjerenica je također postala žrtvom toga nečovječnog svijeta. Kad je glas o toj tragičnoj kćerinog pogibiji dopro do matere, pošla je ova zajedno s mnogim drugima da pokopa kćer, i kad se udaljila tri milje od Sinja, počela je zapomagati radi smrti svoje kćeri, koja se zvala Anka. Tako je vičući ‘Anka moja, moja Anka’ dala ime Mojanka onom malom šumovitom i brdovitom dijelu od četiri milje otprilike, počevši od *Kukusova Klanca* do *Ženskoga Klanca*, koji je to ime i dobio radi toga, što je u njemu poginula ona vjerenica.“ – I. Lovrić, *Bilješke o Putu po Dalmaciji opata Alberta Fortisa i Život Stanislava Sočivice*, Zagreb MCMXLVIII (Venezia, MDCCLXXVI), стр. 124, напомена бр. 119.

³⁵ Г. Станојевић, *Баја Пивљанин*, 17-18.

³⁶ М. Јачов, *Списи генералних провидура у Задру о бокељским хајдуцима*, Споменик САНУ, Београд, 1986, СХХVII, бр. 47, 48, стр. 193-4.

³⁷ „Ratno područje na kojemu je Grujica Žeravica operisao, koliko se do sada zna, bilo je područje Hercegovine, Boke Kotorske i područje Republike Dubrovačke – a u Kačićevo doba o njemu su se, eto, pjevale pjesme već i izvan toga područja. Svakako je zanimljivo da se i ovdje naglašava Grujičina mladost (‘od Grujice mlada Žeravice’).“ – S. Nazečić, нав. дело, 170.

О неслози, сукобима и трвењима унутар хајдучких дружина, о обрачунима, подметањима и издајствима говори се како у епској поезији, у вези са мотивима избора харамбаше и деобе дружине, тако и у историјским изворима. У документима се наводи судски спор између истакнутих харамбаша бокелских хајдука, Мата Његошевића и Стјепана Поповића, као и умир између заставника Марка Мркојевића и сердара Стјепана Поповића, извршен „судом добрих људи“. Остало је упамћено да се међу арбитрама нашао и Бајо Пивљанин³⁸.

У том светлу се може тумачити инцидент унутар чете Баја Пивљанина у Цавтату који је кулминирао нападом пијаног хајдука на самога харамбашу приликом Бајовог покушаја посредовања међу завађеним странама. Бајо сведочи поводом тужбе коју су подигли Вујко Мрзајко³⁹ и Стјепан Вучетин из Његуша⁴⁰ против браће Старчевић из Кртола и Вука Миљешковића због телесне повреде. Сведок се у документу наводи под именом „Бајо Николић покојног Николе из Пиве“. Бајо у свом исказу помиње и неке Влахе (*Morlaki*) којима пијани Вуко Миљешковић из Кртола даје уларе. Бајо не тражи да суд казни оптужене, вероватно хотећи да заштити интегритет чете⁴¹. Уосталом, несугласице са саборцима и земљацима Бајо Пивљанин и иначе решава према „обичајима земље“, путем „суда добрих људи“ (спор са Сладојем Црногорцем у априлу 1685). С обзиром да је Бајо могло бити око педесетак година у време када је забележен податак о свађи међу хајдуцима у његовој чети, Салко Назечић сматра да се то, као и у варијантама песме о Старини Новаку, којега напушта дружина, може објаснити тиме што је Бајо „врло остарио“⁴².

Један тип песама о удару хајдука на цареву хазну развија мотив страшљивог побратима. Овај сижејни модел се развија у бројним варијететима (Вук, СНП III, бр. 42; ЕР бр. 17, 164; Вук, СНП VII, бр. 50; *Пјеванија*, бр. 83, 127 и др). У песми *Није боја без Баја (Пјеванија*, бр. 29) носилац радње је Бајо Пивљанин. У дружини су још и Мијат Томић и Арап-капетан. Срећемо познате мотиве окупљања дружине, четовања, страшљивог побратима и дељења плена калпацима. Једна од најлепших песама овог типа је песма *Гавран харамбаша и Лимо* (Вук, СНП III, бр. 42)⁴³. Она је од велике вред-

³⁸ „Двадесет четири арбитра, међу којима је и Бајо Пивљанин, су извршили умир између заставника Марка Мркојевића и сердара (харамбаше) Стјепана Поповића, који му је убио брата Мила. Изабрани су према обичају краја, а по одредбама краља Стјепана, много у употреби на овом ‘подручју’, а засједали су у трпезарији самостана Св. Кларе у Котору. Стјепан Поповић је дужан заставнику Марку Мркојевићу 60 реала, које ће му платити у три рате, 4 побратимства и 24 кумства.“ – Котор, 12. септембра 1669, у: М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 111.

³⁹ Котор, 13. јула 1684, у: М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 175-176.

⁴⁰ Исто, 176-177.

⁴¹ М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 200-1.

⁴² S. Nazečić, *Iz naše narodne epike*, 156.

⁴³ „Ја мислим да је овај *Лимо* и онај *Лимун*, који је друговао с Бајом Пивљанином, једно име, као што је и *Гавран* и пређашњи *Галовран*. Који пјевају *Лимо*, они мисле на *Лим*, тј. да је од *Лима* (*Лимљанин* или *Полимац*), и може бити да му је то право презиме, па *Лимуном* да су га прозвали послје у Приморју (гледај *Бајо Пивљанин*). Мјесто *Лимо* ја сам слушао и *Лимов*.“ [Вукова напомена у бечком издању] Поред белешке уз песму Вук даје напомену о Лиму

ности управо због тога што показује знатно поетско умеће старца Милије у обради наслеђеног сижеа⁴⁴.

Други тип пак говори о лову на Божић, који има велик број варијаната у српској усменој епизи (*Сењани се у лов подигоше*, ЕР, бр. 122; Вук, СНП III, бр. 59)⁴⁵. Према Герхарду Геземану окосница сижеа јесте један опште-балкански хајдучки мотив⁴⁶. Песма из Мазаровићевог зборника започиње карактеристичном ускочко-хајдучком формулом подизања чете: „Мала се (је) чета подигнула“⁴⁷. Затим се каталогски набрајају епски атрибути хајдука који су стекли право да учествују у подухвату. Сижејно језгро идентично је у свим варијантама – промрзли хајдуци пред потером ложе ватру у цркви. Хајдуци се заветују да ће први шићар даровати манастиру. Три песме о Бају Пивљанину у Мазаровићевом перашком рукопису представљају у ствари „варијанте старинских мотива адаптиране на Баја и Пераст“⁴⁷.

Највећи број песама о Бају Пивљанину пева о ударима хајдука на турске караване, беговске куле и царске хазне. За Баја се везује и мотив женидбе отмицом испрошене девојке.⁴⁸ И овде постоји историјско језгро. С обзиром на њихову несигурну егзистенцију, нередовне плате млетачких власти и сталне притиске Дубровчана и Турака, акције хајдука нужно су усмерене на пљачку, довођење и препродају робља, на заплону стоке, робе, људи, једном речју, на економску димензију хајдуковања. Много је архивских извора који о томе говоре. Међу новским крајишницима и перашким хајдуцима уговарају се на отоку Госпе од Шкрпјела састанци за размену робља⁴⁹. Хајдуцима се строго забрањује четовање на турској територији без млетачког одобрења⁵⁰. Забрањују се и мегдани са турским крајишницима, како вели један сачувани проглас далматинског провидура Фоскаринија (1651)⁵¹. Приликом повратка са пленом, хајдуци се имају уредно пријавити властима, како би и Млечићи партиципирали у добити⁵². Хајдуци, међутим, не хају много за ова наређења.

и у *Рјечнику* (1853): „Овако се звао знатни наш харамбаша и јунак који се пјева у народнијем пјесмама, а у Боци се о њему приповиједа. Ја мислим да је *Лимо* и *Лимун* једно име и један човек. Који пјевају *Лимо*, они мисле на *Лим*, тј. да је од *Лима* (*Лимљанин* или *Полимац*), и може бити да му је то право презиме, па *Лимуном* да су га прозвали послје у Приморју. У Боци више Пераста (на јужној страни) и данас се приповиједа за једну кућу на заливу да је била кула Лима харамбаше: *А не виде јаде испријека./ Зла јунака харамбашу Лима.*“ – Вук Стеф. Караџић, *О српској народној поезији*, прир. Б. Маринковић, Београд, 1964, 204.

⁴⁴ Вид. Р. Самарџић, *Сазивање харамбаша*, Стварање, Цетиње, 1953, год. VIII, св. 1-2, 77.

⁴⁵ М. Клеут, *Иван Сењанин у српскохрватским усменим песмама*, Нови Сад, 1987, 114.

⁴⁶ Вид. Dr. G. Gesemann, *Die Jagd zu Weihnachten – Lov na Božić*, in: *Studien zur südslavischen Voksepik*, Reichenberg, 1926, 40-41.

⁴⁷ Р. Меденица, *Перашки рукописи Јулија Баловића и Николе Мазаровића*, у: *Наша народна епика и њени творци*, Цетиње, 1975, 39-40.

⁴⁸ *Удаја сестре Иванове*, Крста Божовић, *Гусларске песме из В. Врбнице, окр. Крушевачког*, Етнографска збирка Архива САНУ бр. 226; *Женидба Цветка Властелиновића (Са Дрине)*, *Српске народне песме (епске)*, скупио их и на свет издао Благоје Стојадиновић, књ. II, Београд 1869, бр. 14.

⁴⁹ Р. Витогац, *Gospa od Škrpjela*, 68.

⁵⁰ М. Јачов, *Нав. студија*, бр. 36, стр. 190.

⁵¹ Б. Десница, *Историја котарских ускока 1646-1684*, I, Београд, 1950, 56-57.

⁵² М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 158-159.

Из архивских извора дознајемо да је Бајо после битке откупљивао од осталих хајдука робове. Затим их је, вероватно по вишим ценама, препродавао⁵³. У једном документу јасно се испољава неслагање највиђенијих бокелских харамбаша и хајдука, по смрти Бајовој, са предузећима његовог брата, Димитрија Николића, који је „тражио од осталих харамбаша и хајдука десетину на турске заробљенике и порез на стоку“⁵⁴. Овим документима најбоље се потврђује да је купопродаја робља представљала важан економски фактор хајдуковања.

Из једног документа „најближих сарадника Бајових, харамбаша Јова Сикимића, Митра Николића, Миха Колумбарића, Алексе Радовића и Милоша Властелиновића“, у коме харамбаше са пијететом говоре о херојској погибији Баја Пивљанина на Вртијељци, али истичу и своје заслуге у борбама на херцеговачком ратишту, улаже се протест због пореза који је био разрезан на трговину са заробљеним Турцима⁵⁵.

Везаност Баја Пивљанина за локалитете и топониме у херцеговачким и црногорским брдима који творе картографију његове историјске судбине и територијално омеђују његова хајдучка предузећа показују ипак одређену регионалну димензију Бајове епске славе. То је можда разлог што је у рукописној Мазаровићевој збирци из 1774. „и највише pjesama opjevan Bajo Pivljanin, што је i sasvim razumljivo s obzirom na njegovu ulogu među bokokotorskim hajducima“⁵⁶. Песма о нападу на кулу Алајбега Ченгића, из Мазаровићеве збирке, занимљива је пре свега по низу реалистичких детаља, као што је име Бајове жене, Манде, и чини се да је у њој описан стваран догађај⁵⁷.

Песме о епским подвизима Баја Пивљанина најчешће почињу карактеристичном иницијалном формулом *подизања чете*, при чему се врши историјско локализовање радње и извођење јунака на сцену:

„Мала се [је] чета подигнула
Одкле се је вазда подизала,
Од Пераста, мјеста ајдучкога.
Мала чета, тридесет ајдука...“
(Мазаровић)

Када је реч о хронотопу, углавном се прате просторно-временски оквири Бајове историјске биографије:

„Чета се је мала подигнула
Од Пераста и Приморја славна,
А пред четом Пивљанине Бајо,
А за Бајом Вујо барјактаре,

⁵³ Исто, 238.

⁵⁴ „Молиоци истичу нека се Димитрије бори као и брат му Бајо, а нека престане да их шиканира са улогом порезника.“ – М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 208.

⁵⁵ Исто, 205-206.

⁵⁶ S. Nazečić, нав. дело, 174.

⁵⁷ Исто, 175.

А за Вујом сердар Маркетане, 5
 За сердаром од Лијевна Лимо,
 А за Лимом тридесет хајдуках.
 Оде чета ломном Гором Црном,
 Докле чета на Грахово дође,
 Но ту чета трудна починула...“
Зулум без Баја, Пјеванија, бр. 16.

У млађим изворима, посебно у песмама које почињу мотивом „сазивања харамбаша“, срећемо и упадљиве анахронизме:

„Подиге се једна чета мала,
 Одкуд се вазда подизала:
 Баш од оне ломне Горе Црне;
 То не била једна чета мала,
 Но се цела подигнула војска,
 Баш на броју три стотине друга,
 Три стотине горскијех хајдука,
 А пред њима до три харамбаше;
 Сва три ћу ви по имену казат’:
 Прво беше Пивљанине Бајо,
 А од оне Пиве земље равне;
 А друго је Карапанца Павле,
 Од лијепе земље Шумадије;
 Треће Цветко Властелиновићу,
 Од Рогаче земље камените.

Женидба Цветка Властелиновића, Стојадиновић, II, бр. 14.

Композициони оквир песама о хајдуцима који почиње иницијалном формулом *подизања чете* по правилу ће се комплетирати финалном формулом о *повратку чете у родни простор* са пленом или робљем:

„Отоле се они подигоше;
 Здраво Бајо у Перасту дође
 И доведе тридесет ајдука.“

(Мазаровић)

Јунак се враћа у Приморје и услед потребитости да се одмори и извида ране:

„Пак посједе бијесна путаља,
 Оде право к мору на крајину,
 У Латине, видат десну руку.“

Бајо Пивљанин и бег Љубовић, Вук, СНП III, бр. 70.

Није редак ни епилог са контекстуалном формулом којом се истиче жива природа усмене епске комуникације између извођача и колектива:

„То је било када се чинило,
А ми браћо здраво и весело!“

Бој на Вртијељци, Вук, СНП VII, бр. 51.

У облику певачевог непосредног завршног коментара може се изрећи вредносни суд и извршити накнадно глорификовање Бајове храбрости и других знатних врлина:

„И кадији дио оставише
Па одоше куда који шћеше, –
Ал’ без Баја не имаше боја.“

Није боја без Баја, Пјеванија, бр. 29.

У песмама о Бају Пивљанину, у зависности од сужеа, срећемо и елементе митско-религиозне фантастике. У обради сужејног модела о *зимском лову* тако налазимо познати мотив о цркви која се сама отвара пред праведницима:

„Ма говоре Пивљанине Бајо:
’О дружина, мила браћо моја,
Ја ћу вама живот скапулати
Ер ја знадем цркву Свету Петку,
Ту ћемо ми ватру учинити!’
Сва дружина Баја послушаше.
Кад дођоше цркви Светој Петки,
Црква се је сама отворила;
Уљегоше у цркву бијелу.“

(Мазаровић)

Историјски извори упамтили су херојску смрт харамбаше Баја Пивљанина на Вртијељци (1685) у покушају да спречи казнену експедицију скадарског санџак-бега Сулејман-аге Бушатлије. Као израз освете за пораз под Бошковића кулом, турски првак је са Кучима и Климентима изашао 1685. на Цетиње, попалио куће и похарао села. 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 Грбља⁵⁸. На Вртијељци, после неравноправне борбе, Турци су однели победу⁵⁹. У боју је, достојно имену које га је прославило у народу, код Млечића и противника, и образу, који му није дао да побегне, погинуо и славни Бајо Пивљанин⁶⁰. Папски нунције у Венецији послао је

⁵⁸ Ј. Н. Томић, нав. студија, 32.

⁵⁹ Ј. Н. Томић, *Црна Гора за Морејског рата (1684-1699)*, Београд, 1907, 20-21.

⁶⁰ „Ове године 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 могав се задржати у овој кршевитој земљи врати се на-траг. 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

26. маја 1685. године вест у Рим по коме су у боју „погинула двојица храбрих вођа, један који се зове Баја, пријатељ капетана Јанка, и други капетан Вуковић Арбанас“⁶¹. Према овом извору, пораз је уследио као последица издаје Црногораца у боју⁶². Радован Самаруић је склон мишљењу да су можда Дубровчани пронели вест о тобожњем издајству Црногораца у боју на Вртијељци, како би прикрили своју неславну улогу у овом догађају. Према Јовану Томићу, ванредни которски провидур Антонио Зено два пута је писао Сенату о боју на Вртијељци, не помињући ни на једном месту издајство Црногораца.

Из молбе Вуле Суботића из Мрчела, барјактара у чети тада већ покојног харамбаше Баја, сазнајемо да је застава коју је носио у бојевима имала млетачке симболе. Такође, према његовом тврђењу, у боју на Вртијељци је „од осамдесет особа остало живих само десет“⁶³. Из извора дознајемо и то да један бивши хајдук из Бајове чете не жели да се прими дужности „збира јер је то њему испод части“⁶⁴, када је већ „пасао мач... и бавио се војном службом“⁶⁵. Из овог случаја, као и на основу исказа Кртољанина Вука, који је био у чети Баја Пивљанина у борбама око Казанца, да се закључити како се хајдуци нису лако могли склонити да, након бурне прошлости, прихвате мирна занимања и земљорадњу као начин живота и привређивања.

Бајова херојска погибија веома брзо преточена је у поезију и у легенду.⁶⁶ Колико су јунаштво и храброст Баја Николића Пивљанина били на цени у

Херцеговини на веру ухвате владика *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. Агатоновић, П. М. Спасић, *Српски устаници противу Турака у вези са народним сеобама у туђину од 1459-1814 год.* Део први (1459-1664), 157-158.

⁶¹ У оригиналу: „Baio, cognato del capitano Gianco“. Итал. реч „il cognato“ може значити: девер, шурак, зет, пашеног. Брат Баја Николића Пивљанина Митар (Дмитар) венчао се 1675. године у Задру с Јањом Јанковић, која је, према Б. Десници, вероватно била сестра Стојана Јанковића (у документима често помињан као „kavalier Gianco“). Јања је умрла 1680. – Б. Десница, *Историја котарских ускока*, I, 168, 328; види: Р. Самаруић, *Око боја на Вртијељци (1685)*, Студије и грађа за историју књижевности, 2, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1986, 60.

⁶² У другом попису, са детаљнијим информацијама, који је папски нунције послао Курији истог дана, потврђена је вест о издајству Црногораца: „Разлог овог варварства је у томе што су Црногорци хтели да поново стекну турску милост. После несрећног сињског догађаја (у марту 1685, Млечани су покушали да заузму Сињ и под тврди град упутили неколико хиљада котарских и шибенских ускока и нешто својих најамника; Турци су потпуно разбили ову војску), Турци су огласили да хоће задобити предност и против Црногораца који су у другим приликама наступали заједнички с морлацима и хајдучима. Синоћ је стигао бродич који је донео вест да је знатно мањи број погинулих; пишу да је у животној опасности било само сто десет хајдука. Али, међу њима су погинула двојица храбрих вођа, један који се зове Баја, пријатељ капетана Јанка, и други капетан Вуковић Арбанас.“ – Р. Самаруић, *Око боја на Вртијељци (1685)*, 59-60.

⁶³ М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 201.

⁶⁴ М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 210.

⁶⁵ М. И. Милошевић, *Помен о Бају Пивљанину у Државном архиву у Котору (1684-1685)*, 201.

⁶⁶ „Како баш у то време беше посрнула турска сила и српски народ особито у Црној Гори беше узрујан и озлојеђен на Турке, особито на потурице, па са једне стране потпомогнут хајдучким четама, а са друге од млетачке републике, сједине се хајдучке чете из оближњих околних места Херцеговине, Црне Горе и Приморја па под управом Пивљанина Баје, године 1690 устану *први пут* да се потурчењака ослободе, па да обнове своју државу, коју остави Турђе Црнојевић 1495. Испрва та ствар у неколико пође за руком Баји, али пошто их није било тако

Крајини најбоље потврђује тужење провидура Зена млетачким властима да „од како је нестало харамбаше Баја, на крајини нема старешине, који би знао руковати четама хајдучким“⁶⁷. До које мере је пак непријатељу овај трофеј био драгоцен показује податак да је победа на Вртијељаци донела Сулејман-аги Малом достојанство паше⁶⁸, а да су Турци главама Баја Пивљанина и његових хајдука славодобитно окитили предворје султановог сараја у Цариграду⁶⁹.

По суду генералног млетачког провидура Алесандра Молина (Alessandro Molino), Бајо Пивљанин се својим деловањем показао „достојним јавне милости“ Венеције⁷⁰. У молби да се Бајова плата пренесе на неког од његових синова Бајов брат Димитрије сведочи о немерљивим заслугама покојног Баја Николића за Сињорију⁷¹. Сем тога, Димитрије и Петар, браћа Баја Пивљанина, након његове смрти, у име своје и четворо Бајове деце, моле млетачке власти да задрже своје дотадашње плаћене положаје, те да се још један, млађи Бајов син, прими у војску⁷².

Јуначка смрт је у усменој поезији, али и у архивској грађи, увек достојна памћења⁷³. У песми о погибији Баја Пивљанина на Вртијељци (*Бој на Вртијељци*, Вук, СНП VII, бр. 51) јунак у смрт улази кроз борбу, овенчавајући се славом која ће му, кратковеком, обезбедити вечан живот у памћењу потомака⁷⁴.

много, а нису имали довољно ни муниције, спремнији и многобројнији Турци страшно их по-туку код брда *Вртијељке* (по сата јужно од Цетиња). Ту је много пало и хајдука и Црногораца. Ту погибе и сам Пивљанин Бајо, коме не испаде за руком света замисао да ослободи Црну Гору.“ – М. М. Вукићевић, *Горски хајдуци*, прештампано из „Јавора“, Земун 1893, 60.

⁶⁷ Ј. Н. Томић, *Последње две године живота и рада харамбаше Баја Николића Пивљанина (1684 и 1685 год.)*, 34.

⁶⁸ Исто, 33.

⁶⁹ Р. Самарџић, *Око боја на Вртијељци (1685)*, 64.

⁷⁰ П. Д. Шеровић, *Одлука о уврштењу у коњичку чету Димитрија, брата Баја Пивљанина*, Историски записи, Титоград, 1959, год. XII, књ. XV, 2, 576.

⁷¹ „Димитрије, брат харамбаше Баја Николића, моли у име жене и двоје незбринуте Бајове дјеце, да се плата коју је примао Бајо сада пренесе на једног од синова. У молби истиче како је Бајо напустио своје имање у херцеговачкој Пиви, да би се борио за Млетачку Републику. Истичу се велике заслуге за вријеме првог (кандијског) рата, када су му два сина збринута у коњици у Задру гдје се и он у доба мира био настанио. Кад су се прошле године обновиле ратне операције Бајо је, на тражење которског провидура, био упућен, од стране генералног провидура Лоренца Дона, у Котор, да дјелује на овој територији. И најзад је погинуо у борби са скадарским Санџак-пашом.“ – S. L. – S. D. [1685], у: М. Милошевић, *Хајдуци у Боки Которској 1648-1718*, 239-240.

⁷² У једном документу из задарског архива од 28. јула 1685. Митар Николић потражује од Сената плату за себе, брата Петра и синовце Вука и Јована, „синове погинулог му брата Баја“. – Вид. Б. Десница, *Историја котарских ускока*, II, бр. 88, стр. 98.

⁷³ Сачувана је једна плаголска забелешка о погибији харамбаше Вука Мочивуне у окршају код Зечева: „У име бога лит господинових 1666 мисеца маја на 1. тај исти дан погинуше Котарани на Зечеву и тоте погину људи нико од 73 човика међу којима погину добри јунак Вучко Мочивуна. Из самога Филипјакова погину људи 16. Писа ја Никола Кужиновић будући жалан и веле жалостан за нашом липом браћом бог им душу помилова.“ – Б. Десница, нав. дело, I, бр. 151, стр. 126-7.

⁷⁴ Зна се да је глава Баја Пивљанина била је изложена у предворју царског сараја у Цариграду. – Р. Самарџић, *Око боја на Вртијељци (1685)*, 64.

Списак скраћеница коришћених извора:

Богишић

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

Божовић

Крста Божовић, *Гусларске песме из В. Врбнице, окр. Крушевачког*, Етнографска збирка Архива САНУ, бр. 226. /Песме сакупио 20. септембра 1913. Крста Божовић, учитељ. В. Врбница, срез Расински, округ Крушевачки. Рукопис садржи 61 песму, укупно 5686 стихова, 87 листова/

Вук, СНП III

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

Вук, СНП V-IX

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

ЕР

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.

Мазаровић

„Nikolo Manzarovich. Perasto, anno Domini 1774.“ Овде према: К. Висковатый, „Гајдуки в Перасте во второј половине XVII. века“. *Материалы и заметки*. Slavia, Praga, 1938, XV, 394-7.

Пјеванија

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

Стојадиновић I, II

Српске народне песме (епске), скупио их и на свет издао Благоје Стојадиновић, I, II, Београд, 1869.

Hörmann

Narodne pjesme muslimana u Bosni i Hercegovini, sabrao Kosta Hörmann 1888-1889; knj. I-II, priredila Đenana Buturović, Sarajevo, 1976.

Шаулић

Српске народне пјесме из збирке Новице Шаулића, књ. I, св. 1, Београд, 1929.

Кључне речи: Бајо Пивљанин, хајдуци, историја, епика.

Бошко Сувајџић

БАЈО ПИВЉАНИН В УСТНОЈ ПОЕЗИЈИ – ЭПИЧЕСКАЯ ТРАНСПОЗИЦИЯ ИСТОРИИ

(Резюме)

В настоящей работе речь идет о взаимоотношении истории и поэзии при оформлении одной из самых значительных фигур устной художественной речи в эпической традиции сербского народа. Сравнительные исследования архивных источников и устной продукции предприняты для того, чтобы продемонстрировать наглядные и чудесные соотношения при создании эпической судьбы героя на компаративной основе.

Валентина Питулић
Косовска Мировица

НАРОДНЕ УМОТВОРИНЕ СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ИСТОРИЈСКИХ ЗБИВАЊА

У раду се бавимо, народним умотворинама са Косова и Метохије, њиховом нестајању, али и очувању обредно-обичајне праксе као начин очувања идентитета у новонасталим приликама после бомбардовања 1999. године.

Српски живаљ на Косову и Метохији, у својој даљој и скоријој прошлости, био је изложен великим духовним потресима и на тај начин је формирао своје психолошко биће. Вековно ропство под Турцима и јака обичајно-обредна пракса, као и укорењеност у православно поимање живота, утицало је да се створи једна веома богата и специфична етнопсихолошка заједница. Повремене историјске кризе довеле су до тога да се биће народа прилагоди новонасталим условима живота да би очувало идентитет и тада на сцену ступају различити облици духовне културе, манифестујући се преко усменог исказа.

На Косову и Метохији сачувани су сви облици усменог казивања. Услови за развој народних умотворина на Косову и Метохији постојали су и пре Косовске битке. Борбе за престо, ратови, подизање манастира...били су догађаји које је опевао народни певач. На тој територији постојали су услови за богат развој народне књижевности, јер су архаични облици свести били у служби очувања идентитета. Косовска битка био је преломни тренутак у свести српског народа. Све последице пораза морао је прво осетити српски живаљ на Косову и Метохији. Ови крајеви почели су економски да стагнирају, пораз је постао преокупација српског народа и он је на посебан начин нашао место у епској народној поезији, где су поједини архетипови постали доминантни; као архетип светитеља, јунака жртве и издајника.

У периоду између два рата, тачније 1930. године Матија Мурко је, трагајући за народном епиком на Косову обишао Призрен, Ораховац, Урошевац, Приштину, Лапље Село, Добротин, Доњу Гуштерицу, Липљан, Грачаницу, Косовску Митровицу, Звечан и Вучитрн. Њему су певачи говорили да је епских песама све мање, они добро разликују „старинске“ од нових песама Косовски певачи посебно су волели песме „косовске“ или „од Косова“, како

су их називали, а које су се још увек могле чути. То су углавном епске песме. Мурку су говорили да су песму *Мајку Југовића* или *Југовићку* слушали од старих певача, дакле, песма је живела у народу и пре појаве Вукових збирки. Епске песме пратиле су гусле.¹ Како је Косово и Метохија изразито лирски крај, лирика се боље очувала и из разлога што је епско певање било изложено цензури од стране Турака. Лирика је била „безазленија“ јер је била у функцији обредно-обичајне праксе која није задржала у дневнополитичка збивања што је био случај са епском песмом. Зато је епика била мање развијена и није се сачувала до данашњих дана, као што је случај са лирском песмом. Матија Мурко још у то време, дакле, између два светска рата, констатује да усмено благо полако нестаје.²

Када је у питању лирска народна песма³ она је претрпела врло мале измене. Обредне и обичајне песме остале су готово нетакнуте јер је црква

¹ Обичан инструмент за пратњу народних епских песама на Косову је *гусла* (ради сигурности: „гусла једна, гусле многе“, „моја гусла“). Назив – односно облик познат је такође у Далмацији (одатле мистификације Проспера Мермеа „La guzla“) и у источним крајевима Србије. Гусла овде има само једну жицу („длаку“); често је „робијашка“ т.ј. израђена у казнионици у Нишу или Београду, мада се израђују и код куће, највише од ораховине и буквине“. Матија Мурко, „За народном епиком на Косову“, у *Народна књижевност Срба на Косову*, (прир. др Владимир Бован, мр Владимир Цветановић, мр Миленко Јевтовић), Јединство, Приштина, 1980, стр. 41.

² „Народна песма губи се са Косова из истих разлога из којих се губи и у другим крајевима, у првом реду због промене у културним, политичким и економским приликама. У Грачаници сам чуо: „Стари људи помрли; сада су друге песме, друге игре, све друго: кад би стари разговарали не бисте разумели“. У Доњој Гуштерици: „Старинске песме се загубише, слабо се певају и ретко. Певали су док је било турско“. У Липљану рекоше ми да је тамо са народном песмом „лабаво“, јер није било четничког живота а „без догађаја нема песме“. Особито делује промена економских прилика. Тако сам у Лапљем Селу код Приштине чуо да још памте како су некад певали, али данас: „не занимамо се за то, прошла су она времена, много радимо. Певало се некада кад је било 200 хектара утрине (пашњака) у селу па чува 300 оваца и има времена да пева; сада нема оваца: десет кућа – десет оваца!“ И у Грачаници кажу: „Ми се сад не занимамо, ми радимо; у Црној Гори, тамо на планинама, тамо су гусле“. Старац Стојан Симић у Лапљем Селу знао је женске песме само зато што није радио до тридесете године, а данас дете од дванаест година треба да ради. Још о једном узроку зашто се не пева чуо сам у Доњој Гуштерици: „Жене се млади на бригу на главу; некада се нисмо женили ни од 25-30 година а данас од 15-17“, те зато не могу ни да певају. Са народном песмом не слаже се ни велика парна вршалица којом се на велико радило у Лапљем Селу у недељу.“ Исто, стр. 45.

³ „Оно што карактерише записивање лирских народних песама за све време њиховог бележења, кратко речено, јесте: неплански, узгредан и несистематичан рад. Велики број записа начињен је узгред. Многи записивачи интересовали су се за обичаје, језик или мелодије песама Срба на Косову и Метохији, па су текстове лирских песама бележили као илустрацију записа из области за које су се првенствено интересовали. Мало је ко прилазио овом послу са књижевне тачке интересовања. Међутим, иако изгледа на први поглед овакав приступ лирским песмама мањкав, записи уз обичаје, на пример, вреднији су од записа лирских песама издвојених из обичаја. Запис лирске песме забележен у контексту, јер је песма практично живела у синкретичном облику, пружа нам и о самој песми више него запис истргнут из тог контекста. Добро је познато да лирска народна песма живи у саставу обреда или обичаја, певања или игре. Да су записивачи бележили само текстове песама, многе записане песме данас нам већ не би биле јасне.

До сада је и поред све несистематичности бележења и непланског рада, записано на Косову и Метохији преко четири хиљаде и пет стотина лирских народних песама. Оволики број записа, и поред тога што има случајева да се често понављају записи истих песама, пружа могућност истраживачу да изучавањем овог благо дође до одређених резултата који би показали основне карактеристике лирских народних песама овога поднебља. Поготово што је ова грађа врло богата записима песама које чине право богатство врста и појединих подврста, што је записивана за десетак деценија и што потиче из разних крајева Косова и Метохије. Записи песама појединих

поједине облике паганске религије христијанизовала и на тај начин је сачувана древност појединих мотива, које указују на палимпсетност усменог текста. Народна традиција је је наставила да врши ону улогу коју је имала кроз векове и била је значајна у очувању народног идентитета.

После сеобе Срба под патријархом Арсенијем Чарнојевићем, 1690. године стање преосталог српског живља на Косову и Метохији било је врло тешко. Српско становништво је проређено. У крајеве које су Срби под турским зулумима напустили спустило се становништво из албанских планина. Обављање многих хришћанских обичаја било је онемогућено од стране турске власти, али је народ у сеоској средини у тајности чувао своје обичаје и духовно наслеђе.

У другој половини 19. века Турска је, под утицајем великих сила одобривајући отварање конзулата у већим градовима на Балкану. За српски народ од великог значаја било је отварање руског конзулата у Призрену. Велику улогу и помоћ Србима имао је руски конзул Иван Степанович Јастребов који је седамдесетих година 19. века дошао у Призрен. Србија је преко руског конзула помагала отварање српских школа, а и сам Јастребов је имао велику улогу у сакупљању народних умотворина.

У другој половини 19. века народна песма на Косову и Метохији још увек је живела, готово у непромењеном облику, али су се појавили и нови мотиви и садржаји које је диктирала новонастала историјска ситуација. Лирска народна песма живела је у оквиру обредно-обичајне праксе.

Записивање народних песама почиње радом Вука Стеф. Караџића. Записао је неколико епских народних песама од Анђелка Вуковића, свог јединог певача са Косова. У другој половини 19. и у 20. веку почиње интересовање за народне умотворине са Косова и Метохије, али нема неког значајнијег интересовања научних кругова за подробнијим бављењем овом драгоценом грађом.

На Косову и Метохији налазимо на следеће облике усменог песничког стваралаштва: Лирске народне песме (обредне, обичајне, посленичке, верске, љубавне, породичне); обредне (коледарске, калинарске, божићне, вучарске, водичарске, јовањске, покладне); пролећне (ранилачке, лазаричке, ђурђевске, велигданске, јеремије, марковданске); летње (илинданске, троичинданске); обичајне (сватовске, здравице, тужбалице); посленичке (при брању коприве, при плевљењу жита, косидбене, пластилачке, копачке, жетелачке, вршидбене, пастирске, песме бачица, прељске, терзијске, при ројењу пчела, приликом различних послова); верске (митолошке, хришћанске); љубавне; породичне (о односима у породици, успаванке, о шишању детета, дечје песме, војничке, печалбарске). Епске песме: приповедне епске песме, јуначке народне епске песме.

После НАТО бомбардовања 1999. године настао је егзодус српског народа са Косова и Метохије. Овом великом сеобом, под притиском албанског живља и пред инертном односом међународне заједнице отишао је и читав

врста, чести и бројни, пружају могућност да се прати и живот појединих песама и самих врста у току једног века на Косову и Метохији, или на мањим географским просторима.“ В. Бован, Српске народне песме са Косова и Метохије, Јединство, Приштина, 1977, стр. 24.

корпус народних умотворина. Срби су потиснути из градских средина, а самим тим промењена је демографска карта у градовима који су били компактна средина са одређеном градском културом и матрицом која је чувала градске облике живота.

Исељавањем Срба из косметских градова нестала је и градска песма. Призренска песма отишла је са последњим старим Призренцима који су напустили град и она може да се чује још једино у интерпретацији старих Призренаца који су уточиште нашли у Ужој Србији, али после туге за родним крајем и песма је утихнула. Призренска песма негована је у народу, али је било и певача који су је прославили својим изузетним талентом као Мара Ђорђевић и Јордан Николић.⁴

Како је на територији Косова и Метохије српски живаљ наставио свој живот у сеоској средини, то ће у новонасталим условима оживети поједини облици обредно-обичајне праксе који су били једини чувари националног идентитета.

У сеоској средини народ је наставио да негује своје обичаје, пре свега славу, Ускрс, Божић и Ђурђевдан, који су имали спасоносну улогу у критичним моментима очувања националног идентитета. Део народа, који је отишао, однео је са собом и народне обичаје и усмено благо, а онај део који је остао наставио је да их чува.

До 1999. године у Призрену су се одржале лазарице у непромењеном облику. Осам дана пре Ускрса, уочи Цвети, поворка девојчица, на Лазареву суботу, ишла је од куће до куће и певала лазаричке песме које су изражавале најлепше жеље домаћину, домаћици, девојци, момку, орачу. Лазарице су биле дароване и на крају су правиле гозбу. Лазар је била девојка прерушена у мушкарца, док је Лазарица била девојка у свечаној гардероби која је имала покривено лице. И Лазар и Лазарица били су одевени у белу кошуљу и жуту, богато набрану сукњу.⁵ У

⁴ „Као што је некада, одмах након другог светског рата, Мара Ђорђевић на непоновљив начин прослављала песме са Косова и Метохије, исто тако је, опет непоновљиво, после ње те песме певао, и још их увек пева, Јордан Николић. Али, Јордану Мара није била узор. Док је она певала, као самоука певачица, онако како је песме чула у народу, Јордан је певао према записима великог српског етномузиколога Миодрага Васиљевића, који је походио Косово и Метохију у августу 1946. и јулу 1947. Познато је, уосталом, да надпросечни, талентовани људи немају узоре, они не опонашају, не иду ни за ким већ иду „за собом“. Тако су и Мара Ђорђевић и Јордан Николић, оставили трајне трагове на путу српске музичке препознатљивости.

...Међутим, за његову певачку каријеру од музичког описмењавања и технике певања важније је било оно што је у тим годинама чуо и видео по призренским кућама и баштама. У то време песме су биле разнолике, нису личиле једна на другу, па су зато и биле погодне за исказивање најразличитијих осећања. То музичко богатство и особен начин певања старијих људи Јордан је, несвесно, понео кроз живот. И данас му се свеже слике из башти у касно летње поподне, кад прелади: жене седе, разговарају, пију кафу, везу на ђерђефу и – певају. А ту, одмах поред њих, жубори међу цвећем баштенски поточић, истичући из јазова који су били са обе стране Бистрице, тада толико чисте да се могла пити. Ето, кад пева, Јордану пред очима промичу такви призори. И још нешто: не жели да се пореди са тим певачицама „бакама и прабакама“, мисли да су све певале прелепо „јер су певале из срца“. Песме са Косова и Метохије су махом лирске па зато не треба да чуди што их он везује за жене“ Ацо Доганчић, „Изворне Косовске песме Јордана Николића“, у *Даница*, Вукова задужбина, Београд, 2007, стр. 330-331.

⁵ „Капија сваке куће је отворена, испред је поливено и пометено: Чекају се лазарице. Пре њиховог доласка било је неопходно појести мало хлеба. Домаћица их дочекује, деца гледају са прозора. Оне улазе у двориште. Оне улазе у двориште, певајући: *Добро јутро у кућу, Лазаре!*

нешто другачијим варијантама Лазарице су се одржавале и у селима у околини Призрена.

Студенти Филозофског факултета у Косовској Митровици, Катедра за српску књижевност и језик (са одељењем у Грачаници) радили су семинарски рад из народне књижевности, који је подразумевао рад на терену и бележење народних умотворина. То је била прилика да ступе у контакт са предачким знањем у условима присуства међународне заједнице, албанског окружења и несигурног и често ризичног кретања до одредишта. У условима тешког живота, који није обећавао мир, ови млади људи су у контакту са старијим људима, који су у свом памћењу неговали старе обичаје, доживљавали извесну радост. Кроз формулативно казивање долазили у контакт са националном матрицом.

Показало се да су и записивачи и казивачи доживљавали исту радост приликом сусрета са усменим благом. На терену су успевали да пронађу углавном лирске народне песме, говорне народне творевине и извесне облике народног веровања. Радећи теренска истраживања дошли смо до текстова појединих песама које још увек живе у памћењу старијих људи иако обред више не постоји. Казивачи су углавном причали у прошлом времену повремено се у разговору враћајући тешкој свакодневници која је претила да уништи осећај националне припадности. Занимљив је запис из веома старог села Рабовце, које се налази шест километара од седишта општине Липљан, дванаестак километара од Урошевца.⁶

Од казивача из села Рабовца сазнали смо да су у селу постојале лазарице и веома богате лазаричке песме које и сада живе у сећању жена које су некада и саме биле лазарице. Дајемо извод из њиховог казивања:

„Ове песме смо певали на Лазареву суботу. Сакупимо се нас четири и идемо ујутру ран, око пет, и у сваку кућу смо певали. Песме смо певали за здравље, нас не викали Лазарке.

У девојке што смо ишли једна се вика Лазар, једна Лазарче и две су певачице. Ал нисмо сал ми ишли, ишле су и друге девојке, која оће.

Лазар је најголема девојка. На главу носи шешир, окићен са разно цвеће и са бисере. Има дугачку, белу кошуљу и јелек, а и опаше црну вијачу. Око појас има колан, на колан су нанизане паре, па кад се пере и цупка паре тропкају.

Лазарче, најмицко девојче, оно седи напред пред певачице. На главу има мараму, а друго има све кај Лазар. Оно тупка у место кад му певају:

Ова кућа богата/са хиљаду дуката/овде браћа живеју...Лазар стоји, Лазарица се окреће око своје осе у десно цупкајући ногама, а остале учеснице обилазе око ње.“ Сања Златановић, У потрази за изгубљеним контекстом: Лазарице у Призрену, у Избегличко Косово, Лицеум 8, Крагујевац, 2004, стр. 15.

⁶ До рата 1999. године у селу између Срба и Шиптара није било никаквих проблема. Јуна месеца 1999. године Шиптари су киднаповали три Србина из Рабовца и упалили три српске куће, иако су за све време бомбардовања били у селу са својим породицама. Покушали су те године да нас протерају са радних огњишта, али нису успели, јер смо били одлучни да вратимо наше киднаповане комшије. Нису успели да нас протерају јер је КФОР пружио какву такву заштиту. Нажалост, нису одустајали у својој намери да нас протерају па, након пет година 17. марта, су Срби из Рабовца напустили своје куће, али су се сутрадан вратили. За једно вече, колико нас није било, у селу наше комшије, Шиптари, упали су у две куће и неколико опљачкали.“ Казивао Радослав Мицић (1937) из Рабовца.

*Заскај ми, Лазаре (2 пута)
Затупкај ми, Лазарче!
Сад ће те дарују
Белом паром динаром.*

Певачице су девојке. Међу Лазара и лазарче седују. Имају обучене футарке (црне ткане сукње) и беле кошуље и јелек.

Кад улазе у обор Лазар прво пева, а по други пут понављају Лазарче и певачице. У кућу де неки умреја Лазарке иду ал не певају. Само ги дају пасуљ, брашно ил нешто друго. Певале смо овако:

*Бог помого у дворе (2 пута)
Чиј су ово дворови
Што су лепо метени
Царица ги помела
Са два струка босиљка
И са трећу метлику
Нек изађе царица
Да дарује Лазаре
Белу пару динару.*

*

*Заспаја ми владика
У Ристове постеље
Сам га Ристан будише:
„Устан, устан, владико
Ће ти дођу Лазари
Ваља да ги дарујеш
Белу пару динару.*

*

*Има мајка пуценце
Де ће да га ушце?
На кошуљу под грло
Ушла га прешила
Са два конца свилена
У свилене пелене
У шарене повоје.*

Има још песама које певамо. А ово певају сваки пут кад излазу из обор:

*Станте збогом у дворе
Остављамо берићет!⁷*

На Косову и Метохији затекли смо и ђурђевданске песме. Уочи Ђурђевдана одлазило се у бербу биља којим се китила кућа и двориште. Овај весело празник имао је функцију имитативне магије и преношења снаге природе на човека. Душка Маринковић из Добротина казивала је:

⁷Казивала Видосава Михајловић (1929) из Словиња, сећа се песама које је певала у Рабовцу. Записала Ана Мицић.

„На вече Ђурђевдан узмемо котличе и идемо за врбу. Увече пометемо обор па запитимо све са грање од врбу. Туримо траву кад легнемо да спијемо под главу и по један залак леба. Кад се дигнемо ујутру обаљамо децу сас врбу и коприву а стваре ги обесимо на воћке воду расипемо под воћку да расте дете“⁸.

Ђурђевдански обичај сачуван је у свим крајевима на Косову и Метохији где живи српски живаљ. У Ропотову смо од Савке Ђокић забележили песме које су се певале на Ђурђевдан. Постојао је обичај да се девојке љуљају на високим љуљашкама и том приликом певају песме. Обичај је имао функцију пролећне лустрације. Данас је сачуван у сећању жена које су се као девојке љуљале на љуљашкама и певале песму:

„Мори чија мома на нишалку
Мори чија да је мајкина је
Мајкина је таткова је.“⁹

На Ђурђевдан се певала и песма:

„Врбо, врбицо
Не расти високо
Не пушћај ластари
Пушћај мени мегдан
Коло да заведем
Коло сас девојке.“¹⁰

Повремени „силазак“ у народне умотворине, у средини под великим присуством оружаних снага НАТО пакта које у народу имају одређење хтонског, има готово исцелитељску моћ, посебно када је праћен обредном праксом која је усмерена на годишње природне циклусе. Контакт са природом, посебно биљем које се традиционално користи у српским обичајима и обредној пракси, доводило је појединце у стање повремене радости која је на тренутак потискивала осећај тескобе и неузвесности. У народним умотворинама са ове територије оживљавају слике које асоцирају на живот, достојанство, радост, универзалну лепоту и то је исцелитељски повратак суштинском животу.

У последњим записима народних умотворина са Косова и Метохије налазимо и обичајне песме. Посебно богатство чине сватовске песме које су се некада певале у оквиру сватовског обичаја, али није редак случај да се и данас чују на свадбама. Посебно су сачуване сватовске песме у гњиланском крају где је остао леп обичај облачења свекрве у традиционалну ношњу уз играње тзв. свекрвиног кола што је редак остатак архаичних обичаја. Народ је сачувао аутентичан сватовски обичај и посебан догађај је свекрвина игра којој се радују и у младиној и у младожењиној кући.

⁸ Забележила Љубинка Лемајић.

⁹ Казивала Савка Ђокић из Ропотова, забележила Јасмина Симоновић.

¹⁰ Исто.

„У суботу се у младожењиној кући заигрује а у девојачкој се прави девојачко опроштајно вече, млада се чешља, дотерује и жали што одлази другој кући. Код младожење прво коло игра свекрва. У левој руци држи погачу окићену, а у десној држи сито, такође окићено и напуњено пшеницом, бомбонама и ситним динарима, које свекрве тресу док играју коло. Тим ситом играју рођаке које су обучене у народну ношњу карактеристичној за наш крај: бела кошуља (штирка-на), црне реске, кићена шамија, сремено јелече, голема бошча, бошча струњачка, везен појас, кићен колан. А последње коло игра мушкарац тј. младожењски који уноси сито у кућу ком мешаље. У недељу се младожења брије, ките се сватови и одлазе по младу. Девер улази у собу и њему сватови певају песму:

*Девере ситни бисере
Изведи снаху у коло
Да ти гу видив сватови
Зашто су пута трошили
Зашто су коње мерили
Зашто су кал газили.“¹¹*

Сватовски обичај у овом крају није претрпео велике промене. Свадба је посебна радост када оживе сећања на древна времена а која у садашњем окружењу имају функцију „искорака из времена“.

Очување великог броја љубавних песама указује на велику истрајност усменог казивања. Иако нема услова за стварање народних песама оне се, као национално обележје, подробно чувају, нарочито су чувари жене које се радо сећају свог девојаштва, свадбе, Ђурђевдана. Као песма импровизације на Косову и Метохији сачувана је и тужбалица која је одраз патријархалног начина живота и веровања у загробни живот.

Иако је један добар део народних умотворина после доласка међународних мировних снага отишао са народом преостали живаљ је наставио да чува обичаје својих предака. Није редак случај да су поново обновљени поједини елементи обичајно-обредне праксе у служби очувања националне матрице. На северу Косова и Метохије имамо случај обнављања поворка јеремија које на Јеремијин дан иду од куће до куће и уз стварање буке лупањем певају:

*„Јеремије у поље
Беште змије у море
Само једна остала
Оба ока избола.“¹²*

На славама, чије слављење није прекидано ни у време комунизма и данас је сачуван древни обичај „подизања славе“ где се још увек певају изворне народне песме, а није редак случај да су српски домаћини, који су у овом крају познати по свом гостопримству, на славу знали да угосте и војнике КФОР-а, који су били изненађени топлим атмосфером коју би затицали у српској кући. Изненађени гостопримством, атмосфером на слави, достојанством и

¹¹ Исто.

¹² Казивао петнаестогодишњи дечак, Павле Виријевић из Лешка, северно Косово, који је последњих година ишао у јеремије.

уважавањем знали су да кажу: „Када се будемо вратили кући нико неће веровати да смо седели са Србима и пили са њима. Дobar сте ви народ, али ето... политика!“ Ова констатација говори о пропаганди и медијској слици која је о Србима послата у свет, а која се мења на терену и то управо захваљујући очувању традиционалних облика свести, странцима на чуђење а српском живљу на радост и очување предачког знања у врло тешким условима несигурне свакодневнице.

Транскрипти

„Кад Дође Божић, „Боже помози“ домаћин искрати бадњак. Деца иду по њега и по бадњак. Деца ће пијучу, домаћин ће квоца. Па баце сламу, а домаћица баца жито из рукавице. После сви узимају шећер. Кад се обичај одреди сви седну и баце опанке од неге. После се тури посна вечера и пије се по лечка вино и ракија. Домаћин ће узме воћке и ће дели. Робље у кућу ће окуси и беја лук. Туру бадњак у огањ па га угасу сас вино.

Ујутру кад сване, домаћин од бадњак направи крстове за сваку зграду у обор и за њиву. Кад уђе у кућу ће устане робље и ће окусе врапче и вино да се омрсе. После се је бареница, печење и вариво и цеја дан се седи на сламу. Не ваља да се тепају деца на Божић ни кеђу себе, ни отац и мајка, да ги не искочу чиреви. На Божић певамо:

„Ој бадњаче, бадњаче,
Ти наш стари рођаче
Добро си нам дошао
И у кућу ушао.

*

Божић, Божић бата
Носи киту злата
Да позлати врата
И све од боја до боја
И сву кућу до крова.“

Богојављење

„На Богојављење се свети водица у цркву и та водица ваља да се попије за здравље. Млади се саберу па рипају секиру. Туру га на земљу па гу прескачу.“

Веровања

Кумство

„Ако некоме много умирају деца кад жена роди изнесе колевку са бепче на раскрсницу и она се сакрије. Први који наиђе и види дете у колевку узну га за кума, макар бија Циганин, Шиптар, богат, сиром.“

(Казивала Будимка Рашић, записала Љубинка Лемајић)

„Кад дође мајка са дететом код некога први пут у кућу, детету се даје јаје и маже се на чело са брашно и са паре се такне. Са брашно се дете намаже да дочека да оседи а са паре да га не урекну.

Не ваља мајка дете да враћа на сису кад га једанпут одбије јер ће буде дете урокљиво.

Кад збору за некога куј је умреја, ваљају да рекну „вуци му на пут“ да се не повампири.“

Прича из живота старице Будимке Рашић:

„Сам имала једнога старејега брата, па ја, па сестра, па најмлађи брат. Стареј брат ми бија жењен, сам имала снају. По млађу моју сестру видели шиптари и тели да гу узму. Имала сестра 14 година, бија понеданик. Капија од обор, ни затворена, неко вика. Моја мајка отиде да види кој вика. На капију-Арнаути. Уђоше. Мој отац не затворија у собу, оф, куку мене. Они викају оцу: „Знаш што је, да ни даш белу цуру.“ Отац вика: „Немам, само ово имам“, па гу изнесе мало дете.. Они неће. А мој брет, кукавац, и ластвац, отворија врата да ги подзвири. Један узеја пиштољ па ми утепа оца и брата. Сас један метак, кукавице мене. Кука моја мјка: „Куку мене, Благоу и Миту ми утепали.“ Сабрале се комшије, фамилија. Да не се врну пци, викају. Нас не однели у шталу а моја мајка узела вилу да чека шиптаре, ако се врну.“

(Казивала Будимка Рашић, из Добротина, записала Љубинка Лемајић)

Прочка

„Прочка је задња недеља пре него почне да се пости за Велигдан. Ту недељу зовемо још и „бела недеља“ или „покладе“. Бела недеља се зове зато што се целе недеље месу пите. За вечеру кад је Прочка кувају се јаја, коље се кокошка и прави алва.

Увече се у сваку малу пали огањ. Неки постар човек запали огањ и сви по реду рипамо ватру, и мушко и женско. Ако нека снаша брзо дошла, кад она рипне ваља да се каже: „Товари, товаро снашу!“ Тако се каже да снаша остане трудна.

Кад изгори огањ свак иде своме дому да вечера. Кад се вечера остави се једно јаје да се „лаје“. Јаје што ваља да се лаје се избуши напред са иглу и се провуче конац, а домаћин узме јаје и дигне га увис и помера га тамо овамо, а остали треба да га уватију, али само са уста, са руке не сме да се дира. После сваки узме корубу од јаје и пије воду од корубе и каже: „Ко што је јаје бело, да ми грло буде бело и весело“. Ово треба да каже да не се разболи. Домаћин упали онај конац од јаје одоздо и каже: пшеница, кикируз, пасуљ, здравље. Ово се говори за берићет. Корубе од јаје не се износу надвор увече него се ујутру рано упалу на буњиште.“

(Казивала Божидарка Васић, село Рабовце, Записала Ана Мицић).

Кључне речи: Косово и Метохија, народне умотворине, песма, предање, међународне снаге, идентитет, Срби.

Valentina Pitulic

FOLK POEMS FROM KOSOVO AND METOHIJA IN THE LIGHT OF CONTEMPORARY
HISTORICAL EVENTS

(Summary)

Forasmuch as the entire linguistic and folk corpus vanished after the exodus of Serbian people on Kosovo and Metohija, in this paper we deal with the problem of preserving particular forms of spoken creative work in new historical circumstances.

The certain forms of spoken creative work, such as the urban poems from Prizren, have completely disappeared, while in rural environments which are the only places where the Serbian people live, the practice concerning rituals and customs, which has the function to save the imperiled identity, has somehow survived.

In this paper, we have made an effort not only to present the preserved folk telling, but also to include authentic speech of the people who live in this area, which reflects both the genius of that language and the difficult life of the Serbian people on their centennial land.

Gabriela Schubert
Jena

АНЕГДОТЕ И ВИЦЕВИ ЈУЖНИХ СЛОВЕНА И ЊИХОВИХ СУСЕДА КАО МЕДИЈИ САВЛАЂИВАЊА СВАКИДАШЊИЦЕ

Анегдоте и вицеви представљају посебну врсту фолклорних текстова који се више од других жанрова фолклора повезују са реалношћу. Они служе као медијум савлађивања свакидашњих брига и проблема као и медијум преокретања човека из позиције слабости у позицију надмоћности. Рад се бави историјским анегдотама и савременим вицевицима у њиховом односу са реалношћу. Поред теоријских питања анализују се конкретни примери, у којима се конструишу колективне слике сопственог и другог, идентитет сопственог и разграничење од другог као и примери, који тематизују апсурде тоталитарних држава и политичких промена.

Анегдоте и вицеви на посебан начин пружају могућност за упознавање суштинских појава и односа људског живота. У њима се стварност интерпретира и преобликује, односно коригује, а у исто време и конструише. Желела бих да представим неке примере те врсте народног стваралаштва који припадају подручју Југоисточне Европе, а посебно подручју Јужних Словена. Претходно бих међутим скренула пажњу на опште и структурне карактеристике тих жанрова народног стваралаштва.

Смех и смешност

Основа анегдоте и вица је смех односно комика која изазива смех. Смех је један од механизма човековог понашања са којим се на различитан начин, из различитих разлога решава један комичан конфликт. У самом смеху се испољава радост и задовољство; иза њега међутим ретко стоји права радост. Као што већ показује синтагма *смејати се некоме* или *нечему*, *смејати се због нечега*, мотиватори смеха су смешне, али махом озбиљне и проблематичне стране живота. Смешне су зато што су дефектне у том смислу да не одговарају важећим нормама у одређеној средини и одређеној ситуацији, тачније из перспективе човека који се смеје одступају од правила и нормалитета и тиме припадају сфери маргиналног. Треба међутим указати на то да смешна појава никад није апсолутно негативна него само нешто што се разликује од тобоже

нормалнога, али на исти начин као и нормално припада целокупности живота (Ritter 1974, 74). Смешна појава постаје видљива тек пред огледалом важеће нормe. При томе се њена позиција потчињености претвара у обратну позицију надмоћности тако да сада она са своје стране поставља нормиран поредак под знак питања и чини га смешним. Самим смехом се међутим измирују супротности: искључујуће и искључено. Анегдота и виц припадају формама народног стваралаштва, у којима посебна релација између два принципа постаје схватљива само за особе које располажу културним кодом средине у којој настају. Треба указати на једну другу карактеристику анегдоте и вица: комично никад не делује појава или догађај који се представљају у анегдоти или у вицу него њихово скривено наговештавање стварности. Суштина скривеног наговештавања постоји у томе – и то је управо задатак наратора – да на рацијом везује културно памћење слушаоца са садржајем анегдоте или вица. Тек у њиховом споју смешна страна ствари постаје видљива и комично се појављује као „позитивација негативности“ односно као „десемантизација постојећих семантичких особина“ (Warning 1975, 355).

Функције анегдоте и вица

А сад неколико речи о функцијама анегдоте и вица: ове форме, у смислу Хегелових идеја, пре свега омогућавају човеку да прерађује своје проблеме свакодневног живота и да их савладава смејући се. Већ Зигмунд Фројд (1905) је указао на функцију смеха као вентила у оптерећеним околностима живота. Михаил Бахтин је исто тако истакао потенцијал смеха да човека ослобађа од ауторитарне забране унутрашње цензуре, од страха пред санкцијама (Bachtin 1990).

Анегдота и виц као фолклорни жанрови

Историјски, анегдота је претходница вица. Данас се повезује са једном старинском причом док је раније, у 16. веку, она у Западној Европи припадала књижевној моди грађанског сталежа. Виц као појам је настао тек у 19. веку за један краћи засмејавајући текст, чији се ефекат пре свега налази у језику и духовитости.

Главни елеменат структуре анегдоте и вица је контраст, односно спој појава, које су у нормалним приликама некомпатибилне или супротне (Lixfeld 1984; Vausinger 1980, 138ff.). То се често дешава у случају вишезначности речи, реченица, појамова и слика – на пример у случају хомонимије; упореди следећи пример:

„Срели се Брачанин и Црногорац. Каже Црногорац: – ‘Ђе си, части ти? А Брачанин каже: – Што ја?! Части ти!’“ (Вицеви дана)

Док супротности у анегдоти нису толико јако изражене, у вицу се укрштају само у једној тачки, драстично и неочекивано, рушећи сва очекивања

слушаоца. Ову разлику бих желела да илуструјем наводећи два примера у којима се у центру налази Насрадин Хоца. Насрадин Хоца је један од најважнијих идентификационих личности Истока, како за Турке, тако и за народе Балкана. Он је мудар хоца који и најлогичнију и најнормалнију ствар ставља под знак питања. Приче о хоци се у највећим случајевима дешавају у механи, у џамији, у селима, на пазару или у кући самог хоце. Поред њега главну улогу играју његова жена, комшиница, његови ђаци, туђинци, лопови и – пре свега – његов магарац.

У једној муслиманској анегдоти из Босне под насловом „Насрудин у џамији“ описује се следећи догађај:

„Домисли се једном Насрудин да оде и он у џамију па да учи. Сабрала се сила свијета у џамији. Насрудин се попе на ћурс, и сад види да је заборавио учити: та букадар вакта није им’о у рукама ни курана, а немо ли другога какова ћитаба или књиге! Огледа се, окрене се свијети и рећи ће: – А знате ли ви што ћу ја данас учити? – Не знамо, хоцо, – веле људи. – Кад не знате, како бих вас сада ја научио? – рече хоца, сађе са ћурса и отиђе. Пође Насрудин и други дан да учи. Кад то виде људи ходећи у џамију, договоре се, ако их запита еда ли знаду што ће учити, да ће рећи да знаду. Тако и било. Попе се Насрудин на ћурс, запита их знаду ли што ће учити, а кад они рекоше да знаду, осјече се хоца: – Па кад знате, чему да вас ја учим? – и отиђе из џамије. Трећи дан пође опет Насрудин у џамију. Сад се људи договоре, ако их опет запита да ли знаду што ће учит, да ће половица рећи да знаду, а друга половица да не знаду. Тако и би. Насрудин се попе на ћурс, па их пита знаду ли што ће учит, а половица рече – Знамо! – а половица: – Не знамо! – Аферим! – насмије се Насрудин погладив браду: – Ви који знате, научите оне који не знаду, – и измакне из џамије.“ (Народни хумор 1972, 105).

У овом примеру сусрећу се два супротна света: неспособност хоце да проповеда поуке Алаха са једне и очекивање верника са друге стране. Комичност настаје лукавством Насрадиновим којим се његов недостатак претвара у његово преимућство и то чак три пута.

Навешћемо сада један виц у коме је главна личност исто тако Насрадин Хоца:

„Питали су нашег Хоцу да ли један мушкарац од сто година још може да рачуна са пуно деце. Хоца одговори на следећи начин: Уколико има снажне младиће између двадесет и тридесет година у комшилуку, то је сасвим могуће.“ (Melzig 1969, 39).

И у овом случају осећање смешног је последица споја две појаве које су инкомпатибилне: висока старост и оплодљивост са једне, а наивност питања и лукав одговор Хоце са друге стране. Комичност ситуације заправо настаје лукавим одговором Насрадина, којим се прекорачују очекивања радозналца и тиме једној очигледној апсурдности враћа свој смисао. Одлучујући расплет ситуације се међутим не даје у нарацији него се тек дешава у разумевању слушаоца.

Већ из ових примера уочљиве су главне разлике између анегдоте и вица: у анегдоти више доминира наративна комика, у вицу интелектуална

деформација. Док се у анегдоти спајају различите епизоде и сцене, виц је често пута само снимак једног животног тренутка. Анегдота показује очигледно уживање у крајње комичним ситуацијама: од лукавих обмана до комичних неспоразума, као на пример у једној причи о расејаном професору који своју кошуљу ставља на кревет, а сам се нагиње преко столице. У анегдоти се конфликти показују, али у ствари се не дотичу. Њен типичан елеменат је духовит исказ у поенти која може бити размештена у свакој фази нарације. У вицу се то ради другачије: поента односно преокрет мора да се стави на сам крај приче да би имао пуно дејство и да би постигао циљ код слушаоца односно настанак смеха. Виц не даје разрешење гротескног или апсурдног конфликта који у њему игра одређену улогу него га препушта асоцијативним способностима слушаоца.

Теме анегдота из Југоисточне Европе

Анегдоте из Југоисточне Европе поред општих питања човековог живота тематизују специфичне историјске прилике: социјалне односе јавног и приватног свакодневног живота. Главне фигуре тих прича су различите личности: између осталог Насрадин хоша у многим крајевима Балкана, Марко Краљевић, Свети Петар и поп код Срба, Лала код Банаћана, Петрица Керемпук код Хрвата, Алија Џерзелез код Бошњака, Хитар Петар код Бугара, Kohn и Grün код Мађара итд.

Ове анегдоте представљају свакодневни живот и односе различитих етничких група у бившим империјама, у Османлијској с једне и Хабсбуршкој империји са друге стране. Њихови протагонисти су махом једноставни људи: лукави сељаци, занатлије и други који су се налазили у опозицији према владајућим слојевима друштва; често пута су чак маргинализоване личности као просјаци или Цигани који својом оштроумношћу и вештином добијају симпатију приповедача.

Тако на пример Лукав Петар, главни јунак бугарских и македонских анегдота у једној анегдоти својом сналажљивошћу ослобађа једног суграђанина који је у опасности да га Турци најжешће казне јер је званично критиковао ферецу и покривање главе код Туркиња. Друштвене неправедности и неповољна ситуација хришћана у Османлијској империји на источном делу Балкана је друга тема на коју често наилазимо у анегдотама. У једној македонској анегдоти се на пример говори о једном сиромашном човеку који је кренуо за Стамбол како би побољшао своју економску ситуацију. Наиме чуо је да се тамо за једно јаје плаћа један грош.

„Македонац сабере хиљаду јаја, ставља их у кош, натовари кош на магарца и тера га за Стамбол. За несрећу односно из разлога грамзивости османлијских цариника Македонац на свакој царинарници кроз коју пролази на свом путу мора да плаћа на име царине сто јаја. Последњих сто јаја му одузимају у Стамболу. Остаје сам, празних руку и очајно у Стамболу, испред једног турског гробља, а поред њега је његов магарац. Одједном му дође идеја да себе издаје цариником мртвих. За сваку сахрану касира царину од једне медухије. Та об-

мана се сазнаје кад једног дана умре супруга везира и треба да је сахране. Македонца зову пред везиром. Тамо везиру исприча своју судбину. Али сада се дешава нешто неочекивано. Везир каже: „Браво, господине“, у једној земљи у којој су људи слепи, и магарац може да буде у предности у односу на коња.“ (Eschker 1972, 259-262, овде 262)

А сад неколико речи о вицу.

Виц као данашње средство комуникације

Нестанком историјских империја у Југоисточној Европи, у вези са њеном „модернизацијом“ и „европеизацијом“ – у западним деловима нешто раније, у источним тек у другој половини 19. века – садржаји и форме свакодневног приповедања су се мењали. Док су традиционалне анегдоте преживеле до данас у сеоским крајевима, у градовима су настале нове теме и нови садржаји приповедања, у којима се огледају политичке и друштвене промене и проблеми транзиције без обзира на то што у њима и традиционални садржаји и даље играју извесну улогу.

Модерне државе у Југоисточној Европи као и у осталој Европи успостављене су на принципу нације. За разлику од других делова Европе, овде су међутим државне границе могле бити изједначаване са етничким и језичким границама. Постављање нових граница довело је до етничких мешања и раздвојило људе од својих сродника и суграђана. Многи од њих су одједном припали мањини у једној туђој држави. Тек сад категорије као „етничка група“, „националност“ и „нација“ постале су релевантне и функционалне за утврђивање сопственог према другоме односно туђему. У политичкој реалности је према томе било неопходно да људи стварају компромис са разликама између „сопственог“ и „туђег“. У вицевима тих времена се живописно огледа тај дуализам понашања: с једне стране примећује се одбрана од надмоћности другог и дестабилизације сопственога, с друге стране толеранција и компромис у позитивном смислу у тражењу модуса за заједнички живот са другима.

Између ова два пола вицери су се кретали и крећу се у етнички хетерогеним државама као што су Румунија и бивша Југославија. У политичкој и економској федерацији Југославије после Другог светског рата све до избијања грађанског рата, међу различитим етничким групама успостављале су се – више или мање успешно – комплементарне друштвене и економске везе као и „међукултурне компетенције“. Тако је било на пример у Босни и у Војводини као и на Косову. Културне и религиозне разлике су међутим и у то време биле приметне на различите начине – између осталог у етничким вицевима у којима су се делимично појављивали дискриминирајући потези, али и толеранција према другоме. Тако се на пример између осталог смејало форсираном труду Македонаца да стварају етничку, културну и језичку границу према Бугарима. Али и друге етничке групе нису биле поштеђене: причало се у вицевима о глупавим и тромим Бошњацима Мују и Хасу, о „лењом“

Црногорцу, о „некултивисаном“ Албанцу итд. Неизбежно бркање тих стереотипа у иностранству тематизује се у следећем вицу:

„Један Босанац долази у Немачку како би овде тражио посао ... У новинама види један оглас који му се чини атрактиван. Иде на наведену адресу да се пријави као кандидат за посао. У разговору са пословођем предузећа показује документе у вези са својом квалификацијом. Пословођа је одушевљен и каже да је спреман да га запосли, међутим претходно га још пита одакле долази. Кандидат одговори: из Босне, на што Немац који се одједном изменио изјављује да га не може запослити. Босанац га разочарано пита: „Зашто, шта се то одједном десило?“ На то ће Немац: „Па, знате, Ви сте познати као ужасне ленчуге!“ На то ће Босанац: „Ма немојте, господине! Црногорци су лењи, а ми смо само глупи“ ... (усмена информација Д. С., Берлин 1997)

Репрезентанти сопственог се исто тако појављују у вицецима у различитим међусобним односима.

Регионални ликови идентификације и солидаризације су на пример код Бугара становници Габрова или Шопског региона; код Мађара јеврејски малограђани Kohn и Grün као и мађарски сељак Трансилваније Góbbó; сељак Лала код Срба, Мујо и Хасо код Бошњака, становници Понта у Грчкој, Костикас и Јорикас. Они карикирају реалне или наводно типичне особине једне заједнице у уопштеностереотипној форми. Многи од њих – као Габровац или Лукав односно Хитар Петар код Бугара, Kohn и Grün код Мађара – са временом су постали ликови националне идентификације. Тако, на пример, становници места Габрово на северу Бугарске су постали познати као штедљиви градски мајстори и трговци због њихових вештина у тешким временима историје Бугарске после ослобођења од Турака, крајем 19. века. Они носе етикету балканских Шкотланђана. Данас су међутим превазишли то значење и постали централне фигуре бугарске популарне масовне културе (упор. Добрева 1991, 4). Упореди следећи пример:

„Организација.

Један млади брачни пар из Габрова путује у Рим. Одмах после доласка у Риму у хотелу се информишу код портира колико времена им је потребно за разгледање града. Портир им каже да је најмање потребно четири дана. Кад после два дана пар тражи рачун, портир је потпуно изненађен. Пита: „Како сте стигли да разгледате град у тако кратком времену?“ „Просто и једноставно“, одговара Габровец, „моја жена је разгледала једну половину града, а ја сам другу. После кад се вратимо у Габрово, причаћемо једно другоме шта смо у Риму видели.“

(Worüber der Bulgare lacht 1990, 47)

Једна друга тема у вицецима се тиче снисходљивог односа грађана према наивном и назадњачком, али често пута и лукавом сељаку као на пример у вицецима о сељацима Шопског краја у Бугарској, о сељаку Góbbé код Мађара или о банатском сељаку Лали код Срба. Лала је типичан сељак који се бави земљорадњом. Прве шале о њему су стваране на рачун његовог несналажења у градској средини. Да би се одржао и опстао, морао је да се брани, а одбрану

је заснивао на прилагођавању ситуацијама. У вицецима у којима се приказују такве ситуације он се прави више наиван и неук него што јесте, глуми да није схватао и није разумео и оно што му је сасвим јасно. Упоредимо следећу анегдоту:

„Лала у опери.

Дошао Лала у Нови Сад у госте. Одвели га увече да слуша оперу.

– Зете – гура га лактом Лала и гласно пита – што онај фуртом прети оној госпоји штапом? ‘Оће л’ је тући?

– Неће, Лало. То је диригент – тихо објашњава зет.

– Па кад неће да је лема, што она тол’ко дречи и вршти?“

(Сударски 1996, 47)

Посебну групу сачињавају вицеци о маргиналним ликовима друштва као на пример о Ромима, а у ранијим временима и о Јеврејима. Иако су Роми свуда у Југоисточној Европи стигматизовани људи, та чињеница у вицецима није увек аналогно приказана. Често пута су Роми у њима популарни јунаци који се захваљујући својим посебним способностима и лукавству ослобађају у одређеним моментима из тешких ситуација. У том контексту бих навела један пример из Мађарске:

„Један Циганин седи пред својом кућом на клупи; врата од куће су широм отворена и у соби бруји радиостаница Слободна Европа. Одједном се појављује официр тајне службе у униформи. Циго нема довољно времена да искључи радио. У својој забуди почиње да свира виолину. Полицајац тајне службе каже претећим гласом: „Циго, Ти слушаш радиостаницу непријатеља!“ „Како то“, одговара Циго зачуђено. „Не слушам је ја него обрнуто, ометам је!“ (Dalos 1993, 74)

Сличну функцију као Габровци код Бугара, јеврејски малограђани Kohn i Grün, поред других као што су Blau, Švarc, Klein и други, имају код Мађара. У ранијим вицецима о њима преовладавају теме и проблеми заједничког живота европског јеврејства са хришћанима. Они су дубоко утемељеног, интелектуалног карактера, цинични, располажу високим степеном апстракције и вишекратним логичним обртима у изразима. Један од тих вицецима је следећи:

„Блау се чупа за косу и плаче. Пита га Клеин: – Шта Ти је, Блау, шта се десило да толико плачеш?

Блау: – Огромна је, брате, моја туга! Имала сам једног јединог сина и он је прешао у хришћанску веру.

Клеин: – Буди спокојан, Блау! И наш Бог је имао једног јединог сина па и он је постао хришћанин!“ (Csillag 1991, 98)

У Мађарској 20. века Grün и Blau су постали представницима мађарског идентитета. Посебно је господин Kohn био представник опозиције и дисидентата у комунистичкој диктатури. Он је био главни критичар политичких и друштвених догађаја. Чича Kohn је у вицецима социјалистичког времена пацифист и индивидуалист који се својим сарказмом бори против ауторита-

тивног поретка. У овом контексту навешћу један пример из времена после 1950. године, најтежег времена мађарског стаљинизма:

„Нича Кон свако јутро код киоска на углу улице купује новине „Szabad Nép“ (Слободан народ), кратко гледа прву страну новина и брзим покретом руке их баца у кофу за отпатке на ивици улице. Ова сцена се понавља из дана за дан, преко две недеље, док трговац у киоску више не може да издржи и пита старог:

– Тражите ли нешто у новинама, друже Kohn?

– Да, – одговори Кон, – посмртне огласе.

– Да, али ти огласи се налазе на крају новина.

– Кон одмахне руком и каже: Будите спокојни; тај оглас који мене интересује, биће ту, на првој страни.“ (Bényei 1989, 55)

Социјалистичка ера је била врхунац политичког вица у тим земљама Југоисточне Европе које су припадале бившем Источном блоку, дакле у Мађарској, Румунији, Бугарској и Албанији. А социјалистичка Мађарска се сматрала као центар продукције вицева, она је била – како би се рекло – „највеселија барака у социјалистичком логору“. Мађарско правосуђе је против тога поступало са термином „ниске друштвене опасности“, док је средином седамдесетих година сама признала: „Вицеви у ствари немају опасност“. Никад пре и никад после у источној половини Европе није било толико вицева разних врста. Њихова функција је била да ублаже мучне и често пута парадоксалне односе и појаве социјалистичке свакодневице помоћу смеха и да се супротстављају тоталитарној власти менталним отпором. Вицеви су били, као што пише мађарски интелектуалац György Dalos 1993. године у свом зборнику под насловом „Пролетери свих страна, опростите мене“: „замена за недостајућу побуну или боље речено клиберећи алиби за прилагођавања десетинама година“. Поред тога су такви вицеви били и израз такозваног осећаја човека у Источном блоку од Владивостика до Магдебурга, од Софије до Гдањска.

Ти вицеви су одговорили фикционалној стварности, која је постојала у вези са вештачком конструкцијом идеализованог друштвеног и културног живота у социјализму. Тоталитарни поредак је стварао један строго нормиран и ритуализован свакодневан живот који је обухватао јавну као и приватну сферу. Званичан живот је у таквој мери одредио приватну сферу човека да је и његово приватно понашање било изложено јаком притиску и контроли. Та ситуација се карикира на пример у следећем румунском вицу:

„Два румунска полицајца скупа чувају стражу. Пита један другога:

– Шта ти мислиш о нашој влади?

– Исто што и Ти!

– У том случају је моја дужност да Те ухапсим.“

(усмена информација, Д. Г., Букурешт 1985)

Апсурди социјалистичке свакодневице који се тематизују у репертоару вицева Источног блока разнолики су. Тичу се глупост партијских вођа и мржње против њих, државне цензуре, службе сигурности или партијских програма као на пример у следећем бугарском вицу:

„У једној књижари купац се обраћа продавачици: „Тражим нешто весело, али би то требало да буде толико весело да човек пуца од смеха.“ „Нема проблема“, каже продавачица. „Имамо све партијске програме на лагеру.“ (Staininger 1995, 148)

Политичке промене

Са променама које су се догодиле 1989. године у свим деловима Источне и Југоисточне Европе, типичан виц Источног блока је полако нестао. Виц више није имао ранију улогу у интерперсоналној комуникацији; његово место су заузели афоризми, графити и карикатуре.

У време транзиције у Југоисточној Европи су се појавиле комплексне нове структуре и односи у свим сферама живота. Тај процес још траје и његови резултати се тешко могу проценити са стране. У сваком случају у њима се показују тенденције које су често пута противуречне: демократизација и изградња цивилног друшта, жеља припадања Европској унији, опозицијски покрети са опозицијским медијама с једне стране, али у исто време и економска поларизација, пад животног стандарда, штрајкови, демонстрације, инфлација, беда, незапосленост и нарастајући криминалитет. Динамика иновације се повезује са проблемима преоријентисања. Стари односи и бивше везе често пута још увек функционишу. Тако се на пример после политичких промена у Бугарској питало:

„Шта ради председништво Бугарске социјалистичке партије сада?“
Одговор гласи: „Преводи целокупна дела Тодора Живкова на језик демократије.“ (Staininger 1995, 139)

Многи примери из тог времена показују резигнацију – тако и у следећем примеру:

„Један Београђанин стоји у пекари и каже продавачици:
– Један килограм хлеба, молим. Колико то кошта?
– Десет динара.
– Шта кажете, толико је скупо? – пита човек шокиран.
– Да, каже продавачица, шта Ви мислите: сам хлеб кошта два и по динара, два и по динара добије пекар, два и педесет плаћама као порез и два и по ПДВ.
– Добро – каже човек.
– Добро, дакле дајте ми један килограм хлеба! – и плаћа 10 динара. Продавачица му враћа 2 динара и 50.
Запањен купац: – И где је мој хлеб?
Продавачица: – Па, на жалост, данас немамо хлеб.“
(усмена информација, Д.Н. Београд 1997)

Пред народима Југоисточне Европе је читав низ питања која се тичу њихове позиције у Европи и у свету глобализације; сопственог политичког и културног идентитета као и разних унутрашњих политичких, друштвених и културних процеса и односа.

У њиховим вицецима наилазимо на бројне примере тог стања; упореди на пример:

„У бившој Југи нико ништа није радио, све само лелемуди. Тако једнога дана сретну се два бивша друга и колеге.

– „Где си Марко, нисам те видео, има месец дана. И шта ми радиш?

– „Ма не радим ти ја ништа!“

– „Па знам Марко, не радим ни ја ништа, али ме занима у коме предузећу.“

(Архива вицеца са Балкана (www.vicevi.net , 9))

У виртуелној енциклопедији УН-а је унесен Босна и Херцеговина са следећим подацима:

„Локација: Балкан, Еуропа.

Државна застава: Два калашњикова на жутој подлози; као симбол два мирољубива ентитета.

Државни грб: Поп игра шах на мјесечини; симбол трију једнакоправних народа.

Предсједник: Његово величанство, Paddy Ashton.

Религија: Нема, шта нема. ...“

Вицеци представљају одјек свих ових питања и проблема за које се решење мора тражити ван њихових могућности. Ипак, не смемо да потцењујемо функцију анегдота и вицеца који представљају ментално оружје у расправљању са свим проблемима и који омогућавају човеку да се барем за кратко време уздигне из позиције слабости у позицију надмоћности.

Кључне речи: анегдота, виц, смех, смешно, комично, Насрадин Хоџа, Лала, Хитар Петар, Габровци, Блау, Клеин, Кон, вицеци Источног блока, вицеци политичких промена.

Литература

Архива вицеца са Балкана (www.vicevi.net).

Bachtin, M. M.: *Grundzüge der Lachkultur*. у: Literatur und Karneval, Frankfurt a.M, 1990.

Bausinger, H.: *Bemerkungen zum Schwank und seinen Formtypen*, Fabula 9, 1967, 118–1136.

– : *Formen der „Volks poesie“*, Berlin, 1980.

Bényei, József: *A személyi kultusz humora*, Ötszáz vicc. Olló, gereblye, élet [Humor des Personenkultus. Fünfhundert Witze. Schere, Harke, Leben]. Debrecen, 1989.

- Csillag, Máté: *Zsidó anekdoták kincsháza* (Antologija jevrejskih anegdota). Gyula, 1991.
- Dalos, György: *Proletarier aller Länder, entschuldigt mich*, Das Ende des Ostblockwitzes. Bremen, 1993.
- Dobrev, Doroteja: *Pečatani vicove ot Gabrovo. Kŭm proizchoda na obraza na edin bŭlgarski industrialen grad*. y: Bŭlgarski folklor god. XVII, 1991, kn. 3, Sofija, 1991, стр. 3–11.
- Eschker, W. (Hrsg.): *Mazedonische Volksmärchen*, Köln, 1972.
- Freud, Siegmund, 1905: *Der Witz und seine Beziehung zum Unbewussten*, Leipzig, 1912.
- Hajdu, István: *Góbéságok. Erdélyi viccek*, Budapest, 1986.
- Lixfeld, Hannsjost: *Witz und soziale Wirklichkeit. Bemerkungen zur interdisziplinären Witzforschung*, y: Fabula Bd. 25/1984, Berlin/New York, 1984, S. 183–213.
- Melzig, Herbert: *Wer den Duft es Essens verkauft ... Schwänke und Anekdoten vom Hodscha Nasreddin*, Berlin, 1969².
- Narodni humor i mudrost Muslimana*, Iz narodnog blaga Muslimana Bosne i Hercegovine. Odabrao i priredio Nasko Frndić, Zagreb, 1972.
- Ritter, J.: *Subjektivität. Sechs Aufsätze*, Frankfurt am Main, 1974.
- Röhrich, Lutz: *Der Witz. Figuren, Formen, Funktionen*, Stuttgart, 1977.
- Roth, Klaus: *Erzählen im sozialistischen Alltag*. Beobachtungen zu Strategien der Lebensbewältigung in Südosteuropa. y: Zeitschrift für Volkskunde 2 (1991), 181–195.
- Schubert, Gabriella: „Kohn“ und „Grün“ in ungarischen Witzen und Anekdoten der Gegenwart. y: Juden und Antisemitismus im östlichen Europa. Hg. v. M. Hausleitner und M. Katz. Berlin, 1995, 147 – 162. (Multidisziplinäre Veröffentlichungen des Osteuropa-Instituts an der FU Berlin Bd. 5)
- Schubert, Gabriella: *Formen von Identität und Abgrenzung in Witzen aus dem Donau-Balkan-Raum*. y: Roth, K. (Hg.): Mit der Differenz leben. Europäische Ethnologie und Interkulturelle Kommunikation. München, 1996, 79–93.
- : *Homo narrans und homo ridens in Südosteuropa*. y: Die Welt der Slawen XLIV, 1999, 135–154.
- Staininger, O.: *WiderWITZIG. Wortwitz und Karikatur um die Wende*. Mit einem Vorwort von Milo Dor. Wien, 1995.
- Stanoev, Stanoj: *Grad i vic*. y: Bŭlgarski folklor god, XVII, 1991, kn. 3, Sofija, 1991, S. 12–21.
- : *Karat li mi se, znači sŭstestvuvam* (Ili zašto razkazvame političeski vicove). y: Politika i folklor 1993, 26–33.
- : *The city and the joke. Studies on Bulgarian folklore*. Sofia, 1994, 111–125.
- Сударски, Витомир: Вицо Лали. Нови Сад, 1996.
- Вицеви Дана (www.civevi-dana.com).
- Warning, R.: *Komik und Komödie als Positivierung von Negativität (am Beispiel Molière und Mariavaux)*. y: Weinreich, H. (Hg.): Positionen der Negativität. München 1975, 341–366.

Worüber der Bulgare lacht. *Anekdoten. Zusammengestellt von Tschereму-chin, Zeichnungen: Boris Dimowski, Sofia, 1990.*

Gabriella Schubert

ANEKDOTEN UND WITZE DER SÜDSLAWEN UND IHRER NACHBARN ALS MEDIEN
DER BEWÄLTIGUNG DES ALLTAGS

(Zusammenfassung)

Anekdoten und Witze gehören zu folkloristischen Genres, die mehr als andere Genres der Volksdichtung eine enge Affinität zur Wirklichkeit aufweisen. Sie dienen dem Menschen als Medium der Bewältigung alltäglicher Sorgen und Nöte wie auch als ein Medium, das ihnen ermöglicht, sich aus der Position der Schwäche in die Position der Überlegenheit zu erheben.

Die vorliegende Arbeit widmet sich südosteuropäischen Anekdoten, in denen Verhältnisse und Begebenheiten der Vergangenheit thematisiert werden, sowie gegenwärtigen Witzen und ihren Verbindungen zur Realität.

Behandelt werden zunächst theoretische Aspekte des Lachens und der Lächerlichkeit sowie ihres Stellenwerts in Anekdoten und Witzen; weitere Aspekte der Betrachtung sind: die Funktion von Anekdoten und Witz, ihre folkloristischen Charakteristiken, ihre Gemeinsamkeiten und ihre Unterschiede. Konkrete Beispiele von Anekdoten werden angeführt, deren Haupthelden u. a. Nasredin Hodža und der Schlaue Peter sind. In Witzbeispielen werden jene Aspekte und Beispiele analysiert, in denen kollektive Bewertungen des Eigenen und des Fremden vorgenommen werden und die der Abgrenzung vom Anderen dienen. Ebenso werden Witze behandelt, in denen autoritäre Strukturen und politische Krisensituationen thematisiert und lachend bewältigt werden.

Славко Петаковић
Београд

КОЛЕНДА И КОЛЕНДАРИ У КЊИЖЕВНОСТИ СТАРОГ ДУБРОВНИКА НА РАЗМЕЂУ ХВИИ И ХИХ ВЕКА

У раду се на књижевнотеоријском плану разматрају типолошке одлике коленде као специфичног поетског жанра који је негован у старом Дубровнику. Такође, на примерима двеју песама – по једне Марка Бруеревића и Антуна Казначића – које су парадигматични модели свога жанра, указано је на основне карактеристике коленде као песничке врсте.

Међу словенским народима од прадавних времена развијен је низ паганских коледарских обреда којима се славила промена у циклусу сунчевог кретања.¹ Обредна форма се разликовала у многим крајевима које су насељавали Словени, али су суштина и симболика биле исте – прослављало се продужење трајања дана и препород Сунца након зимске краткодневице са молитвама боговима да нова година буде плодна. Христијанизацијом словенских земаља потиснути су пагански ритуали сасвим или су њихова форма и смисао преобликовани и усклађени са хришћанским религиозним каноном. Под утицајем хришћанства обичај колендања претворио се у прослављање Божића и других верских празника.

Обичај колендања био је развијен у Дубровнику,² где се, према локалној традицији, називао *коленде*, а певачи песама при њима *колендари*. Коленда је

¹ О коледи и коледарима види: В. С. Караџић, *Српски рјечник*, 1818; I. Milčetić, *Koleda u južnih Slavena*, Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena, XII, JAZU, Zagreb, 1917, 1–124; *Речник српскохрватског књижевног језика*, МС–МХ, Нови Сад–Загреб, 1967, 780–781; Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, *Српски митолошки речник*, Нолит, Београд, 1970, 168–170; *Словенска митологија: енциклопедијски речник* (редактори С. М. Толстој и Ј. Раденковић), Zepier Book World, Београд, 2001, 276–278.

² Један од првих помена овог обичаја налазимо у Статуту града Дубровника (наводи према: *Statut grada Dubrovnika 1272*, Dubrovnik, 1990; превод Мате Крижман и Јосип Колановић): „Neka se zna da na Badnjak poslije večernje dubrovački zapovjednici brodova i mornari dolaze k gospodinu knezu i da sa sobom donose jedan drveni panj i stavljaju ga u zapaljenu vatru na ognjištu, a gospodin knez im na čast svog kneštva – daje na ime kolenada dva perpera od svoga i piće[...].“ (књига I, глава IX, 75); „Valja otprije znati da zapovjednici i mornari dubrovački odlaze gospodinu nadbiskupu na Staru godinu, a on im u svoju čast za kolendanje daje jedan perper.“ (књига I, глава XVII, 79). Обичај колендања привукао је пажњу и С. Церве, те овај бележи: „E’ abitudine alla Vigilia di alcune feste principali, verso sera, che i giovanotti vadano davanti alle case dei signori e dei cittadini per cantare varie canzoni e per questo essi accettano qualche regalo. Questi giorni sono S. Luca, Tutti i Santi, S. Martino, S. Andrea, S. Nicola, Natale, Capodano, l’Epifania[...].“ (S. Cerva, *Prolegomena in sacram Metropolitim*

у Дубровнику испрва била у вези са народним и хришћанским обичајем да о празницима, уочи св. Луке, Св. Мартина, св. Николе, св. Андрије, Божића, првог дана нове године, Три краља и још неким другим приликама, многе дружине певача по јавним улицама, пред вратима рођака и пријатеља,³ особеним песмама пожелеле добробит онима који су их слушали.

Окупљање дубровачке омладине у „дружине“ при спровођењу колендарских обичаја имало је значајну улогу у социјалном животу Града „*jet društva od kolende medju mladostim navlaštito uzdaržаше vez ljubavi i jedinstvo duha u dopuštenim i ugodnim zabavam [...]*“.⁴ Садржина и тон песама разликовали су се у завиности од тога коме се певало. Старијим и угледнијим Дубровчанима „*pevaše se njihove hvale i dobročinstva*“, док се приснијим пријатељима колендара и млађим суграђанима певало „*prinosno govoreć i smešno, malahne njihove neizvarsnosti [...]* nu tako špotno i uredno, da se nije ni prijatelja vredjalo“.⁵ Осим омладине у Дубровнику су уочи Божића колендарске песме певале и групе деце,⁶ при чему им је са прозора кућа пред којим су певали, као уздар бивао бацан новац умотан у запаљеној „књизи“.⁷

На композиционом, мотивско-тематском и језичко-стилском плану те песме биле су осмишљене у складу са традиционалним обликом и наменом коледарске народне песме. Група певача обрађала се најчешће домаћину неке куће изричући му стиховима, са низом песнички стилизованих апострофа, жељу да свако добро прати његову породицу и имање. Композиција песама ове врсте понекад је подразумевала и конкретну помињање чланова домаћинове породице уз истицање врлина које их красе (вредноћа, лепота, доброта, честитост и др.), након чега је призивана благодет за њих. Такође, понекад је помињан домаћинов друштвени положај или улога у заједници, што је праћено хвалама певача⁸ и жељама да овај

Ragusinam, Ragusii, 1774, 335). Податак о интересантном обичају да уочи Божића сви поморци и заповедници бродова који су се затекли у дубровачкој луци том приликом, носе бадњак и полагају га на огњиште у кнежев двор, певајући притом коленде, оставио је Јосип Гелчић. (Види: J. Gelcich, *Delle istituzioni marittimi e sanitarie della Repubblica di Ragusa*, Trieste, 1882, 17)

³ F. M. Appendini, *Notizie storico-critiche*, Ragusa, 1802, 196–197: „Parimenti nelle viglie di S. Luca, di S. Martino, di S. Nicolò, di S. Andrea, di Natale, del primo dell’anno, e dell’Epifania vi è un’altra curiosa usanza detta *Kolende*. Esse consiste in alcuni augurj, che da numerose compagnie di cantanti si fanno in versi Slavi per le pubbliche strade avanti la porta dei parenti, e degli amici. Queste canzoni sono serie, buffe, e talvolta anche satiriche, secondo il genio del poeta, che o le compone prima, oppure le improvvisa, ciò, che tiene in attenzione, e fa ridere gli astanti. Il tuono, in cui si canta, è affatto nazionale. [...] compagnie dei *Kolendari* girano, e cantano quasi tutta la notte, e dove cantano sono trattati con lautì rinfreschi. [...] Il primo dell’anno che per antonomasia è detto il giorno delle *Kolende*, i padri e le madri regalano i loro figliuoli, ed i mariti le consorti. Le serve girano per tutte le case, dove i padroni hanno relazione, e sono regalate in danaro.“

⁴ A. Roči, *Koleda u Dubrovniku, Hrvatski narodni preporod*, II, Pet stoljeća hrvatske književnosti, knj. 29, Zagreb, 1965, 278. (Напомена: Целокупан прилог А. Рочија *Коледа у Дубровнику* из „Данице илирске“, бр. 42, 1839, прештампан је у наведеној књизи едиције ПСХК, и ми га због лакше доступности наводимо према том издању.)

⁵ Исто.

⁶ M. Pucić, *Marko Bruère Dérivaux, pesnik slovinski u Dubrovniku*, Dubrovnik, cvet narodnog knjižestva, III, 1852, 13.

⁷ Уздар колендарима у новцу био је често стављан у хартију која је паљена да би га, када буде бачен са прозора куће, колендари лакше пронашли у мраку.

⁸ Певачи једне дубровачке коленде стиховима: *Нег’ си до сад био виши / и прослављен по свем селу, / жене и људи како велу / и сусједи и сусједи; / ер се тобом свак свуд дичи, / благород-*

дуго и са добрим здрављем поживи. Било је уобичајено да се у завршним стиховима од господара дома тражи да уздаром одговори на песму.⁹

При помињању домаћина и његове породице, уношено је понешто од реалистичности у композициону потку песме која је у основи била заснована на устаљеној митолошкообредној матрици. Током времена, реалистични слој у коленди постајао је наглашенији, те су њена обредна функција, фолклорни и религиозни карактер бивали потискивани у други план. Кључни тренутак у одвајању коленде од митолошко-религиозне традиције настао је њеним ослобађањем од везаности за одређено време (пагански и хришћански празници) и практичну функцију (пагански ритуали и хришћанске светковине) извођења. Такође, уместо колективног аутора, до изражаја је дошла и стваралачка индивидуалност појединаца који песми дају облик и уметничку вредност у складу са висином свог песничког талента, те је тако коленда ушла у тзв. „уметничку“ књижевност.¹⁰

На морфолошком плану даљи развој коленде настављао се у два тока: 1) слободним подражавањем форме коледарске песме при чему је садржај импровизиран независно од мотивско-тематског предлошка; 2) удаљавањем од форме и садржаја коледе под утицајем домаћег шaljивог и сатиричног песништва и италијанске бернеске традиције.¹¹ Песма је изгубивши обреднорелигиозну функцију добијала забавни карактер и постајала одраз дубровачке стварности и живота градске средине.¹² Касније, са све интензивнијим променама на композиционом, језичко-стилском и мотивско-тематском плану, слабиле су типолошке референце према којима су ове песме идентификоване као коленде, због чега су границе између њих и шaljиве и сатиричне поезије бивале све слабије и мање уочљиве.¹³

на свак те личи...“ („Vienac, XXV, 2, 1893, 26) изричу похвалу угледном домаћину пред чијом кућом су се нашли.

⁹ Колендари стихове своје песме различито, у зависности од прилике, стилизују када траже уздар. Када се, на пример, нађу пред кућом чији господар је пчелар на гласу, певају: *дајте нама меда / да не буде леда* и сл. (Види: I. Horvatić, *Kolende*, у: „Vienac“, XXV, 18, 1893, 288–291).

¹⁰ Спевавајући својеврсну „коленду о коленди“ Дубровчанин А. Рочи (1818–1862) осврнуо се у њој шaljиво се на настанак коледарског песништва: [...] *Колендо је први Омеро, / који назбиљ не би леро. / Он слијеп с гусли пјесни своје / по путима притијево је. / Скуп од Грка за њим пака, / ову почуј јер је јака, / свим гласовим пун љувезни / слиједио је згодне пјесни [...]* (*Пријатељу коленда*, Danica ilirska, 1839). О дубровачкој коленди и колендарима видети још: М. Lucijanović, *Storia della letteratura slava*, Spalato, 1880, 138; I. Stojanović, *Dubrovačka književnost*, Dubrovnik, 1900, 234; F. Kulišić, *Jedna božićna kolenda iz g. 1818.*, Dubrovnik, XVII, 1908, 52; J. Bersa, *Dubrovačke slike i prilike*, Zagreb, 1941, 78, 86, 111–113, 160–161; A. Haler, *Novija dubrovačka književnost*, Zagreb, 1944, 27–29; M. Kombol, *Povijest hrvastke književnosti do narodnog preporoda*, Matica hrvatska, Zagreb, 1961², 390.

¹¹ О овоме: С. Previtara, *La poesia giocosa e l'umorismo: dal secolo XVII ai giorni nostri*, Milano, 1942; S. Stojan, *Berneska poezija u Dubrovniku na prijelazu iz 18. u 19. stoljeće*, Analі Zavoda za povijesne znanosti HAZU u Dubrovniku, XXXI, 1993, 133–148.

¹² То се десило када је реалистични садржај песме постао доминантан, што је проузроковало размицање до тада уобичајених композиционих, мотивско-тематских и језичко-стилских оквира у којима је трајала ова лирска врста.

¹³ Читаву дубровачку шaljиву поезију од XVI до XIX века Ј. Зоре (L. Zore, *Grada za poznavanje eroikomične dubrovačke pjesme*, RAD JAZU, LXXI, 1884, 145–174) назива „eroikomичном“. Као критеријум за такву ситематизацију Зоре узима у обзир начин певања, који „*svečano* прича смијешне ствари, бива свечаном ероичном одјећом оградје смијешне ствари или облачи у смијешну

У Дубровнику је обичај колендања негован до XIX века,¹⁴ с тим што су се током времена значајно изменили карактер и намена ове врсте песама у односу на њихов извор из усмене народне традиције. Коленде, некада певане „ispred vrata poglavica patrijarhalnih vlada“, доживеле су велику промену – „promijenile su prijašnju svoju narav i u rukama učenih ljudi postale su predmetom šaljive poezije [...] sasvim tim je bilo dopušteno uzeti u rug fizična i moralna svojstva ne samo onoga koga su za protagonistu izabrali, no i sve one koji š njime živaljahu u užem odnošaju“.¹⁵

Извођење колендарских песама у Дубровнику постало је облик јавне или приватне забаве, у зависности од тога да ли су оне певане на улици Града или су састављане као особени вид песничких „посланица“ неком познанику њиховог аутора. На основу архивских истраживања може се утврдити да су многе од оваквих јавних „забава“ свој епилог имале на суду, где је увређени грађанин тражио задовољење правде због повреде части која му је нанета певањем коленде под прозором. Достојанство Дубровчана које је озледила духовита оштрица коленди посебно је бивало погођено тиме што се раздрагани певачи нису увек држали мере при осмишљавању и извођењу песама пред њиховим домовима.¹⁶ Иако су те песме махом имале безазлено шалвив тон, у зависности од дара или намера њихових спевалаца, могле су садржати врло непријатне и грубо комичне алузије на рачун онога коме се певало.¹⁷ Њихови аутори срачунато су у стиховима помињали неке од детаља из живота „жртве“ сатирично и карикатурално их преобликујући тако да коленде буду „podrugljive, a kadkad i uvredljive“.¹⁸

odjeću trijezna dijela“, напомињући да је неретко за ову песничку врсту особено да је испевана на помешаном народном и италијанском језику. На основу овако успостављеног критеријума не види се јасно диференцирана граница између коленде и других врста шалвиог песничтва. Иако Зоре не помиње понаособ коленду као песничку врсту, у „ероикомичне“ песме убрјао је, наводећи и њен текст, коленду Андрије Паолија упућену Влађу Менчетићу. Напомена: термин „ероикомична поезија“ Зоре је користио по узору на Крочеа, који је поменути појам употребио да означи једну врсту песничтва карактеристичну за „сеиченто“ италијанске књижевности (Видети: В. Сросе, *Nuovi saggi di estetica*, Bari, 1926, 138).

¹⁴ О обичају колендања и о последњим дубровачким колендарима с краја XIX века видети: В. Вулетић Вукасовић, *Лијерица, лијеричари и колендари у Дубровнику*, Музички гласник, орган подружине југословенских музичара у Београду, I, 6, 1922, 4, као и прилог *Dubrovačke kolede*, у: *Dubrava*, II, 20, 1934, 2–3.

¹⁵ R. V., нав. дело, 218. Занимљиво је да аутор Казначићеве биографије истиче да је баш овај био најзначајнији спевац коленди свог времена: „naš Kaznačić postane izmegju svijeh suvremenika najpopularniji u tome pjevanju“.

¹⁶ Било је случајева када су колендари, незадовољни због изостанка очекиваног дара након извођења песме, свој наступ завршавали стиховима, увредљивим за домаћине куће, као на пример: „ispred kuће дрво лоза, / а у кући госпођа коза“ и сл. (Податак о овоме у: N. Pata, *Dubrovački ordinali*, Zagreb, 2001, 111).

¹⁷ Због увредљивог садржаја коленди дубровачки надбискуп Тома Скоти (Toma Scotti) био је принуђен да 1706. године уредбом забрани црквеним лицима да учествују у њиховом извођењу. О овоме: О. Antonin Zaninović, *Nekoliko kolenada iz Dalmacije*, Sv. Cecilija, XXVII, 6, 1933, 188.

¹⁸ Међу, по својој вештини, знаменитим дубровачким спеваоцима коленди М. Пуцић (нав. дело, 14–15) помиње Мара Златарића и Антуна Казначића, али истиче да је „slobodno kazati da nije nitko pogodio bolje kolendu kao što je ovaj naš Marko Vruère“. Бриерове песме одликовао је префињени тон и изостанак „debele šale“ којом су „Dubrovčani navalice posipali kolendu“.

Тешко је утврдити композициону шему коленди јер се њихов облик мењао, а садржај прилагођавао у зависности од прилике и сврхе у коју су се певале. Нису се одликовале устаљеношћу текста јер „*nijesu bile odregjene da preživu iza večeru i komu su se pjevale*“. Када се којом приликом дешавало да њихов текст буде записан, чинило се то на „карти“, „*za olakšicu pjevaču, komu je bilo slobodno odalečiti se od originala svaki put kada bi ga pjesnički uzlet tako nadahnuo, ili koja neprividna okolnost privukla*“.¹⁹

Коленда је често у уводним строфама садржавала стихове у којима се исказује молба да се пажљиво прати песма – уобичајено је да су почетни стихови спевани по моделу: „Послушај нас, господине...“, „Молимо вас... колендање слушај ово“ и сл. Овакав почетак имао је сврху да привуче пажњу онога коме се пева, али и пажњу пролазника на улици када је песма извођена под прозором неког угледног Дубровчанина.²⁰

Иза релативно типизираниог почетка песма је неретко настављана стиховима где њени певачи „откривају“ разлог свог доласка пред кућу познаника: „хотио бих пред твоје дворе / пјеват с дружбом све до зоре“, „ми смо дошли не замани / колендом те световати“, „твја дружина ка те љуби / дошли смо те колендати“, „ми смо дошли колендати, / вашем двору хвале дати“ и сл. Даљи текст песме био је заснован на импровизацији и тренутном надахнућу њеног аутора и не може се јасно утврдити моделативни принцип према коме је настајао.

На општем плану коленди је својствено неправилно смењивање „озбиљних“ и шаљивих стихова, чиме је на семантичкој равни постизан ефекат хумора. Непостојање клишеа по коме су укрштани и прожимани смисаоно супротстављени стихови давало је посебну драж овој врсти песама јер та „непредвидљивост“ њеног композиционог склопа омогућавала је песнику да се слободно препусти машти те да и у тренутку певања, потакнут каквом изненадном згодом, смишља и изводи нове стихове. Утисак комике постизан је и употребом такозваног „макаронског“ језика. Колоритно мешање народног језика са италијанским и коришћење особене народне фразеологије и лексике потеклих са дубровачког поднебља чинило је специфичност језичко-стилског израза ових песама.²¹

¹⁹ „Карта“ са текстом коленде остављана је ономе коме је песма намењена, те ју је он могао сачувати или уништити ако би шала превазишла границе пристojности.

²⁰ Дубровачки колендари у једној песми позивају суграђане да изађу на прозоре и прате њихов наступ: *Дјете, браћо, дјете, сестре, / изидите на фуњестре...* (Текст песме у: „*Vienac*“, XXV, 3, 1893, 41).

²¹ Занимљива је и врло важна опаска о томе да су коленде најчешће спеване у „*makaroničkome najčešću dubrovačkome, te i to dokazuje da nijesu nikada njihovi pjesnici ni promislili na lovor-vijenac neumrlosti*“ – R. V., *Antun Kaznačić*, *Slovinac*, II, 14, 1879, 218–219. М. Пуцић (нав. дело, 14–15) је истакао да је Марк Бриер у својим делима, увидевши „*koliko je škodilo dubrovačkim kolendama što su bile sastavljene sve polu naškiem a barem polu talianskiem rečima, da bi smešnie postale*“, начинио помак ка рафинираности песничког израза. Напоменуо је и како је Бриер значајан напредак у коленди као жанру у односу на претходнике остварио удаљавајући се у својим песмама од уобичајене праксе дубовачких песника да коленда буде сачињена од „*ve-rige paradoksah*“ зарад постизања комичног ефекта, без икакве уметничке вредности. Насупрот наведеним ставовима да „макаронски“ језик коленди умањује естетску вредност, А. Казначић је био уверен да баш неуобичајен и недотеран језик даје специфичне особености и комични

Учестала појава риме у коленди твори мелодијску линију, којом се ова песма прилагођавала извођењу уз пратњу различитих музичких инструмената.²² Мада је најчешће парна, рима је у песмама ове врсте разноводна и неправилна, при чему у први план не долази смисаоно, већ мелодичнозвучно истицање римованих речи.

Ритмичкој и звучној организацији коленде, због музичке пратње, највише је одговарао гипки и разиграни осмерац, но осим њега коришћени су и седмерац и деветерац, те није ретка појава да је спевана у полиметрији, без строгог придржавања било каквог начела при успостављању њене стиховне форме.

Оно што најизразитија одликује дубровачку коленду је њен локални карактер. Мноштво алузија на личности и догађаје из градског живота условило је да се услед временске дистанце данас тешко разоткривају све нијансе значења у њој. За пуно разумевање смисла одређене песме често је неопходно реконструисати културни и социјални амбијент старог Дубровника. Међутим, овај посао је тешко или немогуће понекад довести до краја јер ни архивска истраживања потпуно не расветљавају вишеслојност коленде, која је у неким случајевима настајала само за један тренутак и једну прилику. Сито времена до наших дана прошле су многе песме чији текст је забележен у рукописима без било каквог коментара записивача који би растумачио значење појединих стихова – нераскидиво везано са животом Дубровника у далекој прошлости.

Нарочито су Марк Бриер²³ (1770–1823) и Антун Казначић (1784–1874) на прелазу XVIII и XIX века неговали коленду досежући њоме виши ниво уметничког стваралаштва, чиме су се издвојили од великог броја знаних и анонимних песника који су се без већег успеха огледали у овој песничкој врсти.

Указаћемо на два дела – по једно Бриерово и Казначићево – као парадигматичне примере коленди, са основним карактеристикама тог лирског жанра које смо представили у нашем раду.

Својим савременицима више коленди посветио је Марк Бриер, а међу њима лепотом се истиче она спевана Дубровчанину Нику Пуцићу. Читава песма интонирана је као благо шаљиви укор колендара Нику зато што се овај не жени и дане проводи „[...] без љубави / кано сух пањ у дубрави“. Пријатељски прекор назначен је у стиховима где колендари Ника Пуцића подсећају да су дошли „как и лани“ да га песмом саветују. Певајући Нику пријатељи га упозоравају на то да је младост варљива и пролазна („још до мало за леђа

карактер тој песничкој врсти (види: писмо А. Казначића упућено М. Бану 1. маја 1849. године, у: Дубровачки архив 170, CCCXXIII/1).

²² У зависности од свог дара, колендари су певали уз „лијерицу“, хармонику и још неке музичке инструменте. Види: В. Вулетић Вукасовић, *Лијерица, лијеричари и колендари у Дубровнику*, Музички гласник, орган подружине југословенских музичара у Београду, I, 6, 1922, 4; К. Коротај, *Naše stare dubrovačke užance*, Hrvatski jug, I, 1938, 2.

²³ Француз Марк Бриер (Marc Bruère Desrivaux) дуго је боравио у Дубровнику, где је стекао особену наклоност својих суграђана. Симпатије према Бриеру Дубровчани су исказали „одомаћивши“ његово име и презиме и називајући га Марко Бруеревић.

ти / младост почет ћ' остајати“), и да старост неумитно долази („и већ с тобом на пореда / ићи старост лёногрета“). „Забринутост“ због заблуделости пријатеља-нежење колендари наглашавају учестало проткивајући своју песму припевом: „што се дакле већ не вериш, / што већ драго не замериш?“.

Комику у песму уноси карикирана слика из животне свакодневице једне дубровачке породице којом колендари Нику представљају „предности“ брака: „Без госпоје кућа зебе, / све је глухо око тебе, / ожењена ну госпара / све забавља и разговара; / сада чује децу сквичат, / сада бабу фалаликат, / сад плач бјених чумпрелицах, / сад где их кара домаћица“.

Употпуњујући шаливу колендарску атмосферу пријатељи Нику Пуцићу певају: „Лёпо ти је уз весеље / частит тортом пријатеље, / дёлит захаре и лингуадос, / пити кермес и барбадос / и гледати из улице на прозоре бандиерице [...] Ну промисли кá је сладост / бабе своје видёт радост / како води за узицу / накићену јаловицу / преко цвёћем опасану / по розима корунану“. Ови стихови садрже алузију на карактеристичан дубровачки обичај при венчавању племића, што је тешко разумети без познавања културне традиције Града.²⁴

Такође, из наведених стихова се посредно, фином сугестијом запретеном у њима, открива да је Бриер стилизовао коленду тако да звучи као да је певају чланови дружине којој је и сам Нико Пуцић некада припадао. Да би се дубље сагледао овај Бриеров песнички поступак, треба имати у виду да су „дружине“ карактеристична појава у социјалном миљеу старог Дубровника.²⁵ Њих су чиниле групе племића у узрасту од 12 до 18 година, које су између себе бирале вођу („главара“). Основни смисао постојања дружина био је у учвршћивању трајног и снажног пријатељства међу њеним члановима који су, стицањем пунолетства, сазревали да узму учешћа у политичком и државном животу Дубровачке републике. Наглашено пријатељски тон у коме је певана песма и помињање гошћења које на Пуцићевом свадбеном пиру очекују њени певачи, наговештавају да групу колендара чине чланови негдашње Никове дружине.²⁶

Нашаливши се незлобиво под прозором суграђанина, враголаста дружина позвала га је да даровима одговори на песму у његову част. Низом духовитих реторских питања („Тко зна хоће л' још сванути? / Тко знат може на оном свити / хоћемо л' се већ видити? / Тко зна хоће л' бити тамо / мавасије како и амо?“) подстицали су га да не оклева и да их погости вином.

Једна од успешних коленди А. Казначића у којој се виде карактеристичне одлике те лирске врсте је она посвећена знаменитом ерудити, историчару

²⁴ Распрострањен је био обичај у Дубровнику да се на дан венчања властелина његова кућа украси са по три особито декорисане „бандиерице“ на сваком прозору. У Дубровнику термин „баба“ није се односио на мајку једног од родитеља, већ је тако називана дојиља или дадиља дететова. Када се женио властелин у Дубровнику, обичај је био да „баба“, која га је чувала док је дете био, доведе венцем украшену јаловицу на дар.

²⁵ Дружине властееоске омладине нарочит допринос давале су својим учешћем у светковинама током прославе празника св. Влаха.

²⁶ Уврежен је био обичај у старом Дубровнику да чланови дружине приликом венчања једног од њих, пошаљу младожењи на дар по две воштанице и на њима привезане пантљиком по две сребрне „ожице“ (кашике – прим. аут.).

књижевности и филологу Франческу Апендинију (1768–1837). У шаливо-присном тону песник се обраћа „Франу“ питајући га зашто му овај брани да певавањем коленди стекне славу. Ову мисао уоквирује општом рефлексijом да „свак о каквој слави ради / мали и вељи, стари и млади“, илуструјући је примерима из свакодневног живота војника и бродара што зарад славе ризикују свој живот. Наизглед озбиљан тон песма добија у стиховима где се песник осврће на углед Апендинија што се простире „од истока до запада“, али духовити преокрет настаје уношењем шаливе алузије („Ласно ’е Теби, који приправи / да приложиш славу слави, / доказати словинскога / да из језика милог мога / сви језици други исходе“) на филолошко-научни рад Франческа Апендинија који је, бавећи се историјским развјетком словенских језика запао у заблуду тврдећи да је „илирски“ језик праизвор других европских језика.²⁷ Шалив и донекле подсмешљив тон песниковог односа према Апендинијевом научном раду прелази у отворену иронију у стиховима: „и да ’е Еви змај немио / нашки језик говорио“,²⁸ који се надовезују на претходне.

Колико је коленда везана за животну свакодневицу и стварност средине у којој је настајала сведоче и стихови које песник упућује Апендинију: „[...] још те хули / ако и мртав, фратар Стули“, у којима се крије заједљива алузија на ваљаност Апендинијевог доприноса издању тројезичног речника дубровачког фрањевца Јоакима Стулија.²⁹

Надаље коленда садржи низ шаливих алузија на плодове књижевно-научног рада Франческа Апендинија (италијанско-илирска и латинско-илирска граматика, преглед биографија истакнутих Которана, превод аустријског законика³⁰ и др.), а иронијска жаока на рачун Апендинијеве таштине нарочито је наглашена на месту где песник коленде коментарише појаву да је неколико Франческових песама штампано заједни са стиховима на латинском језику његовог брата Урбана: „међу пјесме брата Урбана / Твојих пјесни добар дио / утискати си хитро умио / нек да твоје без користи / нема славе ни брат исти“.

Духовита колендарска „похвала“ славном делу Франческа Апендинија заокружена је својеврсним закључком на крају песме где се указује на његов високи углед („на тај начин име Твоје / на све стране разишло је“). Међутим, комични смисао стихова разоткрива се у баналној слици („тер за славу миран Твоју / како бубрег спиш у лоју“) којом се дочарава „достојанство“ Апендинијевог положаја.

²⁷ Види: F. M. Appendini, *De praestantia et vetustate linguae illyricae*, Dubrovnik, 1806.

²⁸ Познато је да се ни Урбан Апендини није слагао са ставом свога брата Франческа о томе да је „илирски“ најстарији језик у Европи. Дубровачки песник Ђуро Хица (1752–1833) у стиховима своје посланице Франческу Апендинију шалио на рачун његових погледа о старини „илирског“ језика (Види: M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do narodnog preporoda*, Zagreb, 1961², 334).

²⁹ Фрањевац Јоаким Стули (1729–1817) издао је у Дубровнику 1810. године *Vocabolario italiano-illyrico-latino* за који је предговор саставио Франческо Апендини.

³⁰ F. M. Appendini: *Grammatica della lingua illirica*, Dubrovnik, 1808; *Memorie spettanti ad alcuni uomini illustri di Cattaro*, Dubrovnik, 1811.

Коленда је негована у старом Дубровнику бивајући, нарочито на прелазу XVIII и XIX века, одраз књижевних токова у Граду. Осим овога, због наглашене реалистичности садржаја, што је значајно обележје ове песничке врсте, постала је незамењива поетизована, духовита и каткад врло сатрична, хроника приватног и јавног живота Дубровника. Књижевни историчари махом су на маргинама својих проучавања литерарне прошлости само регистровали њену појаву, не начинивши значајан напор да се она свеобухватно осветли. У нашем раду настојали смо да на књижевнотеоријском плану у погледу типолошких одлика, на примеру двеју коленди, укажемо на изразите карактеристике песама овог жанровског круга. Учињено је то с намером да се осветли недовољно познат део књижевне баштине који завређује помнију пажњу и брижљиво проучавање историчара књижевности.

Често је коленда у уводним строфама садржавала стихове у којима се исказује молба да се пажљиво прати песма.³¹ Овакав почетак имао је сврху да привуче пажњу онога коме се пева или, пак, пажњу пролазника када је песма извођена на јавном месту. Песнички поступак у коленди подразумевао је неправилно смењивање „озбиљних“ и комично интонираних стихова, чиме је тон песме бивао разноврснији и богатији. Локални карактер сужава могућност проницања у уметничку суштину коленде због њене везаности за одређено време и поднебље, али је обогаћује на специфичан начин, због чега највредније песме ове врсте постају незамењива поетизована хроника дубровачког живота у минулим вековима.³²

У овој врсти поезије нарочито су се истакли Андрија Паоли, Марин Златарић и Марко Бруеревић.³³

Кључне речи: коленда, Дубровник, жанр, типолошке одлике, стварност, хумор, сатира.

³¹ Уобичајено је да су уводни стихови коленде спевани по моделу: „Послушај нас, господине...“, „Молимо вас... колендање слушај ово“ и сл.

³² Појава да се коленда саставља само за једну прилику и да се њен текст импровизује услвила је да велики број њих изгубљен. Известан број коленди сачуван је у рукописима, док је релативно мањи број објављен (види: *Dubrovnik, cvet narodnog knjižestva*, III, 1852, 19–58; *Dubrovnik, zabavnik narodne štionice dubrovačke za godinu 1868*, 89–123; *Vienac*, XXV, 1893, 2 (26); 3 (41–42), 8 (119–120), 10 (153–154), 18 (288–291); *Zbornik jugoslovenskih pučkih popjevaka*, II, Zagreb, 1941, 233–331; и др.

³³ Исто.

Славко Петакович

КОЛЯДА И КОЛЯДУЮЩИЕ В ЛИТЕРАТУРЕ ДРЕВНЕГО ДУБРОВНИКА НА РУБЕЖЕ
XVIII–XIX ВВ.

(Резюме)

Коляда представляла отражение литературных течений, в частности на рубеже XVIII–XIX вв. в древнем Дубровнике, однако она была поэтизированной, нередко остроумной и сатирической хроникой, общественной хроникой жизни Града. В настоящей работе освещается эволюционный путь данного поэтического вида, начиная с его образования в рамках фольклорно-мифологического ритуала, вплоть до того места, где он впадает в течения художественной поэзии прежнего Дубровника. На примере двух выбранных стихотворений автор анализирует типологические характеристики коляды как своеобразного жанра.

Милена Јовановић
Београд

ЛУКИЈАН МУШИЦКИ – ДВА ДИСКУРСА

Поезија Лукијана Мушицког, који је рано постао класик српске књижевности, била је намењена педагошкој примени, али Ода једног од бродара српске цркве, као одраз стварности како ју је песник видео, тешко да је могла бити међу песмама намењеним које служе као морални узор. Ова песма, међутим, којој је узор чувена Алкејева песма о броду у бури представља Мушицког као великог песника, бар по традиционалним мерилима. Мушицки је у духу стварања српског књижевног језика желео да помири национални, српски народни језик и традиционални, књижевни „славенски“ језик. Питање диглосије и стила треба сагледати у светлу његове тежње да обједини оба језика, свестан да је српски говорни језик, а „учени“ славенски његова подршка, која треба да га обогати и оплемени.

„Српски Хорације“, како Лукијана Мушицког види Шафарик, и не само он, ипак није добио оно место, бар не у науци о књижевности, које му по заслугама припада¹. Одговор на питање да ли ми довољно знамо о Лукијану Мушицком и колико је то што знамо веродостојно, даје нам на свој начин сам песник. Наиме, када класични филолог нема довољно проверених података о аутору, а то је најчешћи случај, или је традиција сувише унисона, онда се мора ослонити (и) на оно што сам аутор каже у свом делу. Наравно ако то аутор „дозвољава“. Мушицки је, рекла бих, аутор који је то богато омогућио, тако да се може сагледати не само његова перцепција стварности него и сама стварност његовог окружења у којем је деловао.

Управо је заслужност Мушицкова у многим областима, не само као свештеног лица или професора², засенила област до које му је највише стало: поезију. Најзад, Мушицки је ипак најпознатији по својој поезији, коју је пи-

¹ Констатација да се о њему „ипак много писало“ (Лукијан Мушицки: *Песме*. Избрала и приредила Мирјана Д. Стефановић. – Београд. СКЗ. 2005. Стр. VIII.) није сасвим прецизна, јер обухвата и радове где он није главни предмет разматрања.

² Као професор био је узор својим ученицима: „Многима од њих беше Мушицки не само особити човек, већ као неки идеал – његове речи текоше од уста до уста. Његова жарка љубав с којом се као наставник и васпитач предао свом позиву, његов ватрени дух задоби сва срца. Довео је завод до цветанка какво се од онога доба не памти. Израз му је био чист и јасан, предавање одабрано. Од свију страна врвили су ђаци.“ – овако је мишљење о њему имао његов ученик Платон Атанацковић (из Ђ. Рајковић: *Избрани списи*, Нови Сад, 1950, 52, према Гавриловић, Н: *Карловачка богословија (1794-1920)*. – Српска православна богословија Св. Арсенија, књ. 1 (1984), стр. 37, бел. 51).

сао у класицистичком маниру³, угледајући се првенствено на Хорација⁴, под утицајем свог професора естетике Шедиуса. Мушицком је Хорације био узор у сваком погледу, чак је могао рећи као Хорације о себи, да парафразирам, како је успешно пресадио антички стих у српску поезију⁵. Мушички је преводио управо оне ауторе на које се угледао у најбољем смислу подражавања узора:

„Како ме другим писмом, кое сам 22. Јуліа приміо, опоменусте да бы требало, да ону Оду Ораціеву – послану из Гергетеге – я мало поболѣ ѿ Ораціевым метрумом (размѣр кажу Руси) переведем, таки сутра дан переведем славенски, точно Ораціевым размѣром, а слѣдуюћий опет дан ту исту оду переведем Србски, тым истым размѣром. Могао сам вам оба превода – овим начином – пређе ꙗко дана послати. Но ктео сам заедно послати и три псалма преложена по размѣру Ораціеву. Ови су псалми врло сходни мом станю. – Но опет управо сам се зато сумњао послати и. Казали бы – како я смедо псалме профанирати и у новине ставити. – А и сама ме Ода она Ораціева задржавала. – Казаће, мысліо сам, – како є могао свештеник онаку оду – Епикурейску (по њиовой глави) преводити.

Ево како вели Орац:

Рукама наслѣдника што жельным одвучеш ты данас,
 За се и браћу, ест твоє.
 Кад у долный еданпут свѣт отидеш и Миной
 Торжествен изрекне закон
 Не ће те, мой Торквате, ни племе ни витійство
*Вратити, нити доброта.*⁶
 Ал' ћу є опет другом поштом послати, а може быти и псалме. Sapere aude!⁷

Несрећан стицај околности пратио је најстарије хеленске песнике Алкеја и Архилоха⁸, као што је пратио Хорација и Мушицког. Слом и неправда су

³ Распет између свог класичног образовања и класицистичких опредељења и властитих интереса, скрупула и страхова од околине, Мушички је тачно знао шта га чека. Митрополит Стеван Стратимировић и Гаврило Хранислав су га натерали, како он каже, да попије „две чаше горкости“ (Вук Стефановић Караџић: *Преписка*. II 1822-1825. У *Сабрана дела Вука Караџића*. Књ. 21. – Београд. Просвета. 1988. Стр. 63). У даљем тексту *Преписка*, број тома и број стране.

⁴ У једном писму Вуку образлагао је своја гледишта, на пример: „Четыр' су главна совершенства сзыка: *богатство, ясность, велесиліе* (Energie) и *благославіе* (Harmonie).“ *Преписка*. I, стр. 423.

⁵ Мушички је писао лирску поезију, користећи најчешће алкејску строфу. У једном писму Вуку каже да славенске речи немају спондеје (*Преписка*. I. Стр. 383). Ни јамб није (био) погодан – у латинском ултима као ни у српском не може бити наглашена, али Хорације је користио квантитативну версификацију, што опет није (био) случај у српском.

⁶ Еже днесь отвлечеші рукамъ наслѣдника алчнымъ

Ты къ житію, естъ твоє,

Въ мѣрѣ сгда сдиноу долній отидеш', торжествомъ

Міной и судъ изречетъ,

О Торквате, ни родъ возвратитиъ тебе, ниж' витіиство,

Сердца ниже доброта.

(*Летопис Матице српске* I (1825), стр. 123-124)

⁷ *Преписка*. I, стр. 940-941.

⁸ Архилох је био узор Хорацију, али не и Мушицком, коме је Алкеј морао бити ближи због несрећа које су га снашле као не-ратног изгнаника, за разлику од Архилоха, који као личност

снашли и Алкеја и Хорација, а на неки начин и Мушицког – сви имају горке стихове. Мушицки се у једном писму⁹ Вуку жали како је због псалама до-био „страшно писмо од Митрополита“, који ће „друга средства употребити на то“, што се и десило¹⁰. Иста је, по својој прилици, раупertas „натерала“ Мушицког да пева као што је натерала Хорација. Хорације је имао сензибилитет самосвојног песника који елегантно измиче (неком) ауторитету, увек умерен, на дистанци и благо ироничан – све оно чему је тежио Мушицки који му се највише приближио својим рационализмом с тим што се није никада помирио са „безизгледном борбом“, нити је био опхрван хорацијевском резигнацијом или меланхолијом¹¹ него је остао „чувствен“, пун родољубиве емфазе и оптимистичне вере, што је и те како деловало на српско друштво онога времена¹². Све оно у чему се Хорације угледао на Алкеја (и Архилоха¹³), било је узор Мушицком. Чак су му и песме распоређене у четири књиге¹⁴ као Хорацијеве песме или *Carmina*, касније назване.

Књижевни историчар може себи дозволити да тврди како је поезија Мушицког „извештачена и без инспирације“, али нико ко има песнички сензибилитет, макар и не умео да га објасни, неће рећи нешто такво, јер ће га понети „егзалтирани карактер, са смислом за акценат и ритам“, како је то осетила Исидора Секулић¹⁵. Његова се поезија радо читала, судећи по речима савременика и, посредно, по прихваћеним посветама. Поред тога савременом читаоцу пружа могућност различитих „читања“: његова се поезија доиста може схватити као песников „најважнији животни задатак“¹⁶, а онда као његово дописивање с пријатељима, па као песнички испричан дневник, једном речју као песниково комуницирање са стварношћу. Поезија је за Мушицког била више од најважнијег животног задатка, за њега је поезија била заправо сам живот, или, прецизније, једини начин комуницирања са стварношћу која га је окружавала.

У први мах, није ми се толико наметала стварност као таква, колико модели стварности које је песник свесно „пропагирао“. Можда ће ова реч некоме изгледати претерана, али се ту види разлика између оновременог значаја

тешко да је могао бити близак Мушицком, било као јамбограф „отровног пера“, било због онога што је, по традицији, сам о себи говорио!

⁹ Види: бел. 3.

¹⁰ Стратимировић је кажњавао бунтовног калуђера на сваки начин, а и сам је Мушицки био горко свестан да му се песме неће објавити пре него што он сам или његов непријатељ не умре, како је написао Вуку из Шишатовца јануара 1817. године (Вукова *Препуска*. I. Стр. 383). Тако је и било.

¹¹ Будимир. М. – Флашар, М.: *Преглед римске књижевности. De auctoribus Romanis*. – Завод за издавање уџбеника НРС, Београд, 1963, стр. 336 и 345.

¹² Али, нити је Мушицки био Хорације нити су Карловци били Рим.

¹³ Архилох премудри није био узор Мушицком ни због тога што је био сувише „револуционаран“, тачније „јеретик“, приговор који је Мушицки упутио Вуку.

¹⁴ Нисам сигурна да Георгије Мушицки не говори истину када тврди да је сам песник одредио како ће се песме штампати, али да није имао времена да заокружи своје дело, као Хорације.

¹⁵ Лукијан Мушицки: *Песме*. Изабрала и приредила Мирјана Д. Стефановић. – Београд, 2005, стр. XVII. У: Ђ. Рајковић: Лукијан Мушицки и његов књижевни рад. У спомен Мушицкове стогодишњице [рођења. 27. I 1877]. [Расправа-беседа]. *ЛМС* 120 (1877-1879), стр. 101-158.

¹⁶ Исто, стр. XV.

поезије и данашњег. И зато је нама тешко да читамо с уживањем песника какав је Лукијан Мушицки. Поезија у његово време и даље има кључну улогу *промотера* стварности каква она треба да буде, тако да је и *осликавање* стварности каква јесте опет у функцији „каква треба да буде“ – реч је о дидактизму и морализму¹⁷.

За мене је било битно питање наше, српске, диглосије¹⁸, не да ли јесте диглосија него зашто диглосија. Најлакше је било применити, као што се ради у оваквим случајевима, класичну поделу стила на високи, средњи и ниски – додуше, код Мушицког је тешко одредити шта би био ниски стил, у смислу свакодневног, неукрашеног говора, какав се може очекивати, на пример, у обичним писмима, јер је очигледно да је он „гладио“ сваку реч (можда му је зато тешко падало да промптно одговара на писма). Ако занемаримо ниски стил (условно у писмима и сл.), поставља се питање да ли би се средњи стил могао применити на српске песме, а високи на славенске. На то питање није лако дати јединствен одговор, највише зато што је по дефиницији тема та која диктира стил, док је језик инструмент који га изводи. Ода као похвална песма представља високи стил, ма којим језиком да је писана. Реч је заправо о некој врсти „подвале“ читаоцу: свеједно је којим је језиком поезија писана ако изазива висока чувства, а ако је свеједно којим је језиком писана, онда је оправдана употреба и једног и другог, тј. и славенског и српског, из чега би произишла равноправност оба „језика“. Може се закључити да је у то време Мушицки у духу стварања српског књижевног језика желео да помири национални, српски народни језик и традиционални, књижевни „славенски“ језик. Лакоћа с којом је Мушицки умео да пише на оба „језика“ учинила је да песник сметне с ума једноставну чињеницу да остали људи не само што не могу да пишу него не могу ни да читају (на) оба језика. С друге стране сасвим је могуће да је он био свестан такве чињенице, али да се на то није обазирао, знајући да његова поезија има смисла само ако стреми ка узвишеном циљу који је он сам одредио. У том светлу његова поезија га ставља, да се сликовито изразим, на чело српског песништва. Написати песму за Мушицког најмање је било питање инспирације: песма је морала имати књижевни квалитет што је у то време (још увек) значило стилску и моралну вредност у односу на „стварност“ којој је намењена. Ако се тако посматра поезија Лукијана Мушицког, онда постаје јасно зашто је за њега дидактичност песме *condicio sine qua non* – песма није могла вредети ако није имала хорацијеовско *miscere utile dulci*¹⁹ – ако треба, ставиће и мото, само да читатељ не погрешити. Зато је нама тешко да такву поезију прихватимо као поезију а да је не омаловажавамо атрибутом „дидактична“²⁰.

¹⁷ Таква „употреба“ поезије се с временом губи, али као модел опстаје дуго, на неки начин и данас, у тзв. школској лектури.

¹⁸ Под диглосијом подразумевам стање једне друштвене заједнице у погледу језика за разлику од билингвизма који означава статус појединца у односу на језик/е у тој друштвеној заједници.

¹⁹ *De arte*, 343.

²⁰ Не дидактичка, у смислу врсте. Постоје и други разлози што тешко читамо поезију Мушицког, о којима је било речи у поменутој књизи М. Стефановић и који су неспорни.

Да се вратим стилу, како бих стигла до одговора на питање који су му узор²¹ и зашто сам песник истиче дидактичност своје поезије. На први поглед Лукијан Мушицки је делио своју поезију тематски на ону коју је писао на српском и на коју је написао на славенском језику. У томе наравно има истине, али она се не сме поједностављивати и погрешно сводити на круту и стриктну поделу песама, на пример, по темама. Очигледно је да није тако, довољно је прочитати наслове песама. Напротив! Истанчаност „вкуса“ говори да је Лукијан Мушицки нешто друго имао на уму, у складу са својом вокацијом дидактичког и родољубивог песника. Постоје теме, и с т е, написане и српски и славенски²². Приметна су понављања, било мотива, њихових знака или чак читавих секвенци. То није песникова неспособност, напротив, варирати исту ствар, а да је и даље песнички дотерана, врхунска је вештина, особито када их варира на српском и славенском. Питање диглосије и стила треба сагледавати у светлу његове тежње да обједини оба језика, свестан да је српски говорни језик, а славенски, да тако кажем, његова подршка, која треба да обогати и оплемени српски језик. То је била његова намера, у складу са тадашњим схватањима, али по природи ствари неостварљива... Али, чак и „фантазирање“ о једном заједничком језику, увек је на трагу Хорацијевог *utile dulci* у функцији унапређивања „рода својега“²³. Полазиште да је језик ознака националног идентитета који он изједначава са родољубљем, по тадашњим схватањима националности, води до остварења другог циља његове поезије: до моралног узора. *Узор* или француски *modèle* за Мушицког, као најбољег и највећег представника свога времена, представља много више од обичног угледања: цео његов песнички „хабитус“ представља одраз његовог моралног „хабитуса“ као примера за углед младим нараштајима. Ако постоји узорни склад између живота и дела, онда је Лукијан Мушицки идеал, јер цео његов живот то потврђује. И те две „егзалтације“, језичка и морална, сублимишу песникову перцепцију стварности, где језик игра битну улогу у песниковом обраћању читаоцу или, да претпоставимо, слушаоцу, ако знамо у којој је мери Мушицки био „на трагу“ античке мелике²⁴. Јер такво и толико „возбужденије“ готово да нема смисла без директне рецепције. Али претпоставимо ипак да су песме само „циркулисале“, као Алкејеве на пример. А Мушицкова опседнутост родом није ништа мања од Алкејеве или Хорацијеве. И ту долазимо до песме *Једнога од бродара српске цркве*²⁵.

²¹ Многи истичу, на пример Милош Светић, како није имао узора, али ту мисле на српске претходнике.

²² Види: бел. 7.

²³ Није чудо што је *Глас арфе шишатовачке* имао толико одјека.

²⁴ Мушицког су поредили са (хорским песником) Пиндаром понајвише због величине и значаја његове поезије.

²⁵ Мушицки је у првој јерархијској оди (Лукіана Мушицког *СТИХОТВОРЕНИЯ*. Књига трећа. Скупио и издао Георгій Мушицкіј. У Новомь Саду. Писмени Іоанна Д. Каулиціј Ц. К. привил. Типографа г. 1844, стр. 89-94), поредећи народ и цркву са бродом, жестоко критиковао митрополита Стратимировића и цркву. Он већ у наслову јасно каже ко упућује оду: песник је један од бродара у броду српске цркве, на Видовдан (без године). Песма, међутим, носи датум 27. март 1828. године (Шишатовач). Будући да постоји старија верзија рукописа, коју помиње Георгије Мушицки и која је имала укупно 19 алкејских строфа (шест више), највероватније

**І СѢДА ЧВѢСТВОВАНІА ЄДИНАГО ИЗЪ КОРАБЛЕНИКЪ
ВЪ КОРАБЛІ СЕРВСКІА ЦЕРКВЕ, ИЗЛИВЕННАА НА ВИДОВЪ ДЕНЬ
ВЪ ШИШАТОВЦѢ 27. марта 1828.**

Sanabilibus aegrotamus malis, nosque, in rectum
genitos, natura, si sanari velimus, adiuvat. Seneca.²⁶

(Одломак)²⁷

..... Древній корабль свантій
Еще хранащій въ цѣлости Сервскій Родъ,
Со сыны плававъ, разныи щастьемъ,
Мыра по морю, се нынѣ вниде

Во слабо мѣсто, страхомъ, надеждою
Съвато. Вѣтра нѣсть ни ѿкъдѣ намъ!
Сгрызаетъ тла корабль вѣдѣ
Внѣтръ корабленники разныи вѣдѣ

Раземаютъ въ части. Кознемъ себе даютъ
Брази сердцамаи, въ обманъ цѣлѣютса;
Корысти все собственныи ищѣтъ;
Цѣль за сѣю забываютьъовщѣ²⁸

је старију верзију Лукијан Мушички „излио чувствено“ на Видовдан неке претходне године. Георгије Мушички их је додао, с правом оцењујући да се не смеју изоставити стихови „о таквом важном предмету сравњења ради“ и у којима је критика сасвим директна и експлицитна (Белешка приређивача на стр. 193 треће књиге, у којој се налазе преводи Јована Хаџића (стр. 193-212), међу којима и превод ове песме о лађи, стр. 208-211). Ову је песму у коначној верзији (13 строфа) превео са „славенског“ језика (како га је Мушички, и не само он, називао) на српски Јован Хаџић, односно Милош Светић, јер је свакако било Срба који нису могли разумети „славенски“. То је сам Георгије Мушички нагласио надајући се да ће Хаџић све песме Мушичког превести са „славенског“ на србски. Данас, међутим, ни Хаџићев превод за нас није више прихватљив иако није неразумљив.

²⁶ „Болујемо од излечивих зала, и нама, створеним за здраво и право, природа помаже, ако желимо да се излечимо.“ (Сенека)

²⁷ Строфе 6, 7 и 8 (из коначне верзије песме).

²⁸ Древни кораб свет
на окупу чува јоште српски род,
са синима пловех', усуда
разних, миром и морем, гле, сад

на болно место наиђе, страха и
наде пун, ал' ветра нам ниоткуд!
Трули од гриска кораб споља,
изнутра корабљара тма жеља

раздире на чести. Коварно чине;
Враг у срцима, целивају с' лажно;
Користи све за себе ишту,

Заборављају стога цель општу!

(у: Јовановић, М.: *Где извире бескрај све је целина.*

Из хеленске поезије. – Београд, Источник, 2003, стр. 105)

Песма о броду као метафори за државу и о погибелји која може да снађе и државу и брод има као узор чувену Алкејеву песму²⁹ је горка, критичка реч о тешким почецима консолидације грађанског српског друштва у Војводини³⁰. Ова песма је добар пример да је Мушицки упорно „разговарао“ са својим родом путем поезије, што је било сасвим разумљиво имајући у виду схватање књижевности пре свега као образовне функције. Мушицки је имао специфичну позицију у овим за српску културу преломним временима. Био је Вуков присталица, али је морао водити рачуна и о свом положају. Срце га је вукло Вуку, а разум га присиљавао да га се клони. Ортографија Вукова је изазвала највише отпора. Свака је промена примана са резервом, поготово она која би могла угрозити православље и српство:

„А најпосле да не прећерамо, треба да тише поступамо сь нашомь реформомь. Докь најпре едно утуркамо, докь видимо шта ће сь ђервомь быти. Подозрителна е свака реформа, наипаче поповомь или паче калуђеромь.“³¹

Мушицки је скоро видовито назвао Вука јеретиком у српској филологији³². Давао је целог себе, не водећи претерано рачуна о сопственим интересима, а и када се жали на сиромаштво, у томе има увек мрва хумора. Тешки дани у Шишатовцу (1816-1821) нису га снашли као младог и надобудног песника. Имао је тада четрдесетак година, што значи да су му најплодоносније године оне у пуној зрелости и свести о сопственој мисији. А ако су му „антички ликови“ били узор, онда је то било питање „изображења“ и високог морала који су га красили. А и онда када је био веома забринут, као што је био у вези са Вуковом реформом, видео је то као претераност која може упропастити добре намере. Прва му је брига била родољубље, које је испољавао бригом за омладину и њихово образовање. У једној од *Римских ода* Хорације каже:

29 Не схватам више куда ветар дува:
јер, ваља се море сад овамо сад
онамо: а ми усред свега
на црњаној лађи врлудамо,

тешко нам је у олуји страшној:
јер вода већ плави катарке оков, 5
а једра су скроз подерана
и висе у крпама великим.

Ужад попушта, а крма [испуштена]...

(Из: Јовановић, М., исто, стр. 102)

³⁰ То наравно није Хорацијева инвектива, пораженог политичког борца, на бурна времена римских грађанских ратова, па су и резигнација и меланхолија теже, али се Мушицки морао осећати пораженим имајући у виду одушевљење с којим је приступао сваком послу, без имало личне користи.

³¹ *Преписка*. I. Стр. 449.

³² Вук Копитару, 30. марта 1815: „За ореографију и сам мѣ Мушицкѣй карао, и шалећи се рекао ми є, да сам я еретѣк у Сербской филологѣи.“ па је додао: „А люди ће разумны и у томе дѣлу вѣшты и после нас о томе судити; и наћи ће, да: како год што є Сербскѣй езѣк различан од Славенскога, тако и ореографѣа нѣгова мора быти различна.“ (*Преписка*. I. Стр. 219)

Мрски пуче грешни, изиђи из храма!
Ви ћутите, верни! Служећи Музама
хоћу да забрује звуци лире нове:
омладино римска, теби песме ове!

Хорације је у и својим чувеним епистулама имао у виду пре свега омладину, наравно ону образовану и аристократску. Мушицки је добро знао да омладина којој се обраћа нема образовање, и да тек треба да га стекне, али да има одушевљење које је и он имао готово целог свог живота, без обзира на недаће које су га управо зато и стизале.

Напоменула бих да је Мушицки и на другим местима користио брод као метафору, чак и када говори о себи. Он је морао видети себе као бродоломника у политичком смислу, као што је Хорације био републикански бродоломник³³. Зато нема песме која не одражава стварност, било *стварну* стварност, каква она јесте, било *идеалну* стварност, каква она треба да буде, другим речима, цела његова поезија је одраз *стварне* стварности и *жељене* стварности.

Кључне речи: поезија, дидактичка, моралистичка, узор, диглосија, српски, славенски, Вук, Хорације.

³³ Будимир – Флашар, исто, стр. 346.

Предраг Јашовић
Лепосавић

ДОСИТЕЈЕВО ДЕЛО И СТВАРНОСТ

Овај рад има за циљ да покаже ограниченост биографистичко-историјских испитивања која теже документованом утемељењу чињеница кад је у питању Доситејево дело. Документна ствараност за Доситејево дело не значи много, јер његово дело ништа не губи услед недостатка документованости Доситејевог учеића у појединим догађајима. Догађаји и поједине личности су добили на вредности управо његовим присуством или непосредним учеићем. На крају, ствараност чине поступци, а не временски и просторни оквир у коме су се ти поступци догађајно простирали. Они представљају материјални костур који је за суштину стварности, њен есенцијални облик и трансцендентну манифестацију небитан.

На самом почетку неопходно је одредити се према теми због ширине значења насловног знака. Под Доситејевим делом подразумевамо целокупно његово књижевно дело, просветитељски програм, али и сам живот, за који сматрамо, ако је и од контекстуалног значаја, да је неодвојив од суштине значења Доситејевог дела.¹

Према ширини семантичког захватања насловне синтагме *Доситејево дело*, мора одговарати и ширина дефиниције *стварности*. На првом месту под стварношћу подразумевамо трајање Доситејевог дела, па према томе и његов књижевни опус и просветитељски програм прилагођен штокавском

¹ У прилог томе говори и монографска студија Андрије Б. К. Стојковића *Животни пут Доситеја Обрадовића* (1989), где Стојковић на примерима Доситејевог *Живота и прикљученија* поред постојећег друштвеноисторијског портрета Доситеја Обрадовића, прави нови, интелектуални портрет одређујући га и као душевну биографију. Занимљиво је да се душевна, интелектуална биографија номенклатурно подудара са типологијама хронологије Доситејевог живота, с том разликом што у типологијама Доситејевог живота, за разлику од Стојковићеве интелектулане биографије, номенклатурно су одређена три периода. (За ову прилику смо консултовали студије Војислава Турића, Мите Костића, Милорада Павића, Митрополита Амфилохија Радовића у којима су они дали хронолошку типологију Доситејевог живота). Реч је о томе да је трећи период Доситејевог живота, од боравка у Бечу 1789. године до смрти 1811. године, Стојковић поделио на две етапе – европску просвећеност и устанички период – што је сасвим исправно у односу на циљ његове студије – одређивање Доситејеве интелектуалне и душевне биографије са филозофског аспекта, док су остале наведене номенклатуре оправдане са биографистичког аспекта, а са аспекта дијахронског сагледавања чињеница имају своје пуно методолошко оправдање.

говорном подручју и свим поробљеним православним народима.² Стварност је, дакле, све што се догодило у времену и простору, као догођено и као потврђена чињеница је до нас дошло разним путевима, као чињеница која представља валоризовано знање о нечему што је догођено и што се као догођено потврђује у свом есенцијалном облику и значењу.

Све податке које поседујемо у корпусу *доситејологије* о Доситејевом животу истрживачи су углавном црпили из Доситејевог *Живота и прикљученија* (1783). Проналажењем архивске грађе, исписа, епистола и историографске грађе, неки подаци су потврђивани као догођене чињенице, а неки као плод списатељске небриге, па као такви нису били одрживи. Суштински, можемо констатовати да су се до данас одржали само они подаци из *Живота и прикљученија* који су могли добити ма какву контекстуалну потврду. Другим речима, одржали су се подаци који су добили друштвену, историјску, економску и политичку позадину, па се успостављеном аналогичном може потврдити могућност њихове догођености.

У том смислу ми не можемо, као некад Мита Костић, рећи да Доситејеву биографију изложену у *Животу и прикљученија* не познајемо у целини и потпуно.³ Ми данас познајемо описане догађаје у Доситејевом *Животу и прикљученија* утолико уколико су књижевни историчари и други истраживачи могли да им одреде историјску контекстуалну догођеност. Јасно, то је било отежано, јер, као што је познато, Доситеј у аутобиографији своју животну прошлост није приказивао доследно према историјској догођености. Зато и не можемо са сигурношћу прихватити све податке, са једне стране, а са друге стране то чини да целокупна његова аутобиографска прича буде ближа *ономе како је могло бити, но ономе што се истински догодило.*⁴

Није мало биографистичких студија и монографија о Доситеју Обрадовићу. Кренувши од 1897. кад се појавила Радченкова монографија, преко монографија Ивана Шерцера, Андре Гавриловића, Тихомира Остојића, Јована Скерлића, Милана Шевића (на немачком), Јована Деретића и Војислава Ђурића, до данас, историчари књижевности се труде да буду оригинални. То подразумева да изнесу што више нових података из Доситејевог живота. Међутим, све се завршава у приземној сфери домишљања како је могло бити, јер заиста ми не знамо како је било, јер конкретних података који се документно могу проверити и потврдити нема.

Ако кренемо од године Доситејевог рођења⁵, суштински гледано, ми до данас немамо сигуран документ према којем бисмо могли рећи Доситеј

² У прилог томе говори ода Јосифу II, где Доситеј каже: „Светла круно *Јосифе велики*,/ простри милост *твоју* на род српски!/ Обрати лице и *твој* поглед благи/ На дедова *твојих* народ драги./ На Србију бедну и на Босну,/ Које трпе работу несносну!/ Буди подобан неба господару, / Дико света, *пресветли цесару*!/ Изли на свет превисоке даре,/ Подај Болгаром њихове бољаре,/ *Твојим* Србљем витезове старе/ И Грецији њезине Пиндаре!“

³ М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историској перспективи XVIII и XIX века*, САНУ, посебна издања књ. СХС, Историски институт, књ.2, Београд, 1952, стр. 5.

⁴ Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990, стр. 59.

⁵ Литература о години Доситејевог рођења је многобројна. Ђуро Гавела каже да постоји „читава мала литература.“ О тој литератури треба погледати *Белешке* Ђ. Гавеле у I књизи *Сабраних*

је рођен 1739. године. До ове године историчари су дошли руководећи се извештајем аустријског обавештајца Павла Митесера, који је послао пуковнику Фердинаду Першу. У извештају, између осталог се наводи да је 1807. године, Доситеј имао 67. година. На основу тога закључено је да се Доситеј родио 1740. или 1739. уколико рачунамо да је наведено пуних 67 година и 68 година живота. И Доситејев синовац, Григорије Обрадовић наводи да се Доситеј родио 1740. године, јер је сам Доситеј тако писао Јернеју Копитару.⁶ Та година је прихваћена и на основу врло убедљивог и логичног образложења Адре Гавриловића⁷, али сам доказ се не базира на конкретном материјалном артефакту – крштеници, или какавој белешци у црквеним књигама, или каквом другом документу којим се директно потврђује да је Доситеј рођен ове године, као што нема документа којим се потврђује да Доситеј није рођен ове године. Сви докази се базирају на извештајима, који се узгредно, сасвим случајно баве овим питањима, или позивањем на писма, која су до данас остала непозната, као што је случај са оним писмом Копитару, које наводи Руварац.

Слично је и са датумом Доситејевог преласка у Србију. Наилазимо на различите податаке, од навођења године, као нечег што се само по себи разуме, а и није од пресудне важности⁸, преко привидних тежњи прецизности одређењем да је Доситеј дошао у Србију почетком августа 1807. године,⁹ или у првој половини августа¹⁰, до конкретне одређења датума, где Мита Костић и Милорад Павић наводе 9. август¹¹, а Миленко Вукићевић налази да је Доситеј прешао из Земуна у Београд на Преображење 6. августа 1807. године.¹² Најчудније је да из експлицита Миливоја Павловића произилази да је Доситеј дошао у Београд августа 1808. године.¹³ По свему судећи, Доситеј је дошао у Београд 9. августа 1807. после подробног испитивања његове подобности од стране аустријских власти. Али, осим извештаја обавештајне службе о подобности и извештаја о одобравању пасоша 6. августа 1807. године и неких казивања, конкретних података, рецимо, граничних књига о томе нема, или самог пасоша из којег би могли видети тачан датум преласка нема.

Постоји низ догађаја из Доситејевог живота, као и односа према појединим историјским личностима о којима не можемо са сигурношћу, доку-

дела Доситеја Обрадовића из 1961, стр. 731-732; о томе погледати и Андрија Б.К. Стојковић, *Животни пут Доситеја Обрадовића*, 1989, стр. 125.

⁶ Д. Руварац, *Година Доситејевог рођења*, Бранково коло, Сремски Карловци, 1911, стр. 222.

⁷ Г(авриловић) А(ндра), *Доситије је рођен 1739.*, Коло, Београд, I/ 1901, књ. II, св. 11 (1 децембар), стр. 645-648.

⁸ А. Б. К. Стојковић, *Животни пут Доситеје Обрадовића*, Белетра, Београд, 1989, стр. 99.

⁹ А. Николић, *Књижевни радови*, СКЗ, Београд, 1932, стр. 283.

¹⁰ Б. Ковачек, *Доситеј Обрадовић*, Рад, Београд, 1963, стр. 31.

¹¹ М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историској перспективи XVIII и XIX века*, стр. 98; М. Павић, „Живот и прикљученија Доситеја Обрадовића“, у: Доситеј Обрадовић, *Живот и прикљученија. Писмо Харалампиј*, Просвета, Нолит и др, Београд, 1978, стр. 242.

¹² М. Вукићевић, *Последњих пет година живота и рада Доситеја Обрадовић*, Споменица Доситеја Обрадовића, СКЗ, Београд, 1911, стр. 103.

¹³ М. Павловић, *Доситеј Обрадовић* у: Доситеј обрадовић, Народно дело, Загреб, 1932, стр. XI.

ментовано говорити, као о догођености. Што се личности тиче, то су односи између Доситеја и Карађорђа, Вука и Стратимировића, а од догађаја ту можемо истаћи Доситејеве дипломатске мисије, његово учешће у Тицановој буни, бављење књижевним радом у Србији, и друго.

Данас знамо да је Карађорђе веровао Доситеју. То се правда на основу неколико експлицита који су до нас дошли посредно у исписима. Мада конкретно документованих доказа нема, можемо сасвим сигурно бити уверени да је низ Доситејевих поступака допринео да Карађорђе верује Доситеју далеко више но другима.

Доситеј, ватрени заговорник просветитељства и рационализма, дакле филозофског ситета, који се у многоме заснивао на материјалистичким основама, а сам је зазирао од материјалног богатства. То његово родољубље чини посебним и издиже га на етичкој лествици патриотског чињења. Он је увек на првом месту стављао интерес Србије изнад личних интереса. Када је депутација, састављена од Јеврема Гагића и Аврама Лукића дошла у Трст 1806. године да тамо тражи помоћ од богатих српских трговаца, и скупила 70000 форинти, Доситеј је дао 400 форинти, половину од целокупног иметка. Доситеј је био тада једини и први интелектуалац који се одрекао личног материјалног зарад колективног. Колико је данас таквих остаје отворено питање.

Кућу коју је добио од Карађорђа, Доситеј је о свом трошку доградио и реновирао, али ће предложити Совјету да управо у њој буде смештена Богословија, а за главног предавача препоручиће Вићентија Ракића. То доказује да је Доситеј на прво место стављао значај колективног, а не индивидуалног. За њега давање материјалног није представљало жртву, већ потребу. Данас посебно, Доситеј на овом месту представља пример.

Кад је дошло до евакуације Београда, Карађорђе је послао по Доситеја, а Доситеј, увек плашљив, сада чврсто стане и каже: „Ја сам у Србију дошао да останем, и ако треба погинути погинућу овде.“ Доситеј је био једини од виђенијих људи који тада није напустио Београд. Тај чин је сигурно деловао снажно на све устанике, Карађорђа и Србе, јер сигурно је да више представља од храбрости једног старца који се налази пред крај живота. То је пример непоколебљивости и опстајања, насушна потреба за трајањем ту где човек јесте настао, а Доситеј је то могао само у Србији.

Однос између Доситеја и Вука за ову прилику се чини неинтересантним утолико уколико знамо да се Доситеј практично нигде није бавио Вуком нити је имао икакав однос према њему. Далеко је занимљивији однос између Доситеја и Стратимировића, двеју личности које су имале велики удео у I српском устанку, његовом финансирању и спровођењу.

Постоје два крајња мишљења о односу ових личности. Јован Скерлић сматра да је Стратимировић био изузетно нетрпељив према Доситеју¹⁴, Мита Костић сматра да су се ова два велика национална радника ангажовали на различитим бедемима одбране српског ентитета и да су поштовали и ценили

¹⁴ Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 9, Просвета, Београд, 1966, стр. 280-367.

ангажовање оног другог.¹⁵ Теодора Петровић овај однос представља као сивило историјске неминовности у аксиолошком апарату научне објективности. Она је свесна да је услед недостатка праве архивске документне грађе тешко доћи до *праве истине*, али је могуће контекстуално зацртати суштину тог односа.¹⁶

Стратимировићева нетрпељивост могла је бити вишестрано узрокована. Доситеј није био мала неприлика за највишег црквеног великодостојника. Доситејев утицај је одмах на почетку био врло снажан¹⁷ тако да поред тога што је идеолошки правдао борбу народњака са јерархијом, Доситејеве антиклерикалне оријентације су морале сметати Стратимировићу који се свим снагама упињао да сачува јединство православне српске цркве нападане са свих страна. Нетрпељивост може долазити и отуда што је Доситеј, наводно, учествовао у Тицановој буни. Сигурно је да се Доситејевих идеја највише бојао јер је њима Доситеј заговарао верску толеранцију, верске слободе и просвећивање на уштрб богословских наука, а сам Стратимировић је имао велику муку да спречи ширење уније, која је у том тренутку представља политичко питање везано за национални опстанак.

Доситејев однос према Стратимировићу сазнајемо из посредних извора. Руварчев закључак: „Доситије је много уважавао Стратимировића.“¹⁸, проишао је из Доситејевог писма Јефтимију Ивановићу где Доситеј каже:

„Блажена и преблажена она света, велика отеческа душа (Јего Екселенција господин архиепископ и митрополит Стефан од Стратимирович), која нам је такове произвела пастире и учитеље у којему сте Ви праведно Ваш труд посветили и као драгим каменом украсили.“¹⁹

Доситеј, својствено његовој благонаклоној природи методичког вокобулара, заиста поштује Стратимировића, јер он, у основи, сваког поштује. Што се и види из наведеног писма. Али, не треба заборавити да је ово писмо из 1810. године, из времена кад Доситеј и Стратимировић увелико сарађују. Каква је ситуација била, рецимо пре 1805. године, остаје тајна.

Стратимировић ће се после више усмених порука обратити Доситеју 29. 06. 1805. У том писму он каже: „Ничего не имам противу Вас [...] Ви и јесте и бити можете в различном разсужденији челоујеков народу својему преполезан.“²⁰ Првим делом овог цитата Стратимировић је признао да није био наклоњен Доситејевом раду, али другим делом цитата показује разлог своје опрезности и уздржаности кад је у питању испољавање нетрпељивости. Реалан, стамен, Стратимировић не прихвата Доситејева начела, али је свестан

¹⁵ М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историској перспективи XVIII и XIX века*, САНУ, посебна издања књ. СХС, Историски институт, књ.2, Београд, 1952, стр. 95.

¹⁶ Т. Петровић, *Из историје српске књижевности*, Нови Сад, МЦ, 1974, стр. 64-79.

¹⁷ Ј. Радонић, *Иларион Руварац и његови радови на пољу црквене историје*. Гласник историјског друштва у Новом Саду, књ. V, св. 2, стр. 240.

¹⁸ Д. Руварац, *Противници штампања Доситејевих дела*, Бранково коло, XVII, бр. 12, 1911, стр. 194.

¹⁹ Д. Обрадовић, *Сабрана дела*, књ. III, стр. 194.

²⁰ Летопис МС, књ. 42, 1838, стр. 120, према нав. делу, Т. Петровић, стр. 74.

да Доситејево ангажовање Србији може помоћи и да, посматрано из другог аспекта, његов рад много помаже културном и научном развоју Србије. Зато не пропушта прилику да Доситејево интересовање за устанак поткрепи. Настоји да дође у везу са њим преко других (Аксентија Андрејевића, руских слависта Кајсарова и Тургејева, Андреја Антанасијевића проте сомборског и Петра Новаковића Чардаклије) и лично.

Доситеј ниједног тренутка није споменуо Стратимировића док га није упознао.²¹ После познанства, својствено његовој природи, он Стратимировића хвали. У писму Арси Теодоровићу каже: „От скоро упознасмо се и могу казати, да ми је најгори непријатељ, опет би само морао казати [...] таковог митрополита нигда нисмо имали.“²² У писму Георгију Поповићу посебно слави Стратимировићеву *благост, родољубље и просвештеније*.²³

Што се тиче Стратимировића, који је Доситеја свечано дочекао 1806. ствар стоји другачије. Познанство са Доситејем њему не смета да 10. 09. 1806. у писму српским старешинама изнесе апсолутно антидоситејевске идеје.²⁴ То Доситеј не прихвата као непријатељски гест, као што видимо из његових писама после ове Стратимировићеве реакције. Не треба заборавити ни да Стратимировић прети Мушицком док му овај чита оду Доситеју. Замера му што је хвалио Доситеја и Болића, а подржавао касније Вука.²⁵

На основу изложеног не можемо рећи да су се Стратимировић и Доситеј прекомерно ценили. Они су људи, културни и свестрано друштвено ангажовани, мада морамо имати у виду да је Стратимировић надасве водио клерикалну политику, а у том смислу спроводио и један ускогрудни културни и просветни програм, који је био дијаметрално супротан усмерењу Доситејевог програма. Стратимировићу је морала сметати чињеница да је Доситеј у народу радо читан и да се његова дела шире/ штапају, преписују у целини или у изводима и препричавају. У сваком случају, после познанства са митрополитом, Доситеј се никада није негативно изразио о њему, као што, уосталом, то није чинио ни раније. Тако је благошћу никад замерљиве природе надрастао лик митрополита Стевана Стратимировића. Све остало иде у домен историјског домишљања, јер конкретних докумената, рецимо, наредбу о уништењу Доситејевих дела, немамо.

Што се тиче Тицанове буне, историчар по основном образовању, Гојко Десница прихвата без провере да је Доситеј заиста учествовао у овој буни.²⁶ Гојко Десница се повео за непровереном тврдњом Андре Гавриловића. Међутим, нема веродостојних документа о томе да је Доситеј био непосредно повезан са овом буном, али има посредних доказа да Доситеј према овој буни није био

²¹ Т. Петровић скреће пажњу да у Доситејевим делима има алузија које би се могле односити на Стратимировића, нав. дело, стр. 77.

²² Према нав. делу, Т. Петровић, стр. 77.

²³ Д. Обрадовић, *Сабрана дела*, књ. III, стр. 321.

²⁴ Р. Петровић, *О једном тобожњем писму Доситеја Обрадовића из доба Првог српског устанка*, Ковчежић, књ. I, стр. 16.

²⁵ Т. Петровић, нав. дело, стр. 78.

²⁶ Г. Десница, *Нови приступ српској историји и књижевности*, Београд, 1985, стр. 131-166.

непријатељски расположен.²⁷ Основни доказ је писмо неком сремском свештенику, где Доситеј сматра да нема потребе да се ико боји Стратимировићеве клетве коју је овај бацио на све учеснике Тицанове буне, јер:

„прошла су давно она времена кад су папе ин(т)ердкт и друге страшне вешти од бога у притјетажаније имале! Слепа и ружна времена! И кад такво проклетствије никад до сада у роду нашем није било, ајме, нека и сада га не буде, кад наука и просвештеније разуму људском тако близу стоји да некакво варварство опстати у домашају њиховом не може.“²⁸

На крају, као доказ о немогућности документованог утемељења догађаја који су везани за Доситејев живот су дешавања која је узроковао Доситејев говор на гробу Чардаклије. Мита Костић налази да су ти исклесани стихови на надгобној плочи Чардаклије омогућили Ивану Југовићу да напише пасквил против мртвог Чардаклије и Родофиникина, који су допринели да буде истеран из Совјета, а касније и протеран из Србије.

Шта данас знамо у вези са овим догађајима? Знамо да је Доситеј заиста написао стихове и говорио на сахрани Чардаклије; знамо да је Југовић написао поругу на те стихове; знамо да је Доситеј одговорио радом у прози, који почиње „у лажи су кратке ноге“ и да је тај запис преписиван и читан. Међутим, сва та сазнања ми смо заправо добили посредством Вука Караџића. У грађи за ненаписану историју Првог српског устанка „Правителствујућій Совѣтъ Сербскій“ за времена Кара-Ђорђејева или Отимање ондашњијех великаша око власти“.²⁹ Јасно је да ова грађа, уистину представља анегдотске записе о појединим догађајима и личностима и то, онако како их је Вук видео. На крају, не треба сметнути с ума да се ово „дописивање“ између Доситеја и Ивана Југовића, данас рачуна у анегдотску грађу³⁰ која никако не може бити представљена као релевантни историјски документ, али је потврда Доситејевог постојања и животне актвности.

Све ово говори да је Доситеја лако поставити у историјски контекст епохе у којој је стварао, међутим, документовано говорити о догађајима који су везани за Доситејев живот је врло тешко, јер практично докумената нема. Оно што рачунамо у овом случају у архивску грађу су писма, исписи и анегдотска причавања у чију тачност морамо сумњати. Опет, занимљиво је да се веродостојност података смањује са Доситејевим приближавањем Србији, односно онима, који су могли документованим низом чињеница описати устанички период његовог живота. То ће рећи да најмање веродостојних података имамо о времену његовог боравка у устничкој Србији 1807-1811.

То доказује да је Доситејево дело, његов живот и романсирана аутобиографија на линији онога како је могло бити, а не како је заиста било. Зато

²⁷ М. Костић, нав. дело, стр. 94.

²⁸ 67. писмо непознатом свештенику, *Сабрана дела*, књ. III, Просвета, Београд, 1961, стр. 310.

²⁹ Вук Стефановић Караџић, *Историјски списи*, Просвета, Нолит, Београд, 1987, стр. [85], стр. 64.

³⁰ *Доситеј у говору и твору* прир. Боривоје Маринковић, Нолит, Београд, 1961, стр. 58.

је и било могуће да се поједини догађаји из његовог живота белетристички обраде. То је урадио Слободан Стојановић у драми *Јастук гроба мог* (1991). Њему је епистоларно стваралаштво Обрадовића послужило само као полазни импулс. Средиште, стожерни мотив којим се структурира динамика тока драмске радње, јесте лик и дело Доситеја Обрадовића.³¹

Радња је у неку руку измештена из историјског контекста. На пример, у трећем призору драме, „Востани Србије!“ радња је смештена у цркви Светог Спиридона с почетка јесени 1804. године, службу држи свештеник Вићентије Ракић. Ту су сви виђенији Срби из Трста и изасланици Вожда Карађорђа, Аврам Лукић и Јеремија Гагић, који од дијаспоре траже помоћ. Историјска истина је да су Трст посетили овим послом августа 1806. године.

Управо то нам казује да истинит догађај са реалним ликовима уколико добије фантастичну садржину, временски оквир и простор, ништа неће изгубити од своје фактографске веродостојности, чак и ако је датиран погрешно. Штавише, чини се да значај и вероватност једног догађаја чини величина ликова и њихово чињење. То самом догађају даје историјски значај, а датумско обележје стоји само као временска раскрсница да покаже како је било до тада и шта се променило од тог дана када је неким поступком начињен значајан искорак према напред за једну нацију и епоху.

Поред појединих догађаја, могуће је и читав Доситејев живот романескно представити. И то није ништа чудно уколико се сложимо да је то већ урадио сам Доситеј. Међутим, овај феномен је занимљив утолико уколико је ново дело, роман у овом случају, дакле белетристичка структура израсла на платформи постојеће белетристичке структуре користећи њен језик, али и унутарњу фактографију. Такав подухават представља својеврсна форма романа-беседе Милутина Тасића *Слово о Доситеју* (1992).³²

На крају, Доситеј је писац који својим делом доказује директну ограниченост сваког биографистичког испитивања. Он доказује да један човек, својим делом, може трајати и мимо фактографске документне грађе. Његово дело јесте историјска чињеница, али је и аксиолошка јер се вредносно и данас потврђује. То доказује низ радова у којима се потврђује или се антиципира актуелност Доситејевог дела и данас.³³ Са друге стране његово дело, живот и поступци доказују да кад се оно што одређујемо као стварност „откине“ од историјски одређеног, омеђеног рамом времена и простора, егзистира

³¹ О томе видети рад: *Доситеј у 'Јастуку гроба мог'* Слободана Станојевића, Књижевност и историја VII, Транспозиција историјских догађаја и личности у трагедији код Словена, Зборник реферата са Скупа у Нишу, 27. и 28. октобар 2005. Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и Студијска група за руски језик и књижевност, стр. 419-432.

³² О томе погледати: *Литерарна транспозиција Доситејевог лика, дела и живота*, Детињство, Часопис о књижевности за децу, год. XXXII, бр. 2, лето 2006, стр. 27-34.

³³ То су радови: Николе Костића, *Актуелност Доситејевог мисли данас*, Борислава Крстића-Велимирова, *Са Доситејем у следећи миленијум*, Славка Гордића, *Доситеј Обрадовић и књижевно време садашње*, Васе Павковића, *Модерни релативизам Доситејевог мишљења*. Сви радови су објављени у зборнику *Живот и дело Доситеја Обрадовића*, Зборник радова са научног скупа Српске академије наука и уметности одржаног 15. и 16. децембра 1999. године у Београду и 17. децембра 1999. године у Сремским Карловцима, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.

као трансцендентна стварност, или чиста есенција стварности, која као таква не може бити подвргавана ма каквом испитивању. То је априорна стварност, јер су остали само поступци који се потврђују својим квалитетом и као такви врше утицај, а све оно што је било у неком времену као материјални рам поступка или догађаја нема никаквог значаја, што ће показати наредне аналогије.

Руководећи се цикличним концепцијама, како сагледавања друштвене, тако и књижевне историје (Ћамбатиста Вико, Хајнрих Велфлин, Фриц Штрих, Оскар Валцел, Луис Казамјан), где се периоди циклично смењују и обнављају по формули $a + b + a^1 + b^1 + a^2 + b^2$. Међутим, испоставиће се да цикличност, односно понављање заиста постоји, али не као просто обнављање већ догођеног. Тако изгледа само када се догађај посматра на плану симплификованих аналогија, суштински поновљени догађаји се управо разликују за индекс који их у форми разликује од полазно означених догађаја.

Данас је више но очигледно да се и на прву деценију XXI века пренела револуција из прве деценије XIX века, коју су покренули Доситеј на интелектуалном и Карађорђе на војном плану. Аналогичност двеју револуција једног народа који се и после двеста година нашао поново на истој муци опстајања, с тим што је данас готово цео свет против њега и лишен је наде да ће, као држава у комаду опстати, садржана је у чињеници да су револуционарне промене двеју револуција диктиране споља.

Карађорђе је био свестан чињенице да никоме не одговара јака Србија. Није очекивао претерану помоћ ни са једне стране. Покушао је да одржава дипломатске везе са Русијом, а Србију подиже из ње саме, од помоћи Срба у расејању покушава да изнедри модерну и ослобођену Србију на здравим националним темељима. Тражи материјалну помоћ од великих српских трговаца. Доводи Србе из „просвештене Европе“ да ударе темеље модерном државном и просветном систему Србије. Довео је Доситеја, Тому Милутиновића, из Војводине ће довести Ивана Југовића, а на Доситејеву сугестију из Трста ће доћи Вићентије Ракић да управља новоформираном Богословијом. Дакле, имамо више од аналогије између догађаја које дели две стотине година. Немојмо заборавити да је политички преврат 2000. године омогућен споља, а да је функционисање државе омогућено доласком интелектуалаца и експерата српског порекла из Европе и света.

Међутим, револуција у првој деценији XIX века уперена је против страних узурпатора, Османлија, док ће у првој деценији XXI века „револуција“ бити уперена против политичких неистомишљеника исте националности, а биће омогућена бомбардовањем Србије од стране страних узурпатора. Прва револуција ће српском народу и држави дати наду, а друга ће их оставити без икакве алтернативе.

Чини се више но интересантним чињеница да ће се Доситеј кад буде уписао студије код чувеног професора Еберхарда 17. октобра 1782. године, потписати: *Dositheus aus Serbien*. Овде је занимљиво да се Доситеј потписује као Србин, кад практично Србије као државе нема. То ће рећи, да је код Доситеја из Чакова, била развијена свест о Србији и ако она, као политички,

државотворни систем не постоји. Опет, то говори да је идеја државе далеко трајнија, па и старија, но чиновнички апарат и политички симболи којима се одређује држава.

Откуда тако развијена идеја о српству у свести Доситеја Обрадовића? Сигурно је да се она, развијена у епоси Немањића, а преко такозваног „косовског мита“ колективно несвесним пренела и до Доситеја. То директно казује, да је тај *мит* много дубље укоревен од обичних идолошких флоскула, биле оне мундијалистичког, левичарског или десничарског карактера. Тај мит је далеко стварнији и трајнији но иједна политичка идеологија. Он се не да брисати из памћења српске традиције простом негацијом. То је зато јер тај *мит* није ништа стечено или добијено на поклон, он је гентески кодиран у свест српског народа. Он је урођено. И управо развијена идеја о Србији у свести Доситеја, кад Србије нема, чини Косово српском реалношћу која се и данас дешава, али дешавање траје и онда кад га материјално, сад и ту нема, јер је у свести бића српског народа то дешавање усађено као трајање. Та идеја Доситеја чини визионаром какав је још само био Свети Сава, јасно на сасвим другом фону развоја српске државе, интелекта и духовности.

Кључне речи: ствараност, документ, документована стварност, историја, Доситејево дело.

ЛИТЕРАТУРА:

1. А. Б. К. Стојковића *Животни пут Доситеја Обрадовића*, Белетра, Београд, 1989.
2. Ј. Деретић, *Поетика*, Вук Караџић, Београд.
3. М. Костић, *Доситеј Обрадовић у историског перспективи XVIII и XIX века*, САНУ, посебна издања књ. СХС, Историски институт, књ.2, Београд, 1952.
4. Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. Милош Н. Ђурић, Завод за уџбенике и наставна средстава, београд, 1990.
5. Г(авриловић) А(ндра), *Доситије је рођен 1739*, Коло, Београд, I/1901, књ. II, св. 11 (1. децембар), стр. 645-648.
6. Ј. Скерлић, *Српска књижевност у XVIII веку*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ. 9, Просвета, Београд, 1966.
7. Т. Петровић, *Из историје српске књижевности*, Нови Сад, МЦ, 1974.
8. Ј. Радонић, *Иларион Руварац и његови радови на пољу црквене историје*. Гласник историјског друштва у Новом Саду, књ. V, св. 2.
9. Д. Руварац, *Противници штампања Доситејевих дела*, Бранково коло, XVII, бр. 12, 1911, стр. 194.
10. Д. Обрадовић, *Сабрана дела*, књ. I, II, III, Просвета, Београд, 1961.

11. Р. Петровић, *О једном тобожњем писму Доситеја Обрадовића из доба Првог српског устанка*, Ковчежић, књ. I.
12. Г. Десница, *Нови приступ српској историји и књижевности*, Београд, 1985.
13. Вук Стефановић Караџић, *Историјски списи*, Просвета, Нолит, Београд, 1987.
14. *Доситеј у говору и твору* приредио Боривоје Маринковић, Нолит, Београд, 1961.
15. *Доситеј у 'Јастуку гроба мог' Слободана Станојевића*, Књижевност и историја VII, ранпозиција историјских догађаја и личности у трагедији код Словена, Зборник реферата са Скупа у Нишу, 27. и 28. октобар 2005. Центар за научна истраживања САНУ и Универзитета у Нишу и Студијска група за руски језик и књижевност, стр. 419-432.
16. *Живот и дело Доситеја Обрадовића*, Зборник радова са научног скупа Српске академије наука и уметности одржаног 15. и 16. децембра 1999. године у Београду и 17. децембра 1999. године у Сремским Карловцима, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2000.
17. С. Новаковић, *Доситеј Обрадовић и српска култура* у „Српска књижевност у 100 књига“, књ. 63, Београд, Нови Сад, СКЗ,МС, 1972, стр. 257-292.
18. А. Моч, *Доситеј Обрадовић, отац српске демократије и модерне српске националне културе*, Глас Матице српске, Нови Сад, VII/1940, св. 107, стр. 18-19.
19. П. Јашовић, *Рецепција књижевног дела Доситеја Обрадовића*, Мали Немо, Панчево, 2007.

Predrag Jasovic

DOSITEY'S WORK AND REALITY

(Summary)

This work is for a goal to show the restriction of biographical-historical studies reaching the documented facts concerning Dositej's writing. Documented reality is not of great importance for Dositej's work, because his work doesn't lose anything due to lack of Dositej's involvement in some events. Some events and persons got even more value either of his presence or his direct involvement. Finally, the acts make reality, and not time or space they happened within. They represent the material frame which has no importance for the reality essence, its essential shape and transcendental manifestation.

Бранко Златковић
Београд

ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА У УСМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ О ПРВОМ СРПСКОМ УСТАНКУ

Процес претакања историјских чињеница у народне песме, анегдоте, предања, легенде и вицеви врши се на посве особен начин и у вези је са бројним појавама на које ће се у раду указивати на основу огледних примера усмене приповедне грађе о Првом српском устанку (1804-1813). Под „историјском чињеницом“ у раду се подразумева тврђња да се у одређено време нешто збило (нпр. битка, свадба, смрт). Око такве чињенице, по правилу, нема спора, сви чиниоци су сагласни, чак и они супротстављени. Међутим, потоње процене, како се нешто збило и које су последице догађаја или појава, спадају у домен субјективне и тренутне историјске оцене.

Проблем транспозиције историјских чињеница у ткива усмених умотворина сложен је процес и одређен је многим чиниоцима. Но, пре него што се приступи разради теме, претходно је потребно да се одреди појам *историјске чињенице*.¹ Под *историјском чињеницом* у раду се подразумева тврђење да се у одређено време нешто збило (нпр. битка, свадба, смрт). Око такве чињенице, по правилу, нема спора, сви чиниоци су сагласни, чак и они супротстављени. Међутим, потоње процене, како се нешто збило и које су последице догађаја или појаве, спада у домен субјективне и тренутне историјске оцене. Историјске чињенице су, у првом реду, предмет интересовања историографије која као наука тежи објективним закључцима. Међутим, из искуства нам је добро знано у коликој мери историографија може да буде лична и заинтресована. Историјске чињенице, такође, предмет су посебне обраде и усмене народне књижевности која се неретко сматра својеврсном „народном историјом“. Процес претакања историјских чињеница у народне песме, анегдоте, предања, легенде и вицеви врши се на посве особен начин и у вези је са бројним појавама на које ће се у раду укази-

¹ Види: Н. Љубинковић, *Од историје до „народне историје“ – Карађорђеви недовршени прелазак из живота у мит, Транспозиција историјских чињеница о Карађорђу у усмену епску хроничарску народну песму, анегдоту, предање*, у: *Карађорђе у епу и историји*, Зборник радова са научног скупа и поводом њега, В. Плана, 1994, 57–78.

вати на основу огледних примера усмене приповедне грађе о Првом српском устанку (1804–1813).

Један од најчешћих узрочника темељне прераде историјских чињеница јесте лична и субјективна компонента коју у усмене умотворине уносе њени ствараоци, преносиоци или пак редактори. Стога, обратићемо пажњу неким тврђењима Вука Караџића који је у својим историографским радовима, осим многих тачних и сјајних запажања, остао познат и по извесним личним и, савременим речником казано, контраверзним оценама. Ту свакако спада казивање о тобожњој нетрпеливости између кнеза Алексе Ненадовића и боговађског архимандрита, Хаџи Рувима Нешковића. Наиме, пошто је Мехмед-аги Фочићу пало у руке оно спорно писмо, којим се кнез Алекса жалио аустријском мајору Јохану Митесеру на дахије, Алекса се, према Вуковим наводима, испрва правдао тако што је искористио одсуство боговађског архимандрита и бацио подозрење на њега. Када се Хаџи Рувим вратио у Боговађу, Алекса му је поручио да одмах бежи из Београдског пашалука како би подозрење и даље остало на њему. На то му је Хаџи Рувим отпоручио: *Кажите ви кнезу Алекси: Нека он сада бежи, а ја сам доста бежао и скитао се; не зна кнез Алекса што је туђа кућа и туђа земља*. Рувим је на Алексу био киван, јер га није заштитио у свађи са прњаворским субашом 1802. године, због чега је био приморан да се потуца по туђим манастирима, а сада му још и лажно подмеће кривицу. Стога, када Рувим дозна да је Фочић ухватио Алексу, он задовољно рекне: *А! стигоше га моје клетве! већ ти се неће избавити!*² Осврћући се на овај спорни моменат, који на очигледно фолклоран начин мотивише Алексину смрт, Константин Ненадовић, аутор обимног устаничког биографског зборника, приписао је ову анегдоту Вуковој пакости и омрази према породици Ненадовић.³

Вук није био срдачан ни према карловачком митрополиту Стефану Стратимировићу, па је у свом гласовитом, али и вишеструко оспораваном спису, *Правитељствујуицем совету сербском*, донео једну занимљиву анегдоту која открива митрополитову љубомору спрам Ивана Југовића (Јован Савић), свршеног пештанског правника и потоњег секретара Совета и професора Велике школе у Београду. Наиме, Вук вели да митрополит „омрзе“ Југовића „што је био врло лијеп човјек и жене га радо имале, те га истјера из службе и из Карловаца“. Југовић се онда настани у Вршцу где је једно време обављао секретарске послове код владике Шакабенте. Међутим, Стратимировић му ни ту није дао мира, већ наговори владику да га и он отпусти, после чега је Југовић прешао у Србију.⁴ Иако Вук истиче личне мотиве, биће да су стварни разлози нетрпеливости посве другачије природе. Заправо, реч је о политичким неистомишљеницима, јер је добро знано како је митрополит био

² Даница, забавник за годину 1829, *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. VIII, прир. М. Павић, Просвета, Београд, 1969, 414.

³ К. Ненадовић, *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Карађорђа, Врховног Војвода, ослободиоца и Владара Србије и живот његови Војвода и јунака*, II, Беч, 1883, 289.

⁴ *Историјски списи II, Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XVI, прир. Радован Самарџић, Просвета, Београд, 1969, 101.

привржен идеји везивања устаничке Србије за Русију, док се Југовић томе отворено противио и заговарао аустрофилску оријентацију.

Вук је готово увек негативно писао и о устаничком војводи и потоњем војном „министру“ Младену Миловановићу, придружујући се општем уверењу по коме је војвода Младен, због спровођења погубног ратног плана из 1813. године, главни виновник српске устаничке пропасти. Наиме, када је Хајдук Вељко, не могавши више да одолева турским нападима, заискао помоћ од Младена, овај не само да га је изневерио, него је, како бележи Вук, још и упутио дрске прекоре на рачун Вељкове распојасаности: *Кад је мир, њему се пјесма пјева и по 10 музиканата за ручком свирају: нек се држи сад.*⁵ Међутим, упркос оптужбама Вуковим и ондашњих савременика, на основу једног писма, датираног на 21. јул 1813. године, види се да командант Делиграда, Младен Миловановић, није могао да пошаље тражену помоћ Хајдук Вељку, јер су Турци већ били продрли из Ниша у Топлицу.⁶

Осим личних, неретко су мотиви нарочитих обрада историјских чињеница у усменом стваралаштву и политичко-пропагандне природе. Услед знатног утицаја у народу и високе комуникацијске фреквенције, као и брзог и ефикасног начина ширења информација, усмено стваралаштво је погодан медиј за изражавање политичких идеја. Находе се примери који теже, не само да пропагирају, већ чак и да креирају жељену политичку слику света. Тако се током лета 1809. године у Београду препричавало како је ондашњи највећи европски завојевач, Наполеон Бонапарта, по освајању Беча, изразио жељу да се састане са српским устаничким вођом. По неким изворима, Наполеон је о Карађорђу као војсковођи изрекао највиша признања и исказе личног дивљења,⁷ али осим тога у историографији ништа више није познато. Међутим, изгледа да узрок протурању и ширењу ових непроверених изјава треба тражити у политичком лукавству Младена Миловановића, које је имало за циљ темељно преиспитивање српске спољне политике.⁸ Овом анегдотом, насталом у пропагандној акцији Карађорђевог политичке струје, тежило се да се ондашњем устаничком „јавном мњењу“ побуде симпатије према Француској као алтернативном савезнику и заштитнику, а чиме се уједно и сузбијао јак утицај Русије који је заговарала опозиција. Но, изгледа да је Карађорђева склоност к Французима, који су се тада примакли граници Србије, била знатна, чим је чувени француски књижевник Алфонс де Ламартин у својим *Путовањима по Истоку* (1835) исприповедао необично предање о Карађорђевог француском пореклу.⁹

Усмена анегдота и виц могу бити немилосрдна средства политичких напада. У том духу, карактеристичан је устанички анонимни политички пам-

⁵ Вук, *Даница*, 74.

⁶ Види: М. Ристић, *Младен Миловановић*, Нолит, Београд, МСМЛХП, 188.

⁷ Види: о Наполеоновој изјави о Карађорђу, у: Танасије Илић, *Грађа из земунских архива*, Београд, 1961, 195.

⁸ Види: Р. Љушић, *Вожд Карађорђе*, II, Београд – Г. Милановац, 1995, 42.

⁹ А. де Ламартин, *Од Ниша до Београда*, превео Р. Лаиновић, *Градина*, год. XVIII, бр. 12, Ниш, 1983; *Списи о Србима, изводи из Ламартинових дела*, Утопија, Београд, 2006; Види: и Н. Банашевић, *Басна о француском пореклу Карађорђа*, *Филолошки преглед* I–II, Београд, 1976.

флет, у коме су анегдотским приповедањем набројане опасне интриге београдског митрополита Леонтија Ламбровића (пореклом Грк, световно име – Лазар Ламброс). Памфлет претендује да представи опште народно виђење устаничке пропасти. Од почетка Устанка, Леонтије је као турски шпијун гледао како да поново подјарми Турцима пробуђену рају, па је Србима јавно претио: *Да ћеду сви врућим гвожђем на челу бити жигосати от Турака ако мусахила или пашу међу се не приме и Турцима се не окрену*.¹⁰ Међутим, главна специјалност овог „грчког туркофила“ састојала се у агилном ширењу малодушности, поткопавању устаничког морала и подривању народа против Карађорђа. На путовањима по Србији, Леонтије је говорио народу: *Саде вам је горе него под Турцима; под Турцима вам је много боље било него сада. Под Турцима сте плаћали, али бар нисте војевали, а саде и плаћате и војујете и кулкујете, и прочитајте*.¹¹ Судбоносне 1813. године, извори веле да је Леонтије посредством својих фанариотских агената, али и лично, ширио лажне вести како је „Кара-Ђорђе болујући у Тополи умро. Да Светог Краља Кивот шкрипи; и то да је знак, да Србија ове године мора пропасти“.¹² Када је Карађорђе наложио Леонтију да попови и калуђери чине „бденија“ за победу српског оружја, приповеда се да је митрополит на крају сваке литургије пакосно додавао: *Да ће господ спасти онога, који има лађу, да се у Немачку преко Дунава превести може*. Чак је и купио једну лађу за превоз народа на немачку страну.¹³ Као велики грешник, вели се да је оболео од неке болести, од које је боловао дуго и тешко. У највећим мукама са душом није могао да се растави све док се није исповедио пред више духовника да је крив за смрт свога добротвора и претходника, митрополита Методија, преко чије је крви и дошао на место београдског митрополита. На његову душу се ставља и грех због смрти Хаџи Рувима Нешковића.¹⁴

Међутим, историографија није посведочила толике његове грехе и издајничку „антисрпску“ делатност, већ је запазила да је митрополит Леонтије важио за једног од најопаснијих Карађорђевићевих неистомишљеника. Очигледно да се Леонтијева истакнута друштвенополитичка активност сукобила са Карађорђевићевим интересима, па је Вожд на сваки начин настојао да доноси политичке одлуке мимо његовог знања. Карађорђе који је 3. октобра 1813. године напустио Србију, у Недобином (Тодор Иванович) и Леонтијевићевом

¹⁰ Препис овог политичког памфлета из Устанка нашао се у заоставштини Лазара Арсенијевића Баталаке. Радослав Перовић га је објавио у *Грађи за историју првог српског устанка* (Београд, 1954, 131–150, стр. 134) под насловом: *Родофиникинов у Београду јавни живот, Србов смртни тајни отров, природна герчка друга злоба, нечајано српско второ страдање, нови план – стари непријатељ у лету 1809*.

¹¹ Исто, 140.

¹² К. Ненадовић, *Живот и дела великог Ђорђа Петровића Карађорђа, Врховног Војводе, ослободиоца и Владара Србије и живот његови Војвода и јунака*, I, Беч, 1883, 298; Милан Ђ. Милићевић, *Поглед у српску прошлост заустављен на последњем добу Карађорђевог владе, тј. од половине 1812. до септембра 1813. године*, прир. М. Радевић, у: *Настајање нове српске државе*, Зборник радова, прир. Н. Љубинковић, В. Плана, 2006, 165.

¹³ Ненадовић, I, 298.

¹⁴ М. Ђ. Милићевић, *Поменик знаменитих људи у српскога народа новијег доба*, Београд, 1888, 295–298; Народну традицију је прихватила и званична црквена историја (Види: Ј. Поповић, *Опита црквена историја*, I–II, Бард-фин – Романов, Београд – Бања Лука, 2005, 630–631).

друштву, сву кривицу је бацио на своје сапутнике, оптужујући их за пропаганду Србије и за наговарање да се са породицом упути ван граница Србије. Снажна јавна сатанизација београдског митрополита може се протумачити и у кључу агитације и пропаганде Карађорђевој политичкој струји која је грешке приписивала другој страни.

Политичким интригама су служиле и разноврсне варијанте прича о смрти рудничког војводе Милана Обреновића, иначе старијег брата Милоша Обреновића, потоњег српског књаза. После српске устаничке пропасти у каменичкој бици 1809. године, онда када је из Србије побегао у Букурешт руски посланик К. К. Родофиникин и тамо бацао тешке оптужбе против Карађорђа, тада је Вожд у Букурешт послао свог „оданог“ сарадника војводу Милана Обреновића са задатком да га правда пред Русима од Родофиникинових напада. Међутим, Милана у Букурешту преласти Петар Добрњац, те се Милан сасвим приволи опозицији и стане да ради против Карађорђа, али не задуго, јер убрзо умре. Док у документима и у историографији нема поузданих доказа о насилној смрти Милана Обреновића,¹⁵ дотле је у народу кружила прича по којој је, због опозиционог рада, Милан у Букурешту отрован.¹⁶ Анегдота је била нарочито распрострањена међу Карађорђевим противницима и опозицијом, као и међу припадницима династије Обреновић који су и на тај начин настојали да мотивишу нетрпељивост према Карађорђу и Карађорђевићима. Међутим, као деманти овој анегдоти, посебно међу заговорницима Карађорђевића, ширила се другојачија прича по којој је војвода Милан преминуо услед последица „сфренге“, односно сифилиса, којег је зарадио у харему Миленка Стојковића код кога је, на путу за Букурешт, гостовао у Поречу.¹⁷

Осим за напад, анегдота је веома погодно средство одбране од политичких оптужби. У току Устанка, али и потом, Карађорђу се замерало недостатак дипломатског умећа и недоследност у политичкој борби. Тако се Карађорђе 1807. године, у моменту напетог унутрашњег и спољнополитичког притиска, упутио из неготинског логора на дринско ратиште, одбивши да стави потпис на „руско-српску конвенцију“ која му није ишла на руку. Тиме је оставио опозицији одрешене руке да кроји будуће уређење Србије. Каснији покушаји да се прикрије Вождов недостатак упорности у политичким преговорима створили су анегдоту по којој је Карађорђе на вешт и духовит начин избегао потписивање неповољног акта, изговоривши се да је заборавио печат.¹⁸

У временима изражене политичке репресије, усмене умотворине представљају погодно средство за саопштавање недозвољених и другачијих политичких мишљења. О томе сведочи варијанта анегдоте о смрти „кнеза“

¹⁵ Р. Љушић, *Вожд Карађорђе II*, 111.

¹⁶ *Казивања о српском устанку 1804*, прир. Драгана Самарцић, СКЗ, Београд, 1980, 108; Др Б. Куниберт, *Српски устанак и прва владавина Милоша Обреновића 1804–1850*, књига прва, Просвета, Београд, 1988, 46.

¹⁷ С. Милутиновић, *Трагедија српског господара и војвода Карађорђа*, прир. Тања Поповић, Београд, 1990, 310–318.

¹⁸ Л. Арсенијевић-Баталака, *Историја српског устанка I*, Београд, 1898, 267; Милан Ђ. Милићевић, *Карађорђе у говору и у твору*, Београд, 1904, 58.

Теодосија Марићевића коју је, за време владе Обреновића, забележио Милан Ђ. Милићевић од сељака у Орашцу. Када је Карађорђе 1804. године у Остружници смртно ранио Теодосија, он је донесен у Орашац у коме га је лечила „нека жена“. И скоро би га сасвим извидала, да јој Карађорђе није наредио да га отрује. Уколико заповест не изврши, запретио је да ће је убити и кућу јој затрти. И сам Милићевић је изразио сумњу у веродостојност анегдоте, наводећи како Карађорђе није био „човек који се тровањем и тајним убиством ослобађао од своји супарника, него својим непромашним пиштољем“.¹⁹ Међутим, ако пажљивије читамо анегдоту јасно је да је она послужила лукавом приповедачу да, уствари, на посредан и алегоричан начин, казује о кнезу Милошу Обреновићу коме је овај начин политичке борбе био својствен.

Усмена књижевност неретко служи и задовољавању народне радозналости. Она настоји да на себи својствен начин проникне у дубље узроке и мотиве који покрећу прекретна збивања по судбину народа. Изазов информисаности је утолико већи што се о најважнијим народним питањима одлучује у затвореним, строго поверљивим круговима, мимо општег домашаја, знања и утицаја. Ти демистификаторски приповедни садржаји, дакле саображени народном поимању света, представљају својеврсну народску верзију одсудних догађаја. У прилог овој тврдњи, чини се да је илустративна анегдота која настоји да одгонетне мотиве који су навели извесног слугу земунског трговца Драгутина Милутиновића да прокаже дахијама списак устаничких завереника, после чега је уследила страховита дахијска акција, позната под називом „Сеча кнезова“. По казивању Гаје Пантелића, дахије су за заверу дознале од једног Немца који је био послужитељ код земунског трговца Драгутина Милутиновића. Немац је украдио неко писмо и хитро преписао на папир 20–30 имена која су се у писму наводила. На списку су се налазили Карађорђе, Мата из Липовца, браћа Чарапићи, Станоје из Зеока и готово сви остали које су Турци касније побили и на које су кренули, али су им они измакли. Са овим папиром, Немац похита у Београд где у „кави“ (кафани) затече Кучук Алију и Мулу Јусуфа. За надокнаду од једног „чама дрва“²⁰ понудио им је важну информацију. Већ уверени да се у народу нешто опасно спрема, дахије му обрекоше и „два чама дрва“ и још дуката само да се дочепају доказа.²¹ Неуобичајено мала надокнада која је у средишту приповедачеве пажње и која се узима основним мотивом издаје, осим што није невероватна околност, али која у збиљи може бити и посве другачија, чини се да превасходно сведочи о ономе са чиме се народ посебно злопатио у освит Устанка, а то је несносна социјална невоља. Треба напоменути да је и сам Устанак испрва социјална,

¹⁹ М. Ђ. Милићевић, *Кнежевина Србија*, I, Београд, 1876, 262–263.

²⁰ „Чам дрва“ је мера за запремину и износи онолико колико може на сплав да стане дрва (Види: Миле Недељковић, *Орашац, колевка српске државности*, Фонд „Први српски устанак“, Аранђеловац, 2002, 87).

²¹ *Казивања о српском устанку 1804*, 98; Ово се казивање Гаје Пантелића може довести у везу са списком за који се претпоставља да је састављен у време Карађорђевих преговора са земунским трговцима, као врста јемства за плаћање муниције и оружја (Види: и Љушић, *Вожд Карађорђе*, I, 57).

па тек потом, од Иванковачког боја (1805), национална револуција. Такође, и у вези са претходно поменутиим бојем који се одиграо у августу 1805. године постоји, са аспекта наших истраживања, једна интересантна прича. Наиме, након тродневне борбе потучена турска војска се повукла у Ниш. После тих догађаја преминуо је и везир, предводник турске војске, нишки Хафиз-паша. Док је историографија неодлучна у разјашњавању узрока пашине смрти, дотле је анегдота понудила крајње занимљиво објашњење. Док су Турци у Параћину весело прекраћивали време до одлучног боја, устаници су целу ноћ копали шанчеве. Међу исцрпљене копаче дође Стева писар који се био добро „накитио“ ракијом, те стане да наваљује на Карађорђа да му дозволи да избаци „један топ на Турке“. Ђорђе га је дуго одговарао, пак, најпосле пропусти: *Е, па удри, кад си толико навалио!* Стева опали! Тек се сутрадан обелоданило да је Стева погодио баш шатор Хафиз-паше коме је топовско тане и „пребило ногу на двоје“. Јаучући од бола, паша је увио ногу у „зобницу пуну врућих мекиња“, сео на коња и отишао у Ниш, где је убрзо подлегао ранама.²²

Усмене умотворине настају деценијама касније након одиграних догађаја о којима зборе, те до специфичне обраде историјских чињеница долази и услед погрешки у памћењу, али и услед накнадних, са удаљене временске дистанце, процењивања догађаја, те су у тим случајевима неретко конструктивни процеси у којима потоњи догађаји и њихове последице регресивно утичу на формирање приповедних сижеа о збивањима која им хронолошки претходе. Такав поступак, чини се, активиран је и у гласовитим казивањима о избору војводе Устанка о Срећењу 1804. године у Орашцу. О овом догађају збори више приповедних верзија. У једној се тврди да је при избору војводе Устанка предност дата угледном „кнезу“ из Орашца, Теодосију Марићевићу, који је потом предводништво уступио Карађорђу који се тога, како се вели, нерадо прихватио. Међутим, то тврди само једна верзија, уједно и најпознатија, коју је забележио и обелоданио Вук Караџић који, успут напомињемо, није био учесник нити сведок догађаја.²³ Дотле, сведоци орашачког скупа зборе нешто другојачије. Јанићије Ђурић вели да је Карађорђе на скупу имао уводну реч, у којој се одлучно zaloжио за обрачун против дахија. Окупљени су се једнодушно сагласили и обавезали на послушност, уколико Карађорђе буде „глава пред народом“. Захтеву војника придружио се и прота буковички Атанасије (Антонијевић). Карађорђе је онда предложио: *Ето Станоја, ето Вула, ето кнеза Марка, ето Тодосија терговца или кога коћете, а ја ћу га најбоље слушати*. На протино питање зашто није вољан да се прихвати вођства, Карађорђе је одговорио да би непослушност, самовољу и хајдучију

²² Казивања о српском устанку 1804, 212; *Карађорђе у говору и у твору*, 42–45. Сима Милутиновић вели да се Хафиз-паша отровао (С. Милутиновић Сарајлија, *Србијанка*, прир. Д. Иванић, LXXXVI, књ. 573, СКЗ, Београд, 1993, бр. 13, 37).

²³ *Даница*, 332–333. Са Вуковим описом орашачког збора 1804. године не слаже се Лазар Арсенијевић Баталака који тим поводом вели да су многи Вукови наводи „совршено неистинити, и ни мало не доликују човеку, кога именују: *Нестором* (Види: *Историја српског устанка* I, 113–115)“.

кажњавао смрћу. Сви се сложе да им треба тако строг „поглавица“. Атанасије је онда избор вође крунисао заклетвом.²⁴

Други сведок, Петар Јокић, казује како је Карађорђе био једини кандидат за вођу, те ништа, попут Ђурића, не спомиње о Карађорђевом уступању предности Главашу, Вулу, Марку, Теодосију. Може бити зато што је у изворном контексту овај моменат био од споредног значаја, јер није имао вредност предлога, већ само функцију примера, којом се Карађорђе изговарао од старешинства.²⁵

По питању веродостојности, чини се да предност припада казивањима сведока Ђурића и Јокића, а на то упућују и некоје чињенице попут те да су се уполовљени и добро застрашени од турске одмазде кнезови и други знатнији људи клонили истицања и челних улога у новим догађајима. Такође, Карађорђе се пред Устанак био истакао као један од најенергичнијих посленика буне у Крагујевачкој нахији. Када се то има у виду, онда није нимало немогуће да је Карађорђе могао бити и једини кандидат за вођу и да је само у таквим околностима и могао да тражи и да безусловно добије право на одузимање живота. Стога, Вукова варијанта, која је општеприхваћена у нашој историографији,²⁶ чини се да је сјајан пример усаглашене и беспрекорно уобличене анегдоте у већ заокруженом фолклорном систему. Она је сажела искуства „свевремености“, јер истичући предност Теодосијевог старешинства (сведоци на томе не инсистирају или уопште не помињу), она, уствари, сугерише и мотивише будући сукоб у Остружници између Теодосија и Карађорђа, те вероватно да је потоњи догађај регресивно утицао на формирање сиженог склопа ове варијанте анегдоте о избору вожда.

Очигледно да је обрачун између Карађорђа и Теодосија имао великог одјека, што се запажа по бројним забележеним варијантама. Како се Устанак успешно развијао, Теодосије постаје незадовољан испуштањем предводништва. Због тога је брзо испољио сурењивост, опозициони став, али и опструкцију Карађорђевог власти. Сукоб је био неминован и кулминирао је на Остружничкој скупштини 1804. године. После ручка дошло је до чарке око плаћања муниције и оружја земунским трговцима. Сви извори се слажу да је оружје први потегло Теодосије, али будући неуспешан, пао је погођен из Карађорђевог оружја. Међутим, посве се издваја једна анегдота која доводи у везу тројицу главних кандидата за место вожда на орашачком збору. Наиме, ова анегдота тврди да је Теодосије пао смртно погођен из „шишане“ коју је Карађорђе дограбио од Станоја Главаша.²⁷ Мало је вероватно да се догађај заиста овако и збио, те се поставља занимљиво питање – откуда се ту десио Станоје Главаш, негдашњи хајдучки харамбаша, а потом знатни устанички

²⁴ *Казивања о српском устанку 1804*, 35–36.

²⁵ Петар Јокић сведочи како је Карађорђе говорио „да народ бира кога другог“ (Исто, 176–177).

²⁶ Вуковом опису избора Вожда поверење је поклонио и Карађорђев биограф и истакнути историчар Српске револуције, Радош Љушић, који у овом тренутку има статус последњег судије (Види: Р. Љушић, *Вожд Карађорђе*, I, 69).

²⁷ *Казивање Марка Јовановића*, у: *Казивања савременика, Мемоарска грађа о Првом српском устанку*, прир. Љ. Поповић, Фонд „Први српски устанак“, Аранђеловац, 2003, 27–28; Уп. Миленко Вукићевић, *Карађорђе II*, Београд, 1907, 621–622.

војвода? Од значаја је податак да је казивање Марка Јовановића, абације из Београда, записано 1841. године. Стога, у обзир можемо узети да су на особено формирање и прераду историјских чињеница из 1804. године могли да утичу чиниоци заборављања, приповедне варијантности, али свакако не треба пренебрегнути и могућности које се пружају казивачу при саопштавању о догађајима са знатне временске дистанце, када су се минула збивања већ давно одиграла и расплела. Тако је казивач, условно речено, огрешивши се о историјске чињенице, може бити и подсвесно, истакао некоје важне историјске истине, а то је чување сећања на Карађорђеву хајдучку прошлост, односно хајдуковање у чети харамбаше Станоја Главаша, као и имплицирање важне друштвене чињенице да је хајдучија Устанку дала снагу и најбоље људе. Потом, анегдота, одређеним околностима Теодосијеве смрти, симболично фиксира моменат превласти војничке над цивилном управом, јер је Устанак створио нов старешински кадар који је у други план истиснуо кнезове и оборкнезове, а на површину избацио хајдуке, буљубаше, трговце.

До формирања специфичних сижејних склопова у народној књижевности долази и услед „сељења“ и мешања распрострањених и карактеристичних тема и мотива који се у процесу усменог преношења везују за познате и усменом домишљању привлачене личности. Стога бих скренуо пажњу на једну „причу“ у чију се веродостојност у нашој историографији нимало не сумња. Наиме, реч је о одбрани Лознице (јул–август) 1813. године, када је војвода Петар Николајевић Молер са својим устаницима храбро и дуго бранио овај град. Када су Турци прекинули и доток воде у српски шанац, Молер је, по једном извору, у стилу епских јунака написао „писмо сопственом крвљу“ којим је затражио помоћ. Лишен помоћи, Молер је, као и претходно војвода Стеван Синђелић, војнике ослободио заклетве:

„Ја, браћо, жив Турцима у руке не ћу, а ви ако хоћете, ето Вам Турака; а ја идем на шанац, нека ме убију; ако ли се и ви нијесте ради Турцима предавати на овај начин, а ми да бјежимо једну ноћ кроз Турке, па који изиђе изиђе, а који погине Бог нека га прости! Боље нам је свима изгинути, него се Турцима у руке предати. До сад сте, браћо, били на мојој души, а сад вас скидам са своје душе и остајете господари од себе: ако ћете се предавати, ето вам Турака, ако ћете бјежати, и ја сам с вама.“

На овај Молеров говор сви пристану да беже из Лознице, којом је приликом много војника погинуло, а спасило се око две стотине.²⁸

Представа гласовите лозничке устаничке епопеје потиче из пера Вука Караџића који није присуствовао тим одсудним збивања, већ је своје тврдње, како преноси, засновао на казивањима неименованих сведока (*као што су ми казивали људи који су ондје били*). Према томе, историјска веродостојност писма писаног крвљу свакако је отворено питање, јер у казивањима сведока и очевидаца о томе нема помена. Чак није познато да је и сам Петар Молер

²⁸ *Историјски списи*, II, 95; Вукове наводе пренело је касније више аутора: *Кнежевина I*, 560–561; Каниц, *Србија*, 387; А. Гавриловић, *Знаменити Срби XIX века*, год. II, 81; Види: и Љубинковић, *Три биографије устаничког војводе Петра Николајевића Молера у контексту српске револуције, Карађорђевог војводе у историји, епу и драми*, В. Плана, 1997, 90–106.

којом приликом помињао овај случај.²⁹ На основу свега реченог, може бити да се, због храброг држања Лознице и спасавања српских војника, чувени поступак које друге личности везао за Молера, с обзиром да о распрострањености овог мотива сведоче и други примери. Сима Милутиновић у *Сербијанци* приписује Хаџи Сали-бегу сребреничком ауторство једног писма писаног сопственом крвљу које шаље опкољеним пашама у Шапцу 1806. године.³⁰ Сребренички бег је 1813. године, заједно са Али-пашом Деренделијом, предводио турску војску из Босне у нападима на Лозницу коју је војвода Молер заједно са војводом Бојом Богићевићем пожртвовано бранио. Молер је на преговоре тада позвао турске команданте, Деренделију и Хаџи-бега, које је вешто обмањивао, придобијајући време за припрему спасоносног бега војске из опседнуте Лознице.

Један од свакако најтемељнијих облика прераде историјских чињеница находимо у усменим причама са митско-архетипским елементима и симболима. Таква су казивања о освајању града Рудника, на истоименој планини, који је вековима био седиште Рудничке нахије. Запоседање утврђеног града представља први знатнији војни успех устаника. Подвиг је тиме био већи што је заповедник града био брат дахије Кучук Алије, по злу чувени, Салиага, у народу прозван „Руднички Бик“. У догађају који се збио у марту 1804. године, истичемо битан податак, на Проштене покладе, занимљиво да је из чврсто опседнутог града Салиага са женом успео да измакне осветољубивим устаницима, тако што се преобукао у „женско руо“ и помешао са цивилима. У паници су оставили и двогодишње дете које је Карађорђе даривао „стопарцем“ и отпаравио га родитељима. Немогуће је утврдити у којој је мери ова прича веродостојна, али је доста индикативан податак да, за разлику од Гаје Пантелића, о овоме Салиагином прерушавању ништа не спомиње други казивач, Јанићије Ђурић.³¹ Стога је, барем на плану слободних промишљања, за претпоставити да је латентно присуство покладног амбијента (Проштене покладе) у свести приповедача Гаје Пантелића активирало неке обичајне манифестације, те отуда појава Салиагиног маскирања.³² И иначе, читава епизода о Салиаги је изразито митски интонирана. Само његово име – Руднички Бик – упућује на прелазак из историјске у митску егзистенцију. Настањен је на највишој шумадијској планини, Руднику. Као муселим истоименог града, заштитник је Рудничке нахије и поврх тога испољава велику полну енергију. У својим сећањима, приповедач Гаја Пантелић је подробно описивао како је Салиага био по свим околним рудничким селима завео за себе посебан обичај „краљице“, када су му српске девојке, на срамоту окупљеног народа, морале све по вољи угађати.³³ Сагласан је у томе био и Јанићије Ђурић који вели да је Салиага, Бик из Рудника, „чинио савакојаке

²⁹ Казивање Л. Јовановића, у: *Казивања савременика, мемоарска грађа о Првом српском устанку*, 46. Види: и Велибор Берко Савић, *Војвода Петар Николајевић Молер*, Ваљево, 2006, 127–129.

³⁰ *Сербијанка*, бр. 20, 147.

³¹ *Казивања о српском устанку 1804*, 55–60.

³² Исто, 137.

³³ Исто, 94.

игре и увеселенија са женским полом и угошченија³⁴. Дакле, атрибути који се везују за Сали-агу – плодност, заштитник краја, скровито планинско станиште – експлицитно сугеришу да епизода о опсади Рудника у својим дубоким значењским слојевима чува древно сећање на митски изгон змаја из свога станишта.

Праћење путева и начина обрада и прерада историјских чињеница у усменом народном стваралаштву, како је већ истакнуто, сложен је посао и захтева многоврсна истраживања и проверавања широког корпуса документарних, историографских, мемоарских и других литерарних извора. Продубљенијим испитивањем грађе издвојило би се и мноштво других карактеристичних примера који би посведочили о бројним функцијама које могу да имају и да врше краће народне умотворине, које испод свог површинског, неретко, ангажованог и тривијалног приповедног слоја, такође сажимају и свеколику историјску, духовну и архетипску баштину својих стваралаца и преносилаца.

Кључне речи: Први српски устанак, транспозиција, историјска чињеница, усмена народна књижевност, народна историја, епска песма, анегдота, предање, легенда, виц, устаничка казивања, историографија, веродостојност, политика, пропаганда, мит, архетип.

³⁴ Исто, 28.

Љиљана Чолић
Београд

СРПСКИ И ТУРСКИ НАРАТИВНИ ИЗВОРИ О ПРВОМ СРПСКОМ УСТАНКУ – ДВА ЛИЦА РОМАНСИРАНЕ СТВАРНОСТИ

У нашој науци до сада није било упоредне анализе српских и турских наративних извора о Првом српском устанку. Упоредна анализа српске и турске тј. османске књижевне оставштине о назначеном периоду потврђује да је устанак за Србе имао судбоносни значај, представљао преломни тренутак и био кључно и неприкосновено национално и државотворно питање. Сразмерно националном значају устаничких догађања у Србији за Османско царство у целини, турска писана оставштина је мањег обима и разноврсности.

Основни научни принципи коришћења историјских извора налажу почетну сумњу у њихову веродостојност и аутентичност. Проучавање такозваних литерарних тј. наративних или књижевних извора захтева посебну дозу обазривости јер, за разлику од документарне грађе која временом прераста у историјске изворе сама по себи, наративни извори су углавном резултат ауторове жеље да приповест о догађајима остави у наслеђе будућим нараштајима, онако како их је лично доживео и осетио или од других чуо и сазнао.

Како писца историјског књижевног дела никакви научни канони не приморавају да се чврсто држи чињеничног стања, сазнајна вредност ове врсте писане оставштине у догађајном смислу често је сасвим занемарљива. Међутим овакво штиво омогућује да се проникне у дух времена и социолошко-психолошки оквир самих догађаја.

С обзиром на то да у нашој науци до сада није било упоредне анализе српских и турских наративних извора о Првом српском устанку, сматрали смо да би критички осврт на оба књижевна наслеђа могао бити прихватљив у разматрању понуђене теме научног скупа.

Из корпуса истраживачког материјала издвојићемо само неколико примера који су нам се учинили најупечатљивијим и најпогоднијим за упоредну анализу.

Најстарији турски наративни извор о Београду и Србији с почетка XIX века је *Историја чудноватих догађаја у Београду и Србији*. Ова књига је

објављена 1874. године у Цариграду, а њен превод се тачно две деценије касније појавио код нас.¹

Реч је о приповести Београђанина Рашид беја о животима два брата. Први по имену Акл-беј, што би у преводу значило *господин мудрац*, око 1825. године се одселио у Каиро, видевши да је Београд, како стоји „обрастао у корову политичком и да ће му студени ветар безвлашћа разнети лишће“. Други брат Накл-беј, у преводу *господин исељеник*, остао је у Београду и доживео злу судбину свих Турака који живљаху у Србији. Отприлике четрдесетак година касније, догуравши до просјачког штапа, очајан пресељава се такође у Каиро. Тамо среће брата и они одлучују да заједно напишу књигу.

Интересантан је и духовит њихов закључак: „Нема сумње да ће о тим догађајима и други писати, али они ће се служити чиновничким подацима, те ће тако права истина бити заклоњена завесом ласкања и поклона.“²

Пре него што ће браћа Акл и Накл почети своју реконструкцију збивања у Србији између двадесетих и шездесетих година XIX века, следи увод који почиње биографијама „пробисвета Милоша и Карађорђа и њихова срамна подuzeћа“. Управо овај део садржи казивање писца о Првом српском устанку дато кроз дијалог његових измишљених јунака.

Мотив аутора поменути приповести, гневног припадника градског слоја београдских муслимана, да остави своје писано сведочанство била је жеља за осветом Србима због тога што су у устаничком метежу наручили безбедан свакодневни градски живот у Београду чији су оријентални садржаји, поред постојећих привилегија, његовим турским житељима пружали пуну удобност и комфор.

Карађорђе и Милош Обреновић су описани као подмитљивци, лукави, превртљиви и бескарактерни, а Турци као наивне жртве, слабо наоружани и опремљени.

По казивању Рашид беја, читав подухват Карађорђа био је сачињен од низа превара и лукавстава.

Навешћемо пар примера:

Сазнавши да Срби припремају буну, Турци су пошли да ухвате Карађорђа. Али пошто је био упозорен од извесног, како стоји, „турског проклетника“, пандура по имену Ибрахим, Карађорђе побеже у хајдуке, стаде дизати Србе на буну и да пали куће оних који би му се супротставили. Када је у време српског заузећа Београда поменути проклетник Ибрахим решио да напусти град и у знак захвалности од Карађорђа затражио помоћ, овај му одговори: „Ибрахиме, никад не могу заборавити доброту коју си ми учинио, а све што бих ти на име тога дао било би мало. (...) Међутим, хоћу да те почаствујем нечим чиме ћеш вечито остати задовољан. Чуо сам да је код вас муслима-

¹ Rašid bey, *Tarih-i Vaka-yı Hayretnûma Beligra ve Serbistan*, İstanbul, 1291; Рашид Беј, *Историја чудноватих догађаја у Београду и Србији*, Књ. 1, Српска краљевска академија, Споменик, Београд, 1894, 95.

² Нав. дело, 95.

на шехидлук највећи ступањ путем којег се право у рај иде.³ Тако је овај погубљен по наређењу незахвалног и безочног Карађорђа.

По Рашидовом казивању, још је горе прошао бинбаша Узејир-бег коме беше поверено чување градских утврђења код Варош капије. За 50.000 гроша и с Карађорђевићем обећањем да ће по заузећу Београда бити још више награђен, Узејир-бег је пустио устанике да уђу у град, па се у пратњи својих сто војника и уз српске почасте упути ка Нишу. У околини Хасан-пашине паланке би опкољен од 3000 Срба, ухваћен и жив спаљен.

О неуспеху Турака да спрече устаничко заузимање Београда, Рашид-беј каже како, упркос храбром држању, „нису били у стању савладати непријатеља који располаже с тако јаком силом, него морадоше испити чаше мученичког шербета“. За продор устаника у Ужице, даје следећи опис: „Срби опседоше и ужички град, који доста дуго држаше у опсади. Опседнути Турци, немајући више шта да једу, једни другима су за дукат продавали по једног цркнутаг миша, а како им ни помоћ не долажаше, беху приморани на предају.“⁴

Најстарији српски прозни текст о Првом српском устанку објавио је 1805. године Јоаким Вујић у француској граматички. „О српском устанку Вујић није писао само због тога што су то биле савремене новости. Утицало је на то његово родољубље, а највише чињеница што је своју француску граматичку писао и спремао за штампу у Трсту, где је устанак у Србији дочекан са интересовањем и одушевљењем.“⁵ Као што је познато, Вујићево књижевно бављење овом темом тиме није било исцрпљено, већ се наставило драмом *Путешествије по Србији*. Но, вратимо се његовом, да га тако назовемо француском граматичком устаничком штиву које садржи упоредне српске и француске текстове. На питање: „Quelles nouvelles nous apprendrez vous? – Шта ћете нам ново рећи?“, следи казивање о томе како „Сербли чрез једног својег вожда именованог Црног Георгија јесу себе у слободу поставили.“

Вујић даље приповеда како су Срби заузевши Шабац, Ваљево, Рудник, Пожаревац и још друге вароши и градове, под своју власт тамошње Турке ставили, добре на миру оставили, а зле шта су год нашли под сабљу обратили. У опису опсаде Београда каже да „Турци не могу нужднаја припитанија имати и следователно да морају од глади умрети“. С друге стране, личним сведочанством потврђује да се турским дахијама и њиховим присталицама зло није неправедно догодило: „И ја добро познајем свирепство турско јербо сам био три месеца у Крушевцу где сам морао њиова безчеловечија искусити.“⁶

Вратимо се казивању Рашид-беја, о томе како је Карађорђе палио куће оних који су му се супростављали, а које извучено из контекста предустаничке климе у Србији има другачију тежину.

Уз све дивљење и похвале јунаштва вође Првог српског устанка, готово да ниједно забележено и сачувано српско сведочанство не доводи у питање

³ Нав. дело, 12.

⁴ Рашид-беј, Нав. д, 16

⁵ Јелена Шаулић, *Најранији прозни текст о Првом српском устанку, Зборник историјског музеја Србије*, 6, 101-103.

⁶ Исто, 102.

његову преку нарав. Али, треба имати у виду да су Карађорђе и његове присталице били суочени са појавом да су Турци међу Србима који нису желели да се придруже устаницима налазили своје доушнике, па би било објективно њихове поступке тумачити у том светлу. С друге стране, остало је сачувано казивање Јанићија Ђурића како је српски вожд за време збора у Орашцу оклевао да се прихвати старешинства, правдајући се речима: „Ја оћу сваког оног ко се и најмање у каквој издаји увати да убијем, да обесим, да мучим и још много којешта.“⁷

За разлику од наведеног примера, у османским наративним изворима приписивање овако силовитих речи прослављеним турским јунацима није спадало у уобичајени романсирани приповедачки манир.

Поред Рашида Београђанина, још један савременик, припадник домаћег исламизираниог живља осетио је потребу да остави писани траг о српском бунту и учешћу Бошњака у његовом гушењу. Био је то Салих Сидки Махмудкадић, син кадије за кога се зна да је и сам био кадија, да је живео и умро у Сарајеву 1823. године.

Махмудкадићево дело *Устанак српске раје, његово гушење и избављење града Београда*, написано је на турском језику под насловом *Sırbılı Reayanın Tugyan ve Belgrat Kalesinin Suret-i İstihlası*, и у препису сачувано у Гази Хусрев-беговој библиотеци у Сарајеву.⁸

С обзиром на то да од десет поглавља само прво, *Приказ српског устанка*, описује догађаје до 1812. године, док је осталих девет поглавља посвећено припремама и успешним подухватима босанске турске војске, може се претпоставити да је оригинални рукопис овог хвалоспева поклоњен некој утицајној личности у Цариграду.⁹ Како сам аутор каже, његова приповест је настала: „Да не би остале прикривене војне, освојења и велике победе које се догодише за владе нашег господара његова величанства падишаха Гази султана Махмуда II.“

Кроз читаво дело провејава свечани тон, а без познавања историјских чињеница и само из Махмудкадићевог панегиричног казивања, читалац би могао помислити да све до устоличења Махмуда II и постављења Хуршидпаше на положај великог везира 1808. године, Османско царство готово ништа није ни предузимало да онемогући устаничке акције.

Док је код Рашид-беја присутан мотив српског, посебно Карађорђевог, изневеравања обећања датих Турцима, дотле се српска како прозна, тако и песничка оставштина о тим временима и догађајима, бави мотивом издаје.

После избора војда, без нарочитог поетског домета, Гаврило Ковачевић је певао заклетву устаника:

„Сви се редом онда изљубише,
Један другом веру зададоше,

⁷ Р. Љушић, *Издаја и револуција 1804*, „Књижевне новине“, 15. септембар 1988.

⁸ С. Сидки Махмудкадић, нав. дело, *Нови бехар*, XVI, 2-15, Сарајево, 1944.

⁹ Д. Бојанић Лукач, *Цариградски рукопис Махмудкадићевог рукопис „Устанка српске раје – турског војног похода на Србију*, Београд, 1970.

Да издати један другог неће,
Већ у друштву да умрети хоће.“

Устанички неуспех и покушај да се он оправда издајом оживео је средњовековни мит о Вуку Бранковићу, а приповедачка литература понегде као новог Вука Бранковића помиње Милоша Обреновића. Карађорђево поверљив човек Гаја Пантелић, на питање ко је нововековни Бранковић одговори: „Милош Обреновић који је истребио све ваљаније људе који нису тели трпиви зулум турски.“¹⁰

Поред других извора, и устаничка књижевна оставштина сведочи о подељености српских првака на симпатизере и присталице Карађорђа с једне, и Милоша с друге стране.

Од епа *Србијанке* па надаље, у укупном књижевном опусу Симе Милутиновића Сарајлије нема ниједне похвалне речи о Милошу Обреновићу. У *Србијанки* се на више места велича Карађорђе, а у спеву *Својинство својинству*, песник каже:

„Карађорђа вожда господара,
Спаситеља сербству од варвара,
Десетљетна од зла бранитеља,
Понајпосле Милоша Тирана ...“¹¹

Занимљива је чињеница да је Сима Милутиновић своју опредељеност јасно исказивао у време када је обављао дужност званичног српског историографа, тј. „чиновника по особитим порученијима“ кога је на ту функцију својом личном наредбом поставио кнез Милош. Разлог за то је свакако лежао у његовој дубокој свести о значају историјског тренутка у коме живи, пише и расуђује.

За разлику од Милутиновићевог пионирског службовања у својству државног летописца, институција дворског хроничара тзв. *vakâfîvîsa* уведена је у Османском царству од 18. века. У једној стабилној држави каква је тада још увек била Турска, са добро устројеном администрацијом, претерани емотивни ангажман и рањивост државних чиновника биле су непозната појава. Оно што је за њих било служба, у датом тренутку за Симу Милутиновића Сарајлију представљало је мисију.

Током периода Првог српског устанка у Османском царству су се на дужности дворског летописца смениле три особе: Ахмет Васиф ефендија, Ахмет Асим ефендија и Мехмет Атауллах Шани заде. Међутим, упркос томе што су до тог времена дневници које су ваканувиси писали прерасли своју првобитну намену да прате искључиво активности султана и осталих личности из самог врха централне власти, дела поменутих историописаца до данас нису привукла већу пажњу ни саме турске стручне јавности.

Међутим, када се говори о турским литерарним изворима за доба Српске револуције много је значајнија историја Ахмед Хевдет-паше, једног

¹⁰ Исто

¹¹ Р. Љушић, *Србија XIX века*, 1, 328.

од највећих турских државника XIX века и најученијих људи свога времена. објављена у 12 томова под насловом *Цевдетова историја (Tari-i Cevdet)*, а настала између осталог и на темељу дела турских званичних хроничара. Узгред, ту врло цењену функцију је извесно време обављао и сам Ахмед Цевдет.¹²

Сем поглавља *Општи осврт на раније и новије догађаје у Србији* у IX тому, устаничка збивања не заузимају посебно запажено место. Догађаји везани за повратак протераних јаничара, убиство хаџи Мустафа паше и дахијска страховлада описани су хладно и рационално, што представља потпуни контраст писању Симе Милутиновића Сарајлије.

Занимљиве су формулације из VII тома Цевдетове историје где се помиње устанак „српске мањине“ (Sırb azınlıkları) због дахијског зулума у Србији, и истовремена побуна „црногорске мањине“ (Karadağ azınlıkları) која је кренула према Подгорици.¹³ С обзиром на то да је поменуто дело настало крајем XIX века, јасно је да наведене формулације аутор није употребио у значењу националних мањина, већ је желео да нагласи како је незадовољство турским властима у Србији и у Црној Гори било присутно само код мањег дела тамошњег немуслиманског становништва.

Када је Милутиновић требало да штампа своју *Историју Србије од почетка 1813. до краја 1815. године*, беше од проте Матеје Ненадовића упозорен да је не објављује јер ако напише истину изгубиће главу, а ако напише лаж, изгубиће част. Касније, нападан да је сувише како стоји „удио Турке“ и за пропаст устанка оптуживао Русију као савезницу, правдао се да је писао *Божју истину*.

Иако су њихови искази потпуно супротни, као фотографски позитив и негатив, и Рашид-бег писац *Историје чудноватих догађаја* и Сима Милутиновић Сарајлија, аутор *Историју Србије* своја дела представљају као сушто истинито сведочанство.

Међу дела о Првом српском устанку које у свакој варијанти заслужује да буде поменуто свакако спада *Српска револуција* Леополда Ранкеа.

Разлог за то лежи у већ добро познатој чињеници да се у ствари ради о Ранкеевом коауторском подухвату са Вуком Караџићем, савремеником устаничких збивања који је угледном немачком историчару прикупио обавештења од учесника Револуције.

У писму Петра Ристића Вуку од 19. новембра 1830, похвала поменутог дела пропраћена је реченицом: „Веома сте мудро урадили што сте Ваше дело обукли у немачко одејаније.“¹⁴

Са колико је надахнућа и симпатија према српским устаничким подухватима прожета поменута приповест сведочи и орден Св. Саве који је Ранкеу доделио краљ Милан превасходно због *Српске револуције*. Као свако друго дело историјске тематике које није базирано искључиво на званичним списима и документарним изворима, и ова књига не само што носи видљив лични

¹² Ahmed Cevdet, *Tarih-i Cevdet*, I-XII cild, İstanbul, 1973.

¹³ Ahmed Cevdet, нав. дело, VII, 369-371.

¹⁴ Радос Љушић, *Србија 19. века*, 3, Београд, 2005, 227.

ауторски печат, него и самом читаоцу у великој мери омогућује субјективни доживљај. У том контексту, признајем да је на мене најдубљи утисак оставио неколико пута поновљен вапај: „Да су само Срби могли да се сложе.“

При упоредној анализи српске и турске тј. османске књижевне оставштине о Првом српском устанку не треба заборавити чињеницу да је он за Србе имао судбоносни значај, представљао преломни тренутак и био кључно и неприкосновено национално и државотворно питање. Османско царство се у то време суочавало и са многим другим проблемима, па је сходно томе и књижевна перцепција Првог српског устанка у Турској била знатно мања. Дакле, радило се о догађајима који за Турску нису били од истог значаја и важности као за Србију, поготово што је огромна османска држава, чија се територија пружала на три континента, истовремено била заплуснута таласом побуна и у другим провинцијама, како у Европи, тако и изван ње.

У контексту чињенице да су велики и важни догађаји за мале државе и народе, истовремено понекад знатно мање битни за велике, примера ради, наводимо наслове два поглавља из хронике *Огледало света* једног од највећих турских хроничара из XV века: поглавље које говори о Косовској бици и носи наслов *Српски устанак*, и поглавље које описује поход Мурата II на Скендербега, октобра 1448. године насловљено *Први косовски рат*.¹⁵ Јасно је да би непућени српски читалац испод ових наслова очекивао неке савим друге приповести.

Надамо се да ће већ и овај сасвим површан осврт макар у грубим цртама моћи да дочара разлике у приступу које ћемо овде још једном издвојене поменути: у турским приповестима нема међусобног оптуживања јер је сама победа над устаницима такву потребу учинила излишном. Мотиви изневеравања, издаје и неслоге присутни су само у описивању непријатељске стране, а величања и похвале пре се могу окарактерисати као изрази ласкања, него искреног дивљења.

За разлику од турских приповедача, српски историографи о истом времену и догађајима пишу искреније, емотивно ангажованије и с пуним личним, а не поданичким опредељењем.

За *Мемораре* проте Матеје Ненадовића, Ђорђе Јовановић између осталог каже: „Епопеја буне којом зрачи протино приповедање непоречива је и неуништива.“¹⁶ Ова реченица у извесном смислу може се протезати и на бројна друга српска устаничка сведочанства која свој турски пандан немају, бар кад је о прозном ставаралаштву реч.

Што се поетског стваралаштва тиче, мање је познато да је Београд као значајно упориште Османског царства на Балкану, али и поприште великих борби нашао своје место у османској народној епизи.

Иако једна легенда и три турске народне песме о Београду које су управо на београдском Филолошком факултету пре две деценије представљене нашој стручној јавности не садрже јасне временске показатеље свога настан-

¹⁵ Fahir İz, *Eski Türk Edebiyatında Nesir*, İstanbul, 1964, 632.

¹⁶ Прота Матија Ненадовић, *Мемоари*, Београд, 1980, 355.

ка, поготово имајући у виду чињеницу да је Београд од XVI до XIX века неколико пута мењао господара, угледни турски оријенталиста Пертев Наили Боратав је том приликом изразио свој лични осећај да извесни елементи носе одјеке српских устанака с почетка XIX века.

Навешћемо неколико стихова у сјајном преводу професора Дарка Танасковића:

„С тврђаве на тврђаву топови су пуцали,
Од жетине топова небеса се замрачила,
Београдске лепотице у робље су продате,
„Спасавај мој падишаху“ запознаје Београд и плаче...

Кад падне вече, рађају се месец и звезда.
Кад ноћ прође, настаје црни дан.
Из Београда је у робље седамнаест хиљада девојака отишло.
„Спасавај мој падишаху!“¹⁷

Овим турским стиховима можемо супротставити одломак из једне српске народне устаничке песме:

„Ој, чујеш брате драги, мој прил (?)¹⁸Ђурђу,
Кажу браћи да је љубу туђу,
Освојити и тешко и срамно,
А своју јест неговати славно,
Славно тому који славу знаде,
И јуначко срце имаде.“¹⁹

Оцењујући устаничко доба српске националне историје, професор Војислав Ђурић, приређивач збирке *Народне јуначке песме новијих времена*, у Предговору између осталог каже:

„То је борба без одмора, без предаха, и у њој људи могу осећати само гнев због насиља, жудњу за осветом, тежњу за победом, радост победника, и мржњу према кукавичлуку и издајству. Другим осећањима нема места.“²⁰

Ови елементи присутни су у свим српским књижевним изворима о Првом српском устанку, и то у концентрованом виду какви су постојали и у стварности.

Без свести о државно судбоносној важности устаничких збивања, турске песме и приповести носе другачија обележја. Ипак, имајући у виду исход Првог српског устанка, занимљива је чињеница да у српској народној устаничкој епизи преовладавају јуначке песме, а да је турско сећање на исти период и догађаје остало сачувано кроз трагику народне поезије лирског сентимента.

¹⁷ Пертев Наили Боратав, *Једна легенда и три турске песме о Београду*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, књ. 4, свеска 1-2, 1977, 36.45.

¹⁸ Можда од: „прикане“

¹⁹ Р. Перовић, *Грађа за историју Првог српског устанка*, Београд, 1954, 239.

²⁰ *Народне јуначке песме новијих времена*, приредио др В. Ђурић, Београд, 1960, 9.

Кључне речи: Први српски устанак, историја, српски извори, турски извори.

Ljiljana Colic

SERBIAN AND TURKISH NARRATIVE SOURCES ON 1ST SERBIAN UPRISING – TWO ASPECTS OF THE IMAGINARY REALITY

(Summary)

The essential principles of using historical sources require initial uncertainty about their truth and authenticity. The study of so called literary or narrative sources demands as necessary a special portion of prudent forethought as the narrative sources are mainly, unlike documentary materials which by themselves through times turn into historical sources, the result of the author's wish to bequeath a story about the events to the future generations in a way similar to his own experience, feelings or to the story that he himself had heard.

Regarding the fact that there have not been in our science any comparative analysis of Serbian and Turkish narratives on the First Serbian Uprising, we have selected from the corpus of our research material only a few examples which proved to be the most conspicuous and appropriate for the comparative analysis.

While analyzing comparatively the Serbian and Turkish or more exactly the Ottoman literary inheritance in reference to the First Serbian Uprising, we must keep in mind that it was of vital importance for the Serbs as that event was a turning point and represented a crucial and inviolable national and constitutional issue. On the other hand, at the same time the Turkish authorities were confronted with similar problems in other provinces of Ottoman Empire.

No matter what the reasons and motives of leaving the written evidence of the events related to the uprising were, the Serbian chroniclers were more emotionally involved than the Turkish narrators, writing without flattering and under their full name and not like the inferior citizens. Regarding the outcome of the First Serbian Uprising there appears to be an interesting fact that in all preserved Serbian narrative sources it is the brave and heroic spirit that prevails, while the Turkish recollection of the same period and events saved in the folklore poetry is imbued with the spirit of tragedy and lyric sentimentality.

Зоја Карановић
Нови Сад

ПРЕДАЊА У КОНТЕКСТУ, ОД СТВАРНОСТИ ДО ПОЕЗИЈЕ (О ЗАБОРАВЉЕНОМ ЗАПИСУ ЈОАНИКИЈА ПАМУЧИНЕ)

Предање покушава да објасни необјашњиво, пошто оно проистиче из истините подлоге мора се у необјашњивом и окончати (Ф. Кафка, Прометеј, Приповетке, Београд, 1978, 364).

Јоаникије Памучина је у „Српско-далматинском магазину“ (1867) објавио текст Покладање Месни и Бијели поклада у Херцеговини, где доноси записе неколико демонолошких предања и крајних умотворина које су се том приликом изводиле. Његови записи прича и веровања, чије су теме, мотиви и садржаји већином широко распрострањени, важни су, пре свега, зато што им је казивање смештено у аутентичан обредно-играчки и разговорни контекст. Тако ови записи отварају могућност да се схвати не само динамика односа између стварности и књижевности, већ и права природа демонолошких предања која уобичајено и настају на флуидним границама стварности и фикције, разговора и нарације. Јер се, у контексту извођења о којем је реч, у синкретизму обреда и својеврсне говорне ситуације, та причања још увек нису осамосталила као књижевно обликоване и независне целине. А управо њихова нерашчлањеност пример је како архаичних облика нарације, везаних за стварност, тако и архаичног поимања света.

Јоаникије Памучина (1810-1870), вредни херцеговачки посленик на пољу културе и сакупљач народних умотворина¹, објавио је у „Српско-далматинском магазину“ (1867), у одељку „Народни обичаји и приповџке“, текст под насловом *Покладање Месни и Бијели поклада у Херцеговини*,² где, поред осталог, доноси записе неколико изузетно занимљивих демонолошких

¹ Ј. Памучина, рођен у Заградини, Требињски округ. У манастиру Дужи припрема се за свештенички позив. А у Завали се закалуђерио, где је име Бошко променио у црквено, Јоаникије. Тамо је неко време био игуман. Самоук, стекао је завидно световно и теолошко образовање, научио сам турски, грчки и руски. Свој књижевни и културнопросветни рад започиње у *Српско-далматинском магазину*. Сакупљао је шaljиве народне приче, пословице, загонетке. Записивао и описивао обичаје и веровања, У „Магазину“ је објавио три етнографска списа: *О слављењу крсног имена*, (1851), *Слављење Божића у Херцеговини* (1866), *Покладање месни и бијели поклада у Херцеговини* (1867). Сакупљач је народних прича. Сматра се да је, на простору Херцеговине био Вуков следбеник (Ковачевић, 2005, 7-29).

² Ј. Памучина, *Покладање Месни и Бијели поклада у Херцеговини* у одељку „Народни обичаји и приповџке“, „Српско-далматински магазин“, XXVI, 1867, Задар, 1867, 44-64.

предања³ и различитих краћих умотворина, које су се том приликом изводиле (Памучина, 1867, 45-64). Његови записи прича и веровања, чије су теме, мотиви и садржаји већином познати и широко распрострањени, важни су, пре свега, зато што им је казивање смештено у аутентичан, обредно-играчки и разговорни контекст.⁵ А управо то је у традицији бележења код нас веома ретко – пошто је везаност приче за обред, или какву другу сличну и у основи ненаративну ситуацију, у тренуцима њеног записивања, углавном већ била заборављена (или је онима који су је бележили, чак и ако није било тако, прича била важнија од њене презентације). Стога ови записи омогућују да се схвати не само динамика односа између стварности и књижевности, већ и права природа демонолошких предања, и неких краћих умотворина, које уобичајено и настају на флуидним границама стварности и фикције, разговора и нарације.⁶ Јер се, у контексту извођења о којем је реч, у синкретизму обреда и, унутар њега, својеврсне говорне ситуације, та причања још увек нису осамосталила као књижевно обликоване и независне целине. А управо њихова нерашчлањеност је пример не само архаичних облика нарације⁷, већ и архаичног поимања света.⁸

Јоаникије Памучина у свом запису представља покладни празнични контекст причања овако:

„Кад буде месосојеђе⁹, онда се највеселије проводи вријеме [...]. Ови весели дана [...] највише се жене [...]; иђу и својте у својати на облажај, па једући и пијући откину по неколико дана [...]. Сједе до преко поноћи, пјевају из гусле и играју се свакакије народније игара, престављају [...] ¹⁰: празне сватове обукавши мушкиња у женске хаљине, па између себе изаберу попа [...] који ће бајаги вјенчати.¹¹ Престављају турске хаџије како одлазе на ћабу [...]; како турски

³ Ј. Рерих сматра да треба водити рачуна да се оне називају и *сујеверне приче*, или *предања о натприродним бићима* (Röhrich, 1987, 253), што отвара могућност равноправног увођења и Вуковог назива за ову категорију причања: *вјеровања у ствари којих нема* (Караџић, Етнографски списи, 1972, 301-308), како је то већ запазила Н. Милошевић-Ђорђевић (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 175).

⁴ Ауторка текста имала је, иначе, увид у оригинал текста, који је штампан старом графијом, али се приликом цитирања, због тога определила за доцније штампан текст, према: Ковачевић, 2005.

⁵ Обредни контекст чини ова предања блиским митовима, што је у науци већ запажено (Baskom, 1987, 224-228).

⁶ За разлику од приповетки, које су самостални затворени уметнички системи, који се јасно издвајају од обичног свакодневног говора предања су, како тврди и К. Чистов, везана за говор (Čistov, 1987, 235), што се овде, у великој мери, и показује.

⁷ Појам нарације и уопште наративности овде се схвата у најширем смислу, као корелат стварности, поступак у коме човек, специфичним обликовањем, подарује смисао ономе што види и осећа (Konstantinović, 1982, 91-98). Уношењем конкретних детаља, значења времена, места и лица, веровања попримају облик приче (Нонко, 1964, 5-9)

⁸ Нешто слично донекле се може пратити код Вука, али само у његовим причама из *Рјечника*.

⁹ Обредну праксу коју описује и у коју смешта причање, записивач ситуира у месосојеђе, време које се *највеселије проводи*, затим описује храну која се тада једе и како се она припрема (Памучина, према Ковачевић, 2005, 321).

¹⁰ О покладама се, иначе, много једе, људи се посећују, веселе се, играју различите игре, причају приче (према Недељковић, 1990, 23-26, 184, са упутствима на литературу)

¹¹ На покладе се игра сватова (према Недељковић, 1990, 25, 184, са упутствима на литературу).

Татари доносе од цара лаживе фермане [...]; како Турци купе у Цигана хараче [...]); како кадија суди и за мито криво расуђује; како кметови догоне агама љетину, и како их аге сиктурисавају [...]; како орлови скачу по лединама... и друге многе ствари.¹² – У овим представљанима имају коњи, или се начине од два мушкића, који окрену леђа један другоме, па их свежу ужем по пасу, па онај коњаник узјаше међу њи; а вижлад начине од ђеце (Памучина, према Ковачевић, 2005, 321-322). Затим: Пошто се изиграју овакије игара, онда почму причати смијешне приповијетке; па опет стану се разговарати: о страшилима, ђаволима, вјештицама, морама, мађионицима, вукодлацима и вилама“ (Памучина, према Ковачевић, 2005, 322).

Памучина, такође, бележи да у: *бијеле или сирне седмице у вечер састају се на сјела [...] на се загонећу и проводе шаљиве разговоре* (Памучина, према Ковачевић, 2005, 340).

Причање, загонетање и разговори су, дакле, урасли у празнично време и мотивисани су изванаративним поводима.¹³ У њима се преплићу радње с вербалним манифестацијама обреда, а разговорни и наративни сегмент вербализације додирују, што је, како сматрају истраживачи, за предање, иначе, карактеристично (Čistov, 1987, 235)¹⁴ – причање предања и јесте део стварности.¹⁵

Разговори и приче, такође, како је у опису речено, изводе се у утврђено време – уз месојеђе, на месне покладе и у белу недељу, дакле, зими и ноћу, уз одсуство дневне светлости¹⁶, па су они и средство општења с оностраним (Uspenski, 2000, 456), односно манифестација сопствене утилитарности, повезаности са стварношћу.

Активни учесници у покладним играма и разговорима, према бележењу Ј. Памучине, и полно су маркирани, чине их искључиво мушкарци (у овом случају именовани, али и неименовани), и то претежно старији, којима припада доминантна улога у овим обредима, а самим тим и у датом сегменту социјалних односа, што је, такође, својеврстан рефлекс стварности.

Причаоци се у разговорима смењују, како записивач подвлачи у својеврсним дидакалијама, драгоценим за разумевање технике и атмосфере, што динамизује однос говорне ситуације и нарације, и даље утиче на неиздиференцираност стварности и фикције:

„Каже неки између њи; Други му утрчи у разговор; Опет они први настави; Тад опет неки уграби му ријеч; Опет неки стане казивати; Стојан се исправи, разатре прстима крмеље по очима, узиме убрусац, те се отаре и почме и он причати, доказивајући; Спасоје узме чибук, пуне у њ, прр, напуни лулу духана, метне на њу угљен и запали, пошто одбије неколико дима, почме зборит...“

¹² Различите представљачке игре играју се о покладама (према Недељковић, 1990, 23-26).

¹³ Управо овако услове под којима се причају предања описује К. Чистов (Čistov, 1987, 235).

¹⁴ Социјално-животна функција, иначе, важно је обележје предања (Čistov, 1987, 235).

¹⁵ Ј. Рерих сматра да предања могу да се јаве у контексту разговора (Röhrich, 1987, 252), што је, чини се, тачно само за савремена предања.

¹⁶ Познато је да постоји табу причања неких прича на дневној светлости (Bascom, 1987, 224-228).

Казивачи се, у оквиру разговора, даље, обраћају једни другима и публици, уводним формулама, неком врстом инвокација:

„Брате! Побратиме! Е, буразер! Па, душо, медена; Буразер, цигум, оћеш ли, да ти кажем једну кратку а малену. Ја сам слушао од старије, да у стара времена; Ето, зар већ и на мене ред да и ја што кажем...“

чиме се остварује и непрекидност комуникације, тако што онај ко је у једном тренутку причалац, у другом моменту постаје слушалац, и обрнуто. Док присутни, који у разговору и причи не учествују активно, остају по страни, за записивача су невидљиви, осим у најемотивнијим ситуацијама, којим причање обилује, кад се и они активирају.

У датом окружењу, како Памучина бележи, о месојеђу и на месне покладе: *причају се смијешније приповијетке* (које аутор нажалост овом приликом не записује)¹⁷, *и разговара се о: страшилима, ђаволима, вјештицама, морамма, вилама...*¹⁸, чиме се успоставља разлика у презентацији датих прозних облика.¹⁹ И показује се да су предања и начином извођења ближа стварности од, у овом случају, шаљивих прича. За разлику од месних поклада које су резервисане за предања, на беле покладе: *заgoneћу и проводе шаљиве разговоре*. Дакле, присуство одређених умотворина и њихових различитих облика о покладама условљено је временским фазама обреда, које су, уз то, праћене и одређеним врстама хране, месног, односно млечног порекла. А све то указује на потпуно утврђен начин извођења у времену, простору, начину извођења и извођачима и потврђује да је причање условљено обредном ситуацијом..

У причању прича о нечистим силама, које Ј. Памучина, овом приликом, бележи, постоји неколико фаза. У првој фази, из разговора у нарацију прелази се низом формула:

„Чуо сам од некога; И ја сам од некога чуо; И ја сам више пута слушао од некије ће приповиједају; Али казат ћу вам о вукодлацима што сам чуо, али видио нијесам [...], кажу да су вукодлаци...“

И овакве формуле, које, иначе, представљају уобичајене уводне ситуације предања, позивају на ауторитет одређених чланова заједнице, тиме рачунајући на веродостојност испричаног, али оне својом неодређеношћу, истовремено, побуђују и сумњу у изречено (Karanović, 1989, 107-108). Тако да непрестано балансирају између стварности и фикције, на чијим флуидним границама и постоје.

Причања се, даље, смењују асоцијативно, нижући се и уланчавајући²⁰, тако што један од присутних започиње, док га остали прихватају, одобравају,

¹⁷ Могуће да је управо у окружењу које овде описује Ј. Памучина и забележио своје шаљиве приче, које је он објавио издвојено из могућег контекста причања.

¹⁸ Занимљиво је да су демонска бића углавном женског пола (Виноградова, 2000, 35-36).

¹⁹ То је једно од основних обележја предања као категорије усмене прозе (Röhrich, 1987, 252).

²⁰ Ту се може говорити о ланцима мотива (Sirovatka, 1897, 232-233), при чему је поредак слободан, механички, хронолошки, или наоко потпуно случајан, што одговора нестабилној структури предања (Degh, 1987, 257-261; Karanović, 1989, 98-99).

потичу и настављају његову причу, при том остају у истој теми, или прелазе на разговор о другом демонском бићу. Од ђавола се иде на вештице, па на море... И тај прелазак се одвија асоцијативно: *Побратиме, ти ми си, ласно је ђавола од себе оћерати [...], али ево горега зла од проклети вјештица*: И даље: *Е, мој соколе, кад би све вјештице истријебили, али опет остају море. Море су ђевојке које рађају се од вјештица...* Па се и овде види како је приповедни процес у исто време и разговор, у којем је „слушалац истовремено и казивач“ (Sirovatka, 1987, 232-233), што, такође, динамизује однос стварности и фикције, које се у предањима преплићу.

Почетак покладних разговора Ј. Памучина описује овако:

„Каже неки између њи. – Брате, једном обноћ страшно сам се препануо. Наљезем покрај тога и тога гробља, а кад наједанпут уговри ми се ђаво у црна магарца, па све поред мене стане ићи, а ја ти извадим велики нож, па га добро стиснем десном руком, држећи га покрај себе на опрезу, ако би јуришио на мене, да га дочекам ножем. – Други му се утрчи у разговор и рекне – тај Брате, у кога има чист нож, се никад не боји ђавола²¹, јер га може одма с чистим ножем на двоје пресећи, па нек оде сјутра на оно мејсто, наћи ће слезину ђе га је пресекао [...] . Опет они први настави – Брате, опет једанпут обноћ наљезем покрај те и те јаме или пећине, а кад из ње изиђе преда ме црни пас [...], па опет се претвори у црно крме, иза тога у црну мачку, послје у црно јаре, а најпослије у црну тицу [...], а ја сам им све псовао оца с трновим коцем под кољено; јер кад им тако опсујеш оца, триста ће их одма покрепати; А да Бог сачува да им опсујеш матер, одма би се триста их родило, и зато немој никад ђаволима псовати матер, а они би ради били.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 322-323).

Казивачи се, дакле, слушаоцима обраћају редом, један па други, формулом: *Брате! Побратиме! Па побратиме, драговићу! Побратиме, ти ми си! Е, буразер!...*, тако се с њима повезујући у неразвезив чвор. Следе их формуле увођења у нарацију: *Једном обноћ страшно сам се препануо; Опет једанпут обноћ наљезем*; чиме се премошћује граница између разговора и приче, и ова два вида комуникације такође се сплићу.²²

Казивач се, потом, сећајући се стварног сусрета (или се претварајући да је био стваран) с натприродним²³ (меморат)²⁴, исповеда.²⁵ Он о свему, као у предању уопште, извештава као актер, или сведок, посредни, или непосредни, као објективни, или псеудообјективни казивач (Karanović, 1989, 109)²⁶,

²¹ Ђаволи и вештице се боје ножа и нож их рањава (Афанасьев, 1982, 382).

²² Све ово веома је важно, јер истакнута позиција изреченог на почетку или на крају, увод у нарацију, излазак из ње представља конструктивно јака места, и посебна је врста кодног сигнала (Детелић, 13), у овом случају сигнификује и улазак у другачију стварност, обредну и митску.

²³ Сусрет с нуминозним је једно од битних особина предања (Lüthi, 1987, 239).

²⁴ Меморат (заснован на договорштинама стварних људи и испричан је у првом лицу). Ово фон Сидов назива предање успомена (Sydow, 1987 230); у меморатима се колективно искуство износи као сопствено (Mullen, 1971, 406-413; Karanović, 1989, 103-104).

²⁵ Ј. Рерих говори о предању као исповести (Röhrich, 1987, 252).

²⁶ А изношење догађаја као историје у предању запажено је још од Грима (Bošković-Stulli, 1975, 121-136).

емотивно се уносећи у причу, што подвлачи њену повезаност са животом и даље, „позива на веровање“.²⁷ Исто тако, причалац користи и традицијом успостављене представе о нечистој сили²⁸ (кад каже како се ђаво створио: у црна магарца, пса, црно крме, мачка, јаре, тицу...), чије је присуство, иначе, „основа и генерички предуслов“ за настанак оваквих прича (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 174). И његов лични дожиљај прелива се преко уопштених представа које окружење има о свету²⁹, што је и почетни услов за усмену наратију.

Истовремено, причајући шта му се догодило, казивач саопштава и шта ће се догодити другима у сличној ситуацији. И у том смислу очекивано је да наредни казивач даје упутства за спречавање деловања нечисте силе, како каже, уз помоћ чистог ножа, који је иначе, служио за магијску заштиту (*Словенска митологија*, 2001, 387). Тако се, предањем преносе не само општа искуства, него и норме понашања у сусрету се натприродним (Карановић, 1989, 104). И оно што је овом приликом речено задобија и сазнајнопедагошки карактер.

Причање о ђаволима, у аналогном кључу, наставља се асоцијативно, кад трећи казивач преузима иницијативу, такође користећи формулу: *Па побратиме, драговићу*, да би, затим, комбинујући веровање с магијским радњама, као и магијском и пословичном формулом, изашао из наратије овако:

„Велика је срећа да се ђаволи боје вукова, које док гледају створе се у гундеље, па их вукови тако много поједу [...]. А тако се жестоко боје и од црног трна коца³⁰ [...], па добро је код себе имати и купине³¹, јер кад се оно ђаволи побију [...], ако се ту близу десиш, одма вичи пуно пута – Вук, вук, вук, и купина и црн трн – па ћеш виђет како ће сви ђаволи побјећи; а исто тако треба викат, кад с горе лишће полијеће (нпр. Вишња, нема ништа. – српска пословица).“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 323-324)

Комбинација уопштеног веровања и појединачног догађаја с радњом и магијско-пословичним формулама, показује како одређени књижевни облици (или оно што ми данас под тим подразумевамо), у својим архаичним манифестацијама, не функционишу аутохтоно, већ се, следећи тренутну потребу и намену, смењују у динамичком низу, исто онако како је и у свести казивача (и аудиторијума) све повезано. Та нерашчлањеност жанрова усклађује се, даље, с обредном и магијском акцијом, у настојању да се разуме и објасни свет и да се њиме овлада, како би се, у овом случају, ослободило напасти.³²

²⁷ Позив на веровање је појам преузет од Баскома (Bascom, 1987, 220-228). У бића о којима говори предање се верује, и она „се још могу срести“ (Čistov, 1987, 236).

²⁸ О претварању ђавола у различите животиње (Ранчић, 1997, 56; *Словенска митологија*, 2001, 171). У предању се, иначе увек користе мотиви који одговарају општим представама, традиционалне фигуре предања (Röhlich, 1987, 255).

²⁹ Тако најчешће и настаје предање (Sirovatka, 1987, 232).

³⁰ Нечиста сила се, иначе боји коца и трна (*Словенска митологија*, 2001, 39-41 и 273-274).

³¹ Купина, између осталог, има заштитну функцију (*Словенска митологија*, 2001, 319-312).

³² Што је, иначе, карактеристика предања (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 175).

Стога је ово причање, као и причање предања уопште, увек емоционално и емотивност је у функцији подупирања веровања, што предање даље повезује са стварношћу (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 174), којој се на крају, као и на почетку, кад се у фикцију улази, враћа низом упутстава за понашање према нечистој сили, што је за ову прозну жанровску категорију, иначе, карактеристично (Sirovatka, 1987, 232).

Управо зато, оно што је саопштено у датом контексту никада не постаје права нарација, али не остаје ни пука стварност реалног сусрета с натприродним. Већ ту долази до повратног процеса, у којем се личност казивача подређује традиционалном веровању, а наиндивидулане представе и погледи дају подстицаја новим доживљајима (Sirovatka, 1987, 232). Тако прича, крећући се од саопштења о појединачном до уопштеног веровања, има функцију његове потврде и остварености. Њоме се присутнима представља демонско биће, описује сусрет са њим и указује на моделе понашања приликом таквог сусрета (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 174-177), у чему се и у овој тачки манифестује његова утилитарност, па стога и на овом нивоу повезаност са стварношћу.

Покладне разговоре о ђаволима у бележењу Ј. Памучине следе приче о вештицама³³, што је овде маркирано уобичајеном записивачевом белешком о промени казивача: *Сад опет почме између њи неки други говорити*, као и инвокацијом новог говорника: *Побратиме, ти ми си, ласно је ђавола од себе оћерати [...] ; али ево горега зла од проклети вјештица*. Следи низ устаљених представа о вештицама.³⁴ Каже се да оне једу срце својим најближим. А веровања се конкретизују кратким саопштењем (хроникат). О томе се саопштава овако:

„не даду нам врсна момка, ни лијепе ђевојке, ни зрачна срчана коња [...], ни претила овна, ни јарца [...]. Док су још ђеца, ждребад [...] јањци, козлићи [...] извадише им срца и све поједоше [...] па послије намјене од какве ће их смрти нестати. Никаква права вјештица не може подранити ни једно своје дијете, већ од милости изједе сваком срце, па послије све једно по једно помри. Једна је изјела своје сину срце, и намјенила да га убије дрво, и он сиромата отишао је тај дан да сијече некакво дрво за лијеса, па пануло оно дрво те га одма убило на мртвац.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 324)

Следећи информатор, позивајући се на ауторитет заједнице: *причали су ми неки*, на аналоган начин, конкретизује веровање кратком причом овако:

„Вјештице могу свуда лећети [...] кад оће да улете у чију кућу, створе се у лепирицу³⁵ [...]. Причали су ми неки, да је некакав ухватио обноћ у кући таку

³³ Ђаволи и вештице су, иначе, повезани, са њима вештице закључују уговор (Афанасјев, 1982, 391), или им се подају (Зечевић, 1981, 139).

³⁴ Види о различитим представама о вештицама, код Срба, на јужнословенском простору и међу Словенима уопште, посебно о томе да оне једу срце својој деци: Караџић, 1852, под реч *вјештица*: Ђорђевић, 1953; Зечевић, 1981, 138-140; Словенска митологија, 2001, под *вештица*; Виноградова, 2000, 230-270.

³⁵ О томе да се вештице претварају у различита бића, животиње, птице, инсекте и да лете (Зечевић, 1981, 139-140; Афанасјев, 1982, 385; Виноградова, 2000, 233, 238, 244).

лептиричетину велику, па јој спржио крила, те је онда избацио на двор, а кад ујутру у оној кући из које је била, осванула мртва баба, сва печена, као печен ђаво. Ја обноћ, лежећи на двору, гледао сам много пута, ће вјештице лете из брда у брдо и опет из села у село, па им из крила све сијевају варнице.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 324-325).³⁶

Прича, дакле, започиње за предање уобичајеном формулом позивања на традицију, након чега се прелази на конкретни догађај (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 174). Комбинацијом исказа о туђем доживљају с фрагментом нарације о сопственом искуству (меморат), у наставку, потврђује се веродостојност исказаног, јер ако се нешто догодило и другима и „мени“, то је заиста посведочено. Тако прича иде од веровања, преко конкретног догађаја, ка измишљају, ка измишљеном догађају (Карановић, 1989, 102). И управо на тим флуидним границама, стварности и фикције, она настаје, али и нестаје.

У разговор се, у наставку, уплиће наредни казивач, што записивач маркира дидаскалијом: *Утрчи му се у разговор неки други и каже му. Следи уобичајено обраћање публици, па позивање на ауторитет претходних казивача:*

„Е, буразер, сен ми су, и ја сам од некога чуо, ће је некаква стара, слијепа вјештичина бабетина у Рудинам (у гатачком окружју), која је била запретала ноге покрај ватре у пепео, па питала некаква Требињаца: – Синко, знаш ли ону локву Бријест код села Бобовишта, и јесу ли и сад они дубови узгор около ње? Пошто јој је казао да он знаде Локву Бријест, и да су и сад дубови живи узгор около ње, онда му она почме зијевајући причати“ [...]

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 325).

На прелазу од разговорне ситуације, овде у контексту обредне стварности, ка нарацији, како је и посведочено, у предању се налази ланац формула, након чега следи свадочење вештице:

„Е мој синко, док ја бијих млада, још невјеста истом доведена, ту би ми све младе вјештице [...] долећеле на оне дубове [...]“³⁷, поради кад би чобани догонили животину на локву да је напоје и које [...] је слатке крви, чељаде или животину, одма би му изјеле срце“ [...]

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 325).

А сведочење се везује за постојеће људе и локалитете³⁸ (*бабетина у Рудинам, Тебињац, Ловка и Бријест*), чиме се истовремено подупире веродостојност приче и илуструје веровање.

У разговор се, затим, поново убацује претходни казивач, који у замаху причања смењује актуелног наратора: – *Буразер, шигум, оћеш ли, да*

³⁶ Распрострањено је веровање да вештице лете кроз ваздух у виду искри и светлећих тела (Зечевић, 1981, 145).

³⁷ О томе да вештице лете на зборишта и да се скупљају на дрвећу или под дрвећем: Караџић, 1852, под *вјештица*; Афанасјев, 1982, 388; Виноградова, 2000, 240-260.

³⁸ Фон Сидов сматра да је ово једно од основних обележја предања (Sydow, 1948, 229).

ти кажем једну кратку а малену: *И ја сам више пута слушао од некије ђе приповиједају* (Памучина, према Ковачевић, 2005, 326). А управо наслањање казивача једног на другог (Sidow, 1987, 230) – како би потврдили или оповргли претходника, али не опструирајући континуитет процеса комуникације – карактеристика је предања које извире из стварности и у њу се враћа.

Веровање се, даље, конкретизује казивањем о некаквој баби вештици:

„Која је била оженила свога сина и довела му младу невјесту [...]. Оној њезиној младој снаши даде јој се нешто у памет, па [...], пошто сви поспу (осим утајене снаше), устане баба па се сва свуче, гола голцата [...] па узме некакву шипку, те њоме удари по пријекладу, говорећи, као да ваби овна [...]: – Пруту црњак, пруту црњака! – А кад излети некакав црн лонац из пријеклада, па она замочи у њ’ руке, па се намаже свуђ по тијелу³⁹, говорећи: – Ни изнад пута, ни испод пута, ни о кам, ни о дрво, но управ путем у Видово поље, и одма исчезне под ора. Невеста учини исто, али није дочекала како што је свекрва говорила, већ је говорила: И изнад пута и испод пута, и о кам и о дрво, па у Видово поље, под ора. Па се сва изубија.⁴⁰ А вештице јој се, кад је виде, обрадују, па затраже да им донесе срце свога мужа, или девера.⁴¹ Али њој буде жао: већ нађе вашку подно њиови нога [...], па удари шипком по њој, те јој извади срце на шипки. Затим одлети вештицама и преда им срце, које оне изједу: па јој рекну: – Јадан синко, какво је ово некакво тврдо и неслатко срце, баш као од псетета.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 326-327).

Догађај, за разлику од претходних, представља релативно развијену наратију (фабулат) – у уметнички разрађенијој форми, чија је схема стабилнија (Sirovatka, 1987, 233) од хрониката и мемората. И овај облик уобичајено се користи кад веровање које причалац износи треба појачати (Sidow, 1987, 230-233)⁴², што се у процесу оваквих причања с времена на време и чини.

И у наставку:

„Опет неки стане казивати [...] вјештице су највише назубне на малу ђецу, на младе момке и ђевојке кад болују од краста [...]. – Чуо сам од некога, ђе је некаква ђевојка обноћ сама чувала свога јединца малог брата, који је боловао од краста, а кад наједанпут однекле улети једна црна тичетина [...]. Кад то угледа она сирота ђевојка [...] она, брже-боље, скочи и докопа ожег⁴³, те њиме ону тичетину по глави, тупа, тупа, док јој смете мозак, па одма распреће жераву, тури је на огниште, па је притисне саксијом и нагрне на њу жераву, а кад већ почме смрђети, онда је докопа за перушине, те је извуче из супреге и с њоме лупне на двор: а кад ујутру, у оној кући из које је била, осване печена мртва бабетина.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 327).

³⁹ Веровање да се вештице мажу машћу и онда лете распрострањено је код Срба, на јужнословенском простору и међу Словенима уопште (Караџић, 1852, под *вјештица*; Зечевић, 1981, 141; Афанасјев, 1982, 386; Виноградова, 2000, 240).

⁴⁰ Правилно изговарање формуле је услов за безбедно летење (Зечевић, 1981, 141).

⁴¹ Веровало се да нове вештице треба да донесу срце неког свога, како би их примили у своје друштво (Караџић, 1852, под *вјештица*; Виноградова, 2000, 240).

⁴² У нашој науци су демонолошка предања често и називана и веровањима (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 175).

⁴³ Вештице се, према веровањима, иначе, плаше металних предмета (*Словенска митологија*, 2001, под *вештица*).

Овде, практично прагматичка функција, условљава емотивно интензивирање приликом причања, што је посебно евидентно на крају, кад се у нарацију односно, акцију, укључују сви присутни:

„Онда сви сједећи околу ватре повичу: – Ах, брате, нека да Бог да јој руке цваћеле [...] кад је умјела тако учинити, као чиста ђевојка; е, може, браћо, свашто нешто учинити чиста ђевојка [...], а ма помало је таки ђевојака!“⁴⁴
(Памучина, према Ковачевић, 2005, 328)

При томе се, у општој партиципацији, у зовштреној поенти, неизоставности ритуалне чистоће додаје морална димензија понашања, што, такође, рефлектује утилитарну функцију казивања и повезује их са стварношћу.

На крају, све се окончава упутствима за понашање према вештицама у покладној ноћи, кад се приче и казују, кад се веровало да су вештице најопасније⁴⁵, што се показује у наставку:

„Тад опет неки од њи прихвати разговор, казивајући [...]. Па, ето, помогао ти Бог, а нико ти не наудио, вјештице су поклапне на малу ђецу, највише на бијеле покладе увечер, јер оће да се наједу ђетињије срца очи чистога понећелника⁴⁶; али има чара и од тога [...], чесан лук⁴⁷ и тренсла дрво, од који не могу никако трпјети мириса. Па, Бог вам помогао и света царица нећелја, за то ваља [...] на бијеле покладе наложити тренслово дрва [...] и кад се оде лијегати да свако чељаде (а највише ђеца) изједе по два-три чесанка [...].⁴⁸ И тад се изнутра запријече врата гвозденим ожегом⁴⁹; па нек онда најстарија баба [...] очита ово међу чељади код ватре три пута засобице: – Вештице, петизарне ђаволице, кад пребројиле на небу звијезде и на мору пјесак, онда наудиле мени, мојој кући и мојој чељади, и онда нек сваки иде слободно спавати, да се тада више не боји вјештица.“⁵⁰
(Памучина, према Ковачевић, 328-329).⁵⁰

И на овај начин излази се из нарације у време приповедача, и аудиторијума. А, затим, даље, у стварност, чији актуелни тренутак налаже превентивно деловање чије су координате управо описане, чиме се подвлачи неодвојивост стварности и приче.

У складу с потребом да се овлада вештицама, у току разговора, предлаже се и њихово истребљење, бацањем у воду:

⁴⁴ Ритуална чистоћа је, иначе, услов свих обредних радњи.

⁴⁵ Зечевић, 1981, 143.

⁴⁶ Веровало се да су вештице наопасније о великим празницима, поглавито о покладама (Зечевић, 1981, 143).

⁴⁷ Веровало се да вештице беже од белог лука, зато је бели лук добро заштитно средство (Зечевић, 1981, 142-145).

⁴⁸ На покладе су се палиле каравештице, пазило се да се људи заштите од вештица, остављале су се мрве, ако дођу хале и вештице, нека вечерају (СЕЗ, 54, 92), мазали су се белим луком, стављали га у кључаоноцу и забадали нож у врата (ГЕМ, 33, 122); у околини Шашца мазали су табане, дланове, сисе, белим луком, кадили собу (ЖСС, 183); у Височној нахији су спаљивали опанак на ватри на којој је спремана покладна вечера (СЕЗ, 61, 132); у селима око Алексинца јели су чешањ белог лука (СЕЗ, 83, 182);

⁴⁹ Метал је, иначе, јако средство против нечистих сила (Зечевић, 1981, 145).

⁵⁰ У загради записивач додаје пословицу: *Зреле зелене опадају* и тумачи њену употребу (Памучина, према Ковачевић, 329).

„И која мојбуде потонут, оно није вејштица, а која потоне, вештица је. И треба: да се одма убије камењама, или да се жива баци у бездању јаму.“⁵¹
(Памучина, према Ковачевић, 2005, 329).

Овом предлогу нико од присутних се не супротставља, што даље сигнификује не само веровање у делотворност предложене акције, већ указује и на утилитарност ситуације у којој се воде разговори, као и могућност да изречено заиста постане акција у стварности, без обзира на то што томе овде нема ни трага...

Уместо тога, разговор се наставља казивањима о морама, које су, како се, у бележењу каже, вештичији пород⁵²:

„Е, мој соколе, кад би све вјештице истријебили, али опет остају море. Море су ђевојке које рађају се од вјештица [...].⁵³ Та само име морино долази јој од морења, која мори, души и гњави, највише младе момке, па и неке ђевојке.“
(Памучина, према Ковачевић, 2005, 329-330).

И на овај начин причања о вештицама и морама, које су у веровањима повезане⁵⁴, асоцијативно се везују, што је код нас у оваквом облику испричано, јединствен случај, мада је постојање свести о повезаности демонских бића евидентно.⁵⁵

Затим се наводе облици магијске праксе против деловања море, које предлаже следећи казивач:

„Утрчи му се други неки у разговор, и рекну му: – Ја сам чуо да, кад мора притисне, па да он може икако да само крене палцем од ноге, да би га мора одма оставила и побјегла. Опет први каже на то: – Помогао ти Ристос и Богородица, то је истина, али ваљало би, кад човјек пође спавати, да свеже палац с каквим концем [...]. па онда кад би јој рекао: дођи сјутра да ти дам соли, и онда она никако не би могла жива бити, што не би сјутра дошла и искала соли.⁵⁶ – Онда момци стану се смијати, говорећи: – Еј, брате [...], ко ће ђаволе уватити, кад кажу, да могу и оне у затворену и заверену кућу кроз кључаницу уљести и изаћи⁵⁷; уста им се оладила, и у сну се не сниле.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 330).

⁵¹ Записивач, међутим, осуђује овакве поступке: *Оваке су многе, јадне бабе [...] у Херцеговини, праве-здраве [...] платиле својим животом, ако би се појавила болест, пошто су овакве поступке допуштале кадије и глупи свештаници* (Памучина, према Ковачевић, 329). Испитивање вештица, бацањем у воду, потврђено је у писаним споменицима и на ширем словенском простору (Афанасјев, 1982, 395-396).

⁵² Ово је у складу с општим веровањем да море гуше заспалог човека (Зечевић, 1981, 146; *Словенска митологија*, 2001, 363). Иначе се веровало да су море по постанку, облику, начину деловања и заштитним средствима која се користе против њих, сличне вештицама, само што нису удате, оне највише море момке са којима су у вези (Зечевић, 1981, 146-148). Море су у вези и с ђаволима од којих и настају (Зечевић, 1981, 147). О повезаности различитих демонских бића уопште по облику, начину, деловања и функцијама (Афанасјев, 1982, 376-409).

⁵³ Ово веровање је распорострањено код Срба и Хрвата (*Словенска митологија*, 2001, 364).

⁵⁴ Повезаност демонских бића у словенској традицији је позната (Афанасјев, 1982, 376-409).

⁵⁵ Ђорђевић, 1953; Афанасјев, 1982, 376-409).

⁵⁶ Веровање је општесловенско (*Словенска митологија*, 2001, 364).

⁵⁷ Што је део општег веровања (*Словенска митологија*, 2001, 364).

И на овај начин активирају се нове формуле и радње за суспрезање деловања демонског бића: молитва, благослови и клетве, које се ређају по адитивном принципу, како би се пронашло најадекватније решење и нечиста сила окружила са више страна и тако онеспособила, управо у покладној ноћи кад је најопаснија.

У разговор се уплићу нови казивачи, описујући, затим, различита веровања о чинилицама, везана за њихове моћи у наставку их суспрежући клетвама:

„Сад се пређе на овај други разговор и почме [...] казивати [...]: – Знате ли добри људи, да су мађионице или чинилице горе нег вјештице и море [...]. Оне састављају сваке отровне и нечисте чини [...]; та Бог да их убио и од кога су научиле тај занат [...].⁵⁸ Пошто мађионице или чинилице, са [...] мађијама [...] науде коме, ево ти њи истије ће трче као вране на стрвину, па се начине врачарице те гатају и погађају шта му се то догодило“ [...]

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 331).

Разговори, приче и магијске формуле које их прате даље потичу нове казиваче:

„Истакне се сад неки други, и почне и он о томе говорити: – Пријатељу свијетли и што ми те је бог дао, ја сам чуо, да [...] мађионице легу цикавце, а то чине овако: узму јаје од кокоши, па га ушије у своју аљину себи под пазуху, и тако га носи [...] 40 дана засобице [...]. Сад дедер и ти Цвјетко кажи штогођ.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 332; 334).

Казивање се, аналогно, по адитивном принципу, коришћењем уводних формула и поступака којима се у причу уводи, наставља веровањима и причањима о другим демонским бићима, њиховој природи, моћима, сусретом с људима и формулама суспрезања деловања:

„Цвјетко се накашље, хркне и плуње, па стане и он своју, говорећи: – Е, мој соколе, ето много исказате о мађионицама, чинилицама, гагарицама и бајалицама, свије их зло задесило и на зло им дошао Ђурђевдан и сваки дан до Божића.⁵⁹ Што оно у нас реку: – Стара бака у брабоњке гата, жив јој синак све су гола го... – Кажу да има и људи такије који с таквим ђаволицама раде, јер има некије који имају пун уљаник пуније улишта чела, па кад је за њи рђава година, с некаквим ђаволским маштанијем, пошље их у туђ уљаник, те покољу туђе челе“ [...]

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 335)

А на испричано могу да наслоне допунске уопштене информације, које се асоцијативно нижу, при чему разговор наставља следећи учесник, чиме се остварује непрекидан (и потенцијално бескрајни) комуникацијски низ, који проистиче из непоузданости поруке коју он носи (Лити, према Degh, 1987, 259):

⁵⁸ О томе: *Словенска митологија*, 2001, 580.

⁵⁹ Клетва се односи на Божић и Ђурђевдан, а у те дане, као и у друге велике свеце, вештице су најактивније (Афанасьев, 1982, 385-389; *Словенска митологија*, 2001, 77).

„Па душо, шећерна и слатка дај да кажем и ово: има некије жена, које нијесу од оне мађионичке [...] које могу са злим погледом урећи [...] красна момка, ђевојку [...].⁶⁰ Ето казах сад и ја што имадох; а дедер и ти Спасоје, рђа те не била, покажи твоје диклице.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 335).

У наставку:

„Спасоје узме чибук, пуне у њ, прр, напуни лулу духана, метне на њу угљен и запали; пошто одбије неколико дима, почме зборит: – Ето, зар већ и на мене ред да и ја што кажем, али казат ћу вам о вукодлацима што сам чуо, али видео нијесам [...]. Кажу да су вукодлаци они зли људи, који су амо, на овом свијету, зло чинили и радили, а нијесу се при смрти исповиђели, ни покајали [...], па обноћ устају из своји гробова [...]; па иђу по кућама и лупају по вратима и судовима, гњава људе и пију им крв [...].⁶¹ Шта онда, људи, још шћадијах [...] рећи [...]? Ха, збиља, може ли оно бити истина, да кад обноћ лаје лисница покрај села да ће бити брзо мртвац у селу, или ако грају вроне изнад кућа, да ће се убрзо чути рђави гласови [...], које ја сили не вјерујем, јер без Божијег ништа не може бити.“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 336-337).

У говорну, односно наративну ситуацију укључују се, тако, гестови и поступци с елементима драматизације, односно различите представљачке форме⁶², и на овај начин, такође, наставља се фикционализација стварности која, у датом окружењу, ипак, ни једног тренутка не ишчезава.

Свест о тој амбивалентности, међу учесницима у разговору, посебно је присутна у једном сегменту казивања, који је посебно карактеристичан за кризно календарско покладно време и у бележењу Ј. Памучине гласи овако:

„Па сад, е Стојане, што си задријемао, чу ли ти ово што сам причао? Ако је лаж, предавам ти лаж на част, па причај и ти штогођ да не останеш јалов. – Стојан се исправи, разатре прстима крмеље по очима, узиме убрусац, те се отаре и почме и он причати, доказивајући: – Ја сам слушао од старије, да у стара времена [...], да је била доста пребијелије вила нагоркиња вила [...] Оне су музле дивокозе и раниле се њиовим млијеком. Највише их је било у Вележи; па ми је неко причао како је некакав ловац отишао у Вележ [...], а кад је погледао у једну дубодолину [...], а то вила узела дивокозу, те музе [...]. Опет ми је неко казивао, да су се била некаква двојица окладила за велешке врхове, колик има их [...] и ваздан их бројили, а никако не могли да их поброје [...]. Кад су обноћ виле дошле нада њи ... рекне једна од њи – Тако ми триста и седамдесет и седам врхова велешкије, ови никад нијесам виђела ... – Па, ето не остах ни ја јалов, што рекосте“

(Памучина, према Ковачевић, 2005, 338).

Тако је овде у свему присутна прича у настајању и прича у нестајању (Капановић, 1989, 100-101). При томе, јаловост на коју асоцира казивач на почетку, који у причу увлачи свог настављача: *Ако је лаж, предавам ти лаж на част; да не би остао јалов*, означава не само процес фикционализације

⁶⁰ Вештице, као и урочице могу деловати злим погледом (Зечевић, 1981, 142).

⁶¹ Зечевић, 1981, 138.

⁶² О овој димензији народних прича: Bošković-Stulli, 1984, 367-388.

(лаж), већ причање у датом контексту постаје и обавеза (да не остане јалов), од које зависи и плодност⁶³, што појачава утилитарну важност покладних причања и даље их повезује са стварношћу.

О покладама се, дакле, казује о различитим демонским бићима. Причање може започети синтезом усвојеног веровања и наставити се конкретизацијом (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 175), али и обрнуто. Причање се, дакле, по правилу састоји од низа општих веровања, описа сусрета с нечистом силом, њеног опхођења према човеку и човековог реаговања на њу (Милошевић-Ђорђевић, 2000, 176). Доживљај се презентује као лично, или као туђе искуство, што условљава хетерогеност облика и нестабилност структуре предања уопште (Sirovatka, 1987, 233).

А све се то, као у овом случају, на различите начине и без посебног реда, комбинује, што је у оквиру датих жанровских категорија својствено оваквом виду импровизације, чије се, иначе, релативно нестабилне матрице овде актуализују. На испричане приче наслањају се нове, како би се веровања потврдила. Присутна је тежња ка њиховом низању и уланчавању, ка причању циклуса предања, низању нових епизода по адитивном принципу, једна епизода призива другу, један догађај води другом (Sirovatka, 1987, 232-233), и, зависно од ситуације, у датој прилици инсистира се на наративним или на ненаративним елементима, као и на контекстуалној ситуацији, условљеној тренутком. Гледано у целини, реч је, дакле, о оном што се може назвати причање у континуитету, које је увек повезано са системом представа које живе у свести наратора и слушалаца.

А све ово, утопљеност појединачног доживљаја у опште, неиздиференцираност општег и појединачног, смештено је у обредни контекст, у оквиру којег се казивачи смењују и један другог прекидају различитим упадицама, уводним формулама и инвокацијама, илуструјући доживљај одговарајућим веровањима, магијским заштитним радњама и формулама (благословима, пословичним благословима), упућеним казивачима и аудиторијуму, као и клетвама на демона и другим магијским формулама и радњама за суспрезање зле силе (причање се улива у магијске формуле, радње за сузбијање и спречавање њиховог утицаја). А ово, даље, условљава испреплетеност различитих жанрова, која илуструје неку врсту претње хаосом, која је увек присутна у кризним тренуцима смене годишњих доба. Неиздиференцираност границе међу жанровима прати даље неиздиференцираност књижевности и стварности, живота и приче. А све то користи се како би се најбоље описала кризна ситуација и човек у њеним оквирима снашао у сусрету с демоном⁶⁴, што актуализује и психолошко-утилитарну улогу приче (Rerih, 1987, 255).

Тако се причање, у овом тренутку, заснива на осећању колективног стреса и опасности (Degh, 1987, 258).⁶⁵ У том контексту, демонолошка предања и

⁶³ Види: Карановић и Јокић, 2007, 18. Овако се, иначе завршавају неке песме и приче.

⁶⁴ Време предања је отворено време (Čistov, 1987, ориг. 1967, 235; Dundes, 1975, 164-168).

⁶⁵ Демонско је један аспект човека, не само његовог психичког, већ и реалног, материјалног и социјалног света. Демони су учења о употреби тачног и погрешног, кодекс примера успешних и неуспешних решења и конфликта постојања (Röhrich, 1987, 256).

нису ништа друго до израз тежње човека да савлада страх (Röhrich, 1987, 255) од сила које му прете у тренутку смене временских циклуса, које маркирају покладе, кад је деловање тих бића најјаче.⁶⁶ Тако је причање у функцији онемогућавања њиховог деловања, суспрезања. Њихова је функција практична, прагаматична, едукативна...

Може се, дакле, рећи да запис Ј. Памучине, који је предмет овог рада, представља редак пример у пракси бележења прича у аутентичном контексту извођења. Он може послужити као извор за истраживање услова под којима су се приче причале, односно ту се могу тражити одговори на питања зашто се причало, када се причало, ко је причао и како је то чинио. А све то може да баци светло на исходишта причања и приче, односно да се маркира линија на којој се сусрећу фактографија и фикција, што је један од задатака испитивања које је обухваћено темом.

Литература:

- Афанасјев – А. Н. Афанасјев, *Ведунџи, ведџми, упџри и оборотни*, у књ. истог аутора: *Дерево жизни, Современик*, Москва, 1981.
- Baskom – V. Baskom, *Oblici folkloru: proznu naracijeu*, у *Predanjа – arhaični oblici i savremena pričanjа*, прев. Z. Karanović, прир. Z. Karanović, Poljа, N. Sad, XXXIII, јун 1987, бр. 340.
- Bošković-Stulli, 1975 – М. Bošković-Stulli, *Narodna predajа-volkssage – kamen spoticanjа u podjeli vrsta usmene proze*, у књизи исте ауторке: *Usmena književnost kao umjetnost riječi*, Mladost, Zagreb, 1975.
- Bošković-Stulli, 1984 – М. Bošković-Stulli, *Predstavljаčki aspekti usmenog pripovijedanjа*, у књ. исте ауторке, *Usmeno pjesništvo u obzorju književnosti*, Matica hrvatska, 1984.
- Виноградова, 2000 – Л. Н. Виноградова, *Народная демонология и мифоритуальная традиция Славян*, Индрик, Москва, 2000.
- ГЕМ – Гласник етнографског музеја САНУ, Београд, 1926. и даље.
- Degh – L. Deg, *Predanje „verovanje“ u modernom društvu: forma, funkcija i veza sa drugim žanrovima*, прев. Lj. Damjanov. *Predanjа*, прир. Z. Karanović, N Детелић – М Детелић, *Урок и невеста, поетика епске формуле*, Београд, САНУ, 1996.
- Dundes – A. Dundes, *On the Psychology of Legend*, у књизи истог аутора: *Analytic Essayin Folklore*, Mouton, Th Hague, Paris, 1975.
- Ђорђевић – Т. Ђорђевић, *Веишциа и вила у нашем народном веровању и предању*, СЕЗ, LXVI, Београд, САНУ, 1953.
- ЖСС – М. Ђ. Милићевић, *Живот Срба сељака*, Београд, 1894.
- Зечевић – С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Вук Караџић, Етнографски музеј, Београд, 1981.

⁶⁶ Највише се причају од Божића до Завршних поклада (Мићевић, Попово поље, 306), кад је и опасност од њих највећа.

- Karanović – Z. Karanović, *Zakopano blago – život i priča*, Bratstvo jedinstvo, N. Sad, 1985.
- Карановић и Јокић – З. Карановић и Ј. Јокић, *Обредни жанрови и књижевне врсте у покладним ритуалима*, у зб.: Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности, ур. З. Карановић, Дневник, Н. Сад, 2007.
- Караџић – В. Стеф. Караџић, *Српски рјечник*, у Бечу, 1852.
- Караџић, Етнографски списи – *Етнографски списи*, у Сабрана дела Вука Караџића, књ. 17, прир. М. С. Филиповић, Просвета Београд, 1972.
- Ковачевић – Ј. Памучина, *Сабрана дела*, прир. В. Ковачевић, СПКД Просвјета, Билећа, 2005.
- Konstantinović – Z. Konstantinović, *Fenomen narativnosti (o pripovedanju kao natkategoriji u nauci o književnosti)*, „Umjetnost riječi“, Zagreb, 1982, бр. 1-2.
- Lüthi – M. Liti, *Aspekti märchen i predanja*, у u *Predanja*, прир. Z. Karanović, прев. с енглеског Z. Karanović, R. Major, у Polja, N. Sad, XXXIII, jun 1987, br. 340.
- Милошевић-Ђорђевић – Н. Милошевић-Ђорђевић, *Демонолошко (митолошко) предање*, у књ. исте аут. *Од бајке до изреке*, Др за српски језик и књижевност. Београд, 2000.
- Мићовић – Љ. Мићовић, *Живот и обичаји Поповца*, СЕЗ, LX, Београд, 1952.
- Mullen – P. Mullen, *The Relationship of Legend and Folk Belief*, „Journal of American Folklore“, 84, Austin, 334, Oct. – Dec. 1971.
- Недељковић – М. Недељковић, *Годишњи обичаји у Срба*, Вук Караџић, Београд, 1990.
- Памучина – Ј. Памучина, *Покладанъ месни и бијели поклада у Херцеговини*, Српско-далматински магазин, XXVI, Задар, 1867, Röhrich, 1987 – L. Rerih, *Šta sve može i treba da ostvari istraživanje predanja u Predanja*, прир. Z. Karanović, прев. с немачког, М. Mrazović, Polja, N. Sad, XXXIII, jun 1987, бр. 340.
- СЕЗ – Српски етнографски зборник, Београд, 1894. и даље.
- fon Sydow – K. fon Sidov, *Kategorije proznog narodnog pesništva*, у *Predanja*, прев. Р. Mrazović, прир. Z. Karanović, Polja, N. Sad, XXXIII, jun 1987, бр. 340. Polja, N. Sad, XXXIII, jun 1987, бр. 340.
- Ранчић – Ј. Ранчић, *Ђаво у митологији јужних Словена*, Идеа, Београд, 1997.
- Sirovatka – O. Sirovatka, *O morfologiji predanja i njegovom katalogiziranju u Predanja*, прир. Z. Karanović, прев. М. D. Stefanović, Polja, N. Sad, XXXIII, jun 1987, бр. 340.
- Словенска митологија – *Словенска митологија*, ур. С. Толстој и Љ. Раденковић, Zepet, Београд, 2001.
- Uspenski 2000 – В. Uspenski, „Zavetne skaske“, *A. G. Afanasjeva*, Erotsko u folkloru Slovena, прир. D. Ajdačić, Stubovi kulture, Beograd, 2000.

- Honko – L. Honko, *Memorates and the Study of Folk Believes*, „Journal of the Folklore Institute“ I, Bloomington, 1964, 1-2.
- Čistov – K. Čistov, *Problem kategorija usmene proze nenarativnog karaktera*, u Predanja, прир. Z. Karanović, прев. A. Ševo, Polja, N. Sad, XXXIII, jun 1987, бр. 340,
- Петковић, 1990.

Кључне речи: стварност, књижевност, прича, предање, обред, контекст, текст.

Зоя Карановић

ПРЕДАНИЈА У КОНТЕКСТУ – ОТ ДЕЈСТВИТЕЉНОСТИ К ПОЕЗИЈИ (О ЗАБЫТОЈ ЗАПИСИ ЙОНИКИЈА ПАМУЧИНЫ)

(Резюме)

В настоящей работе речь идет о демонологических преданиях (дьяволы, ведьмы, домовые, упыри...), отмеченных Йоаникием Памучиной во второй половине XIX века в Герцеговине, во время масленицы. Данные предания связаны с системой представлений, наличных в сознании нарратора и слушателей. Для этих преданий характерно отсутствие дифференцирования отдельного события и общего представления, которые помещены в обрядовый контекст, в рамках которого сказители сменяются и друг друга перебивают репликами, вступительными формулами и призывами, иллюстрируя событие соответствующими верованиями, магическими защитными действиями и формулами (благословениями, пословичными благословениями), направленными на сказителей и слушающих, проклятиями, направленными против демона, и другими магическими формулами и действиями, цель которых подавление злых сил (сказывание вливается в магические формулы, в действия по обуздыванию и созданию препятствий их влиянию). Все это приводит к переплетению жанров, которое является выражением угрозы, создающей хаос. Эта угроза налицо в кризисных моментах смены времен года. Отсутствие границы между жанрами приводит к отсутствию дифференцирования литературы и действительности, жизни и повествования. Все это используется для того, чтобы как можно лучше описать кризисную ситуацию, в рамках которой человек мог бы сохранить присутствие духа при встрече с демоном, чем актуализируется и психолого-утилитарная роль рассказа. В этом контексте демонологические предания, о которых речь идет, являются выражением стремления человека побороть страх перед силами, грозящими ему в момент смены циклов времени, отмечаемого масленицей, когда воздействие этих существ сильнее всего проявляется. Сказывание тогда в функции воспрепятствования их воздействию. Функция этих преданий практична, прагматична, поучительна.

Следовательно, можно сказать, что записи И. Памучины, являющиеся предметом данной работы, представляют редкий пример, в практике записывания рассказов, в аутентичном контексте исполнения. Данный пример может послужить источником для исследования условий, при которых сказания производились. Тут можно получить ответы на вопросы, почему происходило повествование, когда оно происходило, кто рассказывал и как он это делал. Все это может осветить исходные пункты рассказывания и рассказа и определить линию, на которой встречаются фактография и фикция, что является одной из задач исследования данной темы.

Рада Станаревић
Београд

КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ У ВИЂЕЊУ ШОПЕНХАУЕРА И ЛАЗЕ КОСТИЋА

Приказујући у главним цртама Шопенхауерову (1788-1860) филозофију, овај рад у исти мах тежи да успостави мост са филозофијом Лазе Костића (1841-1910). Да осветли у чему се двојица аутора подударају, а не да испитује зашто, и у којој мјери (не)оправдано, Лаза Костић у својим филозофским списима о основном начелу критикује Шопенхауера.

Са висова самосвијести модерног филозофског генија Шопенхауер нам даје одговор на једно величанствено питање: Шта је овај свијет.

И тај одговор стоји на самом почетку његовог јединог и јединственог филозофског дјела, одговор већ потпуно домишљен, готов, па као такав и сажет у само једну, јасну, мада невјероватну реченицу: „Die Welt ist meine Vorstellung ...“, Свијет је моја представа...

Па Шопенхауер ту као барјак на врху Хималаје истурену реченицу наставља, да је не би заклонио Мајин вео, и да би се одмах видјело да се ово „моја“, моја представа, не тиче бога, већ човјека, на слједећи начин: „– ово је једна истина која важи у односу на свако живо и спознајуће биће; мада, једино човјек може да је доведе у рефлексивну апстрактну свијест: па ако то стварно и учини, онда је код њега наступила филозофска промишљеност. Тада му постаје јасно и извјесно да он не познаје никакво Сунце, ни никакву Земљу; већ увијек само једно око, које види једно сунце, и једну руку, која осјећа земљу; да је свијет, који га окружује, само као представа ту, тј. сасвим само у односу на нешто друго, представљајуће, што је пак он сам.“¹

И у наведеном наставку челне реченице издвајају се далекосежне ствари. Прва је сам *однос* у коме је ја субјекат, а свијет као његова представа објекат, и друга је истина на којој је однос заснован, што значи да је он *закономјеран*.

¹A. Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, Hans Heinrich Tillgner-Verlag, Berlin und Wien, 1924, стр. 5.

Ту закономјерност повезаности човјека и свијета, основно или прачело (*Ur-Grundsatz*) ове везе, закон који објашњава све, једино не себе,² Шопенхауер назива *der Satz vom Grunde*, начело разлога, познатији као закон каузалности; Лаза Костић га преводи као закон узрочности.³ Налази се он већ код античких филозофа, Платона и Аристотела, али га је у темеље свог система Шопенхауер усадио пошто је у потпуности проучио Канта. Ово начело предмет је прве Шопенхауерове истоимене филозофске расправе, објављене 1813, и на том предмету он је стекао докторску титулу. Међутим, док Кант налази да је закон каузалности својствен природи, Шопенхауер, у прерађеном и допуњеном издању овог свог првог филозофског дјела, износи да је незамисливо да би спољни свијет могао објективно-реално постојати без нашег доприноса, и да би до наше главе могао стићи тек посредством голих чулних утисака, те ту онда још једном пребивати на исти начин као и напољу.⁴ Напротив, „Тек када разум, као функција мозга, ступи у акцију, и када примијени своју једину и искључиву форму, закон каузалности, тек тада наступа моћни преображај из кога од субјективног осјећања настаје објективно опажање“ – каже Шопенхауер.⁵

Има више врста представа и сходно томе више видова основног начела. Све што за нас може бити објекат, то јест све наше представе Шопенхауер сврстава у четири класе.

Прву класу чине опажајне представе и априорна сазнања која су испред сваког искуства.⁶ Њихов субјективни корелат јесте разум (*der Verstand*), док се закон каузалности овдје јавља у виду начела о разлогу настајања (*der Satz vom Grunde des Werdens*). Закон каузалности односи се наиме на промјене материјалних стања у времену; раније стање је узрок (*Ursache*), а касније дејство, посљедица (*Wirkung*). Кретање у времену и облици у простору тичу се предмета спољњег искуства; они су потпуно материјални; зато ћемо, каже Шопенхауер, то спољње дејствујуће радије назвати *Wirklichkeit*, стварност, него реалност. Разумом настају примарне спознаје, интуитивне, оне су срж сваког великог открића, па тако и стварања умјетничких дјела. Лаза Костић то у својим филозофским расправама пјеснички назива *створење* и *створ*.⁷

Интелект је, међутим, двострук. Код човјека, за разлику од животиња, поред опажајне постоји и апстрактна, рефлексивна спознаја, која није везана за садашњост. Субјективни корелат апстрактних представа јесте ум (*die*

² Исто, уп. стр. 76.

³ Уп. Лаза Костић, *Основно начело. Критички увод у општу философију*, Култура, Београд, 1961, стр. 71.

⁴ *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde. Eine philosophische Abhandlung*. У: Arthur Schopenhauer, *Kleinere Schriften*, Cotta-Insel, Stuttgart/Frankfurt am Main, 1962, стр. 68.

⁵ Исто, стр. 69.

⁶ Исто, стр. 100.

⁷ Уп. нпр. : *Основа лепоте у свету с особитим обзиром на српске народне песме*, Летопис Матице српске 121 – 124, Нови Сад, 1880, и то књигу 123, стр. 24, одн. књигу 124, стр. 1, гдје Лаза Костић изједначава по дивоти и хармонији створење природе и умјетности, људско око у његовој савршеној грађи са Бетовеновим сонатама и сродним створовима „свирачке уметности“.

Vernunft). Строго људска привилегија, ум прерађује емпиријске спознаје у појмове. Фиксирајући у ријечима оно што добија од разума и чула, ум прави безброј комбинација помоћу судова и закључака. Да би се изрекао неки суд, мора за то постојати довољан разлог; тада суд задобија предикат истинит (*wahr*). Шопенхауер издваја четири врсте разлога судова и исто толико истина: логичке, емпиријске, трансценденталне и металогичке истине. Уопштени закон у области апстрактних умних представа зове се код Шопенхауера начело разлога спознавања (*der Satz vom Grunde des Erkennens*). Ум нема материјални, већ једино формални садржај; његова област је логика и наука. Умне представе су секундарне изведенице из примарних, па их зато називају и представама представа.

Насупрот претходнима, везаним за двојаку активност интелекта и мозга, трећу класу представа чине чиста опажања а priori, то јест чиста рецептивност, или пријемност (*reine Sinnlichkeit*), у којој влада начело разлога бића (*der Satz vom Grunde des Seins*). То су представе у којима се простор и вријеме сазнају чисто, за разлику од прве класе гдје се опажају уједињено; начело бића се у овом случају грана у начело простора (уп. геометрија) и начело времена или сукцесије (*das Gesetz der Folge*), како се то, на примјер, очитује у аритметици. Ова класа би по логици ствари требало да заузима прво мјесто, али се Шопенхауер држи једног аристотеловског правила да прво излаже оно што се лакше разумије.

У четврту, посљедњу и најтежу класу објеката наше моћи представљања уврстио је Шопенхауер непосредни објекат унутрашњег чула, или субјекат хтијења, вољу (*das unmittelbare Objekt des inneren Sinnes, das Subjekt des Wollens, der Wille*). Корелат му је сама свијест субјекта, односно самосвијест (*Selbstbewußtsein*), а опште начело се овдје јавља као начело разлога дјеловања (*der Satz vom Grunde des Handelns*), или закон мотивације. Мотивација је према томе каузалност виђена изнутра.⁸

Четвртм класом, која се заправо своди на само један објекат спознајућег субјекта, а то је управо сопствено ја, Шопенхауер као да доводи у питање цјелокупну закономјерност односа субјекат – објекат. Али њему је до ове *сукобице*, одн. *супротице*,⁹ говорећи језиком Лазе Костића, баш највише и стало. До противрјечја, њемачки *Widerspruch*, што је у пјесничком језику, али и у основи филозофије и у основном начелу Лазе Костића – *расклоп*, а има и *поговор*.¹⁰

Како се то може објаснити? Шопенхауер прво, наравно, потврђује да субјекат спознаје не може никада постати објекат, представа. Јер нама су објашњиви само односи објеката: међу њима два иста постоје тек као дијелови једне цјелине. Али овдје, гдје се ради о субјекту, не важе више правила спознавања објеката, овдје је непосредно дат идентитет субјекта с објектом. Зато оно спознато у нама као такво не може ни бити спознајуће, већ хтијуће, субјекат хтијења. Но идентитет субјекта хтијења са спознајућим

⁸ Уп. *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, op. cit., стр. 173.

⁹ *Основа лепоте у свету*, књига 122, стр. 12, 18, 20, 34.

¹⁰ Види: Лаза Костић, *Поезија и логика*, у: *Огледи*, Нолит, Београд, 1965, стр. 116.

субјектом, захваљујући коме ријеч „ја“ укључује оба, и означава их, то је један свјетски чвор (*Weltknoten*), и отуда необјашњив. Те онај ко себи уистину може да предочи необјашњивост овог идентитета, тај ће га заједно са Шопенхауером назвати – апсолутним чудом.¹¹ А са Лазом Костићем би се у аналогном случају казало *жљѐб*, или *хармонија*.¹²

У четвртој класи представа имамо, дакле, само једно ја, али се у њему обједињују два ја, творећи микрокосмос. На макроплану ово ја није ништа друго него свијет. Односно – исказано сада већ у правилном редосљеду, идући од коријена стабла ка његовој крошњи – : *Свијет као воља и представа*, – што је наслов Шопенхауеровог главног дјела, које се појавило 1818. године.

Воља је Шопенхауеров назив за Кантову ствар по себи, *Ding an sich*. Воља је оно што је прославило Шопенхауера, са закашњењем, додуше, и не толико као што је Канта прославио *Ding an sich*. Сам Шопенхауер сматра да је отишао корак даље од Канта, јер је овај оставио *Ding an sich* неодредивим, док је Шопенхауер у свом главном и јединственом дјелу представио разне облике објективизације воље и окарактерисао је шаролико, да му свакако можемо додијелити ако не епитет који је он дао Платону: божански, а оно бар онај који је дао Канту: зачуђујући, *erstaunlich*.

Воља је у Шопенхауеровом виђењу суштина по себи свих ствари, воља је метафизички супстрат сваке појаве, воља је приус феноменалности, воља је приус свијести, воља је ја, воља је тијело, воља је природа, воља је анимус, оживотворујуће начело. Или обрнуто: материја је видљивост воље, живот је одраз и огледало воље. Снага живота је воља. Воља је воља за животом, воља је по себи несвјесна. Воља је гладна, она „непрестано једе саму себе и у разним је облицима своја сопствена храна“¹³, „она мора да се храни сама собом, јер мимо ње ничег нема“¹⁴, воља је страх и патња.

Представљајући у другој књизи дјела неограничену моћ воље, Шопенхауер уједно најављује и начин на који долази до превазилажења воље, односно њеног самоукидања. То је ријетким појединцима оствариво уколико достигну степен потпуне резигнације у односу на свијет. Будући „да је у суштини сав живот патња“, износи Шопенхауер¹⁵, спознаја, умна као и опажајна, првобитно као и сваки орган тијела у служби воље, на једном вишем степену збацује јарам воље и ослободивши се почне да постоји чисто за себе, као јасно огледало свијета, одакле проистиче и умјетност. Шопенхауерова филозофија на тај начин постаје од прворазредног значаја за умјетност, пошто обоје уједињује тај виши степен спознаје, и то не само на онај Платонов начин по коме је предмет филозофије, што ће рећи и умјетности, оно што је непромјенљиво. Шопенхауеров идеализам је за умјетност продуктиван и зато што код њега објективни свијет, иако је трансцендентално идеалан, задржава

¹¹ Schopenhauer, *Über die vierfache Wurzel des Satzes vom zureichenden Grunde*, op. cit., стр. 171.

¹² В. Лаза Костић, *Основно начело*, op. cit., стр. 23 – 31, нарочито стр. 25 и 26.

¹³ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, op. cit., стр. 149.

¹⁴ Исто, стр. 156.

¹⁵ Исто, стр. 314.

и емпирички реалитет, што је свијет објеката, појава, представа. Отуд то ван нас, каже он, камо ми стављамо предмете подстрекнути осјетом вида, лежи управо унутар наше главе, јер то је све њено позорје, исто, отприлике, као када у позоришту видимо брда, шуму и море, а ипак све остаје у кући.¹⁶

Питањем превазилажења, квијетива воље, као својом суштинском прекупацијом и циљем, за шта је нашао подстрек у индијској филозофији, Ведама и Упанишадама, у будизму и браманизму, тим, дакле, вишим и надвисујућим учењем о вољи, Шопенхауер се бави у посљедњем дијелу свог опсежног четворокњижја. У цјелини гледано, дјело је компоновано у знаку броја четири. Други и четврти дио *Свијета као воље и представе* посвећен је вољи, крећући се градацијски навише. На исти ступњевит начин обрађена је и представа у првом и трећем дијелу. Те, ако се има у виду да је и представа на свом другом ступњу једна виша представа, као што је и воља у свом другом, а у цијелом дјелу у завршном степену, доведена у своју савршену супротност, – онда се овдје несумњиво ради о једном умјетничком остварењу, у коме садржај и форма чине складну цјелину. Зар такав склад, симетрија, није *основа лепоте у свету*, онако како је излаже Лаза Костић у истоименом филозофском спису, објављеном у четири наставка „Летописа Матице српске“, 1880. године!

Но естетске вриједности Шопенхауеровог дјела нису разлог, мада би то и могао бити, што се овдје и сада њиме бавимо. Разлог томе је трећи дио дјела, који је потпуно посвећен умјетности. И како год је као једну од првих карактеристика воље утврдио да је она *grundlos*¹⁷, што значи да се закон каузалности, *der Satz vom Grunde*, ње не дотиче, већ влада само представом, тако исто је у трећем дијелу, посвећеном вишем степену саме представе, то јест умјетности, Шопенхауер већ у поднаслову ту представу фиксирао независно од начела разлога (*Die Vorstellung, unabhängig vom Satze des Grundes*). Тиме је вољу и умјетничку представу довео на исту раван.

То је зато што за Шопенхауера нема осредњости. Он не говори о књижевности, нити о стварности, он говори о свијету, генију, пјесништву. Његова метафизика иде трагом источњачке мудрости, да би се бацио поглед и на оно што се налази иза свијета. Оним трагом, гдје је од давнина записано: „Ја јесам и ван мене је ништа. Јер свијет је моја представа“.¹⁸ И, уколико би нам се на крају ова Шопенхауерова досљедност и искључивост могле учинити одбојним, или чак непријатним, ипак нећемо моћи а да не опазимо колико је заправо истинито његово тумачење генија, као и његово образлагање контемплације, без које нема правога умјетничког стварања. „Ми се“, каже Шопенхауер саучеснички, „путем садашњих објеката исто као и путем удаљених можемо избавити од патње, чим се уздигнемо до њиховог чисто објективног посматрања и тако узмогнемо да створимо илузију да су само ти објекти присутни а ми нисмо; тада, отарасивши се несрећног сопства,

¹⁶ Уп. *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zweiter Band, Brockhaus GmbH, Mannheim, 1988, стр. 26.

¹⁷ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, op. cit., стр. 110.

¹⁸ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Zweiter Band, op. cit., стр. 20.

постајемо као чисти субјекат спознаје потпуно истовјетни с оним објектима, и колико год је њима страна наша невоља, исто тако је у таквим тренуцима она и нама страна. Тада преостаје још само свијет представе, док је свијет воље нестао“.¹⁹

Потпуно исто, евоцирајући Платона, а прво и прије свега из сопственог искуства, каже и Лаза Костић:

„Занос, песнички или уметнички занос, обично долази на јави и прекида јаву, уноси у јаву нешто што је више налик на сан. Али може доћи и у сну само што тада не прекида сна, не чини да се сањач пробуди, али оживљава сан, као да се заиста збива, уноси у сан једну особину јаве“.²⁰

Заиста, само из таквог заноса, односно најдубљег мира и контемплације могли су да се роде стихови:

„Све ће се жеље ту да пробуде,/душине жице све да прогуде,/здивићемо светске колуте, богове силне, камоли људе,/звездама ћемо померит путе,/сунцима засут сељенске студе,/да у све куте зоре заруде,/да од милине дуси полуде,/ *Santa Maria della Salute*“.

Кључне ријечи: свијет, представа, воља, геније, умјетност, контемплација, укрштај, хармонија, симетрија, лепота.

Rada Stanarevic

LITERATUR UND WIRKLICHKEIT IN DER SICHT VON SCHOPENHAUER
UND LAZA KOSTIC

(Zusammenfassung)

Was wir hier unternehmen, um in Hinsicht auf Wirklichkeit und Kunst die Philosophie Schopenhauers mit derjenigen von Laza Kostic zu verbinden, ist folgendes:

Einerseits werden Kostićs Grundprinzipien der Kreuzung, Harmonie und Symetrie erprobt und bestätigt am spezifischen, höchst gelungenen, vierteiligen Bau des Hauptwerkes von Schopenhauer, *Die Welt als Wille und Vorstellung*.

Andererseits öffnet sich die Möglichkeit, mit dem dichterischen Hauptwerk von Laza Kostic, *Santa Maria della Salute*, eine Schopenhauersche Einteilung der Metaphysik in Theorie und Praxis zu rechtfertigen. Wenn wir nämlich mit Schopenhauer als theoretische Metaphysik seine Auflösung der Welt in Wille und Vorstellung bezeichnen, und die praktische Metaphysik mit dem Bereich der Magie gleichsetzen, so stellt sich uns von sich selbst die Frage, ob sich denn nicht das Gedicht *Santa Maria della Salute* als eine Art praktischer Metaphysik verstehen ließe.

¹⁹ *Die Welt als Wille und Vorstellung*, Erster Band, op. cit., стр. 202.

²⁰ Лаза Костић, *О песничком заносу*. У: *Огледи*, op. cit., стр. 106.

Слободанка Пековић
Београд

ПРОМЕНЉИВ ДОЖИВЉАЈ СТВАРНОСТИ

Категорија стварности у књижевности је несигурна. На примеру текстова Исидоре Секулић, Драгутина Илића и Јелене Димитријевић, три потпуно различита писца, може се показати како се стварност мења. С једне стране, у Исидоре Секулић стварност је зависна од степена искрености којом списатељка обликује или преобликује своје доживљаје. Њена стварност је уметничка стварност која у себе укључује и унутрашњу и спољашњу стварност и која се различито односи према реалности. Код Драгутина Илића, стварност се прилагођава ауторовом, политичком или социјалном виђењу друштва, док се код Јелене Димитријевић, наоко крајње објективно приказивање стварности, у ствари подвргава императиву списатељкине идеологије: националне или родне.

Иако нам изгледа да се књижевност већ по својој природи мора бавити реалношћу и да је незаобилазно да се на њу ослања, наше очекивање да нам књижевност покаже *стварност* или *стварни свет* свакако би се показало као изневерено очекивање, јер „стварност“ зависи од становишта и очекивања која се употребљавају приликом стварања и морају се разликовати од односа који према стварности успоставља литература, односно историја или наука.

Такође би се могло тврдити да постоје два вида стварности која се међусобно разликују. Један би био онај који се бави унутрашњим светом индивиде и који се не обазире на спољашњу стварност, а други, који би се бавио светом око нас, а не унутрашњом стварношћу. У самим делима пак оба ова погледа на стварност се мешају, јер људска се *стварност* простире измеђа ова два екстрема тако да је чак и најдубља стваралачка посвећеност унутрашњем ослоњена или окружена спољашњом стварношћу. Зато би се могло рећи да је задатак књижевног дела да се нађе на раскршћу и да истражи оба тока чиме се поставља и треће питање: какав је однос између спољашње стварности, оне на коју наша свест нема утицаја, и унутрашње стварности. Прве приче српских модерниста, Вељка Милићевића и Исидоре Секулић изазвале су полемичку тензију како би питање објективног приказивања, „слике у огледалу“ и субјективне слике стварности требало разрешити у књижевном делу. У том смислу и Исидора Секулић, која се у потпуности посвећује унутрашњем бићу својих ликова, и Јелена Димитријевић, која описује спољашње окружење говоре о стварности као о субјективном и објективном искуству, с тим што би се, опет, могло рећи да у писаца попут Јелене Димитријевић стварност јесте

објективна, док је, у другом случају, као код Исидоре Секулић, постављена илузија наспрам реалности. Стварност подразумева и неке чврсте ослонце, реалности и факта која се не могу померати. Али када списатељка своју причу отпочиње са „била сам усамљена девојчица“, одмах се јавља недоумица да ли она то прича о себи или о неком другом, и ко је заправо био усамљен. Када су се појавиле њене прве приче била је хваљена као стилиста. Основна замерка о којој се говорило, била је артифицијелност у приповедању и недостатак „стварности“. „Стварност“ о којој је писала у својим књигама прославила ју је као списатељку која је променила начин промишљања литературе и институализације стваралаштва. На изванредан начин постала је парадигма за промене, између осталог и за промену доживљавања стварности јер је показала да истина-стварност није увек оно што изгледа да јесте. Тако се на самом почетку приче *Буре* јавља недоумица око истине и стварности. Јунакиња приче *Главобоља* гласом несхваћене паћенице открива шапатам и вриском агонију свога тела, душе и ума. Она се кида тражећи саосећање, она је фуриозна, помирљива. Она описује свет у коме су боје, светлост, ивице ствари и простора недефинисани, али ипак видљиви и препознатљиви. У опису осећања јунакиње важна је, или је најважнија, искреност са којом се лична и унутрашња стварност презентује. Као и у причи *Буре* или *Круг*, то је извештај који се не осврће на устаљене норме приповедања или владања у друштву, потпуна посвећеност списатељке личном свету и сопственој стварности. Да је као средство приповедања употребила иронију, ослободила би могућност да се направи контраст између онога што се очекује да лик уради и онога што се, у ствари, догађа. Тако би се створила могућност да се и лик и приповедање развијају. Али, Исидорино приповедање је скуп фрагмената, крхотине стварности које она слаже, а не целина. Јован Дучић, оновремени песнички бард и писац другачијих схватања од Исидоре, разумео је списатељкине покушаје: „Исидора Секулић даје нам у својој књизи једну збирку сопствених портрета – или би тачније било рећи душевних пејзажа ... (у Исидориној прози) нема ничег. Или има свега у илузији, а нема ничег у идеји.“ (*СКГ*, 1914, XXX, 1, стр. 583) Но, ипак би се могло поставити питање колико је свет о коме Исидора говори, свет илузије, а не стварности. Ако бисмо за пример узели два друга писца, Драгутина Илића, роматичара који пише историјски роман и Јелену Димитријевић која се бави искључиво објективношћу док пише своје путописе онда би се питање односа реалности и илузије још више замрсило.

Категорија стварности у књижевности не подразумева само однос и супротстављеност реалног и иреалног јер би се одмах могло поставити питање колико је нестварна, односно иреална, унутрашња стварност у приповедању Исидоре Секулић када нам искреност казивања дочарава стварност у којој јунаци постоје. И, исто тако, колико је стваран опис Америке или унутрашњости америчке куће код Јелене Димитријевић код које је увек жена та коју она види и о којој размишља, са њима разговара, сусреће се и прави пријатељства, као да онај други, мушки, део човечанства и не постоји. Она види све што се везује за жене било да су оне сестре у харемима или еманциповане и самосвесне жене новог света, или Арапкиње:

„Промичу овде пољем, онде друмом товарни магарци. На магарцима јашу људи, а жене иду пешке. Људи иду у кафтанима свих на свету живих боја, а жене у црно ... Од гривни на њиховим босим ногама путнику странцу чине се букагије, од карика на ноздрвама брњице. То јест само кроз једну ноздрву провучена карика, сребрна, а можда и златна, тек утисак је један исти. За ове са карикама сапутник један, Арапин, рече ми да су из Горњег Мисира. Једне су тетовиране по челу и бради: обележене као козе и овце да се зна из чијег су тора...“¹

Два супротстављена принципа могу се ишчитати из овог виђења Арапкиња. Први је изразити феминистички бунт према неједнакости полова, а други, који је зачудан за жену која је толико путовала и која је видела много различитих обичаја и људи, изразити европоцентризам који само према сопственом моделу мери друге. Европоцентрична свест је, латентно, у сталном сукобу са списатељкином свешћу о постојању другог, равноправног другог. Погрешно би било помислити да она говори из позиције ниподоштавања. Напротив, Јелена Димитријевић је отворена за различитости и она не само да жели да их уочи већ се труди и да их разуме.

„Прозни радови Јелене Димитријевић показују да је, када је имала шта да исприча, била стваралац значајног талента, са изузетним слухом за дијалог. Ипак, углавном је била вођена жељом да истинито забележи своја искуства, посебно она која су била другачија од њеног начина живота.“²

Спознаја о моћи писане речи која може да створи слику света, стварности онакве каквом је писац жели, била је свесна и сама списатељка. У својем путопису из Америке често скреће пажњу на оно шта се пише у новинама или оглашава у рекламама јер зна да то формира јавно мњење и преобликује свакодневни живот, или читаоцу сугерише шта да види. Тако је она блиска на пример ономе како у својој књизи *Consumer Culture and Postmodernism*, London, 2002, Mike Featherstone објашњава шта су корени потрошачке културе и оглашавања и како их идентификовати и дефинисати. Она чак региструје и везу између свакодневног живота и политике и наводи оглас који је један дрогериста објавио у дневним новинама пред изборе позивајући жене у своју радњу на крем соду јер ће им се од многих говора осушити грло.³ Овај новински оглас је лакше од многих описа могао да помогне списатељки да покаже њено виђење еманциповане жене. Она је политички активна и не зазира од јавних иступања, али остаје верна и својим женским навикама – слаткишима. И њен опис унутрашњости америчке куће или харема, без обзира колико стваран био, не подржава свест о стварности харема или Американкине кухиње, већ стварности у коју Јелена Димитријевић смешта Туркињу или Американку да би описала њих, њихов говор, кретње, начин понашања и размишљања. И даље, да би ојачала списатељкину визију жене Истока и Запада.

И код Драгутина Илића стварност је варљива категорија. Када су се појавиле *Светле слике* критика је подигла свој глас против овог писца јер

¹ Јелена Димитријевић, *Писма из Мисира*, Београд, 1929, стр.4.

² Celia Hawkesworth, *Jelena Dimitrijević, Voices in the Shadows*, Budapest, 2000, стр. 145.

³ Јелена Димитријевић, *Нови свет или годину дана у Америци*, Београд, 1934, стр. 144.

је изневерио историјску и религиозну стварност, док су други критичари истицали ауторов песнички таленат, али му замерали недостатак *песничке истине*. Критичари су се спорили око проблема који ни данас није решен, око могућег степена /не/веродостојности факата – стварности и њихове деформације у уметничком делу. Спорили су се око историје и збиље с једне стране, и песништва са друге. Полемике око *Светлих слика* су занимљиве јер се многа питања која су тада постављена могу проширити и на Илићев историјски роман. Критичар *Бранковог кола* је мислио да је пут који је Драгутин Илић изабрао најтежи, јер: „Према истављеној садржини јасно је, дакле, да је уметничко обрађивање оваквих прича много трудније од обичнога, јер су писцу, можда више но и самој повесничкој приповеци везане руке за већ готову садржину, која се не сме ни у чем крњити. Свака се чест њезина цени као света, свака је у најтешњој вези с религиозном догмом. Те тако, садржину је ту могуће песнику само улепшавати другачијим распоредом њезине грађе а права је песничка слобода једино у споредним сличицама, које би тај распоред још већма ресиле.“⁴ У историјском роману *Хаџи Бера* који би по својој природи морао да барата са фактима и стварношћу, Илић се вешто послужио двоструком драматичношћу. Као у позоришном комаду, присутна је стварност коју гледалац не види директно, али о којој га обавештавају, и стварност која се види. У два нивоа приповедања уз помоћ наговештаја, увођења фантастике и ирационалног говори се о ономе што утиче на радњу и јунаке, али се непосредно не познаје, и у исто време, готово натуралистички, бележи се и приказује други, јаснији ниво, привидно независан од догађаја иза сцене. У роману, у позадини, иза тренутка и слике коју приказује, стално се интензивира *осећање* (не опис стварности, не факта) да је српска раја спремна да се супротстави Турцима. У селу које је у жижи пишевог интересовања, та још увек далека спремност, нема неког видљивог одјека. О устанку се не прича, село још чека кап која ће препунити чашу. Све вести које би могле да промене сеоску реалност усредсређене су на манастир и игумана. Али, уколико игуман зна шта се догађа, филтри кроз које монах пропушта вести су веома густи тако да сељани живе у стварности коју сами креирају. Права драматичност се ствара на микро плану, у самом селу и у породици јунака. Иако роман започиње *in medias res*, кључним догађајем који ће покренути лавину у до тада устаљеном животу села, Илић мимикрично прво даје слику зимске сеоске идиле. Уводну сцену је избалансирао тако да је на једној страни поставио стварност неодрживе лепоте, док је на другој, као контраст болна стварност, смрт и подлост. Обе стварности које је приказао могуће су и веродостојне и мада опис зиме спада у жељени, а смрти у нежељени свет, оба описа нас уводе у нестварну, хипотетичну стварност, онај свет који је стваран само у Илићевој фикцији. И Драгутин Илић, попут Јелене Димитријевић, има идеју која га води – истаћи националне вредности: моралност, јунаштво, веру. Приповедачево полазиште је историјска стварност, одређено историјско време, али његова идеја је не само да се опише

⁴ Милош Н. Пејиновић, *Светле слике*, Бранково коло, 1896, књ. 2, стр. 1338.

одређени историјски факт, већ да се једна одређена замисао „провуче“ кроз историјско догађање. Илић се држао основних правила историјског романа и у том смислу се трудио да верно прикаже време које описује и све ситнице које то време обележавају. Тако су његови описи сеоских обичаја, ношње, географских локалитета веродостојане и вредне чињенице. Описи погребних обичаја и веровања добар су етнолошки податак, као и описи сеоских права и обавеза према Турцима. Све је то стварност времена које описује. Али поднасловом романа, „светла слика из српске борбе за крст часни“, писац је одмах показао где је његово преваходно занимање. Још више је омеђио простор приповедања и још јасније показао о којој стварности хоће да пише када је у издању из 1897. прештампаном из *Бранковог кола* ставио мото: „Аз јесам пастир добри и душу своју полагају за овци“.

Код сва три писца од којих сваки има и посебан модел писања, исказ, језик и стил имају важну улогу у представљању стварности и *стварности*. Јелена Димитријевић се ослонила на објективно, равно приповедање, у којем нема језичких бравура нити неочекиваних обрта. Таквим језиком и стилем она утврђује читаоца у уверењу да је стварност коју она види и приказује једина стварност, реалност којој она, својим сведочењем (објективним) даје верификацију. Сасвим супротно, Драгутин Илић драматизује реалност и уз помоћ сентименталности и саосећања од читаоца ствара саучесника у стварању реалности коју је сам замислио. Најсложенији поступак користи Исидора Секулић у чијој прози сваки синтактички обрт доприноси стварању илузије истине. Могло би се рећи да је истина ове списатељке, метафизичка, а да је њено приповедање ангажовано у поетолошком смислу јер гради нове поетичке моделе.

Улога писца-приповедача у стварању доживљаја стварности такође је различита, али у сва три случаја доводи до истог резултата: стварања посебног света реалности који се користи објективношћу као потпором за илузију, или сопствену идеју света, стварности. Јелена Димитријевић је увек лично уплетена у све оно о чему пише. Она је сведок и верификатор који својим приповедачким гласом потврђује да је оно што она види валидна стварност. Илић је неутрални приповедач, свезнајући арбитар коме се верује јер зна и има податке и сазнања која су недоступна читаоцу. Исидора Секулић је и актер и посматрач, лирски субјект је у сукобу са објективном стварношћу, а измишљена, имагинарна стварност која се супротставља објективној стварности добија примат. Аутореференцијалност, чак вид аутобиографског односа према исказу дају могућност да се субјективна стварност замени или поистовети са објективном стварношћу. У причама Исидоре Секулић приповедање постаје облик сопственог постојања и тиме се приповедној стварности даје још један виши степен стварности. Мисао о ономе шта се догађа постаје стварнија од стварног догађаја, а да при том имагинарна стварност није вид ескапизма⁵.

Јасно је да се сваки писац мора читати у своме времену, али исто тако писци и дела живе ванвременски, па тако и време читања утиче на примање дела. Сва

⁵ Можда би се *стварност* Драгутина Илића могла назвати ескапизмом управо због пишчеве потребе за дидактичним идеализовањем националних вредности.

три писца писала су у одређеном времену које је пред њих поставило одређене захтеве. То време је нарочито препознатљиво у Јелене Димитријевић и Драгутина Илића управо зато што су се, знатно више од Исидоре Секулић, бавили стварношћу свога окружења. Јелена Димитријевић, пре свега, објективном стварношћу географских факата, а Илић историјском и националном. Али, оба писца баратају и са илузијом и имагинацијом којом стварају претпостављену стварност. У случају Јелене Димитријевић женску стварност и женски свет, а у случају Драгутина Илића жељену или претпостављену херојску националну. Сва три писца се налазе на ивици амбиса у коме су истина-стварност и оно што писац и читалац прихватају као стварност. Чак и код писаца код којих би се са доста сигурности могле одредити категорије стварног и нестварног, лако се може закључити како долази до мешања.⁶ У књижевном делу *стварност* је најчешће *нестварна*. Понекад из жеље писца да је надогради и да створи одговарајућу или идеалну слику стварности која му је потребна, а понекад јер је писац у своме делу запитан који је најбољи начин (и да ли постоји начин) да се дело приближи стварности.

Кључне речи: унутрашња и спољашња стварност, преобликовање стварности.

Slobodanka Pekovic

THE REVERSAL EXPERIENCE OF REALITY

(Summary)

Reality in works of fiction always depends of author's ideas and point of view. Even in cases when the narration seems to be completely objective it is subordinate to writer's ideology same as to reader's expectations. Using the prose writings of three different writers (Dragutin Ilic, Jelena Dimitrijevic and Isidora Sekulic) we can see the ways of transformation of reality. The method and the intentions are not the same, but the result is: the experience of reality is deceptive and reversal.

⁶ У романима и причама Јанка Веселиновића, на пример, изразито је мешање нивоа стварног и нестварног и лако је уочити колико је доживљај стварности променљив. Овај писац (зло)употребљава стварност: етнологију, етнографију, топографију, историју ... да би створио имагинарну стварност, па чак и лажну слику стварности. Његово умивено село и блиставо чисти сељаци стварају слику идеалног света насупротив стварности путописица или извештаја стручњака за медицину, болести, хигијену који описују исто време.

Биљана Дојчиновић-Нешић
Београд

СТВАРНОСТ, ЈЕЗИК И ПОЛ У *ЂУЛ-МАРИКИНОЈ* *ПРИКАЖЊИ* ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ

Читање новеле Ђул-Марикина приказња Јелене Димитријевић заснива се на теоријском тумачењу појма род Џудит Батлер. Комбинујући лингвистичке, психо-аналитичке и филозофске приступе, Џудит Батлер је на потпуно нов начин указала на елементе који чине друштвено значење пола, односно род. Теорија по којој род представља „извођење“ које се понавља и репродукује према неписаним друштвеним правилима, остварила је велики утицај крајем 20. века.

Скоро један век раније, у новели писаној локалним, нишким, дијалектом, Јелена Димитријевић проговорила је књижевним средствима о истој теми – о присилама и принудама, законима патријархалног друштва – али и о снази речи која превазилази говор као Логос и постаје порука једног другачије устројеног света. Јунакиња ове приповетке управо изводи (приказује) причу о сопственом животу, призивајући и приводећи у живот „у језику“ и све њене јунаке.

Циљ рада јесте да подвуче актуелност ове приповетке и да укаже на изузетну комплексност дела Јелене Димитријевић.

Почетком овог века, у духу растућег интересовања за женско ауторство у књижевности, објављен је и први, прилично обиман, избор приповедака српских књижевница. Рајко Лукач, аутор антологије, у предговору између осталог укратко објашњава да у свој избор није уврстио приповетку Јелене Димитријевић *Ђул Марикина приказња* због њене дужине али и због тога што та приповетка има више локални и етнографски него неки шири уметнички значај, позивајући се при томе и на неповољно мишљење Јована Скерлића.¹ Нешто касније (2003) појављује се и репринт приповетке као засебна књига, и то у издању нишке „Просвете“. На тај начин, мада враћена на светло дана, приповетка Јелене Димитријевић поново је уоквирена као локални артефакт, знаменитост везана скоро искључиво за одређено подручје. Чини се да се све до зборника са скупа посвећеног овој ауторки, који садржи неколико радова посвећених овој причи, усуд локалног није дао победити.²

¹ „Од исте бољке (језички и стилски анахронизам, теме које се доимају као етнолошки записи, или како је устврдио Јован Скерлић: „без веће оригиналности и јаче снаге, са једноликим предметима, писане доста безличним стилем“) болују и три њене приповетке из 1907... (Лукач 2002, 6).

² О *Ђул-Марикиној приказњи* пишу А. Татаренко, истражујући жанровске оквире приче о љубави, као и Бошковић у тексту о фантастичним елементима ове приповетке. М. Стојановић

Везивање ове приповетке за средину о којој говори није, наравно, необично, с обзиром на то да је она, објављена на самом почетку 20. века, написана на локалном дијалекту. Понекад је заиста тешко пробијати се кроз густо наизане локализме и низ ауторкиних напомена, то јест, превода употребљених израза, смештених у фусноте. Па ипак, ову причу могуће је данас, један век после њеног објављивања, прочитати и на начин који је повезује са сасвим актуелним теоријским промишљањима језика и полности.

Деведесет година касније, тачније, 1990. године, објављена је књига Џудит Батлер *Невоље са родом (Gender Trouble)* у којој ова професорка компаративне књижевности настоји да деконструира појам рода као друштвено одређене полности. Полазећи пре свега од Остинове теорије говорних чинова она истиче перформативни карактер рода – његово постојање у самом језику и кроз језик. Суштина тог приступа јесте да се појам рода „очисти“ од идеје неког оригиналног значења које пребива у стварности вишег реда, и да се покаже да се сам родом обележен субјект конституира низом репетитивних пракси и то пре свега језичких и дирскурзивних. Оно што Џудит Батлер наглашава јесте да је у питању не низ појединачних чинова изолованих јединки, већ нека врста прећутног колективног споразума. Род, дакле, постиже ефекат „као да“ постоји некаква његова чврста, стварна, суштинска твар, док се заправо, формира кроз низ устаљених пракси одређених под-разумеваним вредностима неке заједнице.

Разумети род као производ неписаних правила и закона једног друштва није, наравно, била никаква новина. Још је Кејт Милет, више од двадесет година пре Џудит Батлер, говорила о појму рода као низу неписаних правила, постављајући на страну *другог* у друштву не само жене него и, што се често заборавља, младе мушкарце. Џудит Батлер, међутим, не жели да томе приступ конструктивистички, да се бави родом као готовим, затеченим производом друштвених односа, већ жели да му приђе динамички, као процесу конституисања који отвара простор слободе изван низа бинарних опозиција,³ укључујући и ону између пола и рода.

Њена теза је „да не мора постојати 'чиницац иза чина', већ да се 'чиницац' различито конструише у чину и кроз чин.“ (Батлер, 131). Она сматра да то није повратак егзистенцијалистичкој теорији сопства које се конституира кроз своје актове, јер егзистенцијалистичка теорија задржава пред-дискурзивну структуру и субјекта и његових чинова, већ њу ту интересује управо дискурзивно-варијабилна конструкција једног у другом и кроз друго. У самој феминистичкој теорији, којој се Џудит Батлер обраћа, тај непрекидни процес означавања огледа се у једном, „*et cetera*, суплементу, вишку, који прати сваки напор да се једном заувек успостави идентитет“ (Батлер, 132). Она

бави се модалним облицима, а текст Т. Милосављевић о дивергентним особинама у нишком говору српских и турских ликова делом је посвећен овој приповести. Милунка Митић уводи нешто општију тему јер говори о Нишу у прози Јелене Димитријевић, при чему њена дела пореди са делима С. Сремца.

³ Деридина деконструкција и Фукоова археологија моћи нужно су отуда повезани са Остиновом идејом перформативности, али би се можда могло дискутовати и о евентуалном утицају Ричарда Поаријеа и његове идеје перформативног бића.

тима алудира на читав низ одредница идентитета које су се нужно указивале иза рода – расу, класу, животно доба – и чију је појаву сама идеја друштвено одређене полности провоцирала. Према томе, не треба се зауставити на три тачке у набрајању, јер је управо то *и тако даље* ново полазиште за разумевања идентитета.

При свему томе, језик и структура означавања омогућавају разумљивост и услове под којима то може да функционише. По њој, оно што је означено као неки идентитет није у том смислу завршено, означавање се није десило у неком тренутку после ког се идентитет налази тамо као део ентитета језика. Иако се идентитети појављују најчешће као „инертне именице“ они су, у ствари, нека врста глагола, радње, праксе: „... супстантивно „ја“ се као такво појављује само кроз означавајућу праксу која покушава да прикрије свој сопствени рад и да своје ефекте учини природним“ (Батлер, 133).

Деконструисати „природно“ и показати да је оно друштвено условљено једнако је био и задатак који је први талас теорије рода, на челу са већ поминутом Кејт Милет, ставио себи у задатак. Отуда, заправо, сама дистинкција пола као природног, биолошког пола, и рода као друштвеног, створеног полног идентитета. Џудит Батлер наставља тамо где је тај талас изгубио своју снагу и запретио да се преобрази у нови низ бинарних опозиција, односно, да се затвори пред могућностима поливалентности. Џудит Батлер тврди да неуспех родних представа да постану „стварне“ и да се у њима отелови „природно“ потиче отуда што су ови онтолошки простори у основи ненастањиви. Пошто је род само ефекат, његово постојање јесте „пародијско понављање које разоткрива илузију родног идентитета као неке неукротиве дубине и унутрашње супстанце“ (Батлер, 135). Другим речима, као „чин“, род је „отворен за расцепе, аутопародирање, аутокритику и она хиперболична приказивања 'природног' која, самим претеривањем, откривају његов темељни фантазмички статус“ (Батлер, 135).

Не залазећи у теорију телесности коју Џ. Батлер развија у наредној књизи *Тела која нешто значе*⁴, ограничавам се на значај језиког извођења које понављањем ствара ефекат (не конституише у трансцендентној стварности) постојања рода. Чини се да у српском језику не би могло бити речи која би то потпуније означила од речи „приказња“ – оно што казује приказујући и приказујући ствара, успоставља у језику. Приповетка Јелене Димитријевић говори о нечему што би се могло назвати „језичком стварношћу“, успостављањем говорним чином али у простору посебног реда, потпуно освешћеном у вези са својом „пародијском природом“ – понављањем које не симулира суштинско значење већ уважава свој сопствени статус, у овом случају књижевности, без успостављања опозиције фикционално-стварно.

Како то изгледа у овој приповеци? Пре свега, *Ђул-Марикина приказња* има оквирну причу у којој нараторка помаже да се постави „сцена“ и припреме и актери и читаоци за извођење. Прича старе Марије, Ђул-Марикине, очи-

⁴ *Bodies That Matter* – наслов књиге у оригиналу истовремено значи и тела која су материјална, тела која су важна и тела која се материјализују.

гледно је „перформанс“ који је поновљен више пута у прошлости и који се сада препознаје као „она твоја приказњица“. Постављање сцене вишеструко је значајно – слично као у епизоди приповедања једне верзије Пепељуге у дневнику Милице Стојадиновић, отвара се простор у коме су границе стварног и фикционалног избрисане. Да би се то учинило, морамо да стигнемо управо до оне тачке у којој се идентитет надвија над бесконачним *и тако даље*. Проведени кроз просторе етничитета, полности и друштвених одређења са антрополошком прецизношћу (време је поста, знамо шта се једе, шта се пије, како изгледа средина, како је јунакиња обучена, какви су им односи) и, најзад, речитим захтевом да се мушкарци удаље из тог простора. За разлику од ласцивних прича које Марија, јасно нам се ставља до знања, уме и те како да прича, није примерено да се ова лична, интимна прича чује изван женског круга. Тај захтев нам сигнализира важност онога што ће уследити – својеврсне усмене историје, откривања најдубље и најличније интимае, али не само на нивоу изреченог него и доживљеног и, ако хоћете, онога што приводи у живот у простору „језичке стварности.“ Марикин перформанс открива шта се, у ствари, у роду „цитира“, дакле, перформативну садржину њене полности. Најзад, оквир као постављање сцене успоставља и основни образац читаве приповетке, јер се она састоји од низа брижљиво обрађених сцена, сасвим у духу модернистичког сажимања нарације. Детаљност појединих сцена, као што је она са малим Маријиним сином Сотиром, опомиње нас да смо још увек на самом прагу модернизма, али да смо ипак и засигурно ту. Маријина животна прича јесте прича о љубави и прича о језику. Она почиње означавањем сопственог идентитета – од имена оца и мајке, односно од онога што је њен глас, репутација:

„Татка ми беше име аци-Костадин, мајку пак ацика Костадинка. Сас овој искам да почнем, јербо тој ми је шан.“ (Димитријевић, 9)

Њена прича о језику у ствари је прича о роду: о неписаним правилима, и регулисаном простору у оквиру којег се очекује понављање као ознака реда и идентитета. Када се тај процес одмакне, промени, догађа се узнемирење, одступање и одбацивање. Ова пародијска пракса није ослобађајућа – напротив. Она рачуна на неизречени али подразумевани захтев да се не одступи од утврђених дискурзивних „цитата“. Када Марика као свадбени дар добије најјефтинији сапун, кафтан без веза а жртвеном овну се на рогове стави лук а не јабуке, у питању је невербална и утолико јаснија порука. Пародијско „извођење“ свадбе рачуна на установљени поредак – врло слично ономе што ће десетак година касније Јелена Димитријевић описати у роману *Нове* као стратегију жене у патријархалном друштву, али тада као поступак макар краткотрајног ослобађања⁵.

Ове невербалне „приказње“ потом морају да се освесте у језику – дуга и љутита анализа Марикиног оца управо је „превођење“ неизреченог али представљеног смисла сваког од та три појединачна чина. Тиме се истиче

⁵ Види о томе Дојчиновић-Нешић 2007, стр. 281.

важност и слојевитост дискурса и његова поливалентна природа. Тиме се такође и иступа из логоцентричног говора и залази у нешто што је „дивља зона“ културе, подручје потиснутог, прећутаног али делатног.⁶ Када отац Димитрија, несуђеног младожење, одлази у цркву да тражи од попа да прокуне Маријиног оца, аци Костадин, Маријин отац, узвраћа захтевом који управо ставља у дејство те силе, тражећи да се прокуне неименовани *кривац*. Тим поверењем у *реч* која ће сама наћи пут до правог кривца исказује се поверење у више знање чије је, међутим, повезивање са хришћанством (преко попа као означеног извршиоца тог говорног чина) дубоко проблематично али исто тако и карактеристично за средину о којој је реч. У случају ова два „говорна чина“, дакле, имамо сучељавање са подручјем стварности на два различита начина. У првом, захтева се једноставан говорни акт који означене, именоване, „чини проклетим“ у очима средине. У другом, говорни чин чини проклетим непознатог починиоца који ће потом, дејством у стварности, означити кривца. Смрт Агне, Тодорове кћерке, која плаћа очеву кривицу, оваплоћење је тог дејства речи у стварности. Не само да је отац проклет, него је и кћи мртва. То не значи да је Димитријев отац желео само да прогласи кривце, већ је свакако хтео и да они плате, али је у његовом случају нагласак на „званичности овог чина“ који мора да обави одређено лице, док је у другом случају поверење у дејственост речи куд и камо веће.

Реч убија, али овде реч пре свега оживљава, она нешто *чини* стварним. На самом крају своје приче, Ђул-Марика се појединачно извињава свима које је својој причом „привзвала“:

„Бог да прости Димитрија ми! Четерес године пројдоше како јадан праји грнци, а још по ники пут узнем та мислим на њега, и дође ми жал и па потрисам му коске сас моју приказњу““Бог да прости и други који сам данас помињала“ (Димитријевић, 106).

Приповедање сопствене животне приче и њено извођење у околностима које су, видели смо, посебно припремљене као сцена, јесте њено поновно проживљавање. Оно је тиме изведено као својеврсна пародијска пракса у језичкој стварности. Приповедати или, тачније, приказивати, изводити изнова, у овом случају не само да показује низ дискурзивних пракси које чине одређено друштво, него и саму природу дискурса који конституише субјект – све неизречено, подразумевано, овде је приказано. И више од тога – вера да говор има моћ да „потрисе коске“ и призове оне који су одсутни, дакле, да говор *ствара*, као свој привилеговани простор има управо нарацију и, пре свега, књижевност. Сама нараторка заокружује причу Марикиним уздахом: „Ниш, срма-ђумиш! Нишлије – севдалије!“ који ће се, како каже, понављати у будућности попут чаробне формуле за ступање у подручје наративне стварности. Али, да би овај запис о чуду језика који укида границе фикционалног и стварног ступио у дејство потребни смо, увек и неизоставно – ми, читаоци. Поново враћена на светло дана, ова приповетка не треба да се чита као пуки локални, етнографски арте-

⁶ Види: текст Драгане Бошковић, нав. у литератури.

факт. Напротив, због њене свежине и модерности свако даље искључивање ове приче из историје прозног стваралаштва у Србији било би неправедно запостављање, а позивање на њену застарелост једноставно – превид.

Кључне речи: Јелена Димитријевић, род, перформатив, Џудит Батлер.

Литература

- Батлер, Џудит, *Од пародије до политике* (из *Gender Trouble*), превео Ранко Мاستиловић, *Женске студије* 1, Београд, 1995.
- Бошковић, Драгана, *Фантастика у приповеци* Ђул-Марикина приказња *Јелене Димитријевић* у *Јелена Димитријевић – живот и дело: зборник реферата са научног скупа, Ниш, 28. и 29. октобар 2004*, уредио Миролуб Стојановић, Центар за научна истраживања САНУ и Универзитет у Нишу, студијска група за српски језик и књижевност Филозофског факултета у Нишу, стр. 129-142.
- Димитријевић, Јелена, *Ђул-Марикина приказња*, приповетка, написала Јелена Јов. Димитријевића, у Београду, штампано у Државној штампарији Краљевине Србије 1901.
- Дојчиновић-Нешић, Биљана, *Чаробни сан Истока – стварност у роману Нове Јелене Димитријевић*, Научни састанак слависта у Вукове дане 36/2, МСЦ, Београд, 2007, 279-286.
- Лукач, Рајко, *Антологија приповедака српских књижевница*, Београд, Zepher Book World, 2002.

Biljana Dojcinovic-Nesic

REALITY, LANGUAGE AND GENDER IN „DJUL-MARIKA'S STORY“ BY JELENA DIMITRIJEVIC

(Summary)

This reading of Jelena Dimitrijevic's „Djul-Marika's Story“ is aimed at underlining its modernity and complexity. It is based on the theoretical interpretation of the notion of gender by Judith Butler. By combining linguistic, psychoanalytic and philosophical approaches, Judith Butler has pointed to the elements of the social meaning of sex, that is – gender, in the completely new way. Her theory that gender is performative, constantly repeated and reproduced according to the tacit social agreements, has been very influential since the 90s of the XX century.

Almost one century earlier, in the story written by local dialect, Jelena Dimitrijevic has spoken up in fictional way on the same topic – on the laws of the patriarchal society as well as on the power of word which is beyond the speech as Logos, becoming a message of one differently structured world. The heroine of the book actually performs her life story, her oral history, recalling and calling back to life in language all its characters.

Драгана Вукићевић
Београд

ЕРОТСКА СТВАРНОСТ У РЕАЛИСТИЧКОЈ ПРОЗИ

У раду се проучавају поступци наративизације еротског у српској реалистичкој књижевности. Сфера еротског се препознаје као сфера забрањеног, потиснутог, скривеног, а приповедна стратегија којом се она у тексту разоткрива као криптограмска. Реалистички текст се тумачи у контексту игнорисања еротског дискурса или пребацивања еротског у раван социјалних, етичких или родних односа.

Један од основних постулата реалистичке поетике – објективно приказивање друштвене стварности – већ указује на извесну рестриктивност према приватном. Сфера приватног је потиснута, а по синегдотском принципу *pars pro toto* и сфера еротског. Еротика, подсвест, нагони, упркос своје „реалности“, нису били довољно „реалистички“. Верна патријархалном етичком кодексу, већина српских писаца наративизовала је само оно што је манифестно, санкционисано културолошким кодом. Шта је све било срамотно у епохи реализма – и како се ваљало према њему у књижевности поставити? С једне стране, оно је имало право на свој израз јер је поетика била у знаку приказивања тоталитета света, свих његових сегмената, а с друге, сви сегменти, нису стабилизовали моралне и вредносне димензије које су уписане унапред у циљеве сваке културе, па тако и реалистичке. У том контексту реалистичка поетика се јављала као идеолошка позадина једног стабилног друштвено пожељног система, као сегмент институционализованог погледа на свет којем је одговарало потискивање сфере еротског.¹ Из реалистичких текстова, стога се лако могу реконструисати друштвено санкционисани модели еротског понашања и њима надређен патријархални код.

У фолклорном реализму феномену еротског се приступало на два начина – еротско је могло бити етично (еротски чин се не наративизује, али је он имплицитно подразумеван као врхунац љубави потврђене браком и породом), или неетично (еротски чин није врхунац љубави, није потврђен браком и породом). Илустративне су врло развијене приповедне стратегије „избацивања“

¹ На питање коме је корисно и зашто потискивање еротског, у студији индикативног наслова *Сексуалност и власти* Карлос Кастиља дел Пино даје одговор: „Учење сексуалне репресије укључује и учење потпуног подвргавања систему вредности и норми естаблишмента.“ *Сексуалност и власт*, Горопадни ерос (огледи о еротизму), Београд, 1981, стр. 178.

из структура дела свих оних индивидуалних црта, „инваријантних“ у односу на модел патријархалне заједнице. Зависно од типа понашања, јунаци су или награђивани или кажњавани. У првом случају приповетке се завршавају идилично, готово формулативно: финални мотив венчања + псеудоелипса (она се може свести на садржај типа: после непуне године дане живота, или, по доласку из војске) + финални мотив рођења детета (обавезно дечака, настављача лозе). (В. приповетке Ј. Веселиновића *Под кровуњаром, После кише сунце, Богати сиротани, Ратар*). Уколико се поремети очекивани облик понашања, јунаци се на различите начине излажу изопштењу (В. приповетке Ј. Веселиновића *Црнка, Циганче, С. Матавуља Покајан грех*). Код Веселиновића, куће промискуитетних удовица, врача подводица, често су и просторно одвојене – на рубу села; о промискуитетним јунацима се лоше говори а са њима се не говори; они се избегавају; њихова еротска привлачност је увек извор зла. Неретко се уводи и мотив преносне кривице – због греха родитеља, страдају деца:

У роману *Бакоча фра Брне* смрт младог Ловрића коментаришу и јунак који се обраћа Ловрићевом оцу („Али, може бити да баш њему утрнуше зуби стог што си ти ија незрила воћа?“) и приповедач („Мајстора Ловрића, у младијем годинама, отпрати опћина на силу „у солдатију“, јер цијела варош немаде мира од његова бакочења.“)

У приповеци С. Ранковића *Свој грех* главном јунаку је умрло петоро деце, а божја казна због греха, експлицитно је наговештена:

„За младости – а давно је било – био је... да ко каже: силеција, ил бесан, олакшао би“ (...) А било је паметних људи – многи су говорили: „Окај се женидбе, себе ради. Куд ће ти душа, ако ти пород буде ко кљасто, ко слепо, ко без памети...“

У којој мери су „норме естаблишмента“ задрале у сферу најинтимнијег, сведоче и примери јунака који, упркос пожељном понашању, бивају од стране средине „обележени“. Као драмски потенцијалан, нарочито у прози Јанка Веселиновића, јавља се мотив бездетне породице или породице са женским потомством². Веселиновићеви јунаци често су под пресијом средине, пред императивом – обезбедити потомство, и још одређеније, обезбедити мушко потомство. Уколико се мушка лоза не настави, нагласак није на психолошкој тортури којој је изложен појединац (лишавањима и фрустрацијама јунака) већ на изневереном очекивању заједнице.

Подређеност јунака заједници илустровала се и кроз експлицитно изражене забране (у *Ивковој слави* Стевана Сремца, илустративни су Сикини савети ћерки: „Па, керко, кротка да биднеш! Да се срамујеш; у зем да гледаш а како и прилега на удовичку керку“), али и кроз аутоцензуру самих јунака (у истом тексту Сика се пита: „Како да појем при мужија – туђи човечи – ја, жена удовица!?“)

² Види: почетак приповетке *Робијашница* Ј. Веселиновића.

Уместо на фону индивидуалности, сфера приватног се конструисала првенствено на фону социјалне манифестације јунака. У студији *Реализам и страх од жеље* Лео Берсани примећује:

„У ствари, у реалистичком роману, најчешћи сукоб је између друштва и јунака који одбија ограничења која би то друштво хтело да наметне његовим дужностима и његовим задовољствима. Пошто су та ограничења заснована на прихваћеном схватању личности, побуна јунака је у суштини уперена против идеје о властитој природи имплицитно садржане у могућностима које му се пружају“³.

Репресија се јавља као вид трансакције „прихвата се норма која гуши, али се у замену добијају предности које омугућава припадност одређеној групи“ (сексуалне слободе су укинуте, али јунаци су заштићени – Мариола је у групи чедних девојака, Сика припада типу часних удовица и сл.).

Још један пример „игре сексуалности и власти“ садржан је у транспозицији еротског у родно и успостављању стереотипа мушка еротичност (активност) и женска чедност, стидљивост (пасивност). Уколико се овај друштвени стереотип наруши, реалистички приповедач коментаром додатно скреће пажњу на њега. Тако, на пример, у разговору с младићем који јој се удвара (а који има традицијом утврђене типично женске вредности – „Арсен је тих човек. Од детињства научио само слушати“), главна јунакиња Лазаревићеве приповетке *На бунару* одступа од типично женског понашања: „Анока се на застиде, ко што би требало“. У приповеци *Стари врускавац* Илије Вукићевића, у игри завођења су промењене улоге: мушкарци су пред женама „као врапци“ а жене имају демонске (ђаволске) заводничке моћи. Нарушен однос снага се успоставља силом („Лесковак, сине, па по месу“). Јунакиње се или кажњавају, или им се пејоративно „мењају“ родни атрибути – оне постају беле врране, мушкобање. „Класични реалистички текст“, речима Кетрин Белзи, „још није био нашао начин да се бави женском сексуалношћу, осим у симболичком и метафоричком модусу, који је нужно нарушавао реалистичку површину.“⁴

Проучавајући везу између родног и еротског, Сава Дамјанов запажа да у нашој еротској књижевности, објекат критике чешће је жена („она је та која 'даје' она је носилац необузданости и разврата“). Ово запажање се може применити и на реалистичку књижевност. И у њој се „открива један респективнији однос према мушкарцу, његова интимна страна је схваћена озбиљније, прилази јој се с више поштовања: реч је ипак о систему у којем ако неко већ треба да буде изван прокламованих норми – онда је то жена“.⁵ Као илустрација оваквих запажања у контексту реалистичке књижевности може послужити развијена полемика око Золине *Нане*. Ова полемика је више

³ Лео Берсани, *Страх од жеље*, Трећи програм, 85, 1990, стр. 182.

⁴ *Конструисање субјекта, деконструисање текста*, у: З. Лешиф, Нови историцизам, Београд, 2003, стр. 221.

⁵ Сава Дамјанов, *Ново читање традиције: изазови историје српске књижевности*, Нови Сад, 2002, стр. 248.

разоткривала вредносне ставове једног друштва него што је била естетска расправа о натурализму. Насловна јунакиња је у новом рецецијском кључу била изразито ексцентрична појава, не само књижевни већ и културни феномен према којем се ваљало одредити – с једне стране прокламована пристojност и доличност, а с друге, начело „истинитости“; с једне стране цензурисана књижевност која стабилизује постојеће вредности, с друге стране, све оно што се још од Платонове *Државе* описивало као опасност и то не по саму књижевност, већ много шире, по само друштво.

Извесна стереотипизација присутна је и у избору фокализатора, „ока“ које еротично види. Ко је, дакле, власник еротског погледа у реализму?

Поглед сладострашћа, поглед завођења, по правилу, мушки је поглед. Жене нису посматрачи; оне су еротски објекат који се посматра и/или процењује. Међутим, ни мушки поглед није био слободан, већ санкциониран социјалним улогама и старосном доби јунака. Уколико се „недозвољено“ појави, уметањем псеудомотивација, он се покушавао прикрити. У следећем одломку, псеудомотивација је подвучена:

„Ко није знао и ко се није за њом окренуо кад, поносито као паун, промине чаршијом?! Од пуковника па до наредника, од старог начелника па до ћосавог практиканта, од мајстора до шегрта – све је то радо гледало и увек нашло тек нешто да се окрене и погледа на ону страну. И сам стари пензионерани председник суда, кога су млађи чиновници међу собом звали 'мачор', и он би се сваки пут окренуо за Зоном, а кад би му пребацили и дирали га – он би се бранио да му није ни до каквог ђаволства, него да му се увек нешто стегне око срца; пада му, вели, на ум његова Јелисавета, која би сад исто толика и истих тих година била!...“

Шта се дешава, ако се прекрши очекивани облик понашања? У *Зони Замфировој* еротски поглед се приписује и жени. Ово одступање од правила делимично је мотивисано местом – жене у хамаму, и радњом – купање жена.

„А ја гу теке тагај топрв погледа малко боље Зону. Па кад гу видо ону њојну тнку снагу, па оне њојне пуге косе, па оне беле цврсте груди, како два филцана – па оно њојно девојачко срамување!! Леле, туго!! – викну Дока, па се завали онако бећарски и распали цигару, сркну из филцана па настави: – А мен'ми дође ништо жал, па си зборим у памет: 'Ех, црна Доке, пусти твој кмет!... Што нисам бећар; та да гу ели узнем ели отнем од татка гу' – толко што је лепотиња!...“

У тексту не само да се инсистира на мушким атрибутима јунакиње – она је слободнијег понашања, пуши, пије и псује – већ се експлицитно приповедач поиграва с њеним родним функцијама („што нисам бећар“). Преко жеље за другим полом мотивише се „сраман поглед“, слободније виђење тела и то тела Другог.

У реализму, сједињавање јунака се никада не вербализује већ се јавља попут лакуна. То је драстично изневеравање суштине еротског, јер у еротској књижевности (како писаној тако и усменој) управо је сам сексуални чин незаобилазни сегмент приче. У реализму, централна фигура приповедања еротског чина јесте елипса. Та *неистписивост* еротског евидентна је у следећем примеру:

„Е, е – уздахну тихо Ајша – видо веће ја.
 Е толко – рече Мане и одмахну руком.
 Било, Мане!
 Било, Ајшо!“

Наведени пример не само да илуструје како се сфера еротског из онога што се дешава пребацује у оно што се дешавало већ је и пример како је у реализму, уместо да се еротски „јакو место“ пунило еротским значењем, оно пунило значењем сентименталног, носталгичног или дидактичног. Најинтимнији тренуци јунака или су се „преводили“ на дозвољен метафоричан говор или су се приказивали из перспективе других (сведока или свезнајућег приповедача). Између заљубљених се нпр. убацивала још једна фокализаторска инстанца – цензорска – која је говор о страсти преозначавала у говор о прохујалој младости, или експлицитно о моралу. Илустративан је одломак из приповетке Ј. Веселиновића *Адамско колено* у којем се говор заљубљених прекида коментаром приповедача:

„То су погледи анђеоски, то су осећања рајска. Прејуре преко нас вали сласти и милина, као што сјајна муња блесне преко неба!... То буде, ми то проживимо, ми то осетимо, али само за тренутак, чак нам се и памет збуни, и она не врши своју дужност. То су најсветији осећаји који се зову прва љубав. Благо оном ко их је осетио, бар је осетио рај на земљи!“

Још један поступак „кријумчарења“ еротског дискурса у реализму састојао се у инкорпорирању тематскоеротских „потентних“ жанрова: бећараца, подругачица, ласцивних народних прича или пародија које су за тему имале свештена а промискуитетна лица. Међутим, и ови жанрови нису успевали да „разоре“ реалистичку реторику – уместо да се посредством или преко њих ослобађања неспутана реторика еротског, они су најчешће били у функцији хумористичке карактеризације јунака, описивање амбијента, критике одређених друштвених слојева и сл. И сам Матавуљ, познат као врсни причалац, између осталих и мрсних прича, ограничавао је удео ових жанрова, како сам каже „пургирао текст“, избацивао оно што би могло да наруши „естетична чувства поштоване наше публике“⁶.

Прикривања, пребацавања у други дискурс, цензуре и аутоцензуре, нису ипак успеле да униште еротски дискурс у реалистичком тексту. У напору да ништа из света еротског не открију, јер сфера интимног нема значај сфере јавног, с једне стране, и напору да прикажу тоталитет живота јунака, с друге стране, реалистички писци еротско писмо исписују искључиво као криптограмско писмо.

Књижевност с краја 19. и почетка 20. века понудила је још један образац наративизације еротског. Крајем епохе реализма, унутар самог дискурса створена је напуклина. Продор натурализма, наговестио је нов однос према еротском. У приповеткама С. Матавуља, попут *Аранђеловог удеса* или

⁶ Илустративна су Матавуљева писма Милану Савићу. Види: писмо са Цетиња писано 18. септембра 1888.

Грешног детета, у тематском средишту је грех, а судбина јунака доведена је у мотивацијску везу са нагонском страном бића. У последњој приповеци *Београдска деца*, Матавуљ радикално мења фокализацијске инстанце и подрива устаљене (родне) стереотипе. Грех се не приказује више из перспективе мораланог судије (свезнајућег приповедача или припадника заједнице који брани њена начела) већ из перспективе оне (чак не више ни оног) која у њему ужива – уместо на фону социјалне осуде, он се дефинише кроз хедонизам јунакиње. Чак се и неприкосновеност брака доводи у питање. Иако „парадигма институција које не изгледају репресивно пошто се изграђују на бази верности супружника“⁷, у овој приповеци брак се открива као репресивна институција, а ванбрачно искуство као ослобађајуће.

Почетком 20. века, напуштање реалистичких проседеа, превласт биолошке мотивације, откривање мрачних скривених, еротских, нагонских страна човека, било је у духу нових поетичких оријентација (натурализам, модерна). Раније (реалистичке) еротске криптограме заменило је ново писмо, прикривен (маскиран) говор – ослобађајући, а скривене приче – развијени наративи. Еротско писмо, које је током епохе реализма било подређено другим писмима, тек у књижевности модерне постало је исписиво. Ипак и тада, у прози Б. Станковића или И. Ћипика, оно је било метафорично. Кад се почело реалистички писати о еротизи, реализам је већ увелико био прошао.

Кључне речи: реализам, еротика, стварност, род, репресија, елипса.

Dragana Vukicevic

EROTIC REALITY IN REALISTIC PROSE

(Summary)

This paper deals with the ways of narration of erotica in Serbian realistic prose. The sphere of erotica was recognized as suppressed or hidden such as the narrative strategy of its describing was recognized as cryptic. We interpret the realistic prose in the context of its removing to the social, ethical or gender discourse or of its evasion.

⁷ Карлос Кастиља дел Пино, стр. 179.

Robert Hodel
Hamburg

НЕЧИСТА КРВ БОРЕ СТАНКОВИЋА КАО НЕГАТИВНИ ПОРОДИЧНИ РОМАН

У току канонизације аутора Борисава Станковића један топос се испоставио као изузетно отпоран¹: Станковић се приказује као аутор локалне провенијенције, који је своју модерност и универзалност развио највећим делом независно од књижевних утицаја – тако рећи из самог себе и готово несвесно.

У том смислу говори *Југословенски књижевни лексикон* (В. Новаковић 1971, 506):

„Самоникао таленат, он је визију свога роднога Врања остварио у споју различитих елеманта.“

Посебно оштро формулисао је ову тезу Милан Богдановић:

„Ако би се за икојег нашег писца могло рећи да је био имун за ма какав утицај, то је свакако случај са Бором Станковићем. Он додуше није много ни био у опасности да подлеже утицајима, јер је мало шта и знао о великим светским утицајним жариштима“ [...] (Станковић 1985, 7, 134).

На слику аутохтоно јужњачког писца надовезује се и критика језика и стила. Станковићево регионално и периферно утемељење одражава се – гледајући из перспективе стандардног књижевног језика, који тада, у такозваном „београдском стилу“, управо доживљава процват (Петковић 1988, 49-50) – у недовољној граматичности и недостатку формалне дисциплине. У горе цитираном есеју Милан Богдановић тврди:

„Стил је добрим делом култура и дисциплина. А он их је мало имао. И зато је у борби за стил био лишен једног неопходног оруђа. Његови резултати, који стоје на самим врховима наше литературе, постигнути су „голим рукама.“ (Станковић 1985, 7, 144).

Па и ако је од онда, а посебно током осамдесетих година, у низу критичких радова (Деретић 1983, Тирген (Thiergen) 1984, Палавестра 1986,

¹ О овоме говори већ Thiergen 1984, са чијом се аргументацијом у највећој мери слажемо.

Петковић 1988) Станковић постављен у шири европски контекст епохе, а његова „недовољна писменост“ (Скерлић 1914 // 1967, 459) препозната као поетски поступак, атрибут наивног самониклог талента упорно се држи. О томе сведоче две често посећене интернетстранице о аутору:

„Станковић је самоникао таленат, али снажан и особен. (www.znanje.org/i/22/02iv01/02iv0125/o_piscu.htm, 21.2. 2007)

[...] „Кажу да је једини писац који је више књига написао него прочитао.“ (www.mycity.co.yu/Srpska-knjizevnost/Bora-Stankovic-Necista-krv.html#313500, 6.7. 2007)

Последња оцена подсећа на једну ранију полемику у неокласицистичком кругу око Богдана Поповића.

Ако се поближе позабавимо књижевном критиком из прве две деценије XX века, наићи ћемо на својеврстан парадокс: представа аутохтоног, независног талента спада у топосе који су били карактеристични управо за европску модерну (и авангарду у зачетку) и њену неопрIMITИВИСТИЧКУ усмереност.

Већ 1901. г. Јован Скерлић овако пише о комаду *Коштана* (праизведба 1900. године):

„У тој поезији има нечега меког, топлог, дубоког, болног; она изражава ону љубав која је јача од смрти и која се најзад и изједначаје са смрћу. Има ту нечега што долази од наше меке, женске, осетљиве расе словенске, она уздржана и скривена емоција људи који су много патили и који се сви у срце повлаче. Има и нечега сензуалног, плахог, што нам је остало од Турака. Ова је поезија заразна, ако се тако може рећи, она је опојна као какав источњачки мирис [...] (Станковић 1985, 7, 29)

И Драгомир М. Јанковић је истог мишљења, не заступајући, међутим, позицију модерниста:

[...] „Станковић се највише доимљу у животу страсти неукроћене, јаке и једноставне, просте и примитивне. [...] Све ово, од прилике, овако шарено, тема је у *Коштани*, комаду из врањског живота, који Г. Станковић воли се извесном наивношћу. [...] насловна јунакиња у комаду деградована је скоро на нему улогу. Ово је у толикој мери, да сам [...] готово хтео предложити, ако и нисам, да доведемо правог чочека из Врање за Коштану, јер би нам тако била очувана она првобитна дивљина, тупост, ласцивност и простота што никаква култура не може дати.“ (Јанковић 1901, 313-314)

Прича о Станковићевој изворности и непосредности поновиће се после објављивања *Нечисте крви*, иако је у том случају „регионални“ елемент читан ипак много више као универзално одређење човека. Антун Густав Матош даје 1910. године о роману следећу оцену:

„Дучић је у његовој самониклој уметности с правом нашао сву поезију Истока, плаховитог, бујног и примитивног, сродну жарким описима П. Лотиа.“ (Станковић 1985, 7, 47)

Ову неопримитивистичку црту, коју је Поповић (1911, VII) у вези са Дучићевом, Шантићевом и Ракићевом лириком назвао „неоварварством“, потцртава и Бранко Лазаревић (1910, о *Нечистој крви*):

„Станковић је таленат сиров, некултивисан, живински, природски. То је дах каквог генијалног варварина, номада, гусара. – То је дивљи, степски таленат: сав инстинкт, напон, бес који сагорева. Цео његов таленат даје утицај оних првих великих грчких горштакчи расположених песника и трагичара, подсећа на арапске песнике који сагоревају од онога што имају у себи, подсећа на индијску архитектуру, гломазну широку и мистичну: све велелепно у суровости својој, све снажно у својој суровости, све сразмера у несразмери, склад у нескладу, ред у нереду, дивље, велико, на свој начин...“ (Станковић 1985, 7, 48)

У коликој мери су овакве констатације у духу европске модерне и њене универзалне слике човека, може да покаже рецепција Достојевског у Француској на прелазу векова. Достојевски је тумачен – из перспективе интензивног читања Ничеа – као претеча модернизма и као такав је коришћен као аргумент у полемикама против натурализма. Утицајни француски књижевни критичар де Вогие (de Vogüé) најављује у свом роману *Le roman russe* Достојевског као „правог Скита“, који ће својим синкретизмом култура променити постојеће интелектуалне навике:

„Voici venir le Scythe, le vrai Scythe, qui va révolutionner toutes nos habitudes intellectuelles. Avec lui, nous rentrons au coeur de Moscou, dans cette monstrueuse cathédrale de Saint-Basile, découpée et peinte comme une pagode chinoise, bâtie par des architectes tartares, et qui abrite pourtant le Dieu chrétien.“ (de Vogüé 1886, 203).

„И ево Скита, правог Скита, који ће преокренути све наше интелектуалне навике. Са њим се враћамо срцу Москве, право у циновски храм Светог Василија, скројен и осликан као кинеска пагода, који су градили татарски градитељи а који ипак пружа уточиште хришћанском богу.“

О томе да де Вогие није био непознат у Србији, сведочи чланак *О Максиму Горком. Мишљење Е.М. де Вогие* у СКГ (1901, књ. IV, св. 3, стр. 226-229, потпис: КС).² Између осталог, француски „академичар“ је овако представљен:

„И тај глас је једнога од данашњих највећих пријатеља руске књижевности, једнога од најпознатијих критичара француских...“ (стр. 226).

У коликој мери де Вогиеова представа Скита има везе са Достојевским, говори цитат Пола Буржеа (Paul Bourget) из исте године (1886): Бурже говори о Русији као о једном „још увек примитивном свету“ (un monde encore primitif), који поседује дух „тако племенит у својој простодушности“ (si noble dans son ingénuité). Ову диспозицију духа он етнозофски повезује са ширином степе:

² Уп. Вулетић 2003, 281-282.

„On dirait que le vent qui traverse indéfiniment les steppes sans montagnes a laissé dans ces âmes un peu de son éternel va-et-vient. Cette incertitude les fait souffrir jusqu'à l'agonie.“ (Bourget 1886, 208)

„Могло би се рећи да је ветар, који неограничено пролази преко степе без планина, оставио у тим душама нешто од свог вечног долажења и одлажења.“

А овде притом није реч о Достојевском него о Тургењеву! Оно, дакле, што је за присталице француске модерне синкретистичка Русија, то је за српске критичаре „Врање, најзад, за нас, врло егзотичних обичаја, великих страсти и севдалинског певања“ (Лазаревић 1910). О Станковићевом родном граду Лазаревић даље пише:

„У њему се најбоље могао да види сукоб онога што пролази с њим што долази, источњачког и турског темперамента, менталитета и склоности за западњачким који је антипод његов.“

(Б. Лазаревић 1910 // Станковић 1985, 7, 49).

Станковић тако дословно постаје српски „степски таленат“. На тај начин, метафора о степи синегдотски осликава везу са целокупним европским модернистичким дискурсом оног времена.

Стварању представе о нецивилизованом модернисти допринео је без сумње и сам Станковић.³ И он се понаша у духу епохе када се, како наводи Винавер (Станковић 1985, 7, 167), одриче сваке интелектуалности (уп. разговор са Бранимиром Ћосићем у „Политици“ од 13.8.1926 // Станковић 1985, 6, 263) или када своје књижевно образовање поставља изван свих стилистичких тенденција („Моје књижевно васпитање кретало се без икаквога правца и система“, Станковић 1985, 7, 69). *Неопримитивистички парадокс* јавља се, дакле, исто тако и у вези са Станковићевом сликом о себи самом: стилизујући се као антиинтелектуалан, аутономан писац он заправо заступа један топос модерне.

Свакако, пред читавим низом постојећих критичких процена било би врло тешко оспорити чињеницу да Станковић и његово дело поседују одређене разлоге због којих баш он, као и касније Настасијевић, отелотворује слику самониклог талента. А ако се претпостави таква предиспозиција и упоркос томе инсистира на модерности аутора – и то не само на равни рецепције него у смислу свесне димензије дела и писања – онда је такву тезу неопходно у довољној мери поткрепити. У наставку прилога то ће бити покушано на три нивоа:

1. Осврт на српску књижевну полемику на прелазу векова може да дочара постојање европског литерарног контекста. У прегледу тадашње

³ На основу аутобиографских изјава могла би се, наравно, склопити и другачија слика аутора. Станковић се осећао близак модернистичким писцима (уп. Винавер 1985, 167), а био је и веома свестан погубног деловања Скерлићеве језичке политике. У једном разговору са Бранимиром Ћосићем („Политика“, 13.08.1926.) изјавио је: „Погрешка коју је учинио Скерлић и његова група са својим стилем још има својих жртава и данас. Тражен је, као први услов једног књижевног дела, стил, коректно писање, улађеност. А тај стил је упропастио неколико српских талената [...]“ (Станковић 1985, 6, 262).

- периодике концентрисаћемо се на Зола, чији „експериментални роман“ на различите начине кореспондира са *Нечистом крви*.⁴
2. Поглед на генезу *Нечисте крви* треба да покаже да је Станковић у односу на прву верзију из 1900. у коначној верзији из 1910. јаче фокусирао тему дегенерације и тиме истакао „делокалне“ (универзалне) црте фабуле.
 3. У поређењу са Золином *Терезом Ракен* Станковићева *Нечиста крв* се може посматрати као дело које се ослања на *натуралистички* „roman expérimental“ али га у исто време и *модернистички* превазилази.

О тачки 1.

Према наводима Сацака (2001, 58-59), рецепција Золе у српском контексту почиње 1881. године у часопису „Побратимство“ (Београд, бр. 1, стр. 30-31) објављивањем приповетке *Напад на воденицу*, праћене кратким коментаром о Золином натурализму и „експерименталном роману“. У току наредних година развија се широка дебата о Золи и натурализму. О томе говори Матовић (2007, 244):

„Док су у социјалистичкој „Мисли“ Зола и „експериментални“ роман били виђени као нека врста „продубљеног“ реализма, заснованог на „принципима научних истраживања, чулног опажања и експериментисања“ (*Експериментални роман*, Мисао, 1882, I,7, стр. 107), у Веселиновићевој „Звезди“ они изазивају подозрење.“

Дискусија се распирује на питању да ли се и како мрачне стране људске егзистенције могу приказати „натуралистички“. „Звезда“ (1900, 1, IV, 3; уп. Матовић 2007) пребацује у том смислу Зофки Кведер, словеначкој ауторки романа *Мистериј жене*, да је „износила с насладом најмрачније, најпрљавије стране људске природе“.⁵ У истом правцу аргументује и Скерлић (1902 // Скерлић 1964, VI, 377), критикујући у *Погледу на данашњу француску књижевност* Золину искључиву концентрацију на „садашњост, свакодневну и вулгарну“.

У ране присталице натуралистичког радикализма спада, са друге стране, Милан Савић. Он је чак уверен да деромантизовање човека, какво спроводи Зола, води „подизању морала“ (*Про домо*, Јавор, Нови Сад, 1883, бр. 35-37, стр. 1146). И „Српски књижевни гласник“ (СКГ), у ком је Станковић од почетка објављивао, редовно извештава о Золи, иако иначе предност даје

⁴ Остали културноисторијско-књижевни догађаји, релевантни за српску модерну, као што су, примера ради, фројдизам или Ги де Мопасан, неће овде бити предмет разматрања.

⁵ Помињући да је и пре 1868. године било интересовања за природне науке (у „Родољупцу“, у „Вили“ и у „Матици“), а да је поменута година значајна због објављивања превода Бихнеровог дела *О природној филозофији*, Милош Савковић наводи да су се између 1868. и 1890. у српским часописима нашле бројне „расправе посвећене биологији, физиологији, хемији, механизму материје, каузалитету, нервном систему, и имале су знатан утицај на књижевна схватања“ (М. Савковић, *Огледи*, Београд, 1952, стр. 351 // Сацак 2001, 47)

реалистима Балзаку, Флоберу и Додеу (упр. Новаковић 2003, 227). Следећи преводи Золе и прилози о њему изашли су у прва четири годишшта СКГ-а:

Како се умире. (С француског прев. Светислав А. Петровић). 3/1903, књ. VIII, св. 5-8, стр. 332-339, 422-428, 496-509, 584-590. Приповетка.

Из *Успомена*. (С француског прев. Д.) /= Светислав А. Петровић/. 4/1904, књ. XII, св. 7, 1138-1143. Приповетка.

Рецензија књиге: *Раџ*, од Емила Золе (Travail, par Emile Zola. Paris, Fasquelle, 1901), 1/1901, књ. III, св. 3, стр. 239-240.

Драма *Земља* (по роману Емила Золе). 2/1902, књ. V, св. 4, стр. 319. Белешка. Поводом представе у Антоновом позоришту у Паризу.

/Емил Зола *Плодност*, *Раџ* / 2/1902, књ. VII, св. 1, стр. 79. Белешка. Од 10. септембра 1902. год., лондонски „Reynold's Newspaper“ штампаће трећи Золин роман (из познате тетралогије) *Истина*.

Поповић, Богдан, *Емил Зола*, 2/1902, књ. VII, св. 3, стр. 238-240. *Читуља*. Потписано: (Б.П.)⁶

Петровић, Светислав А., *Последњи роман Емил Золе*. 3/1903, књ. VIII, св. 1, стр. 79. Белешка. Непотписано. *La verité*, објављиван у подлистку „L'Aurore“, посебно одштампан.

Кумануди, Коста Д., *Маљ*, драма у пет чинова и девет слика, по Золином роману *L'assommoir*, написали А. Бизнах и О. Гастино, превео Др. Јован Данић. 4/1904, књ. XIII, св. 6, стр. 456-460. Позоришни преглед. Потписано: Провизорни, деш. ССКГ, I, 22.

Према Поповићу (СКГ, 1902, VII, 3, 238), тадашњи српски читалац имао је прилике да упозна и прво Золино дело, *Приче Нинони*. А описујући „сурову, песимистичну, и реалистичну *Терез Ракен*“, он каже:

„Какав се ту показао, остао је у главном у свима својим потоњим делима.“ (Исто, 239)

О СКГ-у тог времена најбоље сведочанство даје Куманудијева критика драматизоване верзије *Маља (L'assommoir)*, у којој се критички приказују и друга Золина драматизована дела:

„Колико би тек досадно било, кад би неко покушао да на позорници развије теорије из Золиних романа о атавизму, о гресима предака који се преносе на потомке, о деци која у својим венама носе искварену крв својих дедова, о пресуди што је над њима изречена већ од рођења и од које никаква сила не може их спасти.“ (СКГ, 1904, књ. XIII, св. 6, стр. 458)

Прилози из СКГ-а, какви се могу наћи и у другим сличним публикацијама, сугеришу да је Станковић могао бити врло добро обавештен о књижевним кретањима у Француској, када је 1903. године стигао у Париз. Осим тога може се претпоставити да је он – и поред слабог знања француског по доласку и поред финансијских проблема који су га терали у неку врсту унутрашње

⁶ 1887. године Богдан Поповић, у чланку *Савремени роман* (у часопису „Отаџбина“), даје приказе романа *Крчма* и *Сласт живота* (упр. Саџак 2001, 71).

емиграције – на крају крајева могао да чита француске текстове и да их је и читао.

О тачки 2.

Између прве верзије *Нечисте крви*, која је почела да излази 1900. године у „Градини“ (упр. СД 1956, 1, 225-244) и коначне верзије романа лежи десет година.⁷ У току те деценије завршава се „период светске резонанце“ натурализма, који И. Шеврел (Y. Chevrel) смешта у раздобље од 1887. до 1904. (упр. Шкроб 1983, 212 и Саџак 2001, 228), а у исто време шири се и европска модерна. Намеће се зато мисао да најважније промене у роману стоје у вези са новим књижевним искуствима аутора. Наравно, треба узети у обзир и да прва верзија из 1900. није могла бити до краја штампана због „познате чулне сцене са глувонемим Ванком“ (упр. Б. Ковачевић / Г. Тартаља, у: СД 1956, 1, 741), па је тако могуће да у њој не налазимо централне теме коначне верзије романа само зато што се оне не концентришу у објављеном делу текста. Без обзира на ту чињеницу, објављени део те „прве верзије“ сугерише јасна померања акцената, која би се могла супсумирати под појмом *дегенерацијског романа* (*Degenereszenzroman*), који означавамо као поткатегорију *породичног романа*.

Прва верзија романа изграђена је на централној опозицији, која је у уводној аналиси јасно временски мотивисана (уп. Петковић 1988, 27-38): прича почиње у кући Софкиног мужа Марка и враћа се, приликом једне посете вољеног оца, у родну кућу протагонисткиње и истовремено у њену младост. Два света су оштро супротстављена један другоме. Кућа новог богаташа Марка, која кипти од богатства, по небризи, вази и људској хладноћи подсећа на гробницу. Кућна атмосфера је прожета страхом од насиља и суровости деспотског патријарха. Некадашња лепотица Софка је нагло увела и подсећа више на Маркову мајку него на супругу.

У Софкиној родној кући, међутим, која је смештена у неко друго, „турско“ време, влада атмосфера бриге и старања. Софкин отац је додуше пребегао у Турску, бојећи се срамоте због предстојећег финансијског краха, али за ћерку и најближу околину он је остао елегантни племић који је чак и у поређењу са беговима и агама „боље говорио турски, па чак и арапски; боље се носио“ (исто, 243). У првој верзији се појављују и Софкини потомци – необуздани петнаестогодишњи Тома и „подбула, пупава Зорка, са увек крмљевим и крвавим очима“ (исто, 231) – али се Софка свом оцу жали једино на сина:

„Ништа неће бити од њега. Такво им је „симсиле“. Ђорковски је то сој...
И деда му је био такав. Поубава жена није смела рахат да прође покрај њега.“
(исто, 233)

⁷ Другу верзију је Станковић почео објављивати у београдском часопису „Дело“ (1907, XII, књ. XLII, бр. 1, 2, 3; књ. XLIII, бр. 1). И она је прекинута без објашњења (упр. Петковић 1988, 30).

Управо ово место, које експлицитно уводи мотив наслеђа породичне лозе, открива фундаменталну разлику између раније и касније верзије романа: генеалогија овде служи једино да антитетски раздвоји светове „некад“ и „сад“ и да потцрта Софкину судбину у оквиру тог раздвајања. Идеја дегенерације не појављује се ни на једном месту: Софкина деца нису крајњи ступањ разрођавања њихове славне породице већ искључиво последица трагичног прелазу у један нецивилизован, сељачко-патријархални и архаични свет. Узрок њиховог пропадања није растући понос и хедонизам њихових предака, који ће се у верзији из 1910. године изразити и у облику потпуне неспособности Софкиног оца за трговину, него је то готово искључиво нова политичка ситуација после пада Османског царства, која је омогућила ослобођење сељаштва и успон нових урбаних слојева. Једино у Софкиној наговештеној аутоеротичности као и у њеном блиском, очајничком односу према оцу могуће је и у првој верзији наслутити тематски комплекс који антитетички превазилази парове „некад-сад“, „младост-брак“, „племство-сељаштво“.

Породични роман – дегенерацијски роман

Жанр породичног романа, у који као поткатегорија по нашем мишљењу спада и дегенерацијски роман, доживљава процват на прелазу XIX и XX века, када настају репрезентативна дела овог жанра: Золин романескни циклус *Ругон-Макарови* (Emile Zola: *Les Rougon-Macquart*, 1871-1893), Уисмансов *Насупот* (Joris-Karl Huysmans: *A rebours*, 1884), Фонтанеов *Штехлин* (Theodor Fontane: *Der Stechlin*, 1898), *Посљедњи Ступанчићи* Вјенчеслава Новака (1899), Манови *Буденброкови*. *Пропаст једне породице* (Thomas Mann: *Buddenbrooks. Verfall einer Familie*, 1901), Голсвортијев *Поседник* (John Galsworthy: *The Man of Property*), први део *Саге о Форсајтима* (*The Forsyte Saga*).

Конститутивне црте породичног романа дефинисаћемо следећим тезама:

1. *Синхрона и дијахрона разуђеност*: приказан је инвентар ликова једне породице у низу од више (најмање три) генерација. На тај начин дело добија дијахрону дубину која обухвата више деценија, као и синхрону ширину, развијену по правилу на оној генерацији, из чије се перспективе сагледава породична прича.
2. *Синегдохски карактер (pars pro toto)*: тематско жариште романа концентрише се око породичних односа (међу супружницима, љубавницима, родитељима, децом, браћом и сестрама, другим укућанима), али они истовремено симболишу и шире друштвено окружење. Конкретна породица представља на симболичноалегоријски начин одређену друштвену групу односно одређену епоху.
3. *Корпоративно јединство*: идентитет појединца конституише се искључиво у оквиру колектива (породице), дефинисане у првом реду као крвно сродство. Конфликт између самоопредељења и

самопотврђивања, између колективне детерминисаности и фаталне преодређености спада у централне теме овог жанра.

4. *Топос куће*: врло често је породица везана за кућу која симболише континуитет и просперитет њених становника. Кад је породица угрожена, кућа пропада или се продаје.

Сва четири критеријума, дефинисана у оквиру једног циклуса предавања⁸ на основу анализе преко двадесет породичних романа из различитих европских и светских књижевности, важе у великој мери и за *Нечисту крв*.⁹ Станковић се тим делом сврстао међу ауторе жанра који је на прелазу векова у облику дегенерацијског романа – породичног романа са наглашено негативном породичном историјом – достигао свој највећи успон.

О тачки 3.

Тема изрођавања уведена је у коначној верзији романа из 1910. путем генеалогске приче о „нечистој крви“. Овај почетак је већ Скерлића (1910) подсетио на Золу:

„И више но на једном месту, Станковић подсећа на Золу. Онај опис како су живели и како су свршавали Хаџи-Трифунуви подсећа на познату Золину генеалогску таблицу Ругон-Макарових; Софкина и Томчетова свадба помиње на најбоље и најјаче стране *Крчме*.“ (Станковић 1985, 7, 35)

И Бранко Лазаревић (1910) повезује српски роман са Золом:

„Проблем је овај: Софка, главна јунакиња, има од предака наслеђену *нечисту* и распусну крв која је – то је историја – доводи до халуцинације, хистерије и хипертрофије страсти. [...] проблем је оног замаха и оне природе какав је у Бријевом *Начети*, у Золином циклусу романа *Историја једне породице под Другим Царством*, какав је, донекле, у Стриндберговој *Госпођица Јулија* и читавом низу страних романсијера новијег и старијег датума. И, не само да је у том погледу близак тој мало застарелој школи, него, још и више, и методом. Јер, и Ст., као и писац *Експерименталног романа*, као и „доктор социјалних наука“ и цела та школа, узима аналитички и експерименталан метод кад, као какав истражни судија, преврће по Софкиним прецима и тражи њу у њима; кад, спроводећи Софкину крв кроз разне ситуације правећи се равнодушан испитује шта се све код ње збива; кад, најзад, присуствује оном, пандемонијуму страсти под којим се Софка као на ватри пали.“ (Станковић 1985, 7, 50)

⁸ Универзитет у Хамбургу (2006/2007): Европски породични роман (*Der europäische Familienroman*; Н. Hillmann – германистика, Р. Hühn и I. Hillmann – англистика, R. Hodel – славистика, К. Meyer-Minnemann и S. Malatrait – романистика, J. Quenzer – јапанологија).

⁹ За разлику од породичне саге, која би се могла означити као прототипски породични роман јер распоређује фокус посматрања више-мање равномерно на више генерација, Станковић се концентрише на две генерације (Софка, ефенди-Мита). Упркос томе, породица и њен развој чине једну од основних тема романа.

При чему Лазаревић полази од тога да Станковићу Золино дело није било познато:

„Само, кад је несвесно узео тај метод који није нимало у складу с његовим талентом и, нарочито, занатском страном тога метода, Ст. није био свестан посла кога се лаћа. Јер, Ст. је све друго само не, у књижевном смислу, *érudit*.“ (исто, 50)

Поредећи у наставку текста *Нечисту крв* са једним Золиним романом – биће то рано дело *Тереза Ракен* – оставићемо питање Станковићевог познавања овог дела по страни. Упоредна анализа романа треба да у првом реду прецизније оцрта Станковићеву позицију у односу на „експериментални роман“. Пре него што се упустимо у посматрање ових романа, размотрићемо прво Золину концепцију неизбежног пропадања породица у научном дискурсу свога времена.

Један од иницирајућих догађаја биолошког дискурса почетком последње трећине XIX века било је откриће остатака људског скелета, које је 1856. г. у Неандерталу пронашао Филрот (J.C. Fuhlrott). Ово откриће остављало је посматрачу могућност да себе самог појми, како наводи Фекинг (Föcking 2002, 281-282), или као „*singe perfectionné*“ (усавршени мајмун) или као „*Adam dégénéré*“ (дегенерисани Адам). Само годину дана касније лекар Б.-А. Морел (Bénédict-Auguste Morel) је штампао *Traité des dégénérescences physiques, intellectuelles et morales de l'espèce humaine* (*Спис о физичком, интелектуалном и моралном изрођењу људског рода*), у коме „природну историју човека“ (*histoire naturelle de l'homme*) приказује као историју претеће декаденције. Еволутивна (Дарвин¹⁰ се у Француској у другој половини 19. века веома тешко пробијао) као и дегенеративна тумачења полазила су од тезе да је ток природе условљен не бескрајним одржањем већ непрестаним пропадањем живих бића. Природа је постала уништавајућа сила. „Живот“ – тако је Ложел (A. Laugel) 1863. тумачио Пастерова микробиолошка истраживања на лешевима – „је праћен непрекидном смрћу, рад смрти је активиран радом живота“ (*La vie s'accompagne d'une mort perpétuelle, le travail de la mort est activé par celui de la vie*, Föcking 2002, 283). Историја није више схваћана телеолошки као линеарно напредовање одабраних историјских личности и народа (тако је још увек објашњава рецимо Michelet у својој *Histoire de la Révolution française*, где прати пут француског народа ка светлости братства и националног јединства), него као многострукост паралелних линија које се гранају и међусобно укрштају. Метафоре дрвета и мреже заузимају место раније представе линеарне прогресије. Генеалогска стабла постају обавезан елемент медицинских и посебно психијатријских чланака, а генеалогичке европских племићких династија и уметничких лоза постају за истраживаче теорија наслеђа праве свете књиге. За Морела (1857) се један од пресудних узрока успона и падова династија налази у „мери живота“ (*mesure de la vie*), у ограниченој „животној енергији“ (*élan vitale*, упр. Föcking 2002, 293). При

¹⁰ *On the Origin of Species by Means of Natural Selection* објављен је 1859. године.

недостатку те енергије почиње да делује механизам декаденције, који би се веома лако могао пренети и на Софку:

„L' être dégradé (...) devient non-seulement incapable de former dans l' humanité la chaîne de transmissibilité d' un progrès, mais il est l' obstacle le plus grand à ce progrès, par son contact avec la partie saine de la population.“

(Према: Föcking 2002, 295).

„Деградирано биће није само неспособно да у човечанству настави ланац преносивости прогреса, већ је и само највећа препрека за тај прогрес зато што је у контакту са здравим делом становништва.“

А као што се медицина и психијатрија при описивању конкретног случаја *histoire clinique* не задовољавају само увидом у стање леша него траже изворе болести и у биолошко-патолошкој (дакле не у социјалној) породичној историји пацијента, тако и Зола преноси свој поглед од синхроног посматрања појединаца на дијахронију генерација. И породичне лозе подлежу – баш као и неандерталац – закону успона и опадања.

Сличну идеју заступа несумњиво и аутор *Нечисте крви*.

Нечиста крв и Тереза Ракен

У свом *Предговору другом издању романа 1868*. Зола пише:

„У *Терези Ракен* сам хтео да студирам темпераменте а не карактере. На томе почива цела књига. Одабрао сам ликове којима у потпуности владају њихови нерви и крв, који не поседују слободну вољу и који су на сваку појединачну одлуку у животу принуђени снагом коби свога тела. Тереза и Лорен су људске животиње, ништа више. Ја сам покушао да у овим животињама корак по корак пратим тупо деловање страсти, навале природног нагона и пометњу свести као последицу кризе нерава. [...] Надам се да ће се постепено разумети да је мој циљ пре свега био научне природе.“

(Зола 1989, 10)¹¹

Тереза Ракен је сижетно конструисана као типична прича о брачном троуглу. Јунакиња из наслова, против своје воље удата за болешљивог и нежног рођака Камила, улази у бурну љубавну аферу са сељачким сином Лореном. Терези и Лорену полази за руком да убију Камила а да не навуку на себе сумњу околине. Међутим, кад се након годину дана венчају и преузму наследство Камилове мајке, њихова се тела, како стоји у тексту (227), опиру браку. Спас од мртвог Камила, чија их представа непрестано прогони, проналазе још једино у самоубиству.

Романи *Тереза Ракен* и *Нечиста крв* подударају се у читавом низу мотива од којих ћемо овде издвојити четири најважнија.

¹¹ У даљем тексту ће цитати из овог дела имати само ознаку странице.

Инцест: Тереза одраста заједно са рођаком Камилом као његова сестра, пред којом слабашини брат осећа страхопоштовање (29). Исто тако и Томча посматра, у својој претпубертетској фази, Софку као сестру коју обожава и према којој се управља. Као што заједничка постеља „брата и сестре“ Камила и Терезе једноставно прераста у брачну, тако и Софкин однос према Томчи има сестрински квалитет. У оба случаја мотив инцеста повезан је са телесним гађењем: Софка у цркви готово да губи свест док држи Томчину ознојену руку (Станковић 2000, 200¹²), док се Тереза гади непријатног мири-са свог мужа (56).

Инцестуозна веза спада у *Нечистој крви* – заједно са мотивима хедонизма, охолости, обрнутих полних улога, болести и самоубиства – у комплекс централних мотива пропадања: после хаџи-Трифунове смрти жене покушавају „све мушке по кући – не гледајући на род... освојити и залудити“ (13), дедина жена Каварола, „која је падала своме мужу као нека рођака“ (23) започиње однос са својим „умоболним девером“ (19), а и однос ефенди-Мите према ћерки је сексуално конотиран.

Брачни троугао: Констелација Томча-Софка-Марко одвија се првих година брака на сличан начин као троугао Камил-Тереза-Лорен. Док су Томча и Камил више-мање асексуални, Марко и Лорен заступају супротни, нагонски пол, при чему се сивова страст код оба аутора доводи у везу са сељачким пореклом: сељака не карактерише само снажна и помало незграпна спољашњост него и одговарајућа груба личност.¹³

Атавизам: Упркос страсној, снажној и здравој конституцији, Тереза је одгајана на исти начин као и њен болешљив рођак Камил: уместо да је пусти напоље, Камилова мајка је држи у кући и редовно јој даје лекове. На тај начин од ње настаје безвољно, претворно и скоро апатично створење у ком се сва осећања гуше у самом настанку (65). Али, сусрет са Лореном изазива еруптивно избијање њене праве природе на површину (56), а она је „афричка“ – мајка јој је била ћерка племенског поглавице (57) и прве две године живота Тереза је провела у Африци. И Томча проводи одлучујуће године детињства са сировим и темпераментним оцем у неком хану на турској граници, који, као за Золу Африка, као место илегалне трговине, алкохола, проституције и насиља, за Станковића представља другост у односу на цивилизацију. Под Софкиним утицајем Томча успева да изгради само танак слој културе по узору на свет грађанства коме он и његови теже али који му је заправо недодоступно далеко. Током првих година брака Томча много више личи на представу из Софкиних младалачких снова него на себе самог, па тако његово нагло окретање суровом насиљу и испадима (пошто

¹² У даљем тексту само са ознаком странице.

¹³ Треба само упоредити Лоренове атрибуте: крупан, широких рамена (41), тромо држање, миран, својеглав, затегнутих мишића, воловског потиљка (42), неспретан (45), сељачко неповерење (60), проста сељачка логика (76), пунокрван и тупав (66), груб сељачки хумор (196), са Марковим атрибутима: крупан (101), мала али рутава рука са доста кратким и нежним прсти-ма (108-109), широка, јака прса, са грдним маљама посреди, које су допирале до његова кратка, здепаста и гола врата (109). Са друге стране, Маркови нежни прсти нагавештавају трагичну димензију његовог лика и чине паралелу са Лореновим даром за уметност.

ефенди-Мита затражи договорену суму за невесту) читалац не доживљава као нелогичност. Његово понашање само је израз закономерног, биолошки детерминисаног процеса.

Фаталност крви: У основи Терезине трагичне судбине је Камилова болест. Заједничко одрастање са Камилом узрокује код ње настанак друге, притворне, апатичне личности, да би њена изворна, „афричка“ природа после првог сусрета са правим мушкарцем Лореном утолико јаче избила на површину. Из перспективе дугогодишњег потискивања њеног „читавог бића“ (56) лакше је разумети да није устукнула ни пред убиством. У одлучујућем тренутку те сцене аутор, међутим, поново истиче Камилу кључну улогу: кад је Лорен позива да се уђе у чамац, Тереза је прво неодлучна, знајући да се Камил сам неће жив вратити. Камил се и сам плаши пловидбе на Сени пошто, захваљујући болести и претерано заштитничкој мајци, никад није научио да плива. Међутим, уместо да артикулише свој страх, он се руга Терезиној неодлучности. Приповедач овако приказује тај моменат: „Потсмех овог бедног човека ударио ју је као бич и потерао напред.“ (91) Камил је тако сам запечатио своју судбину; у пропаст га је одвела управо његова природа.

И у даљем развоју радња се одвија под диктатом крви. Иако ни Тереза ни Лорен после крвавог чина не осећају грижу савести, „њихова тела... се одупиру... браку“ (227), и обузима их „физички ужас од пољубаца“ (226). Овај биолошкопатолошки налаз део је, додуше, одређеног друштвеног контекста, но и поред тога биологија остаје примарна мотивациона основа радње, док је идеја слободног одлучивања, па тако и моралности, дефокусирана.

Развијајући генеалошку предисторију својих протагониста и Станковић указује на биолошкопатолошку предодређеност човека. Софка и њена надувена деца налазе се на крајњој тачки процеса дегенерације. Као и у Золином случају, и овде је питање морала и кривице претворено у болесничку анамнезу, али је Станковић притом отишао један корак даље. Док је код Золе присутно експлицитно вредновање, аутор *Нечисте крви* се уздржава чак и од имплицитних вредносних оцена. Тако и узрок пропадања остаје у одређеној мери нејасан: хаџи-Трифун јесте први од чланова породице, који је богатство показао „свету“ (6), али та чињеница није узрок размажености његовог сина. Много важнија је околност да је син „истришче“ (9): пошто је дуго чекала на наследника, мајка га обасипа љубављу, а ни отац, чије су најбоље године већ прошле, не успева да га формира према својој челичној вољи. На тај начин, када на сцену ступи дуго жељени и размажени син, започиње породична ера хедонизма и охолости, који ће се преносити са генерације на генерацију.

Независно од патолошке предестинације хаџи-Трифунових потомака, Станковићево дело се не може означити као „експериментални роман“. Станковић није натуралистички хирург и теоретичар наслеђивања који прати „нит која математички води од једног човека до другог“ (le fil qui conduit mathématiquement d'un homme à un autre homme, у: предговор за: *La Fortune des Rougon*, 1871). Оно што *Нечисту крв* радикално разликује од *Терезе Пакен* је управо недостатак интересовања за научну страну наслеђивања. Ова

разлика одражава се и на равни приповедног обликовања: идеју фаталног предодређења Станковић премешта са приповедача, који је код Золе научнички објективан посматрач, у унутрашњи свет протагониста. Сам роман не приказује толико пропадање једне породице колико унутрашње доживљавање особе обузете свешћу о пропадању. А та је особа смештена у сасвим непосредну близину аутора. У светлу ових чињеница Станковићев роман тежи пре кругу *fin de siècle*-а него натурализму. У најкраћем, могло би се рећи да је Станковић у Софки успео да повеже модернистичко осећање деконтекстуализоване индивидуе са неопрimitивистичким интересовањем за народну песму и њену елегичну осећајност (карасевдах).

У прилог разлике у односу на Золин натурализам говори и следећа констатација, тешко спојива са појмом „експерименталног романа“: ако бисмо, следећи Морела (1857, в. горе), претпоставили да би Софкина „нечиста крв“ упропастила и „здрави део становништва“, онда није разумљиво зашто је аутор и Маркову лозу, независно од Софке, оптеретио фаталним низом случајева крвне освете. Репрезентују ли, можда, и осиромашени племићи и сељак једно исто опадање?

Декадентизам почетка века представља само један аспект објашњења овог феномена. Не мање важна је и историјскосоцијална компонента: Марко не може више, као некада његов отац, да оствари своју улогу као снохач јер је суочен са урбаном Софком, у једном другачијем времену. Не само ашчика као представница градске културе (230) покушава да га у томе спречи, него се чак и његова супруга заузима за недостижну припадницу вишег слоја. Па и сам Марко, независно од тих жена, осећа димензије конфликта, будући да је баш помоћу Софке желео да побољша друштвени статус своје породице, што је, међутим, могуће само ако уједно прекине са предачким обичајем снохачења. Марков слом обележава уједно и крај старог, патријархалног света.

Из поређења са Золиним „експерименталним романом“ могао би се извући следећи закључак: Станковић премешта биолошкопатолошки модел дегенерације Золиног типа у јужноsrпски контекст краја Османског царства. У односу на Золу он са једне стране јаче наглашава историјскодруштвену димензију дела (што се може тумачити као реалистичка црта романа), а са друге преиначава фабулу у смислу *fin de siècle*-а. Ни једна од три значењске димензије – ни реалистичкоисторијска, ни натуралистичкопатолошка, ни модернистичкодекадентна – не образује притом кохерентне дискурсе.

Око овог комплексног композиционог принципа леме се копља: ако се погледа временски уназад на Золин неумољиви, готово једнодимензионално спроведен романескни експеримент, мањак кохеренције код Станковића може деловати као недостатак, али са погледом унапред, ка „новим варварима“ (млади Андрић, Црњански, Р. Петровић или Крлежа), *Нечиста крв* се открива као место раног значењског згушњавања, толико типичног за прозу модерне.

(Превела Олга Стојановић)

Кључне речи: *Нечиста крв*, породични роман, дегенерацијски роман, експериментални роман, неопримитивистички парадокс, варварство.

Литература

- Богдановић, Милан (1956), *Борисав Станковић*. // Станковић 1985, 7, 133-144.
- Bourget, Paul, *Nouveaux essais de psychologie contemporaine*, Paris, 1886.
- Винавер, Станислав, *Бора Станковић и пусто турско*, Летопис Матице српске, СХХVIII/1952, књ. CCCLXIX, бр.6, стр. 427-435, // Станковић 1985, 7, 161-170.
- Вулећић, Витомир, *Руска књижевност у Српском књижевном гласнику*, // Тутњевећ, Неђић 2003, 265-284.
- Деретић, Јован, *Историја српске књижевности*, Београд, 1983.
- Јанковић, Драгомир М., *Позоришни преглед. Чергаишки живот – Коштана – Јуришић – Милан Стојићевић*, Српски књижевни гласник, 1901, књ. IV св. 4, стр. 310-317.
- Југословенски књижевни лексикон*, Нови Сад, 1971.
- Лазаревић, Бранко, *О Нечистој крви*. (1910) // Станковић 1985, 7, 48-54.
- Матовић, Весна, *Српска модерна. Културни обрасци и књижевне идеје*, Београд, 2007.
- Матош, Антун Густав, *Нова књига Б. Станковића*, Савременик, год. V, 1910, стр. 296 // Станковић 1985, 7, 47.
- Новаковић, Јелена, *Француска књижевност у Српском књижевном гласнику*, // Тутњевећ, Неђић 2003, 227-239.
- Nicolosi, Riccardo, *Unreine Liebe: B. Stanković's Nečista krv als Degenerationsroman*. // Robert Hodel (Hrsg.), *Prikazi ljubavi u bosanskoj, hrvatskoj i srpskoj književnosti. Od renesanse do danas*, Frankfurt a. M., 2007, 159-176.
- Палавестра, Предраг, *Историја модерне српске књижевности*, Београд, 1986.
- Петковић, Новица, *Два српска романа. Студије о Нечистој крви и Сеобама*, Београд, 1988.
- Поповић, Богдан, *Антологија новије српске лирике*, Загреб, 1911.
- Поповић, Богдан, *Предговор*. // СД Борисава Станковића, 1, Београд, 1956, 7-23.
- Сацак, Младенко С., *Натуралистички наративни модели у српској прози између реализма и модерне*, Београд, 2001.
- Скерлић, Јован, *Писци и књиге*, Књ. VI, Београд, 1964.
- Скерлић, Јован, *Историја нове српске књижевности (1914)*. // СД Јована Скерлића. Књ. XIII, Београд, 1967.
- Станковић, Борисав, *Сабрана дела*. Ред. Б. Ковачевић и Г. Тартаља, Београд, 1956.

- Станковић, Борисав, *Прилози*. // СД Борисава Станковића, 7, Београд, 1985.
 Приредно В. Јовичић.
- Станковић, Борисав, *Нечиста крв*, Београд, 2000.
- Thiergen, P. В. Stanković's *Nečista krv* als Roman des Fin de siècle // Zeitschrift für Slavische Philologie, Bd. XLIV, Heidelberg, 1984, 116-143.
- Тутњевић, Станиша, Недић, Марко (ур.). *Сто година Српског књижевног гласника*. Београд, 2003.
- Шкроб, З. Приказ: *Y. Chevrel, Le naturalisme*, Умјетност ријечи, XXVII (1983), Загреб, бр. 3.
- Föcking, Marc, *Pathologia litteralis*. Erzählte Wissenschaft und wissenschaftliches Erzählen im französischen 19. Jahrhundert // *Romanica monacensia*, Bd. 63, Tübingen, 2002.
- De Vogüé, E.-M. *Le roman russe*, Paris, 1886.

Robert Hodel

NEČISTA KRV ALS NEGATIVER FAMILIENROMAN

(Zusammenfassung)

Der Artikel stellt den Autor Bora Stanković und sein Meisterwerk *Nečista krv* – ausgehend von Arbeiten von Deretić, Thiergen, Palavestra und Petković – in einen gesamteuropäischen literarischen Kontext. Dies geschieht auf den folgenden Ebenen:

das Topos des naiven, provinziellen Genies, das Stanković noch immer anhängt, wird als „neoprimitivistisches Paradoxon“ verstanden, das nicht weniger für den serbischen als für den gesamteuropäischen (und insbesondere französischen) Kontext gilt;

der Vergleich zwischen der 1. Fassung des Romans von 1900 und der Fassung von 1910 legt nahe, dass Stanković Zola erst nach 1900 intensiv zu rezipieren beginnt;

der Vergleich mit Zolas *Thérèse Raquin* zeigt auf, in welcher Weise Stanković Zolas Gedanken der Degenereszenz aufnimmt und zugleich modernistisch transformiert;

mit Zolas *Les Rougon-Macquart*, Joris-Karl Huysmans' *A rebours*, Fontanes *Der Stechlin*, Novaks *Posljednji Stipančići*, Manns *Buddenbrooks* oder Galsworthys *The Man of Property* (*The Forsyte Saga*) steht Stankovićs Werk im Kontext des europäischen Familienromans, der sich in dieser Zeit hauptsächlich als negativer Familienroman (d.h. als Geschichte eines Verfalls) entfaltet.

Milica Jakóbiec – Semkowowa
Wrocław

СТВАРНА И НЕСТВАРНА ЖЕНА У ДУЧИЋЕВИМ ПЕСМАМА

Целог живота је Дучић писао песме о љубави и о женама, али то не означава да су све биле „у знаку Ероса“. Љубавна младалачка лирика је најчешће непосредна, песнички портрет жена је веома скроман, грађен једноставним уметничким средствима. У зрелим годинама се песник удаљује од стварности, најпре тражећи идеал у парнасовском духу и маниру. Недостижни идеали женствености појављују се у најкаснијим циклусима. Разочарање стварношћу доводи до мизогиничких декларација у есеју О жени.

Питање љубави и жене у Дучићевој лирици није ново и може се рећи да је већ било обрађивано. Опширна књига Слободана Витановића *Јован Дучић у знаку Ероса*¹ представља, поред солидног увода, низ анализа Дучићевих песама а такође и необјављене прозне фрагменте и мемоарске записе. Међутим аутор је скренуо пажњу само на овај део песничког опуса који је Дучић сам признао и сместио у *Сабрана дела* (1929-1930) а допунио последњим циклусом *Лирика*. Издана три године после Витановићеве књига Милоша Милошевића *Рани Дучић*² доноси огроман број текстова младог песника што је од велике важности у разматрању теме љубави и жене – јер је ова младалачка поезија писана у раним годинама живота када се Дучић формира и сазрева као песник и као човек. Лако доступни „рани Дучић“ знатно проширује могућности разматрања развоја менталног, психолошког и у истој мери уметничког.

Али то није једини разлог због којег се поново ставља питање жене, „стварне и нестварне“ како гласи наслов овог разматрања. Песме са овом темом не морају бити и понекад нису у знаку Ероса који може да буде присутан и без жена – у природи, као нпр. у *Плавим легендима*, у вешто грађеном амбијенту. Треба још признати да се у Дучићевим песмама ретко појављују жене ван љубавног контекста: мајка и, у младим годинама преминула, сестра су присутне само у најранијим текстовима; врло ретко се помиње Мадона. Свакако, тема жене није иста као тема љубави, иако се не могу обрађивати

¹ Витановић С., *Јован Дучић у знаку Ероса*, Београд, 1990.

² Милошевић М., *Рани Дучић (1872-1900)*, Студија, *избор раних песама*, Нови Сад, 1993. (даље у тексту служићу се скраћеницом Р. Д.)

одвојено. Треба признати да је писање о љубави нешто друго него писање о жени, а и љубав не носи једно име.

С. Витановић каже да је тема љубави присутна у Дучићевим песмама током целог живота: „Ниједан српски писац није толико размишљао о жени колико Дучић“³. Плод ових размишљања је добио облик не само поезије него и чувеног есеја *О жени* који се често представља као доказ песниковог мизогинизма, иако се Дучић може сматрати као сјајан познавалац и искусан освајач многих жена. Витановић⁴ разматра психолошко питање како се може објаснити негативна оцена жена дата у есеју. Може се поставити још и друго питање: да ли је жена такође у истој мери као љубав присутна у његовим песмама и каква је то жена.

Циљ овог излагања је да се прво издвоје песме упућене жени (са покушајем одговора да ли су ове жене стварне или само имагинарне), да се покаже лик жене и његове промене у току дуготрајног песничког рада, од блиске реалности преко фантазије до идеала женствености.

У великом тематском кругу песама посвећених жени могу се, на први поглед, издвојити песма за жену /упућене жени, лирика непосредна (Du-Lyrik) и песме о жени, лирика посредна, која се тиче жене. У прву групу спадају пре свега лирске песме раног периода стваралаштва, искрене и спонтане изјаве осећања интимне блискости са најчешће млађом женом („ти љупко чедо“⁵ – каже песник): „Слушам тихани уздах што т' леће са усана“⁶, „Заспи на мом крилу и сневај слатки санак“⁷ – ове се речи односе на конкретну драгу и конкретну ситуацију. Дозивање драге понавља се неколико пута: „Ој, ходи, срце мило, ближе срдашцу мом!“⁸, „Ходи, ходи ближе, њежно моје цв'јеће...“⁹ – почиње једна песма, а у следећој наилазимо на исти позив: „Ходи, злато, ту на моје груди...“¹⁰. Оваквих непосредних изјава, конкретних лирских ситуација скоро нема у зрелом периоду стваралаштва. У песми *Чедност*¹¹ све се збива у сну; млада, још непробуђена жена, спава, он – лирско „ја“ – гледа и „невидљивом руком“ „ваја“ њено тело, „мале дојке“. Несвесна његове жудње, „равнодушна“, она остаје чиста и он поред ње. Нежан еротизам ове сцене је доказ праве песникове вештине.

Знатно већу групу песама упућених жени чине песме о растанку и песме – успомене. Растанак – дело судбине („Судба ће ме у св'јет бацит“, „... ти остајеш сасвим сама“ – каже песник драгој Д.¹²) изазива бол („у грудима мојим безмерни јад се скрива“¹³), тугу („свуд ме туга прати и лик анђеоски

³ Витановић, стр. 33

⁴ Витановић, стр. 33-47.

⁵ „Ти љупко чедо...“, Р. Д., стр. 234.

⁶ „Давно је на св'јет...“, Р. Д., стр. 229.

⁷ Ноћна песма, Р. Д., стр. 243.

⁸ „Напољу силна буре...“, Р. Д., стр. 221.

⁹ „Ходи, ходи ближе...“, Р. Д., стр. 226.

¹⁰ У пролеће, Р. Д., стр. 227.

¹¹ Чедност, Песме, стр. 150.

¹² Д., Р. Д., стр. 224.

¹³ „Не питај како је мени...“, Р. Д., стр. 274.

твој¹⁴) и наду да ће успомене бити вечно живе („Не, моја љубав неће да утрне / Пред ледом срца и погледа твога¹⁵) и да ће се претворити у песме, о чему ће даље бити реч.

Засебну пажњу захтевају младалачке песме упућене конкретним женама, песме којих се Дучић касније у целини одрекао остављајући их по часописима. То је циклус *У оази* (1898) упућен Лејили¹⁶, која је такође главна личност другог циклуса *Из пошљедњих пјесама Лејили* штампаних годину касније.¹⁷ Први циклус подељен на 10 мањих целина прича о великој љубави у оријенталном амбијенту – помиње се Коран, лукави еунух, „пјешчано море“, оазе, цвеће и палме. Све је то прошлост и зато лирско „ја“ пита: „Шта бјеше с тобом? Гдје ти бјеше тада?“ (с.343). У другом циклусу (7 текстова) понавља се ово питање; прошло је више времена, Лејила је бесповратно отишла, постала је жена и мајка („продали су те далеко“, „Пробуди чедо и љубећ му... косицу,... ти му причај...“ с.362), али песник стално чезне. И овде има доста оријенталних реквизита због којих можемо сумњати или у искреност осећања или (а можда и) у чисто књижевне вредности.

Слично је у циклусу посвећеном Венецијанки Лили – у *Венецијанским ноћима* помињу се гондоле, Риалто и баркароле – а такође и у кратком циклусу посвећеном Аиди¹⁸. Источњачки реквизити (минарет, ђаур, ханума) – ретки у Дучићевим песмама – служе овде грађењу атмосфере чулности, али, и у овом случају, тешко је наћи бар ситне доказе стварних осећаја и стварне жене – преовлађује конвенција.

Потпуно друкчије изгледају песме упућене женама настале у зрелим годинама стваралаштва. Међу њима се издвајају песме о којима можемо рећи да се тичу стварних жена у стварним, психолошко документованим ситуацијама. То су такође, као и у раном периоду, песме о расанку али његов узрок није зла судбина него крај љубави као у *Замору*: „Доста! / Ми смо једно другом давно све већ дали ... Све је већ протекло и ничег не оста.“¹⁹ У *Резигнацији* песник обраћа се жени: „Не прокуни никад то присуство јада ... Твој бол беше извор све твоје чистоте; / Он је твоја младост, лепота и тајна²⁰, а понован сусрет после расанка („Опет сам те срео тамну, пуну сете“, *Расанак*) наводи успомену „Све беше одавна нестало међ нами, / И љубав и мржња“ и осећање да су још остале „сузе неиспакане“²¹. Нестало и

¹⁴ *Као изгнаник*, Р. Д., стр. 233.

¹⁵ *Моја љубав*, Р. Д., стр. 312.

¹⁶ *У оази*, Р. Д., стр. 342-347.

¹⁷ *Из пошљедњих пјесама Лејили*, Р. Д., стр. 363-366. У коришћеном овде издању Матице српске приређивач је сместио три од ових песама: *Песме Лејили V и VII* одговарају песмама IX и X у књизи М. Милошевића *Рани Дучић*, а песме *Из пошљедњих пјесама Лејили II* у Р.Д. уопште нема. Ј. Дучић, *Песме Лејили V и VII* (у:) Дучић Ј., *Песме*, изабрао и приредио Бошко Петровић, Матица српска, Нови Сад 1984, стр. 287-288 и *Из пошљедњих пјесама Лејили II*, стр. 289. Користећи даље ово издање служићу се скраћеницом *Песме*.

¹⁸ *Аида*, Р. Д., стр. 402-404.

¹⁹ *Замор*, *Песма*, стр. 99.

²⁰ *Резигнација*, *Песме*, стр. 116.

²¹ *Расанак*, *Песме*, стр. 110. Три последње песме потичу из циклуса *Душа и ноћ* о којим је оваквих импресија највише.

далекој обраћа се песник у *Песми тишине*²², а у *Ћутању*²³ – присутној жени, „мирних као тмина“ очију. Неку врсту филозофске утехе после растанка даје лирско „ја“ жени питајући најпре „Зашто плачеш, драга“²⁴, а затим у сажетом лирском облику развијајући мисао „Изгубљена срећа још је увек срећа! / И тај јад ... то је један њезин заостали део“²⁵.

Цртајући женски портрет који проистиче из Дучићеве лирике на првом плану наилазимо на очи и косе. И у једном и у другом случају се види како се током година мењају епитети, од једноставних, баналних до префињених. У раним песмама очи су „дивне“, „дивотне“ „бајне“, „лепе“, „црне“ (у „обрнутом“ поређењу – вино црно к’о очи²⁶), много пута поређене са звездама; у каснијим песмама поред епитета „крупне“ и „мирне“ имамо очи „плачне“, „мокре“, „пуне звезда“, „пуне топлог сјаја“, „боје страсти“²⁷. У песми *Очи*²⁸ поред типично парнасовских епитета „бесконачне“, „бескрајне“ и „непрегледне“ користи Дучић низ финих развијених метафора: „Две дуге вечери у пустињи мора; / Две суморне бајке што узнемирено / Имају шум слутње у гранама бора. // Две мирне галије с црним заставама; / Две жене у црном, на молитви, неме; / Два гласника бола који кроз ноћ стреме“. Многим опредељењима библијског порекла служи се песник у стилизованој *Јеврејској песми у Плавим легендима*: „очи као двоје дече, обучени у плаво, која се држе за руку, и певају псалам цара Давида“²⁹. Символичко значење има слика очију у којима се легу змије³⁰.

Исте промене у песничкој карактеристици женског лика виде се у третирању косе. Код раног Дучића то је „мека коса“ у *Балади*³¹, „косице русе као свила густе“ и „ко мекано злато“ које се виде на мртвој жени³²; у *Венецијанској ноћи* „густа коса“ лепе Лиле „мирише на камелије“³³, а на далеком Истоку, у песми под овим насловом „женске косе миришу на јасмин“³⁴. У раној песми без наслова Дучић ради описа косе користи словенску антитезу: „Је ли (вјетрић) дирно цвјетак палме ил’ гранчицу од алоје, / Или мирту, или љиљан ил’ ружице и шебоје? / Не, он није дирно мирне цвјетне палме и алоје / Већ је меким крилом својим додирнуо косе твоје“³⁵.

²² *Песма тишине, Песме*, стр. 171.

²³ *Ћутање, Песме*, стр. 183.

²⁴ *Душа, Песме*, стр. 89.

²⁵ Не слажем се с мишљењем С.Витановића да је ова песма претерано прожета романтичарским реквизитима; присуство већине наведених речи (као нпр. душа, драга и плакати) је према моме мишљењу потпуно природно у љубавној лирици било које епохе. (Види: Витановић С., оп.цит.с.121-122).

²⁶ *Уз пехар, Р. Д.*, стр. 265.

²⁷ *Једне ведре ноћи, Песме*, стр. 303.

²⁸ *Очи, Песме*, стр. 148–149.

²⁹ *Јеврејска песма, Песме* стр. 339.

³⁰ *На раскрићу, Песме*, стр. 346.

³¹ Р. Д., стр. 300.

³² Р. Д., стр. 319.

³³ Р. Д., стр. 372.

³⁴ Р. Д., стр. 404.

³⁵ Р. Д., стр. 265.

У касније штампаним збиркама налазимо „ноћне мокре руже уплетене у косу“³⁶, цвеће у коси привлачне, кокетне жене која тражи огледало у очима својег драгог³⁷ и „тамне косе на узглављу“³⁸. Тамна боја косе – једини пут присутна у Дучићевој лирици – има везе са „подмуклом лепотом“ која је предмет описа у овој песми. О симболичној функцији косе може се говорити и у *Вечерњој песми*: „дуга коса“ Еве чекајуће Адама пада на траву, повезује прву жену са природом, са земљом. У меланхоличан контекст уклапа се коса мале принцезе „боје месечеве светлости“³⁹ и „сјајне плаве косе“ племићке – просјакиње Луце које блистају „као краљевски огртач“⁴⁰. Седа коса Ане не Доце у *Дубровачком вину*⁴¹ на елегантан начин информише о зрелим годинама ове даме.

Преглед осталих елемената женског лика у Дучићевим песмама раног периода стваралаштва потврђује пре свега баналност и оскудност песничких средстава. „Слатке усне“, „румена уста“, „божанско лице“, „бл’једо и сјетно лице“, „анђеоски лик“, „слатки глас“ и „бросто чело“ не наговештавају великог мајстора стила. „Бјеле руке“ и „сјен густих трепавица“ које крију „тајну сузу“, као и горе наведена словенска антитеза долазе управо из ризнице народних песама. Списак баналних епитета може се још допунити „рајском красотом“, „чудним сјајем“, „небеском/чистом чедношћу“, међу поређењима су „ти си к’о зв’језда“, „нежна ко ружа“, „...ружа медна“, „вита ко вити крин“, „спава као лабуд“ и „креће се као газела“.

Ретко и скромно је описано женско тело. Груди су „нежне“ или „божанске“. Кад се у *Ноћној песми* појављују „бујне груди“ одмах су „неутрализоване“ контекстом „пуне чистоте чедне“. Само две жене које у овим песмама носе имена – венецијанка Лила и загонетна Лејила су – као љубавнице – „полунаге“.

Није овде место да се тражи интимни извор ових песама, да се пребројавају многе Дучићеве љубави и љубавнице, да се разматра којим су женама биле ове песме посвећене. Стварна жена у поезији не мора да буде узета управо из биографије песника, али њен лик мора да буде психолошки и уметнички веродостојан. Песнички портрет жена из раног периода стваралаштва је веома скроман, љубавна лирика је једноставна, ближа народној и Змајевој традицији, није ни дескриптивно еротска, што је приметио С. Витановић⁴² – а тада би се могло говорити о „стварној“ жени – није ни дубоко психолошка. Ове дубине ће песник тражити у зрелијим годинама живота.

Лик жене у касније објављеним песмама удаљује се од земаљске свакодневнице и бледи (буквално!). Овај епитет је најчешћи у циклусу *Сенке*

³⁶ *Звезде, Песме*, стр. 46.

³⁷ *Огледала, Песма*, стр. 323.

³⁸ *Лепота, Песме*, стр. 139.

³⁹ *Мала прицеза, Песме*, стр. 301.

⁴⁰ *Дубровачка песма, Песме*, стр. 329.

⁴¹ *Дубровачко вино, Песме*, стр. 238.

⁴² Витановић, оп.цит., стр. 168.

по води: „бледа као чежња“⁴³, „бледа и хладна као месечина“⁴⁴, „бледа и у црном“⁴⁵. „Бледо и хладно“ је девојче – персонификација поезије⁴⁶. Чак је и Мадона „бледа и жалосна“⁴⁷. Други епитет упућен жени који се понавља је „хладна“. Поред наведених то је „замрзла“⁴⁸, „ледених уста“⁴⁹; хладна је такође ручица лепе издајнице – жене победника – из *Плавих легенди*⁵⁰. Слику жене лишене живота допуњују епитети „нема“⁵¹, „непозната“⁵², са „челом и лицем од свиле“⁵³, „мраморним челом“⁵⁴, „с круном у сјају“⁵⁵.

Али то није једини женски лик у Дучићевим песмама објављиваним после 1901. године. У исто време – почетак XX века – боравећи у Швајцарској занесен новом љубављу Дучић бележи у дневнику:

„Ја умирем у загрљају ове жене. Никад сласт пољупца и додира нисам пре осетио. Моје су песме *бледе, убоге, недоживљене непроживљене* (моје истицање МЈС). Морам почети једну уметност здраву, велику, пуну крви, удараца срца, пожара вечерњег сунца и младости која почиње своје вече. То ће извесно бити моје ново дело. Ја за све ово морам наћи ритам, реч, боју.“⁵⁶

И баш у неколико песама наилазимо на ово „ново дело“ – жене пуне чулности и страсти. Њихова покровитељка је Венус „гола, и сва стидна, без смоквова листа“ која стоји у парку и „док стидно око у небеса блуди, // Чежњом дршћу прса и удови голи“⁵⁷. Без сумње живу жену „страсну као лето“ слика Дучић у песми *Лето*⁵⁸. Поновљена на почетку и на крају иста песничка слика („окићена лозом и цвећем од мака“ и „у коси ти исти цветови од мака“) захтева интерпретацију. Једно од симболичких значења мака је занос, опијеност⁵⁹, друго – краткотрајно уживање⁶⁰ и оба се могу повезивати са лирском ситуацијом ове песме: сећањем љубавног сусрета на пољу „врућег жита“ пресеченом „тесним стазама“, пуном гласова препелица и косова. Прозлазност ове ситуације подвлачи последња строфа сонета: „и младост прође... // Само још у мени ти си и сад така“.

Егзотика допуњена еротиком појављује се у песми *Сок*⁶¹: песник помиње само „полунаго, полужудно“ тело лепе Наксис која лежи у хладу негде над

⁴³ *Залазак сунца, Песме*, стр. 7.

⁴⁴ *Познанство, Песме*, стр. 14.

⁴⁵ *Повратак, Песме*, стр. 20.

⁴⁶ *Поезија, Песме*, стр. 28.

⁴⁷ *Љубав, Песма*, стр. 47.

⁴⁸ *Сусрет, Песме*, стр. 115.

⁴⁹ *Падање лишћа, Поезија*, стр. 10.

⁵⁰ *Рука, Песме*, стр. 322.

⁵¹ Ибид. и *Сусрет, Поезија*, стр. 115.

⁵² *Залазак сунца, Песме*, стр. 7.

⁵³ *Једне вечери у сутон, Песме*, стр. 17.

⁵⁴ *Поврата, Песме*, стр. 20.

⁵⁵ *Залазак сунца, Песме*, стр. 7.

⁵⁶ *Рукопис X-A-6, Записи, 1905* (у:) Витановић, оп.цит., стр. 258.

⁵⁷ *Чежња, Песме*, стр. 21.

⁵⁸ *Лето, Песме*, стр. 40.

⁵⁹ Korpaliński Wł., *Słownik symboli*, Warszawa 1999, стр. 217 – аутор речника цитира Овидија

⁶⁰ Ибид, стр. 218.

⁶¹ *Сок, Песме*, стр. 290.

Нилом; еротичку слику граде ситне спољашне реквизите: „мирно подне сипа огњенијем прахом./ И све гори страшћу разблудном и младом“, „страсно подне“, „у црвено цвеће сва шума процвета“.

Пуни еротизма су стилизовани описи женског тела у два текста из *Плавих легенди*. *Јеврејска песма*⁶² грађена од паралелних версета слави чисту лепоту Естире. Разграната поређења које се тичу очију (што је раније показано), усна, речи и корака, су скоро лишене чулности, али уснула Естира држи „међу прсима два сребрна цвета јасмина“ (и ова боја симболише хладноћу) што ипак изазива жудњу младог човека, стражара њеног шатора. Друга песма у прози – *Зизема* – представља – као што је доказао С.Витановић – одјек велике песникове љубави описане у поменутом већ дневнику⁶³. Четири наредна версета помоћу богатих поређења опевају трбух, брадавице, зенице и тело које „се повија од кључева крви као река Атарис која је пуна змија“⁶⁴. Други део поређења сугерише опасност која угрожава љубавнику.

Неколико пута се појављују, у зрелом периоду Дучићевог стваралаштва⁶⁵, недвосмислено свирепе, крвожедне жене које предузимају иницијативу у контакту с мушкарцем, тражећи само своје чулно задовољство. Једна од њих је праисторијска жена „са црвеним цветом у својим ружним устима“, „нема, зарасла у длаку и гадна“, која равнодушно гледа крвав бој свог мужа и гориле; „нежним осмејком“ потврђујући пад обојице у понор⁶⁶. У низу поређења којима песник описује женин плес, попут пламена, жита и таласа наилазимо на змије, мачке и „ноћне сабласти“, а мало даље се каже о „дивљој игри“⁶⁷. Окрутну жену у *Казни* катактеришу само „ћердани од лажних драгуља“⁶⁸, млада и лепа жена из песме у прози *На раскрићу* тек после љубавног сусрета који је спречио младог војника да одбрани свој град од непријатеља „показује ... своје очи зелене као две купине у којима се легу змије“⁶⁹. Зохра – богиња „с црним и тешким дојкама“ које држи у рукама је оличење свирепости и жудње⁷⁰. Овакве зле, опасне жене су део природе која има своја права. У праву је С. Витановић кад каже: „Очевидно је Дучић временом био склонији темама у којима је љубав сурово чулна, а жена свирепа заводница“⁷¹.

У закључку разматрања Дучићевих ликова жена, мање или више стварних, вреди скренути пажњу на две сентенце наведене на крају песама у прози. „...Жена има инстинкт спола а не инстинкт пријатељства“ – каже творац

⁶² *Јеврејска песма*, *Песме*, стр. 359.

⁶³ Младу пољску Јеврејку, Зизиемску, упознао је Дучић 1905. године боравећи у Женеву. Историју овог контакта, велике песникове љубави, може се наћи у дневнику, објављеним у књизи С.Витановића. Аутор детаљно анализира процес преображавања стварности у песничку рефлексију показујући како настаје ремекдело. (види: Витановић С., оп.цит., стр. 191-205.

⁶⁴ *Зизема*, *Песме*, стр. 341.

⁶⁵ Између 1918. и 1929. године. Види: Витановић, оп.цит., стр. 102-103.

⁶⁶ *Преисторијска љубав*, *Песме*, стр. 312

⁶⁷ *Огледала*, *Песме*, стр. 323.

⁶⁸ *Казна*, *Песме*, стр. 331.

⁶⁹ *На раскрићу*, *Песме*, стр. 346.

⁷⁰ Исту слик богиње која „изашла пред очи човека / држећи две дојке у рукама двома“ користи Дучић у првој *Песми жени*, *Песме*, стр. 199.

⁷¹ Витановић, оп.цит., стр. 103.

о жени – убици свог некадашњег мужа⁷², а у закључку друге песме: „Жена не види божанство кад између божанства и ње стане човек“⁷³. Може се претпоставити да је већ током писања *Плавих легенди* Дучић почео формирати специфичан стил и начин третирања жена који се у потпуности развио у чувеном есеју *О жени*.

Појам нестварне жене има у Дучићевим песмама неколико облика и значења.

Мотив сублимације осећања, идеализације, претварања жене у илузију, поезију а затим у идеал женствености појављује се у Дучићевим песмама рано, још у младалачком периоду стварања; може се рећи да је од почетка присутан – а завршни облик је добио у *Песмама жени* што је опширно описао Витановић⁷⁴.

Већ у песми из 1891.године упућеној некој „Д.“ песник повезује бол растанка са тужним звуковима своје лире⁷⁵, а у песми без наслова штампаној 1893. године у „Стражилову“ се обраћа драгој: „Запали искру свету и дигни срце моје у ону висину чисту, што твоју душу краси“⁷⁶.

Најпознатија слика жене – персонификације поезије у парнасовској конвенцији („Мирна као мрамор, хладна као сена, / ... бледо девојче што снева“, са жутим ружама у дугој коси“⁷⁷) дата је у *Поезији* из циклуса *Сенке по води*. Као што је раније доказано, сам је Дучић признао да оваквој поезији недостаје живота и разделио је слику стварне жене од идеала.

Измаштана жена, приказана у циклусу *Песме љубави и смрти* у песми *Жена*, лишена је спољашних црта. Она је пре свега „песникова“, чак и њена лепота („горда“, „недогледна, необешчашћена хвалама глупака“) треба да буде „тајна свима“, а њен чар – песниково откриће. „Од истога светлог ткива (је) начињена / од кога и болни ... сан о бескрајном.“⁷⁸

Од погледа у заљубљене очи драге у песми *Симбол*, Дучић иде ка закључку:

„Ти си сат од којег небо зарумени,
Симбол већи него бол људски што грца;
И ти си божанству ближа него мени;
Више закон света, него закон срца.“⁷⁹

У *Мојој љубави* жени која „тече (његовом) крвљу“ сам поставља питање да ли је „жена или машта?“ признајући: „као мрачна тајна лежиш у дну мене, / И мој глас је ехо твог ћутања“⁸⁰.

⁷² Другови, *Песме*, стр. 337.

⁷³ На раскришћу, *Песме*, стр. 346

⁷⁴ Витановић, оп.цит. стр. 107-11-

⁷⁵ Д., *РД.*, стр. 223-224.

⁷⁶ „Запали искру свету...“, *РД.*, стр. 237.

⁷⁷ *Поезија*, *Песме*, стр. 28.

⁷⁸ *Жена*, *Песме*, стр. 129-130.

⁷⁹ *Симбол*, *Песме*, стр. 119.

⁸⁰ *Моја љубав*, *Песме*, стр. 145-146.

Следећа скоро програмска изјава је записана у дужој песми из циклуса *Песме љубави и смрти*. „Ти у којој љубљах своју илузију, / Свој сан о љубави и сан о лепоти“ каже песник невидљивој жени. Развијена метафора повезује тугу и бол минуле љубави и младости са стварањем поезије („како је слична та срећа из блата / Богињи рођеној из сунчане пене“⁸¹). Жена – илузија остаје „недостижна, нема и далека“, пошто је „цела ткана“ од привиђења, рођена у песничковој „тишини и чами“, „на сунцу срца“ – овакав закључак својих трагања идеала формулише Дучић у једној од најлепших песама из истог циклуса⁸². *Строфе једној жени* су међутим покушај приближавања овог идеала помоћу метафора, жена је за песника „искра мача победнога“, „сто музичких врела“, „поглед који хоће да сагледа Бога“, пехар уз пиће славе, „сунце што ... откри место свију ствари“, „лађа с крупним једрилицама“⁸³. Истог типа набрајање метафоричких опредељења жене – идеала налазимо у трећој песми из малог циклуса *Песме жени* (1925): „лука“, пут“, „последња молитва и последња чаша“, „друг и непријатељ, издаја и вера, / Наш део и контраст; симбол свега бола, / И симбол свих срећа; заблуда и мера / Свих понора срца и нереда спола.“⁸⁴. Од песничких слика, поређења чијих је подлога натура, Дучић креће ка филозофским појмовима и аксиолошким вредностима. Лирско „ја“ није више јасно одређен песник-Дучић него песник – човек, мудрац, који може да каже: „Има по сто срећа али једна младост, стотину љубави али једна жена“⁸⁵. Остарели Дучић у једној од последњих својих песама зна да је овај идеал недостижан и нестваран. Жена обучена „у месечеве светле одоре / И магле звезда“⁸⁶ остаје само једини прамен светлости у слутњама пуним мрака и страха, одсуства снаге и жеља.

Целог живота Дучић је тражио идеал жене, многе је познавао, лако их је освајао, али такође је доживео бол неузвраћене љубави. У зрелим годинама је већ знао да идеали не постоје а стварност га је разочарала и можда је зато написао толико дрских, јетких и оштрих речи у есеју. Свакако је боље читати његову поезију.

Кључне речи: жена, љубав, женски лик, лирика непосредна, лирика посредна, парнализам, недостижан идеал женствености.

⁸¹ *Песма, Песме*, стр. 179.

⁸² *Песма жени, Песме*, стр. 184-185.

⁸³ *Строфе једној жени, Песме*, стр. 188-189.

⁸⁴ *Песме жени III, Песме*, стр. 201.

⁸⁵ *Песма, Песме*, стр. 177.

⁸⁶ *Слутње, Песме*, стр. 255.

Милица Якубец Семкова

РЕАЛЬНАЯ И НЕРЕАЛЬНАЯ ЖЕНЩИНА В ПОЭЗИИ ЙОВАНА ДУЧИЧА

(Резюме)

В литературе, посвящённой Дучичу, многократно подчёркивалось присутствие лирики, связанной с женщиной и любовью. Однако стороной обходилось творчество поэта раннего юношеского периода, где данная тематика проявилась особенно выразительно – как правило, в форме лирики непосредственной, опирающейся на народные традиции или такие литературные течения как ориентализм, а позднее парнасизм. В зрелом творчестве, рисуя женские портреты, Дучич уходит от реальности сначала в область воспоминаний или грёз, а затем создаёт недостижимый идеал женственности. Женщина в поэзии Дучича чаще всего предстаёт в образе любимой, редко выступая в эротическом контексте. Разочарования, пережитые поэтом в его многочисленных контактах с женщинами, приводят его к мизогенистическим в своей сути утверждениям, которые содержатся в эссе *О женщине*.

Бојан Чолак
Београд

НЕКИ ВИДОВИ РЕЦЕПЦИЈЕ РАКИЋЕВИХ КОСОВСКИХ ПЕСАМА

У раду се анализира осам песама Милана Ракића, од којих седам чине циклус На Косову, а једна уводну песму збирке. Анализа рада усмерена је на различите приступе тумачењу Ракићевих песама са косовском тематиком у дијахронијској перспективи од првих проучавања до данас. Запажено је да је обим интересовања и начин шичитавања ових песама зависео од конкретног друштвенополитичког контекста у којима су она настала. Посебна пажња посвећена је проблему националне етике и видовима њеног схватања.

Циклус Милана Ракића *На Косову* објављен је у оквиру његове друге збирке *Нове песме* 1912. године.¹ Ракић је нарочито прецизно компоновао овај део збирке – постоји средишња песма (*Наслеђе*), којој претходе три песме (*Божур*, *Симонида*, *На Гази-Местану*) и након које следе још три (*Јефимија*, *Напуштена црква*, *Минаре*). Поред поменутих, у песме са косовском тематиком треба сврставати и *Кондир* који и временски и тематски одговара песмама овога круга, а чији се положај у оквиру збирке мењао (у збирци из 1912. године она има статус прве песме у збирци, у збирци из 1924. године „Кондир“ је увод у циклус *Љубавне песме* и коначно у збирци из 1936. године ова песма добија статус уводне песме читаве збирке). Занимљиво је да је Ракић, који је највећи део песама објавио у „Српском књижевном гласнику“, свега две из косовског циклуса штампао у том часопису – *На Гази-Местану* (1907) и *Напуштену цркву* (1911). *Минаре* је објављена у „Цариградском гласнику“ (1905), *Симонида* у „Србобрану“ (1907), *Јефимија* у „Алманаху хрватских и српских песника и приповедача“ (1910), *Наслеђе* у „Босанској вили“ (1910), *Божур* у „Политици“ (1911). Исте године кад су публиковане *Јефимија* и *Наслеђе* штампан је и *Кондир* и то уз *Јефимију* у *Алманаху*. Све ово указује на то да се Ракић углавном опредељивао да песме из косовског циклуса објави у оним периодичним гласилима која су имала изражену националну концепцију, али и да обухвати сва подручја на којима је живео српски

¹ О композицији збирке и разлици између појмова наднаслов и циклус види рад: Б. Чолак: *Композиција збирке Нове песме Милана Ракића*. У: *Милан Ракић и модерно песничтво*, Београд: ИКУМ/Учитељски факултет у Београду, 2007.

народ. Самим тим се стиче утисак да је Ракић песме упућивао одређеном реципијенту и да је, објавивши последњу песму која ће припадати овом циклусу у „Политици“, настојао да прошири читалачку публику, а можда чак и да се друштвено ангажује. Подсетимо се да су песме писане у распону од 1905. до 1911. године, и да се најинтензивнији рад на овом циклусу одвијао непосредно пре припајања Косова матици. Не заборавимо да је Ракић, што је у литератури већ више пута истакнуто, учествовао и у рату.

И поред тога што је прва песма овога циклуса штампана 1905. године, све до 1912. г нема писане речи о Ракићевим косовским песмама. О њима ће се говорити тек пошто се буде појавила збирка *Нове песме*. Тада ове песме избијају у жижу интересовања критичара. Од најраније публикованих Ракићевих песама, то јест од 1902. године, па све до 1911, о Ракићу је објављено свега осам текстова. Године 1912, кад му излази друга збирка, појављује се чак 21 текст о овом песнику, што је готово двоструко више у односу на 1924. годину у којој се појављује 12, а чак пет пута више у односу на 1936, када се појављује свега четири текста. У годинама између, ретко наилазимо на текстове који се баве песништвом Милана Ракића. Присутно је тек неколико текстова насталих више као пратња неког превода, него што настоје да тумаче поезију овога знаменитог српског песника.

Овом приликом осврнућемо се на три текста која су написана у различитим, а за српску историју пресудним, историјским тренуцима. У питању су године 1912. (значи година уочи балканских ратова), 1940. (година уочи Другог светског рата код нас) и 1998. (година поновљених страдања Срба на Косову). Поред тога, у раду ће бити речи и о тексту Вука Филиповића *Косовски циклус Милана Ракића* из 1992. године, објављеном у часопису „Јединство“.

Један од највећих поштовалаца песништва Милана Ракића, а посебно циклуса *На Косову*, Јован Скерлић, одмах је Ракићеву патриотску поезију супротставио дотадашњој, истичући да се у њој налази „наш *савремени* патриотизам без фраза, *рационалан* и дискретан, који је *саставни део наше душе* и плод *зреле мисли*“². Запажамо да Скерлић пишући о Ракићевој патриотској поезији користи прилику да проговори и о патриотизму. А патриотизам је управо оно по чему се, према његовом мишљењу, разликује дојучерашњи и данашњи човек јер се код данашњег он налази на вишем ступњу и мисли и осећања. У питању је један потпуно рационалан патриотизам који је представљао саставни део душе ондашњег човека и његове мисли. Самим тим Скерлић га доживљава као урођен и својствен српском човеку, а нико пре Ракића није успео да га том јачином изрази.

У тексту *Обнова наше родољубиве поезије* (објављеном четири године пре приказа Ракићевих *Нових песама*), Скерлић такође износи размишљања о патриотизму:

„Наш патриотизам није онај антикварски, метафизичарски и фразеолошки романтичарски национализам старијих нараштаја, но сувремено, стварно,

²Ј. Скерлић: *М. М. Ракић: Нове песме, у: Писци и књиге*, књ. 5, Београд: Просвета, 1964, стр. 50. Истицање Б. Ч.

трезвено, демократско и социјално осећање солидарности са својим народом, са широким слојевима народним, који чине темељ и суштину једне расе. Ми не волимо историјске фантоме но живе људе, и нама је много ближи један сељак и радник данашњег доба но 'христољубиви владари' и сјајна властела из средњег века."³

Занимљиво је да, и поред тога што су неке Ракићеве родољубиве песме већ биле објављене, Скерлић не спомиње великог српског песника, премда наводи читав низ књижевника (Алексу Шантића, Вељка Петровића, Стевана Башчевића, Нестора Жучног, Петра Кочића, Иву Типика). Могуће је да се Скерлићу Ракићева родољубива поезија испрва учинила сувише „антикварска“, „метафизичарска“, „фразеолошка“ и блиска „сјајној властели средњег века“, и да је тек доцније о њој променио мишљење.

Није случајно што Скерлић, као велики социјалиста, баш уочи балканских ратова, посебну пажњу посвећује песми *На Гази-Местану* коју издваја од осталих можда баш због тога што му пружа могућност тумачења и сагледавања појма националности на трагу предачког разумног и свесног жртвовања. Гази-Местан је за њега „трагично место где су велики црвени бојури изникли из племените крви бројних другова Честитога Кнеза“⁴. Присуство епитета *велики* и *племенити* не само што указује на личан став, већ и сугестивно делује на свест читаоца Скерлићевог текста.

Своја разматрања о Ракићевим патриотским песама поменути критичар ће закључити констатацијом да управо ишчитавање ових песама омогућује да се сагледа колики је напредак учинила не само наша поезија већ и наше осећање. Нема сумње да овим речима Скерлић жели да у читаоцу пробуди једно више и дубље национално осећање, спремно на добровољну и свесну жртву.

На основу тога можемо да закључимо да Скерлић на индиректан начин позива ондашњег човека на дубље, национално, промишљање и минимализовање осећања за властити живот у односу на национални интерес. Разумно, свесно проливање крви из љубави према својој земљи учиниће га великим и племенитијим.

Дејан Станић, уочи Другог светског рата, објављује у часопису „Нова Србадија“ текст *Национализам Милана Ракића*⁵. И њему, као и Скерлићу, Ракићев косовски циклус служи да проговори о нечему другом што је у тим тренуцима изгледало битније но поезија. С тим што, за разлику од свог претходника, Станић говори о национализму. Самим тим што указује на национализам као на једно велико и природно осећање, Станић Ракића доживљава као највећег песника. Много јаче него Скерлић, он описује урођени патриотизам код српског народа, указујући да се увек, свесно, и са прадедовским пркосом ишло у сусрет свему што је претило. Према томе, пркос је за њега

³ Ј. Скерлић: *Обнова наше родољубиве поезије*, у: *Српска књижевна критика*, Београд: ИКУМ/ Нови Сад: Матица српска, 1977, стр. 489.

⁴ Ј. Скерлић: *М. М. Ракић: Нове песме*, у: *Писци и књиге*, књ. 5, Београд: Просвета, 1964, стр. 50. Истицање Б. Ч.

⁵ Дејан Станић: *Национализам Милана Ракића*, *Нова Србадија*, год. 1, бр. 2, 1940.

оно позитивно својство које потомци треба да препознају као део сопствене националне етике. Пркосом су се преци руководили увек, па и приликом одбране, излажући се при том и свесном страдању. А српску националну етику доживљава као мушку, поносну и несагибљиву. Изједначавањем српске националне етике са мушким родним идентитетом, за који су у патријархалној култури карактеристични поноситост и несагибљивост, Станић прибегава полним стереотипима. Истовремено, тиме он позива на „мушкост“, „херојство“, „борбу“. Његов национализам најјаче долази до изражаја у опису Срба као људи који никада нису били хладне рачунције и шићарције и који никада нису изневерили и продавали своју светињу. Према Станићевом мишљењу, национална свест је код Срба одувек била мисао водиља и увек присутна код „најбољих синова“. Поменутом синтагмом он жели да изазове, пробуди и покрене на акцију. У наведеном тексту Станић настоји да код читаоца створи осећање националне супериорности истицањем надмоћности српске средњовековне културе над културом Средње Европе.

У којој мери је тумачење Ракићевих косовских песама могло бити условљено актуелним политичким моментом можда најбоље показује текст Љубише Рајковића објављен у *Јединству* 1998. године. Поменути аутор сматра да и даље цветање косовског божура показује како није узаман проливена предачка крв и како је проливање крви једини достојан начин да се брани домовина. У крајње ангажованом и идеолошком тексту Рајковић повезује два доба – Ракићево и властито – жудњом за слободом и тежњом за одбраном националног идентитета. Међутим, појам националне етике се код њега разликује од онога шта је сам песник под њиме подразумевао⁶. Уосталом, много више од претходника, Рајковићу Ракићева поезија служи за изношење властитих ставова и за мобилисање читаоца за борбу. Он готово да се и не бави оним што је песник настојао да искаже циклусом *На Косову*. За њега Симонида ископанним очима гледа Србе какви ће бити данас, у одсудним, преломним данима, хоће ли бити достојни својих предака. Скерлићевски речено, Рајковић се пита да ли ће опет нићи велики и црвени божури.

Запажамо да наведена три критичара другачије сагледавају националну етику. Тако, Јован Скерлић преко појма патриотизма говори о националној етици, која је код њега изједначена са спремношћу на свесно жртвовање. Код Скерлића је, према томе, потпуно маргинализована духовна повезаност предака и потомака, па се самим тим и маргинализују песме које говоре о томе – *Божур, Симонида, Јефимија и Напуштена црква*.⁷ С друге стране, Дејан Станић националну етику сагледава преко појма национализма, који је код српског народа урођен и заснован на пркосу. Као особеност српске националне етике, Станић издваја то да је она мушка. Култура, према његовом мишљењу, треба да буде у функцији мобилисања за борбу. Ни он, као ни

⁶ Види: Б. Чолак: *Композиција збирке Нове песме Милана Ракића*. у: *Милан Ракић и модерно песништво*, Београд: ИКУМ/Учитељски факултет у Београду, 2007.

⁷ Више о наведеним песмама види рад: Б. Чолак: „Композиција збирке *Нове песме Милана Ракића*“. У: *Милан Ракић и модерно песништво*, Београд: ИКУМ/Учитељски факултет у Београду, 2007.

Скерлић, не разматра духовну повезаност предака са потомцима као део националне етике. Слична схватања износи и Љубиша Рајковић, с тим што се национална етика код њега исказује кроз спремност за борбу, тачније кроз безусловну и безрезервну спремност на страдање и проливање крви. Попут претходника ни он не разматра духовни аспект националне етике. Вежа је код њега једино по количини проливане крви, а песма *Симонида* је, према Рајковићевом мишљењу, пример за то. Међутим, управо песма *Симонида* описује духовно сродство потомака са прецима.

На крају, осврнућемо се и на текст Вука Филиповића *Косовски циклус Милана Ракића* (првобитно објављен у часопису *Јединство* 1992. године) који о читавом циклусу *На Косову* говори преко анализе две песме – *На Газу-Местану* и *Кондир*. Филиповић константује да је у природи Ракићеве личности било необично живо осећање „’наслеђа’ предака јаким и грубим који ’умираху ћутке на страшном кољу’“⁸. Тиме се као најбитније за Ракићево доживљавање националне етике издваја безгласно умирање и поред страшнoг и великог страдања. Аутор, потом, разматра интенције које су омогућиле Ракићу да се изрази као патриотски песник. Према његовом мишљењу, велики песник српске модерне испољавао је стоицизам, али и „жесток револт против земаљских тлачитељских сила које спутавају жива бића у бескрајној беди и пепелу личног живота“⁹. Управо у том виталном, огорченом Ракићу и у његовом осећању трагичности живота, Филиповић види извориште песникове патриотске лирике.

Занимљиво је да Вук Филиповић не анализира целе песме *На Газу-Местану* и *Кондир*. У првој песми он анализира само уводне три строфе у којима се акценат ставља на битку и погибију некадашњих ратника, и на дијалог лирског субјекта са изгинулим борцима. Потпуно је изостављен други део песме (од четврте строфе) о порицању недостојности савременог човека да се жртвује и бори. Уместо тога, аутор се усмерава на завршницу *Кондира*, на слику у којој лирски субјект лежи сам, на крвавом разбојишту, и безнадежно очекује помоћ. Агонијска реч монолога, сматра Филиповић, замире у празнини. „Лирски субјект... увиђа да узалуд очекује ’бистре очи драге’ и кондир који исцељује“¹⁰. Потпуно се занемарује чињеница да ни лирски субјект није поступио попут старинских јунака и да пре боја није драгу даривао ни копреном, ни бурмом, ни аздијом по којима би га она могла спомињати, сећати га се. Уместо преображаја песничког субјекта, доспевања у ново духовно стање и јављања свести о вредности постојања колективног етичког бића, Филиповић говори о измученој, стоицизмом прожетој свести лирског јунака. Према томе, поменути рад не бави се анализом појединих песама, а још мање циклуса, већ је његов главни предмет истицање некадашњих славних погибија (*На Газу-Местану*) и одсуства националне свести и

⁸ Вук Филиповић: *Косовски циклус Милана Ракића*, у: *Поезија Милана Ракића*, Приштина: Институт за српску културу/Народна и Универзитетска библиотека/Друштво књижевника Косова и Метохије, 1999, стр. 196.

⁹ Исто, стр. 197.

¹⁰ Исто, стр. 200.

осећања традиције код људи новог доба (*Кондир*). „Крваво разбојиште, на којем он (лирски субјект) лежи, туробно зјапи у својој реалности. Кондир остаје само танка нит наде, само сјајна визија агонијске свести“¹¹, закључује Филиповић.

Можемо закључити да је појам националне етике, у косовским песмама Милана Ракића, различито тумачен, да је зависио од друштвене атмосфере и да се неретко разликовао од тога шта је сам песник под њим подразумевао. Увидом у дијахронијску перспективу тумачења ових песама запажено је да је обим интересовања и начин њиховог ишчитавања зависио од конкретнoг друштвенополитичког контекста у којима су она настала. Није редак случај да је пажња усмеравана искључиво на оне песме, а у неким случајевима и само на делове песама, које су у себи садржале активистички импулс (каква је, рецимо, *На Гази-Местану*) или пак могућност за идеолошко читање.

Кључне речи: родољубива поезија, патриотизам, национализам, национална етика, херојство, жртвовање, идеолошка читања.

Бојан Чолак

ВОСПРИЯТИЕ КОСОВСКИХ СТИХОТВОРЕНИЙ МИЛАНА РАКИЧА

(Резюме)

В настоящей работе анализируется восемь стихотворений Милана Ракича, опубликованных в сборнике *Новые песни* (1912), из которых семь стихотворений составляют цикл *На Косове*, а одно стихотворение является вступительным стихотворением данного сборника. Стихотворения, о которых речь идет, сочинены в деликатное историческое время, в канун присоединения Косова в своей матери-родине. Описывая сербское страдание, духовность, достоинство при страдании, а также время, когда он падал духом, Ракич косовское наследие воспринимает как *генетический код* сербского народа. Цикл, окрашенный пессимизмом древнего захватнического вдохновения и белого минарета, обладает точной композицией. Анализ работы направлен на различные подходы при истолковании стихотворений Ракича с косовской тематикой, с учетом диахронической перспективы, начиная с первых исследований и кончая исследованиями в наше время. Автор отметил, что широта интересов и способ прочтения этих стихотворений зависел от конкретного общественно-политического контекста эпохи. Особое внимание уделяется проблеме *национальной этики* и видам ее восприятия.

¹¹ Исто, стр. 200-201.

Горана Раичевић
Нови Сад

СУБЈЕКТИВИЗАЦИЈА СТВАРНОСТИ КАО ИЗВОР ТРАГИКЕ У АНДРИЋЕВОМ ДЕЛУ

За разлику од генерације импресиониста који су стварали у доба прве српске модерне (1901-1914), а који су веровали да је једини аутентични начин живљења условљен управо негацијом спољње стварности (или бекством у унутрашњи свет сећања и контемплације, или бекством у лудило), Иво Андрић у својим делима стоји на сасвим другачијој позицији. Немогућност човека да спољашњу, „објективну“ стварност сагледа онакву каква она јесте, а не кроз мрежу личних страсти и унутрашњих потреба, један је од главних узрока човекове трагике: од „несрећног, славног и смијешног“ Алије Берзелеза који не уме да открије тајну жене нити да пронађе пут до љубавног испуњења, па све до Тамила из Проклете авлије. Аутизам у љубави и немогућност изласка из сопствене субјективне позиције јавља се као мотив и у причама о Ђоркану, као и у приповеци Знакови, тако да се жена из снова појављује управо као нека врста демонског искушења. (Изузетак је Јелена жена које нема, као и платонска љубав Бајронова у причи Бајрон у Синтри). Тамилово одвајање од стварности и поистовећеност са предметом његовог помног проучавања другог је порекла и везује се за читав комплекс проблематике „трећег света“ (Марио Колоња из Травничке хронике) и људи посвећених уметничком стварању и науци.

Већ у раду који је прошле године на овом месту презентован у оквирима теме Књижевност и стварност¹, указали смо колико су код Андрића поетичка и онтолошка питања блиско повезана и испреплетена. Бавећи се тада преваходно питањима пишчеве ангажованости, нужно смо се осврнули на Андрићево експлицитно пристајање уз реализам, као најбољи начин уметничког изражавања. Ако се, дакле, постулати стварања изложени у чувеном тексту *Разговор с Гојом* (1935), једином те врсте у којем се његов аутор бавио питањима презентације стварности у уметничким делима, прихвате као аутопоетички (а ради се, сетимо се, о деперсонализацији израза, његовом сажимању, објективној позицији писца и уздржавању од маште), онда свакако можемо говорити о Андрићу-реалисти. Будући да овај појам користимо као ознаку књижевног стила који није омеђен на одређену епоху, морали смо се већ у првом раду осврнути на Андрићеву самосвојност, на сва она одступања од начина на који су стварали писци златног доба реализма у 19. веку, а која су,

¹ *Есенција стварности – Иво Андрић као ангажован писац, Књижевност и стварност – Научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд, 2007, књ.36/2, стр. 407-417.

како смо показали, и давала простора за сумњу марксистички оријентисаних критичара у његову ангажованост. А ангажман писца је, да подсетимо, према Ђерђу Лукачу, требало да буде инхерентна особина објективног и развијеног социјалног и историјског портрета стварности у роману као жанру који има ту привилегију и обим да је у себи обухвати. И тада смо говорили о томе, а и сада, за потребе ове теме, морамо пре свега да укажемо на чињеницу да је Иво Андрић реалиста после Фројда, да је осим социјалне стварности, дакле оне објективне, добро знао да постоји и једна другачија психолошка и субјективна стварност и да тек заједно те две стварности дају комплетну слику човека-књижевног јунака. Коју стварност је писац сматрао важнијом, и којом се више бавио, можда и није право питање за књижевне критичаре. Посебно ако уочимо да је један од најважнијих проблема тематизованих у његовом делу другачије постављен и да се односи на то како премостити јаз који између њих нужно постоји и који јесте један од главних извора човекове трагике. Поетичка питања су и овога пута у врло блиској повезаности са општим онтолошким питањима које писац себи поставља. Ако се, при том, руководимо и реактивним начелима књижевне промене, а имајући у виду експресионистички талас на којем је започело Андрићево стваралаштво, онда би било занимљиво осврнути се на то како су проблем субјективне и објективне стварности решавали његови претходници.

Указујући на то да деле исти поглед на свет, исту идејност и осећајност, у својим радовима смо о генерацији наших модерниста писали као о импресионистима. Одлике импресионистичке поетике Дучића, Ракића, Пандуровића и Диса налазили смо у њиховом новом доживљавању времена, хедонистичкој усредсређености на тренутак, привилеговању чулне спознаје пред рационалном, али и у нужном понирању у властиту духовну стварност као једино уточиште од света са којим су по правилу у сукобу. Љубав је тако и код Дучића и код Ракића постала аутистична и своди се на варијације различитих путева према себи – код првог преко химеричне даме, код другог посредством чулног ужитка (Дучић у *Песми жени* каже „јер све што љубимо, створили смо сами“, а Ракић у *Искреној песми* „јер ја у теби волим себе сама“). Сима Пандуровић од неинспиративне стварности, уместо у сећање или властиту духовни симулакрум, бежи у лудило, као другу врсту повлашћеног стања. Дис, опет, будући да умногоме надраста импресионистичку поетику, од стварности бежи у космичке светове нирване, нашу верзију трагања за изгубљеним временом. Једном речи, у доба модерне, наши најрепрезентативнији песници тематизују сукобљеност лирског субјекта са објективном стварношћу, поништавајући њене вредности и глорификујући светове којим њихова субјективна стварност осваја просторе маште, духовно и осећајно супериорније од пустоши која их окружује.

Као један од најучљивијих примера којима се доказује колико је српска поезија експресионизма кренула у сасвим другом смеру указује нам се разлика између једне Ракићеве и једне Андрићеве песме од којих обе носе исти наслов – *Мисао*. Док је код првог мисао мучитељка, она која онемогућава човеково срећно постојање и ремети принцип задовољства којем по природи

ствари сви тежимо, за другог је то једини пут одвајања од анималности која нас као оков везује за материјално постојање. И не само то. У *Разговору са Гојом* писац каже да је свет мисли „једина стварност у овом ковитлању причина и авети које се зове стварни свет.“ Зато је од велике важности за критичаре и историчаре књижевности да открију како Андрић у својим делима поставља овај вечито актуелан однос субјекта и објекта. Мислити о свету кроз који путујемо, ма колико песимистички изгледао исход тог путовања, значи, по Андрићу, активно постојати, супротставити се са становишта хуманитета свом злу које та начела гази и поништава. У прошлом раду говорили смо о томе да је Андрић у страху (различитим врстама страха од којих се сви могу свести на страх од смрти) видео један од најдоминантнијих људских нагона који га воде или у насиље или у бекство од живота. И тада смо закључили да писац у својим делима поручује да такав бег заправо и није могућ. („Не треба заборавити да сваки корак води ка гробу.“) Овога пута осврнућемо се и на неке друге путеве одвраћања од стварности, те поставити питање има ли уточишта и спаса у повлачењу у себе у неким другачијим животним ситуацијама, а посебно је занимљиво да ли Андрић сматра да ли онај привилеговани контемплативан однос према стварности пружа отвара човеку једини излаз из ње?

Да се ради о писцу рационалисти-декартовцу који его и супер-его сматра много значајнијим деловима човековог ума од несвесног ида, потврђује се сваком читаоцу који се препусти свету његових приповетки и романа. Иако у себи носи и клицу стварања и разарања, несвесно је за Андрића чешће онај импулс који носи снагу анималних нагона; ако му се препусти, води човека у пропаст и несрећу, док су управо свест и рацио оно што даје облик његовом животу и његовим делима, осмишљавајући га и чинећи га човеком. Иако у њему види нужни елеменат сваког стварања, па и оног уметничког, без оног финалног дејства свести која свему даје облик несвесно не даје никакве одговоре о смислу, већ напротив држи човека у стању аморфне неартикулисаности и нереди:

„У нама се стално смењују и упоредо дејствују два елемента. Један бисмо могли назвати елеменат свесног, а, други, елеменат несвесног. Наравно да тиме што ћемо их тако назвати не дајемо ни природу ни порекло ни обим тих снага које дејствују у нама и помоћу којих дејствујемо ми док год живимо. Ово-лико ипак знамо: само „несвесно“ ствара и разара, док „свесно“ само помаже, везује поједине делове те стваралачке или убилачке активности, упућује их у одређеном правцу, даје им облик који их чини видљивим, приступачним и разумљивим свету у којем живимо.“

(*Знакови поред пута*, I, 2005, 189)

Када је сасвим препуштен страстима – еросу, страху, стицању, таква човек носи у себи деструкцију и клицу ништавила. Љубав је тако код Андрића углавном чулна и најчешће трагична – она око које се плету „мрак људске судбине и сјај људске крви“, али ће овај круг Андрићевих тема о испрплетености либида и нагона смрти остати овде ван нашег видокруга.

Задржаћемо се, међутим, на једној другој, подједнако „андрићевској“ теми – теми љубави као стању које, отелотворено у древној фигури слепог Купидона, води умањењу или потпуном онеспособљавању човекове способности за сагледавање стварности. За разлику лирског субјекта модерне, онај Андрићев јунак који пати од овакве бољке – од фантазије о жени која га воли и усређује, несрећан је, али у очима других – смешан. Већ у својој првој приповеци *Пут Алије Ђерзелеза* из 1920. године Андрић тематизује овакву јунакову слабост произашлу управо из његове „заваде са светом“ љубави. Ђерзелез, велики јунак, захваљујући чињеници да је неспособан да свешћу расуђује о „дозвољеним“ и „приступачним“ женама као објектима љубави, постаје карикатура инфантилне жеље која незграпно бауља по мраку са повезом на очима и појудом у срцу. Још једна рана Андрићева прича, једнако чувена попут прве, са јунаком којем је своју приврженост писац показао враћајући му се неколико пута – Ђорканом, само је варијација исте теме. Овога пута жртва је, дакле, јунак из приче *Ђоркан и Швабица* (1921), човек из редова „нишчих“, у њему нема Алијине храбрости, славе и величине. Иста им је само подједнака опчињеност – фантазма према жени. Као што Циганка Земка посматра Алију са висине своје љуљашке, над Ђорканом, ни не примећујући га, лебди његово привиђење – циркуска играчица на жици. И у једној и у другој причи у позадини се налази безимена светина, за коју је опчињеност ових несретника предмет суровог подсмеха и забаве. Али, за Андрића, као да ни ово Ђорканово искушење није било довољно. Када га поново будемо срели у роману *На Дрини ћуприја* (1945), овај јунак ће подлећи истој фасцинацији – само ће се објект љубави променити. Ноћи тешког севаха и страшног опијања дуговаће овог пута Ђоркан опет недостижној а жуђеној лепој младој невести Паши. И светина је опет ту да га у том сну ободри и на крају исмеје. На најлуциднији начин вратиће се писац овој теми у приповетки која представља прави дневник љубавне патологије, а која носи наслов *Знакови* (1951). На виртуозан начин описаће Андрић пут до трагичног (унутрашњег) и комичног (спољашњег) климакса у причи о човеку који је уобразио да му оперска дива са позорнице шаље посебне знакове наклоности. Без подстицаја оних посматрача са стране, који су сваки пут у истом сценарију имали велики део заслуга, представе не би ни било. Они су заправо она контролна инстанца која (иако то овог пута заиста није за неку похвалу) читаоцу ставља до знања колики је јаз између жуђеног и стварног. Ипак, по природи ствари комичког жанра, према свим овим јунацима, читалац заузима специфичан став у којем не мањка саучесништва и наклоности, управо можда и захваљујући инфантилности њиховог ероса који нема кобне снаге да се изврне у деструкцију и насиље.

Ипак, кад је реч о љубави као теми Андрићевог стваралаштва, ваља поменути и два женска лика која умногоме одударају од других женских ликова који се у том делу појављују. Реч је о две химеричне жене које мушкарце у чијем уму на граници несвесног и свесног обитавају не чине ни смешнима ни трагичнима. То су свакако чувена Јелена – жена које нема, из истоимене приповетке (1934), и мала Португалка, „little creature“ из приповетке *Бајрон*

у *Синтри* (1935). Ако се посматрају у кругу Андрићевих тема о жени што је у исто време носилац лепоте и кобни покретач либида који је углавном рушилачки и изазива драме широких размера (као у причи *Аникина времена* на пример), онда су ове две приче заиста посебне. Иако за мушкарце који их сањају и жуде за њима имају повлашћен положај, утолико да постају средиште њиховог чулног и духовног света, Јелена нудећи наратору „савршену срећу“ а мало створење Бајрону „све оно што снови обећавају, што жене никад не дају, и што нам живот стално одузима“, оно што их чува таквима јесте управо сублимирање пукe телесне жеље коју изазивају. Измаштане жене овога пута, и то је оно што их издваја и чини посебнима, постају *инспирација ствараоцима*, у првој причи Јелена је мотив испричане приче, док у другој сећање на жену живи у једном од највећих енглеских песника. И овде заправо долазимо до још једне идеје својствене нашем писцу, до које је такође могао доћи захваљујући Фројду и психоанализи – до идеје о томе да је *машта здрава и потребна*, и да доводи до жељеног задовољства *само ако је стваралачка*, ако служи принципима креације, било у наукама или у уметности. Свест о њеној погубности, када уместо у креацији метастазира у уму самог ствараоца, одвајајући га од реалности и њених закона била је код Андрића дубока, и он је о овом проблему писао са једне стране у својим забелешкама, а са друге, стварајући неке од најзначајнијих али и најтрагичнијих ликова у српској књижевности. У *Знаковима поред пута* Андрић пише:

„Да би се створило једно уметничко дело, потребан је огроман рад маште. И тај напор не треба просуђивати само по оном што је остварено и успело, него и по ономе што је неуспело и одбачено приликом рада и што ће нама читаоцима и гледаоцима заувек остати непознато. Кад се помисли на све то, човек се пита како писац може издржати такав позив. Како му у рукама не експлодира оруђе којим се служи и не убије њега самог уместо да ствара по његовој вољи. Али изгледа да су они који раде такве опасне послове заштићени тиме што живе у унутрашњости догађаја, у самом срцу опасности.“

(*Знакови поред пута*, I, 2005,177)

Да постоје ипак такве ситуације и такви људи који ту заштиту губе, и чија се машта и уопште посвећеност контемплативном а не материјалном свету окреће против њих самим, показале Андрић стварајући и развијајући ликове Марија Колоње у *Травничкој хроници* (1945) и Ђамила из *Проклете авлије* (1954). Оно што је заједничко почасном доктору аустријског конзулата у Травнику и тихом младићу из Смирне који се стицајем околности задесио у цариградском затвору, осим трагичне судбине, управо је склоност ка „поистовећивању“ са предметом изучавања, којем се препуштају опет гоњени необичном страшћу што се у крајњем исходу из стваралачке претвара у деструкцију.

„По својим основним убеђењима Колоња је био човек савремених схватања, „филозоф“, слободан и критичан дух, лишен свих предрасуда. Али то га није спречавало да проучава верски живот не само разних хришћанских цркава него и исламских и других источњачких секта и веровања. А проучавати значило је

за њега поистоветити се за извесно време са предметом проучавања, одушевити се за њега, усвојити га бар тренутно као своје једино и искључиво веровање и одбацити све што је раније веровао и чиме се дотле одушевљавао. Његов дух је био по свему изузетан, способан за необичне залете, али сачињен од елемената који се лако једине са околином и носе у себи сталну тежњу да се вежу и поистовећују са оним што их окружје.“

(*Травничка хроника*, 1963, 240)

Да је млади Ђамил такође жртва некритичког поистовећивања са судбином Џем Султана, своје духовне опсесије, дакле, да његово „признање“ пред људима за које речи могу имати само буквални смисао иде много дубље од метафоричког говора, можемо закључивати управо ако прибегнемо аналогiji и увидимо сличности са несрећним доктором из *Травничке хронике*. Окренути свету духа, и један и други носе заправо оно тониокрегеровско проклетство сваког ко се за овај пут определи, којег је Андрић итекако био свестан, а то значи живот на граници између двају светова, на ничијој земљи, на којој нема ни правог припадања заједници људи. Оно што додатно уноси трагику у њихов живот, јесте осећање које је и сам Андрић можда носио у себи, а то је питање личног *идентитета* као судара супротстављених колективитета између којих нема веза ни помирења. То је трагика онога трећег света о којем говори Марио Колоња, судбина оних тумача и посредника који су већ самим рођењем изгнаници из оних закона који важи у свету људи и праве реалности. Гурнути нужно у сопствени свет јер у реалном немају места ни испуњене судбине (Колоња син Млечанина из Епира и Далматинке, Ђамил Турчина и Гркиње, обојица зналци више језика и култура), они су од њега двоструко одбачени, вечити странци у свету материјалног, вечити туђини без окриља и сигурности које даје припадност колективу. Такви, без могућности да се изједначе, идентификују са нечим опипљивим и реалним, они код Андрића бивају препуштени само непостојећем свету духа, где се, очито, та нужна човекова потреба да своје ја, свој его, изгради управо кроз процес идентификације², у одсуству таквога пута претвара у патолошки процес који нам уместо живог човека нуди утвару која хода:

„То су они. То је једно мало, издвојено човечанство које грца под двоструким Источним грехом, и које треба још једном да буде спасено и откупљено а нико не види како ни од кога. То су људи са границе, духовне и физичке, са црне и крваве линије која је услед неког тешког и апсурдног неспоразума потегнута између људи, божјих створења, између којих не треба и не сме да буде границе. То је она ивица између мора и копна, осуђена на вечити покрет и немир. То је трећи свет у који се слегло све проклетство услед подељености земље на два света...“

(*Травничка хроника*, 1963, 276-277)

² Идентификација је, по психоанализи, један од главних процеса у развоју личности и састоји се од низа узастопних идентификација са објектима који су значајни за појединца: од идентификације са родитељима у раном детињству, преко идентификације са различитим узорима у младости (било постојећим, било да припадају свету филма или литературе) до идентификације са групом и апстрактним идејама. (Жарко Требежанин, *Лексикон психоанализе*, Нови Сад, 1996, 101).

Ускраћени за могућност да се заштите колективним идентитетом, и Колоња и Ћамил траже спас у духовном, контемплативном животу. Али, то је пут који их све више одваја од оне животне стварности која их је изневерила. Поново, њихове трагичне судбине показују да стварност коју су себи створили не може да их заштити, напротив. Као бумеранг враћени су у стварни свет који не познаје идеосинкразијски етос света који су за себе одабрали. У страшном неспоразуму са стварношћу, у судару неспојивих категорија, обојица ће завршити свој земаљски живот. И Андрићеве читаоци су поново доведени до закључка да успешног и спокојног бекства од стварности – нема.

У оба ова лика, међутим, чини нам се да је писац уградио неке заиста личне дилеме и питања. И Андрић је био осуђен да живи на овој ничијој земљи, као стваралац и као човек са наслеђем неискристалисаног националног идентитета. У једној белешци из *Знакова* он говори о томе како се велики људи, дакле људи од знања и духа, одржавају и опстојавају на овој несигурној линији на којој живе сви ствараоци, на граници свесног и несвесног. Андрић овде проналази величину великих управо у томе што поседују некакво *екстерно чврсто упориште* на које увек могу да се позову, мада им само његово постојање омогућује да то никада заиста и не учине:

„Сви ми живимо од снага које носимо у себи или стичемо уз пут, од стварних добара и вредности којима располажемо и које можемо у сваком тренутку да уложимо у живот и да супротставимо свету око себе, а понекад и од неразумљивог случаја који, уз велике напоре и тешке штете духа и тела, окрећемо у своју корист, за своје даље напредовање.

Таквим нам се стално указује наш живот, неуједначен и пун неизвесности и препрека у нама и око нас.

А како су другачији победоносно завршени животи великих људи о којима, као о недостижним примерима, читамо или слушамо? Не усуђујући се ни да им завидимо, а камоли да се поредимо са њима, посматрамо их како корачају, а јасно је да – поред снага и средстава којима се и ми служимо – имају сигурну подлогу и подршку негде изван себе, тамо далеко у свету који ми не можемо да сагледамо. Види се да могу у свакој прилици поуздано рачунати на помоћ отуд, да имају чврсте сведоке на које се увек слободно могу позвати. И види се, исто тако, да им никад није било потребно да то учине. Само њихова свест о томе провела их је кроз овај живот који са сваким новим даном изгледа све више непроходан, помагала им да се, у потреби, провлаче кроз иглене уши, да опкорачују и прескачу поноре којима се мера не зна и од којих се само једна, полазна, страна може видети – и да после свега увек наставе пут неумањени и усправни.

(*Знакови поред пута*, I, 2005, 104)

Иако себе изузима из друштва тих великана, ми знамо да им је и наш писац итекако припадао; и мада пун страхова и сумњи који су га у животу пратили, и сам једном ногом у свету, а једном у ексклузивном простору контемплације која међу људима опстаје као нека врста атавизма непознатог порекла, Андрић из света реалности никада није у потпуности искорачио. Реалност као репер, као мерило, као неопходна друга, обала неопходна је

као стални објекат посматрања, као свакодневни видокруг да би свет духа имао у чему да се артикулише и да испуни своју сврху, да буде стваралачки. Иако је он примамљив ескапистички топос, сигурност коју даје веома је варљива, и ненадано издаје несрећника који јој се препустио. Да би био успешан у ношењу са тим светом, и да би из њега слао поруке мудрости у свет материјалности, стваралац мора, по Андрићу, и према себи заузети критичку дистанцу. Објективно и реално описивање стварности, које је и стваралачки императив изложен у *Разговору с Гојом*³, мање је дар, а више резултат мукотрпног рада и труда да се буде „разборит“ и да се уместо потпиривања ега и његове сујете негује она нужна самокритична сумња и „неповерење у себе“. Тек тада, у оквиру објективног сагледавања тешкоћа које притискају њега, али и људе који га окружују, и у границама морала који тај колектив ограничава, могуће је човеку да се укони и заштити:

„...Једино разборит човек труди се да све промене у друштву и јавном животу посматра хладнокрвно и тумачи правилно, и да прво уочи и оцени њихово опште значење, а тек после испитује у којој мери ти догађаји могу и њега лично да погоде, и онда настоји да се уклони и заштити – уколико му је то могућно и морално допуштено.“

(*Знакови поред пута*, I, 2005, 39).

Опасности вребају споља, али и изнутра, те велики мудрац Андрић, поручује људима:

„Будите неповерљиви према себи, својим осећањима и расположењима. Будите неповерљиви према себи па нећете имати потребе да будете претерано неповерљиви према целом осталом свету. А тиме ћете бити бољи, праведнији, свима пријатнији, и сами себи лакши. Чим осетите општу зловољу према свету и неповерење према људима, више него што је то разумно оправдано и потребно, одмах будите на опрезу, али према самом себи, и обратите пажњу на своју унутрашњост, јер то је најбољи знак да нешто у вама није у реду.“

(*Знакови поред пута*, I, 2005, 36)

Ако смо до сада и знали да су Андрић и његова генерација повели српско песништво у новом смеру, сасвим различитом од оног окружја идеја и осећајности које су код модерниста, доминирале пред Први светски рат, те да поново фаворизују контемплацију света а не његово чулно посредовање, онда је сада много јасније и то да је овај писац књижевност *вратио свету*. Опет свој, на ничијој земљи, притешњен са једне стране надреализмом, а са друге идејама и програмима социјалне литературе, Андрић је као посредник између унутрашњег и спољашњег света ујединио у својој поетици и модернизам и реализам, показавши (а што је можда и најважније) дубоку и константну по-

³ „Јер ја сам и тада осећао, као што данас знам, да је све што постоји једна једина стварност, а да нас само наши инстинкти и неједнаке реакције наших чула заводе да у мноштрукости појава којима се та једина стварност објављује видимо издвојене и засебне светове, различите по особинама и по суштини. А ништа не постоји од свега тога. Постоји само једна стварност са вечитом плимом и осеком нама само делимично познатих а увек несумњиво истих закона.“ (*Разговор с Гојом у Стазе, лица, предели*, 1963, 129)

везаност свог погледа на свет и своје поетике. А те идеје и та поетика показале су своју вредност у делима која се и данас са занимањем и пажњом читају и тумаче. Надреализам и социјална литература нису били те среће...

Кључне речи: Иво Андрић, стварност, књижевост, Фројд, идентификација, ескапизам.

Цитирана дела:

Иво Андрић, „Разговор с Гојом“, *Стазе, лица, предели*, Београд, 1963.

Иво Андрић, *Травничка хроника*, Београд, 1963.

Иво Андрић, *Знакови поред пута*, I, Београд, 2005.

Gorana Raicevic

INTERNALIZATION OF REALITY AS A SOURCE OF TRAGIC IN ANDRIC'S WORK

(Summary)

In opposition to generation of impressionists from the epoch of Serbian Modern (1901-1914) who believed that the only authentic way of living was conditioned by negation of external reality (or by escaping into internal world of memories, contemplation or even madness), Ivo Andric stands on different position in his work. Human inability to grasp „objective“ reality the way it is, instead through network of personal passions and internal needs, happens to be one of the main causes of tragic existence: from the hero Alija Djerzelez who is „tragic, famous and funny“ in his inhibition to get through the secret of Woman to the Camil, the tragic hero of „Prokleta avlija“ („Damned courtyard“). Autism in love and failure to exit one's subjective position appears as a motive in the stories about Corkan, and in the story called „Znakovi“ (Signs) where the woman from dreams appears as a kind of demonic temptation. (Exceptions are platonic loves toward Jelena – „the woman that doesn't exist“, and „a little creature“ from the story „Byron in Sintra“. Camil's departure from reality comes from different background – from the problem complex of „the third world“ where the men devoted to creation and science live (as famous Mario Cologna, the hero of the „Travnik Chronicles“).

Octavia Nedelcu
București

ОБЛИЦИ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИЧИ *КЊИГА*
ИВА АНДРИЋА

Облици приповедања су чест предмет новијих истраживања, па се Андрићево приповедање у приповеци Књига сагледава из перспективе савремене књижевне теорије. У раду се представља плуралитет наративних проседа и начин на који ови утичу на уметничку слику света уобличену у причи.

Сваки покушај тумачења Андрићевог књижевног дела, посебно његових приповедака, суочава нас, већ на самом почетку, са низом недоумица и потешкоћа, будући да многе идеје, аналитичке перспективе старих и нових истраживача, инвентивност књижевних критичара, историчара, есејиста представљају читаву библиотеку литературе о стваралаштву врсног великана која се свакодневно повећава.

Непрестано трагајући за личним уметничким виђењем света, Иво Андрић се бавио готово свим књижевним врстама, али највише, приповетком. Приповетка је централна форма поливалентног књижевног опуса Ива Андрића. Прича је за Андрића доказ постојања онога који приповеда, који слуша и о коме или о чему се прича, креативни језички чин у којем се конструише његова визија света.

Андрић је у свом пространом, слојевитом делу дао и дирљиве приче о деци, о њиховим скривеним животним жељама и загонетним преживљавањима. Он није писао за децу, нити је био дечји писац. Његово виђење деце и детињства је друкчије од виђења других писца. Свестан да је човек биће које се непрестано развија, Андрић се детињству и деци враћао у зрелим годинама живота. То враћање је било као вид психоанализе, као чежња за откривањем минулог. У том откривању писац није ни педагог ни родитељ, већ само уметник. Зато су његове приче о деци и детињству више студије о малим бићима наивне и невине страсти, него приче у којима се безазленом дескрипцијом износе догодовштине дечјег света.

Предмет Андрићеве уметничке и људске радозналости су несхватања тајновитих и скривених дешавања у деци. Ова је тема врло мало обрађена у књижевности. И баш то дечје скривено, несхватљиво и неизрециво мучење

у себи, праћено страховима, несаницом и немиром детета, Андрић је психолошком анализом приказао тако да га је довео до несвакидашњег уметничког остварења. Он се помно бавио сложеним и замршеним сплетом манифестација дечје маште и игре, слутњи и доживљаја реалности, најчешће у њиховом грубом и суровом виду.

Тематика из дечјег живота у Андрићевом делу датира још из времена када је штампао књиге песама *Ex ponto* и *Немири*. И у једној и у другој књизи налазимо поетске записе о деци, оба с темом глади, темом која ће се касније јављати и у осталим његовим делима. Писац је међутим почео да се интересује за тематику дечјег света и феномен детињства негде око 1935-36¹. године. Већ у том периоду настали су први радови и то *Приче из детињства*² које чине три кратке приче, а касније остале, сврстане у познату књигу *Деца*. У тим првим скицама може се открити колико је писац био склон аналитичком продубљивању човека у малом. Андрић је децу посматрао као одрасла бића. „Мали људи“, каже Андрић у приповеци *Деца* (1935):

„које ми зовемо „деца“, имају своје велике болове и дуге патње, које после као мудри и одрасли људи заборављају. Управо, губи их из вида. А кад бисмо могли да се спустимо натраг у детињство, као у клупу основне школе из које смо давно изишли, ми бисмо их опет угледали. Тамо доле, под тим углом, ти болови и те патње живе и даље и постоје као свака стварност.“³

Када децу види у групи, Андрић их сагледава у испољавању несташлука, досетки, симпатичних или грубих игара. Али кад Андрић посматра дете као појединца, он га издваја са теретом сазнања да му у гомили није место и да у њој не може да нађе своју потврду. То дете почиње да мисли о стварима и појавама; долази до дирљивих драма у самоиспитивању до страдања и патње у саморазарању које копа јаз између детета отуђеника и света који га окружује. Често су то први сусрети са суровом стварношћу у току неке игре или поводом ње, са злом, са спољним светом који су увек болни и трагични као сваки улаз у свет и излаз из света.

У свом делу Андрић је пре свега везан баш за ту преосетљиву, затворену у себе, унесрећену децу којој је много тога оспорено, а ништа омогућено и дато. То су уплашена, збуњена и сумњом мучена и разарана деца. У њиховој машти свет је пун ругобе и зла, мучнине и страве. На сваком кораку их прати и прогони нека невидљива сила. Све им је туђе, неприхватљиво и неприступачно. Све прате опрезом, неповерењем, резервом и скепсом. Њихове мисли и осећања су у непрекидном укрштању сумње и бола. Ни њихове игре нису радосне. Њихово детињство је помућено и озлеђено, сан о лепоти избрисан је грубом и суровом реалношћу која их потреса, узнемирава и исцрпљује. Њихове прве спознаје су кобне, драматичне и трагичне. Из њих се иде или ка непознатом и узвишеном, (*Панорама*), или у разбојништво (*Деца* и *Про-*

¹ Објављује причу *Деца* у „Српском књижевном гласнику“, Београд, књ. XLVI, бр. 7, 1935, стр. 485-490.

² И. Андрић, *Приче из детињства*, Просвјета, Загреб, 1967.

³ И. Андрић, *Избрана дела. Књ. 9, Деца*, Просвета., Београд, 1996, стр. 50.

зор). И кад је у питање испаштање шале (*Екскурзија*), кажњавање невиности (*Прозор*), незадовољена радозналост (*Мила и Прелац*), и препуштање улици (*На обали*), дете се издваја као независни свет, довољан сам себи у незадовољству, које своја несвесна реаговања и унутрашња преживљавања никоме не поверава, већ их носи као злу судбину.

Мотив књиге налазимо и у другим Андрићевим делима. У краћој приповеци *Први пут у циркусу* присутна је зачуђеност детета пред шарелином књижарског излога. „Много је година прошло од тада“, записао је касније Андрић, „много сам књига видео у свом свету, неколико и сам написао, али књиге из скромног излога мале књижаре у Сарајеву – нисам никада заборавио.“⁴ Други списи са истом тематиком су: „Како сам улазио у свет књиге и књижевност; Библиотека; Књига није луксуз; Библиотека наша насušна.“⁵

Једна од најбољих Андрићевих приповедака које говоре о деци јесте приповетка *Књига*⁶. За њу слободно можемо рећи да је право ремек дело, сведочанство о анализи једног облика страха. Ова прича скоро без фабуле је слика безазленог чина дечије неспретности и испаштања због „кривице“ коју је дете починило нехотичним испуштањем из руку књиге из библиотеке и која се у паду искоричила. Дечакова жарка жеља да чита и путује пределима и световима о којима се у књигама говори, прекинути су у тренутку оштећења књиге узете на читање. Обузет предметом своје мучнине на јави и у сну, не желећи да икоме повери оно што га тишти, дечак окајава своју неспретност у изолацији, сумњи и страху од казне, водећи тајни разговор са собом над скривеном књигом, без утехе и наде да ће се све лепо завршити. Књига га непрестано враћа себи, он не може да је се ослободи, она је попут море, али изненађен срећним завршетком, запрепашћен је сазнањем о раскораку између онога што човек у себи преживљава и онога што стварност ван њега индицира.

Ако је тачна претпоставка да велики писци ништа не чине случајно, онда ни Андрић није случајно ставио на почетку ове приче цитат. Употреба мотоа или цитата је честа појава у књижевним делима, али Андрић ретко прибегава том поступку, а када то чини, има јаких разлога.

На челу приче стоје два цитата, један мото из великог романтичног италијанског песника Ђакома Леопардија: *Torno a domandare. Perché fatta Così infelice la fanciullezza?* и други из богате баштине народног песништва: *Мој Мејтефе, мој велики страху! / Доста сам ти страха поднијела, / Док сам ситну књигу научила...* Није вероватно случајно што је то једина приповетка у низу Андрићевих прича увршћених у збирци *Деца* која садржи наводе и то два у облику питања и одговора. Садржај цитата изненађује међутим, јер не наставља, како бисмо очекивали, асоцијацију на наслов, већ се везује за тему приповетке, страх.

Страх је једно од честих осећања које прати Андрићеве јунаке. То је страх који је на почетку прошлог века ушао у модерну књижевност после

⁴ Приповетка *Први пут у циркусу* објављена је у збирци *Приче из детињства* уједно са још две приче: *Први и последњи пут на позорници* и *Први кораци на путу у свет књиге и књижевности*.

⁵ Сви наведени списи се налазе у збирци *О књизи и библиотеци*, Библиотекар, Београд, 1975.

⁶ Сврстана је у истој збирци *Избрана дела. Књ. 9. Деца*, Просвета, Београд, 1996, стр. 59-77.

психоаналитичких Фројдових разматрања сна, свесних и несвесних људских стања.

Међутим, то осећање у детињству често добија веће размере од оних које би требало да има, јер дете не уме само да се избори са њим. То је детињски страх који расте са њим заједно, она врста тешко објашњивог страха који сатира невина људска бића ситним и баналним догађајима.

Прича *Књига* је психолошка интроспекција детета које се понаша превише озбиљно, са јаком дозом бола и страха у суочавању са тешкоћама на првим животним корацима. У уобличавању овог људског стања се састоји мајсторство Андрићевог приповедања.

И стварно, у првом пасусу, у првом лицу, ауторско-ја, спољашна тачка гледишта, у пет реченица указује на намеру да у овој причи напише кратку историју *једног дугог и великог страха* и тако аргументује цитате које се стављају обично на чело расправе или списка. У наставку аутор назначује да није реч о обичном страху са различитим бојазнима и плашњама из свакодневног живота свију нас већ *о другом страху...*, *о детињском страху...*, *о оним ситним, невидљивим догађајима који често ломе душе тих малих људи, које ми зовемо децом*. Овим обликом казивања аутор успоставља приснији однос између казивача приче и читаоца. Приповедање у првом лицу одликује субјективност казивања и виђења, будући да су сва збивања и ликови дати кроз визуру субјекта који води причу и организује ситуацију.

Већ у следећем пасусу Андрић постаје приповедач-посматрач који са извесне дистанце приповеда о дечаковим доживљајима. Са првог облика прелази се на он-форму приповедања, у трећем лицу садашњег времена са тачке гледишта скривеног приповедача где се преплићу две перспективе:

а) свезнајући приповедач: *„Овај дечак, који се са летњег распуста у септембру месецу враћа у босанско окружно место, треба да уђе у трећи разред гимназије, једне од оних наших гимназија старог и хладног аустријског типа“;*

б) *доживљени говор*, прелаз на изношење мисли и осећања књижевног јунака: *Питао се збуњено шта треба да предузме па да ствар поправи. Шта да ради у сличним приликама?*

У овој причи Андрић уобличује грађу, поштујући јединство радње, простора и времена, у привидном реалистичном казивању. Имамо већ у првој реченици одговоре на кључна питања експозиције КО, ГДЕ, КАДА, јунак је обичан дечак, ученик у трећем разреду гимназије чије презиме дознајемо нешто касније, Латковић, место збивања-окружно место у Босни, време – месец септембар.

Кључна реч приче јесте одредница *библиотека*. Библиотека означава, као темељна и најчешћа фигура и амбијент постмодернизма, не само ерудитска знања већ један паралелни универзум, једна велика загонетка и изазов, могућност да се искорачи из једноличне сиве свакодневнице у један лепши свет. Средство које чини овај прелаз јесте књига. Зато се њој прилази као реликвији, светом предмету, са страхопоштовањем. Љубав према књизи као извору сазнања и лепоте, тињала је код дечака, расла заједно са њим, увећала

се при помисли колико је то благо које човек никада неће до краја моћи да открије, колико је мудрости потребно да књига оживи.

Читава фабула приповетке која се збива у временском распону од пет месеци или у наставној терминологији од једног семестра одвија се око једног баналног, фреквентног догађаја: оштећење једне позајмљене књиге из школске библиотеке:

„Загледан у те слике, са помешаним осећањима повређеног самољубља, разочарања и љубопитства, дечак је погрешно стао на једну излизану степеницу, повео се, затетурао и најпосле дочекао рукама о зид, али је при том испустио књигу која се откотрљала низ степенице... Кад је подигао, видео је са запрепашћењем да се од пада потпуно искоричила; цео њен унутрашњи део одлепио се од корица и држао се само још са неколико танких конаца за полеђину.“

Овај несрећни догађај око књиге, заплет приче, налази се у средини наратије и постаје полазна тачка психолошке интроспекције у патологији страха.

Дескрипција као форма приповедања има изузетну естетску функционалност у овој приповеци. Вредна помена је Андрићева дескрипција у анти-тетичном портретисању дечака и професора-библиотекара, детета и одраслог човека, доброг и зла. Дечак: „мршав, преплануо, коса му је сасушена и избледела од сунца“. Овај концизни физички портрет главног лика допуњује се индиректним сугестивним казивања приповедача. Дечак потиче из сиромашне породице, „ципеле га жуље као туђе“, јер је преко лета ходао босоног, „дели ђачку собу са једним другом“, да би уштедео новац, „оно мало бакрена новца што му звецка у цепу тако је незнатно према свему ономе што нуде дуђани и улице, да га осећа више као немаштину него као имање“.

Портретисање професора је много богатије, јер је то спорадични лик. Професор је *дебео риђ човек*, народни стереотип боје за зла човека,

брзих покрета, оштре речи, јаких песница, снажног врата, са кратко ошишаном црвеном косом, опуштених бркова и зелених очију, тврда и подругљива погледа, очи човека који зна шта хоће и шта треба да се ради и који и од других неумољиво тражи да то исто знају о свакој ствари и у сваком тренутку.

Антитетички атрибути „мршав-дебео, коса избледела од сунца (плава)-црвена коса“ додају нову тежину у причи.

Дечак носи у себи двогодишњу жељу која расте постепено да чита нешто о путовањима, да „се служи гимназијском библиотеком из лепе и научне књижевности...да понекад погледа истовремено у две књиге, само да поглед баци“... Зна, међутим, да ће се то обећање обистинити само у трећем разреду гимназије. До тада посматра имена ђака са велике црне табле који имају писмо код служитеља. Писмо је алтернатива књиге, са свим тим... „маркама, поштанским жиговима и свим траговима даљине и путовања,...са ко зна каквим порукама, важним, лепим и занимљивим“, мали прозор према свету. Њему нема ко да пише, он нема те среће да га добије, његово се име појављује само на малој табли поред имена сиромашних ђака коме се издају бесплатно стари уџбеници, употребљаване књиге. Дечаку се гаде те књиге на

којима има трагова туђег рада и живота, пуне трагова мрља јела и пића, при-бележака са стране, ситних цртежа, неумесних примедби, мрзи те књиге које су прошле кроз руку толиких сиромашних ученика. Сања о неким чистим, лепим књигама са белим страницама на којима пишу крупним словима нека радосна открића. Две године сања тај дан и сат када ће смети и он да узме на читање неко илустровано дело које је видео код старијих другова.

Сусрет са пуно очекиваним сном, са библиотеком је разочарајући. Није случајно, можда, што је то једног уторника, народно сујеверје о баксузном дану. Опис ентеријера чувене библиотеке је шкрт. То је „хладовита уска соба, поред чијих су зидова били ормани пуни књига, поређане иза стакла“. Дечакову фрустрацију и разочарење Андрић описује градицијом: дете мора да се брзо одлучи на једну-једину књигу од стотина или хиљада које се налазе у три велика ормана; гужва је, књиге се издају једном месечно; не види их добро јер су сакривене иза стакла себично чуване од професора-библиотекара; и уплашен је да му професор не надене неки подругливи надимак. Књигу коју му пружи професор, *Експедиције у поларне крајеве*, сугестивна је у тој хладној атмосфери.

Пишчев уметнички рефлектор у овој причи усмерен је, међутим, ка психолошким преживљавањима дечака који грешком оштећује корице позајмљене књиге из школске библиотеке. Месецима страхује како да се појави пред лицем библиотекара-чувара и преда му оштећену књигу. Његов страх добија циновске димензије. Дубина психолошке нарације, у функцији дограђивања централног тока приче, не успорава ритам нарације, напротив убрзава га, али не темпорално већ у интензитету. Користећи исти поступак градиције Андрић реализује прави трактат о симптоматологији страха:

„дечаку појури крв у глави/ под мишком га је пекла оштећена књига / њега заболе помисао да га код куће чека нешто ружно и непријатно. И тај бол је растао са сумраком / књига изгледа као рањено место на себи / осећао како му крв навире у главу/ ниједног тренутка није заборављао на своју мучну тајну /у сваком секунду он је знао да у свет постоји нешто поварено и разваљено, нека његова незгода и кривица коју не сме ником да призна и не уме да поправи, а за коју ће морати једног дана да одговара, мисао на скривену књигу јавила се у њему као физички бол / брига је сваки пут била већа и тежа него што је оставио јутрос кад је устао/ догађај са књигом добивао је стално и све брже, нестварни и аветињски изглед мучне тајне и непоправљиве грешке коју ваља крити.“

Низ решења која замишља представљена су такође крешчендо: 1. Да иде код књиговесца АЛИ хоће ли штети да му повеже књигу, хоће ли имати довољно новаца? 2. Да повери некоме своју тајну: неком другу*узалудно, газдарици* брижно, оцу* немогућно, професору * изнад његове снаге. 3. Да се моли Богу и његовим свецима да чине чуда АЛИ је књигу налазио у истом стању. 4 Да умре одмах и тиме нестаје, оштећена књига, библиотекар и страх АЛИ то није зависило од њега. 5. Да изгори гимназијска зграда, библиотека и списак позајмљених књига или боље да изгори кућа са књигом у ковчегу. 6. Жеља да умре, да нестане из живота јављала се и у сну.

Страх узима све више маха, дечак постаје усамљен, повучен у себи, смршао је, попустио у учењу, постао је сујеверан заобилазећи књижаре,

одговарајући ћутањем на свако питање у вези библиотеке, а да нико то не примети. Коначно, смогавши храбрости купио је туткало и кришом, невешто залепио књигу. Примање сведочанства и оцена условљено је враћањем књиге. Након пет месеци следи друго суочавање са Кербером библиотеке. Овога пута професор је „натмурен и таман, са јаким подочњацима и нездравом бојом“ делујући као болестан човек. Да ли се то остварила божја правда и саслушала дечакове молитве?

Чињеница је да се десило нешто неочекивано-библиотекар није ни приметио оштећене листове, а дечак је терет читавог света скинуо са душе за сва времена. „Десило се највеће чудо: да се ништа није десило“. Изненађење је било толико велико да ни радост није могла да нађе у њему „места ни одјека“. Тог момента дете постаје зрео човек и прелази у свет одраслих.

Приповедачка проза Ива Андрића има чар која привлачи читаоца и буди у њему невероватне слике и визије остварене једноставним али пластичним језиком. Андрићева уметничка слика света постаје рељефнија захваљујући употреби тропа и фигура. Једна од најважнијих особина Андрићевог стила је сугестивно миран начин казивања који се реализује ограниченом употребом стилских фигура: по који епитет, метафора, енумерација, најчешће компарација, контрастне ситуације:

„запутио се по мокром и прљавом снегу/ са својм старим сном о неким чистим, лепим књигама у којима на нетакнутим белим страницама пишу крупним и разветлим словима нека горда и радосн открића; Све условљено, ограничено, тесно и оскудно; злосрећна књига као непријатан терет; Непријатност и хладноћа тога сусрета вејале су из свих тих поларних фотографија“.

У Андрићевом приповедању има мало дијалога и то једна *дијаложка секвенца* и четири *реплика*. Писац је само у једној прилици допустио дечаку да проговори и то онда када се налази у библиотеци и тражи бојажљиво књигу као одговор на професорово питање шта жели: „Ја бих...Молио бих нешто о путовањима“...Одсуство дијалога је јасан знак да је јунак затворен у себе и неспреман за комуникацију, те да је асоцијално опредељен и настоји да кроз *унутрашњи монолог*, *солилоквиј* разреши конфликте са собом и са средином: „Да умрем – мислио је тада дечак“..

Кратка реченица служи аутору да се прекине низ дугих реченица обично као закључак или констатација: „Тако. Сад је зло потпуно. Тако је дечак почео прве дане свога трећег разреда“. Дуже реченице употребљава обично када треба да пренесе низ напоредних ситуација или момената:

„Дечака је бунио његов суви и подругљиви начин говора о тако великим и свечаним стварима, али он је сваког тренутка заборављао на професора и ђаке и само гледао књиге, поређане иза стакла, и маштао о свему што може да буде написано и насликано у тим књигама, и већ сада осећао као бол то што мора да се одлучи само за једну књигу и њу да тражи“.

Такође је чест случај атрибутске реченице: „Одсутан духом и неспособан да запамти те нове знакове, он је мислио“... Андрићеве реченице граде се

и помоћу контрастних фигура: антитеза, парадокс, антиметабола, игра речима које назначују дуалистичко виђење света, доброг и зла, света деце и одраслих, сан и стварност:

„Смејао се, трчао или разговарао весело и безбрижно као и остали. Али тада би се наједном, као физички бол, јавила о њему мисао на скривену књигу“.

Лексика и фразеологија Андрићева показују необично богатство његовог језика које се састоји пре свега у обиљу синонима: *страх, бојазан, плашња*.

Андрићева склоност ка ћутању и зазирању од речи присутна је и у овој причи. У дочаравању дечака у недоумици, разапет између чина „ћутања“ или „говорења“ Андрић примењује и овде своју животну девизу: „У ћутању је сигурност“: „На свако питање он би одговарао ћутањем“.

Захваљујући плуралитету уметничких поступака и формама приповедања поруке приповетке *Књига* постају много ближе читалачкој публици. Андрић је врхунски мајстор и технике приповедања. Ако у романима *На Дрини ћуприја* или *Проклета авлија* приступа прстенастој техници или техници концентричних кругова, интерпретативни модел приповетке *Књига* може се описати као спирала, чија се почетна тачка окреће од тренутка несрећног догађаја оштећења књиге и које рађа страх што се обрће око замишљене вертикалне осе, добивши апокалиптичке размере. Расплет је изненађујући, као у животу. Андрић гради ову причу у облику спирале која расте као и страх и нестаје као да га није ни било. Читава прича говори о врхунском парадоксу: држати пет месеци једну жељену књигу, а не прочитати ни један ред.

Кључне речи: облици приповедања, реализам, књижевна репрезентација, психолошка анализа.

Octavia Nedelcu

LES FORMES NARRATIVES DANS L'HISTOIRE LE LIVRE DR IVO ANDRIĆ

(Resume)

La narration sur les hommes et les événements représente la principale caractéristique de l'épique, précisément du texte littéraire en prose, et en même temps du réalisme. Depuis Flaubert, le précurseur de la technique moderne de l'écriture jusqu'à nos jours ; plusieurs écrivains et critiques littéraires ont été convencus que les formes objectives de la narrations sont au-dessus de tout rapport du triangle de l'esthétique : écrivain, écriture, lecteur. Les formes de la narration constitue fréquemment l'objet de nouveaux recherches, par concéquence, la narration d'Andrić dans le récit *Knjiga/Le livre* va être analysée dans la perspective de la théorie littéraire contemporaine. Le récit *Knjiga* représente une image réalistique de l'enfance et l'écrivain a disposé son matériel sur les coordonnées des circonstances subjectives et objectives. L'article présente la pluralité de procédées narratives et dans quelle manière ceux-ci influencent sur la configuration de l'image artistique du récit.

Małgorzata Filipek
Wrocław

СТВАРНОСТ И ВИЗИЈА У ШПАНСКИМ СОНЕТИМА ТАНАСИЈА МЛАДЕНОВИЋА

Овај чланак посвећује се анализи Младеновићевог виђења шпанске стварности коју је песник одсликао у једном циклусу из збирке *Сам из 1983. године*. У двадесет сонета чија је тематика везана за шпанско поднебље песник помиње, пре свега, шпанску историју и наводи неке симболе шпанске културе. Песник, користећи елементе реалног света, ствара уз помоћ различитих песничких средстава своју визију шпанске стварности. Епизоде из ратне прошлости Шпаније, ликови и дела уметника (као што су били *Сервантес*, *Гоја*, *Лорка*) на које се надовезује песник служи као средство да би се изразиле универзалне истине о судбини народа и појединца и о егзистенцијалној ситуацији савременог човека.

Традицију приказивања шпанске стварности српска књижевност XX века дугује прози својих великана – Ј. Дучића¹, И. Андрића², Р. Петровића³, Ј. Димитријевић⁴, М. Црњанског⁵, М. Ристића⁶, О. Бихаљи-Мерина⁷. Предмет

¹ Ј. Дучић, *Писмо из Шпаније*, [у] Ј. Дучић, *Градови и химере*, Београд, 2005; *Благо цара Радована*, Београд, 1994; *Јутра са Леутара*, Београд, 1997; упор. М. Filipek, *Pejzaż duchowy Hiszpanii w prozie Jovana Dučića*, [у] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 5*, „Slavica Wratislaviensia CXXVIII, pod red. I. Malej i Z. Tarajło-Lipowskiej, Wrocław, 2004, s.163-171.

² И. Андрић, *Шпанска стварност и први кораци у њој*, *Мостови*, *На јеврејском гробљу у Сарајеву*, [у] *Предели и стазе*. Путописна проза, Београд, 2002; *Гоја*, *Разговор са Гојом*, [у] *Стазе*. Лица. Предели, Београд, 1963; *Симон Боливар Ослободилац*, Београд, 1998; уп. М. Filipek, *Impresje iberyjskie Ivo Andrića*, [у] *Wielkie tematy kultury w literaturach słowiańskich 4*, „Slavica Wratislaviensia“ CXXII, pod. red. A. Paszkiewicz i Ł. Kusiak-Skotnickiej, Wrocław, 2003, стр. 217-222.

³ Р. Петровић, *Велика Шпанија пред Коридама*, *Иза мистерије Толеда*, *Позориште, позориште!*, *Полу Кинескиња – полу Шпањолка*, *Људи говоре*, [у] *Избор II, 1924-1935*, Нови Сад, 1962; упор. М. Filipek, *Pomiędzy rzeczywistością a wizją. Hiszpańskie fascynacje Rastka Petrovicia*, „Pamiętnik Słowiański“, t. LVI, z.1, s. 79-97.

⁴ Ј. Димитријевић, *Седам мора и три океана*. Путем око света, Београд, 1940. Успомене из Шпаније налазе се у другом плану ауторкиног путописа са Блиског истока.

⁵ М. Црњански, *У земљи тореадора и сунца*, [у] *Дела Милоша Црњанског*, VIII, Београд, 1995; *У Шпанији 1937*. [у] *Дела Милоша Црњанског*, IX, Београд, 1995, упор. М. Filipek, *Шпанија у путописима Милоша Црњанског*, „У земљи тореадора и сунца“, [у] *Аутобиографија у српској књижевности*, Зборник МСЦ, 27/1, Београд, 1998, с. 345-352; *Шпански грађански рат у репортажам Милоша Црњанског*, „У Шпанији 1937.“, [у] *Прожимање жанрова у српској књижевности*. Књижевно дело Милоша Црњанског и поетичке промене у савременој српској књижевности, Зборник МСЦ, 33/2, Београд, 2004, с. 431-440.

⁶ М. Ристић, *У светлости пожара Шпаније*, [у] М. Ристић, *Историја и поезија*, Београд, 1962.

⁷ О. Бихаљи-Мерин, *Шпанија између смрти и рађања*, Београд, 1946.

преокупације српских писаца чини, пре свега, прошлост Шпаније и њена култура. За нека питања свакодневног живота ове земље и њених становника били су углавном заинтересовани Ј. Димитријевић, И. Андрић, Р. Петровић и М. Црњански. Трагедију грађанског рата приказали су југословенским читаоцима М. Црњански, М. Ристић и О. Бихаљи-Мерин.

Један циклус песама са темама везаним за шпанско поднебље има у свом песничком опусу и Танасије Младеновић (1913-2003), учесник предратног студентског покрета, сарадник часописа „Живот и рад“, „Глас омладине“, „Радник“, „Наш живот“, „Реч младих“, уредник „Књижевног круга“ који је укинула шестојануарска диктатура. Т. Младеновић, аутор многих песничких збирки⁸ током своје уметничке делатности корачао је путем „од (...) поезије надахнуте социјалним идеалима и ратним доживљајима (...), преко лирике интимних тонова и чулно доживљених пејзажа (...) до поезије испуњене меланхоличним размишљањима и апокалиптичким визијама“⁹.

Песме са шпанским мотивима Младеновић је сместио у књигу *Сам*¹⁰ из 1983. године којом је обележио седамдесети рођендан и пола века свог уметничког рада. Књига се састоји од четири циклуса, уводне и завршне песме. Први циклус (*Венчане*) посвећен је успомени на песниковог брата, народног хероја, који је 1942. године извршио самоубиство као последњи живи борац у непријатељском обручу. Песме посвећене Шпанији садржи други циклус Младеновићеве збирке. У трећем и четвртном циклусу налазе се рефлексије о животу и смрти, о вредностима, односно, несавршеностима људског живота и сећања на колективне и индивидуалне претке¹¹.

„Шпанском циклусу“ припада двадесет сонета. Они обухватају већи део збирке и чине најбоља остварења ове књиге¹². Међу песмама налази се лирска биографија Франциска Гоје (1746-1828) – *Четири сонета о Гоји*¹³ која садржи следеће песме: *Кућа глувог, Арагон, Матадор и Црни бик*. Остали сонети циклуса то су: *Шпанија, Андалузија, Кордоба, Ла Манча, Толедо, Севиља, Тамна песма, Бело, Одговор на анкету, Имена, Црни мак, После свега, Похара, Врачари и врачаре, Фламенко, Долина палих*.

Сложено римовање и техничка ограничења чине да се сонет сматра за мерило стваралачке снаге и песничких могућности¹⁴. Иако дате у со-

⁸ Т. Младеновић је аутор следећих књига поезије – *Двије ријеке* (1938); *Песме борбе и обнове* (1946); *Поема за нас* (1947); *Песме* (1948); *Камен и акорди* (1955); *Под пепелом звезда* (1958); *Ветар времена* (1964); *Мртво време* (1972); *Псалми по сину* (1974); *Тридесет и три сонета* (1981); *Сам* (1983); *Помешане карте* (1985); *Рт Добре Наде* (1988); *Ветрометица и изгнанства* (1990); *Двојник у свету* (1992); *Успутне скице за портрете* (1993); *Изабрана дела у седам књига* (1995), *Кућа на друму* (2000), *Сене и опомене* (2004).

⁹ Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 1996, стр. 498.

¹⁰ Т. Младеновић, *Сам*, Београд, 1983. Сви цитати потичу из ове збирке.

¹¹ М. Перишић, *У времену прошлом (Танасије Младеновић)*, [у] М. Перишић, *Анђео историје и дневни послови*, Београд, 2004, стр. 306.

¹² П. Протић, *Шпански циклус Танасија Младеновића*, [у] „Смедерево“. Часопис за културу, уметност, науку и друштво, г. 13, бр. 16, 1998, стр. 76.

¹³ *Четири сонета о Гоји* укључени су у засебан мини-циклус. Упор. Т. Младеновић, *На прагу миленијума. Изабране и нове песме 1931-1997*, Београд, 1998 стр. 165-171.

¹⁴ М. Głowiński, Т. Kostkiewiczowa, А. Okopień-Sławińska, Ј. Sławiński, *Słownik terminów literackich*, Wrocław, 2000, стр. 518.

нетном облику, Младеновићеве песме тематски везане за Шпанију, могу да се перципирају као нека врста „лирског дневника са боравка у разним местима“¹⁵ и да подсећају читаоца на узредне записе, слике са путовања¹⁶.

Свеprisутна рефлексија о историји и о људској судбини чини да „шпански циклус“ превазилази своју непосредну инспирацију¹⁷. Песниково евоцирање бурне шпанске историје обухвата арапско доба, када су „крст и месец у свађу ишли“ (32), епоху Наполеонове инвазије и политичког терора овековечену у Гојиним делима и авет грађанског рата 1936-1939.

Маварско доба помиње се у иницијалној песми циклуса *Шпанија*¹⁸, где „ветар маварска знамења њише“ (27). О некадашњем арапском присуству на том подручју сведоче „облици кућа (...) и мунара“ (29) и „крв маварска, тамна“ (33) коју наслеђују „деца мешаних раса“ (33). Историјска стварност помиње се како посредством успомена на прошле дане, тако и посредством увођења симбола материјалне и духовне културе. Један од ових материјалних симбола је Толедо. Необичан песников однос према том месту, где је конвивенција три велике цивилизације (ислама, јудаизма и хришћанства) оставила свој неизбрисив траг, види се у опису града коме су додељени људски атрибути. У песми *Толедо* град стоји „нагнут над реком“ (31) као старац коме су „векови легли (...) на лице, у мирис, у глас и покрет“ (31) а ветар му „врх чела свија бору, што мисао скрива“ (31).

Камени „лик“ на Таху везан је за шпанску културу исто тако чврсто као и главни лик чувеног Сервантесовог дела. Племић са мало земље и много славних успомена који иступа у име прошлих идеала, а гоњен Сијером Мореном уздише за љубављу које више нема¹⁹ оваплоћује Шпанију и њен карактер. Сервантес, приказујући лудог витеза, овековечио је у њему величину свог народа²⁰. Анхел Ганивет пише да у шпанској уметности нема ничега што би превазишло *Дон Кихота* а Сервантес је постао „највећи од свих освајача, јер док су остали освајачи освајали земље за Шпанију, он је освојио саму Шпанију“²¹.

У рецепцији Дон Кихотовог лика, која има у српском песништву већ дугу традицију, дошло је до „свођења романа на његовог протагонисту – манчанског идалга“²². Српски песници²³ „од Лазе Костића (...) до Светис-

¹⁵ С. Ракитић, *Јединство лирског и епског садржаја*, [у] Т. Младеновић, *Сам*, стр. 88.

¹⁶ Исто.

¹⁷ М. Перишић, *У времену прошлом (Танасије Младеновић)*, стр. 306.

¹⁸ Песма је настала 1976. године поводом 40-годишњице избијања шпанског грађанског рата, упор. Т. Младеновић, *Шпанија*, [у] *Шпанија у срцу*, „Повеља“, часопис за књижевност, уметност, културна, просветна и друштвена питања, год. XVI/ број 1, Краљево, 1986, стр. 77.

¹⁹ О. Бихаљи-Мерин, *Шпанија између смрти и рађања*, стр. 68.

²⁰ М. de Unamuno, *El Caballero de la Triste Figura*, [у] М. de Unamuno, *Ensayos*, t. I, стр. 201, цит. према: Е. Górski, *Hiszpańska refleksja egzystencjalna. Studium filozofii i myśli politycznej Miguela de Unamuno*, Wrocław, 1979, стр. 70.

²¹ А. Ганивет, *Шпански идеаријум*, прев. А. Манчић Милић, Београд, 1999, стр. 50.

²² Ј. Стојановић, *Сервантес у српској књижевности*, Београд, 2005, стр. 116.

²³ Сервантесов јунак појављује се у сатиричној песми *Шуподер јуниор* која је штампана у листу „Комарац“, у бројевима изашлим крајем 1868. и почетком 1869. године. О Дон Кихоту је певао и Лаза Костић (1841-1910). Он је песму *Дон Кихоту* штампао 1874. у „Јавору“, а потом је уврстио у другу књигу *Песам*. Витез – луталица појавио се у „Бранковом колу“ 1907.

лава Стефановића (...) видели су у Дон Кихоту метафору властивих животних преокупација. За њих он је био позитиван, морално узвишен појединац који одудара од (...) вулгарне и приземне политичке стварности (...), одбојне и једноличне људске егзистенције (...). Дон Кихот је приказан као борац несвакидашње истрајности у борби против спољног света, али и против властитих унутрашњих демона који (...) могу бити – духовна клонућа, љубавна разочарања, егзистенцијална досада, здрави разум, адолесцентска незрелост или несналажење у животу“²⁴.

У Младеновићевој песми *Ла Манча* чији наслов одмах асоцира на Дон Кихотов завичај, српски аутор не би смео да не помиње лик бесмртног витеза-луталице. Младеновић, за разлику од других српских песника који су се инспирисали Дон Кихотовим ликом, примећује болно и неподношљиво одсуство славног витеза. Лирски субјекат не налази у јунаковом родном крају „ни Витеза Тужног, ни ветрењаче“ (30). Савремени витежев пратилац Санчо Панса сад проводи време „на крајку посне њивице“ (30) бројећи „суве опале воћке“ (30), јер у доба „порушених идеала“ нема кога да прати зато што:

„Уместо подвига – у кесу се ситниш сакупља и чува.
Уместо Даме – сада се уличарка плочником клати,
И петом чикове гаси над Витежевим гробом!“ (30).

Посредством ове песме изражен је песников критички однос према стварности. Младеновић не може да се помири са мишљу да већ припадају прошлости времена племенитих људи који су били спремни на подвиге и велике жртве у име љубави и општег блага. Песник неће да прихвати да су се у савременом свету духовне вредности девалвирале и да за племените идеје више нема места.

У историјској стварности Шпаније коју евоцира Т. Младеновић у свом песничком циклусу, поред сећања на доба арапске доминације, алузије на дело Сервантеса, чије се присуство парадоксално наслућује посредством (одсутног!) књижевног јунака, појављују се асоцијације на другог уметника – Франциска Гоју (1746-1828).

У *Сонетима о Гоји* огледа се не само живот и дело ствараоца из Сарагосе, његова младост, болест, боравак у Француској, него и цела једна историјска епоха овековечена на Гојиним сликама на које се надовезује српски песник.

године у песми Милете Јакшића (1869-1935). Након две године у „Српском књижевном гласнику“ стихове о Сервантесовом јунаку штампао је Станислав Винавер (1891-1955). Светислав Стефановић (1877-1944) је објавио песму *Дон Кихоту* у „Летопису Матице српске“ 1927. Један од најактивних писаца књижевне левнице Радован Зоговић (1907-1986) објавио је 1937. у загребачком „Раднику“ песму *Дон Кихот из Манче* чији је настанак подстакла ситуација у зараћеној Шпанији. Други пут се ова песма под насловом *Дон Кихот на бомбардеру* појавила у књизи *Шпанија* (Београд, 1937) у којој су се нашле песме српских добровољаца о грађанском рату. Трећа верзија Зоговићеве песме под насловом *Црна срамота* укључена је у песникову збирку *Глинени голубови* 1937. Збирка је одмах по штампању заплена и забрањена. М. Ристић подстакнут шпанским ратом и стрељањем Федерика Гарсија Лорке објавио је есеј *Сан и истина Дон Кихота* који је посветио улози песника у револуцијама. Упор. Ј. Стојановић, *Сервантес у српској књижевности*, Београд, 2005, стр. 117-135.

²⁴ Ј. Стојановић, *Сервантес у српској књижевности*, стр. 138.

У „сонетима о Гоји“ Младеновић се враћа на сликареву младост у Арагону чији се „родни пустињски крајолик чинио (...) као врата раја“ (44) и на искуство које је „стари матадор (а он је то био)“ (45) стекао учествујући у борбама са биковима. О овој бурној етапи Гојиног живота говоре многе песникове асоцијације на „вреву арене, и (...) посртање бичје; одјек труба: почетак боја и крај“ (45) из песме *Матадор*. Радови из Гојиног циклуса *Каприси* (*Los Caprichos*), које помиње Младеновић, резултат су сликаревог удаљавања од рационалистичке уметности. Тада су „Голу Маху, (...) дворкиње у свили“ (43) заменили плодови ствараоачеве уобразиље – надстварни прикази, духови, вампири, „мајмун што црта магарца; црне мачке, и летећи мишеви“ (43).

У мини-циклусу о Гоји помиње се егзистенцијална ситуација уметника који због глувоће повучен из друштвеног живота, „у осами (...) дома“ (44), почео је да замишља своје „црне слике“²⁵. Шпански сликар „у слабости снажан, у отпору непобедив“ (44) својим делима протествовао је против инвазије Наполеонове војске у Мадриду у марту 1808. Циклус у коме је Гоја нацртао ратне страхоте (*Los Desastres de la Guerra*) донео је „смешно-жалосне сцене свакодневља под иглом дивљих стега (...), живот живи, људску патњу“ (44) и „призоре страха и грозе“ (43). Политичка ситуација у Шпанији утицала је и на Гоју чији су радови израстали из лично доживљеног очајања. О. Бихаљи-Мерин пише да посредством овог циклуса „предала је (...) рука сликара ову хронику рата, да се народи уче да читају у књизи искуства, те да уштеде понављање“²⁶. Циклус о страхотама рата, на који се надовезује Младеновић, као најснажнији докуменат нечовечности, донео је изгнанство шпанском уметнику који „бежећи од прогона“ (44), у Бордоу, „уз пријатеље, вино и разговор (...) куцкао је (...) шпанску повест“ (45) и тражио „сјај Мадрида, његову драж“ (45).

Као икона шпанске културе у Младеновићевом циклусу наслућује се и лик најистанутнијег представника авангардног „поколења 27“ Федерика Гарсије Лорке (1898-1936) са његовим трагично прекраћеним животом. Српски аутор говори на симболичан начин о смрти шпанског песника и драматичара, организатора студентског позоришта „Ла Барака“²⁷, који је био стрељан од стране Франкових присталица почетком грађанског рата (у августу 1936. године):

„На ивици поља бело дрво и бело, лелујно, људско ребро,
Што у Лоркини нас пребаци занос“ (28).

Иако су од ових збивања прошле многе године и „стопе песника збрисане су“ (28) већ давно, ипак у колективном памћењу још увек траје тај „глас,

²⁵ Гојином циклусу припадају следеће слике: *Saturno, Judith y Holofernes, El Aquellare, La Romeria de San Isidro, La Leokadia, Dos Frailes, La Lectura, Dos Mujeres y un hombre, Duelo a garrotazos, El Santo Oficio, Astropos o Las Parcas, Asmodea, Dos Viejos comiendo, El Perro*; уп. J. J. Junquera, *Las Pinturas Negras de Goya*, London, 2003, стр. 42-43.

²⁶ О. Бихаљи-Мерин, *Шпанија између смрти и рађања*, стр. 94.

²⁷ C. Alvar, José-Carlos Mainer, R. Navarro, *Breve historia de la literatura española*, Madrid, 2004, стр. 609.

далек (...) – и (...) слике неме“ (28), изазивајући асоцијацију на трагичну епизоду рата, коју је овековечио и шпански песник Антонио Мањадо (1875-1939) у познатој песми *Злочин се догодио у Гранади (El crimen fue en Granada)*²⁸.

Рат као песничка визија и као трагично осећање живота чини једну од Младеновићевих стваралачких преокупација²⁹. На шпанском простору који је „од људи опустео“ (35), осим истакнутих ликова из прошлости (као што су Сервантес, Гоја или Лорка), наслућује се и присуство многих анонимних ликова који подсећају на муслиманско-хришћанске ратове, изазивају успомене на жртве Наполеонове инвазије и крвав братоубилачки конфликт тридесетих година XX столећа.

Као оптужба рата, попут асоцијације на прерану Лоркину смрт, наводе се и слике у којима ничу „тамне војске“ (29), ратници „из облака, до облака, нагнути над земљом“ (27), „људска кост, шлем прошупљен (...) закоровљени ровови, празне јаме и пуне вртаче“ (35), „људи, и жене, и деца (...) полеги“ (32). Песникове рефлексије о судбинама учесника ратова прате многобројне „сени погибших“ (27) (из песме *Шпанија*) и бројна „тајанствена, чудна“ (36) географска имена (у песми *Имена*) везана за ратне догађаје. Ироничан призив песме *Имена* уклапа се у полемички интониран тон Младеновићеве лирике³⁰:

„(...) Али где су сада људи
Са Гвадараме, Теруела, Ебра, Гвадалахаре и Мадрида?
Неки су, (...) дубоко; а неки високо. Један у Долини палих;
Други зида летњиковце; иде у лов; згрће чинове и новац“ (36).

У сонету *Долина палих* Младеновић се надовезује на једно место близу манастира Ескоријала, пантеона шпанских владара, који „оличава безумну идеју величине коју је имао краљ Филип II“³¹. Тамо се налази *Valle de los Caidos*, где су републикански заробљеници између 1940. и 1958. године по наређењу генерала Франциска Франка подигли базилику-крипту и велики крст од 300 метара. На овом месту заједно са Франком и Хосеом Антонио Примо де Ривером – идеологом шпанског фашизма³² сахрањене су жртве грађанског рата, како са стране националиста, тако и републиканаца. Уз ову песму произилази једно осећање историје као континуиране ироније, где је смрт измирила противречности³³. Пали ратници непомирљиви у животу, сад су измирили у смрти:

„Једне с другима, једне преко других, овде сад леже
У загрљају посмртном, упркос свакој злости (...).

²⁸ A. Machado, *El crimen fue en Granada*, у: *Antología de la literatura española del siglo XX (1900-1939)*, Madrid, 1996, стр. 138.

²⁹ С. Ракитић, *Јединство лирског и епског садржаја*, стр. 79.

³⁰ С. Ракитић, *Поезија Танасија Младеновића*, у: Т. Младеновић, *Изабране песме*, Београд, 1991, стр. 18.

³¹ О. Бихаљ-Мерин, *Шпанија између смрти и рађања*, стр. 82.

³² *España. Guía completa para viajeros*, Madrid, 1992, стр. 191.

³³ П. Протић, *Шпански циклус Танасија Младеновића*, у: „Смедерево“. Часопис за културу, уметност, науку и друштво, година 13, број 16, 1998, стр. 78.

Колико ироније! Збратимљени једино у смрти (...)
 (...) На изглед, све је праведно, и хришћански благородно.
 Баш ко Јуда у загрљај Христу креће“ (42).

На братоубилачку борбу тридесетих година XX века надовезивао се Младеновић такође у својој ранијој поезији. У збирци *Песме*³⁴ налазе се два песничка остварења – *На годишњицу рата у Шпанији*³⁵ из 1937. године и *Прича* у којој сећања југословенског борца из Шпаније мешају се са збивањима из Другог светског рата:

„Да л’ то шуми Манзанарес река,
 или неко плаче, или рида?
 Ко то, ко то пред капијом чека,
 Пред капијом спаљеног Мадрида?

Ко то, ко то гази Гвадараму
 По тој магли ко овнујска руна?
 Ко то хита кроз ноћ, густу таму,
 Носећ помоћ одбрани Ируна?

(...) На ветру се лепршају косе
 ко бичеви мрки, оплетени:
 безброј људи, жена, деце босе –
 сред Гернике леже побијени...“³⁶

У стварности коју одсликава Младеновић у „шпанском циклусу“, осим икона културе и ликова палих у ратовима, појављују се (у песми *Врачири и врачаре*) и неке анонимне, полустварне фигуре, које изводе фламенко врзмајући се као сенке у сценографији ноћне Гранаде, на обали реке Даро, где „пршти угљевље (...), у чергама“ (40), „вије се дим ватара“ (40), „пишти лонац на веригама“ (40) а гитара „удара у дно света“ (28). Стихијна и необузdana игра делује на публику и извођаче као „мелем за рану најдубљу“ (41). Младеновићев опис игре лишен је украсних детаља, декоративности и театарског духа. Овај приказ на реци личи на неки агавистички, првобитан покрет. Песник обраћа пажњу на „змијаво палацање ведрих руку“ (41), „извијање моћних бедара“ (41), „водопаде покрета и звука“ (41).

У овом песничком циклусу Т. Младеновић изграђује слику стварности на елементима реалног света³⁷ ослањајући се, пре свега, на топониме које чине имена градова и покрајина у насловима песама (*Шпанија, Андалузија, Кордоба, Ла Манча, Толедо, Севиља, Арагон*), називи река (Манзанарес, Ебро), планина [„ветар с Гвадараме“ (43)] и места прослављена у грађанском рату (Теруел, Гвадалахара, Мадрид). Саставни делови реалности примењују се у Младеновићевим песмама заједно са елементима света духовне и материјалне културе којима припадају асоцијације на Сервантесово дело,

³⁴ Т. Младеновић, *Песме*, Београд, 1948.

³⁵ Т. Младеновић, *На годишњицу рата у Шпанији*, у: *Песме*, Београд, 1948, стр. 147.

³⁶ Т. Младеновић, *Прича*, у: Т. Младеновић, *Песме*, стр. 49.

³⁷ С. Ракитић, *Поезија Танасија Младеновића*, стр. 23.

на Лоркине песме, на Гојине радове, на маварску тврђаву Алхамбру, град-споменик Толедо, крст у Долини палих „високо на брду уздигнут“ (42) и храм-крипту, где „ненавист добија крила“ (42).

„Младеновићева Шпанија“ маркирана топографским подацима и елементима „конкретног“ пејзажа то је „сува крајина“ (27), где поред ораница, пашњака и маслинових шума „пламиња зрневље“ (28), цвећу „траве сочне и мирисне; (...) јаке и свеже“ (29) а испод крошње смоквиног дрвета „њаче магарац сед“ (30).

У „шпанском циклусу“ песник је помоћу одређене „фабуле“³⁸ (као што су „приче“ о арапским временима, о страхотама ратова, о судбинама познатих и анонимних, стварних и нестварних ликова) показао историјску судбину Шпаније „са свим понорима и узлетима, затемњењима и озарењима, демонима и анђелима“³⁹.

У Младеновићевој визији доминирају асоцијације на stoleћа људске жестокости и патње, помињу се мртви ратници и уметници из једне далеке земље. Говорећи о догађајима из прошлости, указујући „надстварни ћув времена бивших“ (33), песник је исказао, макар и фрагментарно, трагичну судбину многих покољења⁴⁰. Некадашње моћно краљевство са својим сложеним историјским искуством инспирисало је песника на размишљања о пролазности историјске и индивидуалне славе⁴¹. Суочавање са шпанском стварношћу чини да страни песник може да „проверава исправност свога осећања историје на неком другом материјалу сличном и истовремено друкчијем (...) од оног који му пружа историја његове земље“⁴².

Доживљај историје и ратова подсећа да су смрт и време важне теме Младеновићеве поезије – јер све што се догађа, догађа се у времену⁴³. О опседнутости временом сведоче и друге песникове збирке (као што су *Ветар времена*, *Мртво време* итд.) или наслови појединих песама (нпр. *Време је, Још две варијације о времену*, *Сад је већ вечност са тобом*, *Тренутак* итд.)⁴⁴. Опседнутост смрћу, „извором сваке трагике“⁴⁵, чини да је аутор у „шпанском циклусу“, где „сенка сенци наздравља“ (27) створио својеврстан пејзаж мртвих⁴⁶. Мисао о смрти доноси песникова сећања на погинуле у биткама, на „голема стрелања; вешања“ (43) са Гојиних слика, на импресије са кориде кад „смрт у сусрет лети“ (45). На смрт асоцира и призор фламенка што позива „на мрење: и злочинство“ (41) и алузија на Лоркино убиство. Својеврсно „свеприсутно одсуство“ универзалних икона културе – великих уметника – Сервантеса, Гоје и Лорке, асоцијације на смрт анонимних фигура са ратишта

³⁸ Исто, стр. 26.

³⁹ С. Ракитић, *Јединство лирског и епског садржаја*, стр. 80.

⁴⁰ Исто, стр. 78-79.

⁴¹ П. Протић, *Шпански циклус Танасија Младеновића*, стр. 76.

⁴² Исто.

⁴³ С. Ракитић, *Јединство лирског и епског садржаја*, стр. 82.

⁴⁴ Ове песме потичу из Младеновићеве књиге *Под пепелом звезда* из 1958. године.

⁴⁵ Д. Андрејевић, *Трагика и катарза у поезији Танасија Младеновића*, у: Д. Андрејевић, *Српска поезија XX века*, Београд, 2005, стр. 133.

⁴⁶ С. Ракитић, *Поезија Танасија Младеновића*, стр. 20.

и нереалне, полустварне ликове који играју уз ватру, веза су са другим светом и вера да се живот никада не прекида⁴⁷ а песник бавећи се „феноменом времена и (...) судбином човека који је кратковек у свевремености“⁴⁸ трагао је за „филозофским прихватањем трагике (...), историје и метафизике, страдања и смрти“⁴⁹.

У Младеновићевом циклусу наглашена је чулност као посебно осећање стварности. Песников чулни доживљај света претвара ову „реалну“ стварност пуну архитектонских и топографских детаља у поетску визију. У опису Шпаније који се заснива „на јединству звука и слике, чујног и видљивог“⁵⁰ превагу су добили акустички утисци. На овом простору који сав „соптаво дише“ (27) чују се обични симптоми живота. То су „глас славуја, песма коса, цвркулт дрозда“ (39), „куцање срца“ (45) града, звоњава „из витких звоника“ (31), „удари кастањета“ (32), „удар жица“ (41), „топот и ропот (...) ногу“ (41), „плач набожни“ (41) жалопојке, одјек труба и „стократно „оле“ арене“ (33). У опису Шпаније, земље „предела тихих и гласних“ (41), звук поприма и симболично значење. „Узвике о слободи“ (44) које је глуви Гоја „духом чуо“ (44), „глас, далек“ (28) Лоркиних песама, сачувани у колективном памћењу одједи многих битки [као што су „гласни митраљеци (...) тутњава оруђа тешких“ (37)], „понорне гласове“ (28) и „песме што (...) лебде над гробом“ (39) доносе асоцијације на смрт и историјску судбину шпанског народа.

Описујући простор „између мора и неба“ (28) песник своју мисао најуспешније саопштава кроз ликовну импресију која се ослања на предео и пејзаж⁵¹. Приказујући шпанску стварност Младеновић користи разнолика песничка средства. Помоћу поређења приказује силу емоција играча и играчица фламенка који изгледају „ко коњица кад крене у долину“ (41), „ко вал кад на обалу насрне“ (41) или као „крв кад у арени лопи“ (41), села што „дремају (...) ко (...) лабудови бели“ (34). Помоћу метафора описује природу – сунце и месец који „гледају у нема брда“ (33), биљке што „невино дишу“ (35), реке које „трагају за својим пореклом“ (27) и ветар који „у ноћима снежним (...) с мирисом оскоруша – доноси чудне слике“ (43).

Шпанска стварност коју креира Младеновић састоји се како од материјалне, тако и од духовне компоненте и насликана је опречним бојама. Пејзажи најчешће добијају црну и белу боју, „с тим што је то кјаро-скуро рембрантовски чешће тамно“⁵². Тај контраст у бојама видљив је и у насловима песама (*Бело, Црни бик, Црни мак*). Присуство светлости подвлачи „бело сунце, бела брда (...) беле земунице“ (34) и „лабудови бели (...) у ваздуху“ (34). Опозицију тој светлој нијанси чини тамни „лик“ Толеда „у црној каменој одећи“ (31) са „мрачним (...) очима“ (31). Имагинација таме динамизује „рефлективну димензију Младеновићеве поезије, а физичка тама

⁴⁷ С. Ракитић, *Јединство лирског и епског садржаја*, стр. 82.

⁴⁸ Д. Андрејевић, *Трагика и катарза ...*, стр.132.

⁴⁹ Исто.

⁵⁰ С. Ракитић, *Поезија Танасија Младеновића*, стр. 21

⁵¹ З. Глушчевић, *Од реторике до контемплације*, у: Т. Младеновић, *Ветар времена*, Београд, 1964, стр. 151.

⁵² Д. Андрејевић, *Трагика и катарза...*, стр. 137.

– и метафизички мрак⁵³. Шпанска стварност, где баш и сунце „тражи свој одлутали пламен“ (27), претвара се код Младеновића „у мрачну слику“ (46). Кад „сутон (...) прекрива поља“ (34), ноћ „разапиње тамни лук“ (34) и увија градове „у сјај и мрак“ (29) који „гусне (...) у жилама света“ (37). Црна боја којом се служи Младеновић „повезује се са злом, тј. са овим што омета и успорава развој по вољи божијој“⁵⁴. Црна боја изражава „апсолутну пасивност, стање потпуне и непроменљиве смрти (...). Црном бојом се, као и белом, изражава туговање за мртвима, али је црна боја мучнија. Она наговештава да је одсуство привремено, да се празнина мора испунити. То је жалост за боговима и краљевима који ће се неизбежно поново родити (...). У црном се тугује због коначног губитка, пада у Ништавило из којег нема повратка (...). Црна је боја казне и одрицања од овог света таштине (...). Црно уопште је боја праматерије (...) првобитног неиздиференцираног стања, исконског хаоса (...) и смрти“⁵⁵. „Са становишта психолошке анализе, црно у дневним и ноћним сновима и опажено чулима у будном стању, значи да нема ни боје ни светла. Црно (...) пре свега указује на хаос, ништавило, мрачно небо, земаљске ноћне таме, зло, тескобу, тугу, несвесност и смрт“⁵⁶. Тамна боја у Младеновићевом шпанском пејзажу сугерише песимистички поглед на свет у коме је „зло (...) претежно“⁵⁷. Ипак „мрачан приказ, евокација црне боје не смета јој (...) да добије позитиван аспект. Као слика смрти, земље, погребна, ноћних путовања мистика црно је повезано са обећањем новог живота, као што ноћ садржи обећање зоре, а зима пролећа“⁵⁸. У песниковој визији трагика урокљивог времена са понорним гласовима, силуетама мртвих војника не спречава раст „веселе деце, крилате“ (39) а у песниковој слици „руку под руку (...) иду истинити лешеви и плодови очекивања, гроб и крепост новог дана“⁵⁹.

Осећање историје, вечите дилеме између живота и смрти и трајна потреба човекова да се према њима одреди – теме које су биле предмет песникове лирске преокупације низ година – у „шпанском циклусу“ добиле су једно посебно артистичко рухо⁶⁰. Т. Младеновић ослањајући се на прошлост и на савремене сензације „освојио је умеће једноставног и хуманистичког изражавања (...) проблема људске егзистенције“⁶¹. Стварност која се приказује у сонетима чини контекст за песникову оцену савременог света. Песник који „разговара са историјом, идеалима своје младости (...) о свему томе говори са искуством о савремености“⁶².

⁵³ Исто, стр. 133.

⁵⁴ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi*, prevod. P. Sekeruš, K. Koprivšek, J. Gordić, Novi Sad, 2004, стр. 111.

⁵⁵ Исто, стр. 108-110.

⁵⁶ Исто, стр. 111.

⁵⁷ Д. Андрејевић, *Трагика и катарза...*, стр. 137.

⁵⁸ А. Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*, стр. 112.

⁵⁹ Д. Андрејевић, *Трагика и катарза...*, стр. 135.

⁶⁰ П. Протић, *Шпански циклус Танасија Младеновића*, стр. 78.

⁶¹ Исто, стр. 143.

⁶² П. Протић, *Песничка авантура Танасија Младеновића*, у: „Смедерево“, г. 13, бр. 16, 1998, стр. 44.

Туђа стварност чија се прошлост и култура приближава посредством симбола и лирске приче о доживљајима других људи може да буде корисна као једно колективно искуство⁶³. Говорећи о историји, о судбини појединаца и колективитета Танасије Младеновић изражава истовремено своју мисао о савремености у којој је „више тамнице него светлости, више мржње и гада него љубави и лепоте“⁶⁴. Песник који је свој поетски исказ засновао на „аутентичности виђеног и доживљеног“⁶⁵ формулисао је песимистички суд о стварности и природи човека. Песникова оцена наглашава се нарочито у овим песмама (као што су *Одговор на анкету*, *Црни мак*, *Похара*) у којима нема непосредних асоцијација на Шпанију.

У „шпанском циклусу“ Младеновић истиче „повратак зверског у људској природи“⁶⁶, у којој „цвета (...) раскола и смрти црни мак“ (37). У савременом свету који је постао позорница „нових похода, нових покоља, и разврата“ (39) човек се посматра као трагична фигура која је кадра да чини и шири зло. Проводећи једнолике дане и сате „у трци за послом, за хлебом, и свакојаким робом“ (30), човек није у стању да се супротстави неизбежној судбини која је „само понављање истог“ (45). Креирајући слике рата и смрти песник обраћа пажњу на „усавршавање насиља и уметности ратовања у опасној природи дехуманизованог XX века“⁶⁷.

У драстичној пометњи система вредности, човек једино може да тражи спас у духовним вредностима. У савременом свету само „страже (...) духа и лепоте“ (46) могу да служе „за одбрану од искушења“ (46) која се рађају „из увек истих знака“ (46). Младеновићева поезија указује на то да различити плодови уметности – слике (у овом случају Гојини радови), музика (фламенко) или књиге – (у облику Лоркине поезије, Сервантесовог дела), могу да служе као средство помирења између добра и зла. Интертекстуалном везом са књижевним и сликарским делима која припадају општем културном коду⁶⁸ туђа стварност из Младеновићевог циклуса лако се прихвата и асимилује. Младеновић уводећи у своје песме „одговарајућу фактографију“⁶⁹ у облику сећања на историјска збивања и ликове-симболе, креира једну уопштenu визију људске судбине, где су човековој пролазности супротстављена трајна и бесмртна достигнућа стваралачког људског духа.

Кључне речи: прошлост, рат, култура, Дон Кихот, Гоја, Лорка, стварност, уметност, визија.

⁶³ П. Протић, *Шпански циклус Танасија Младеновића*, стр. 78.

⁶⁴ С. Ракитић, *Јединство лирског и епског садржаја*, стр. 82.

⁶⁵ С. Ракитић, *Поезија Танасија Младеновића*, стр. 22.

⁶⁶ Д. Андрејевић, *Трагика и катарза...*, стр. 138.

⁶⁷ Исто.

⁶⁸ Д. Станојевић, *Усамљена реторика Танасија Младеновића*, у: *Поезија Танасија Младеновића*, Зборник радова, прир. С.Ж. Марковић, Београд, 2000, стр. 106.

⁶⁹ С. Ракитић, *Поезија Танасија Младеновића*, стр. 26.

Małgorzata Filipek

ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТЬ И АВТОРСКОЕ ВИДЕНИЕ
В „ИСПАНСКИХ СОНЕТАХ“ ТАНАСИЯ МЛАЕДНОВИЧА

(Резюме)

В данной статье подвергается анализу цикл стихотворений из сборника *Сам* Танасия Младеновича (1913-2003) посвящённых Испании. В цикле, состоящем из двадцати сонетов, поэт сосредоточивает своё внимание, прежде всего, на испанской истории и культуре. Используя элементы реального мира (названия городов, рек, гор, достопримечательностей) и яркие символы прошлого, относящиеся к воспоминаниям об арабско-христианских временах и многочисленных войнах, принесших испанскому народу огромные страдания, поэт создаёт своё видение испанской действительности. Обращение поэта к бурному прошлому, к памятникам старины, к творениям испанской литературы и живописи, к творчеству Сервантеса, Гойи, Лорки позволило показать историческую судьбу многих поколений и ситуацию человека в неблагоприятном мире, где господствуют конфликты.

Лидија Томић
Никшић

СТВАРНОСТ У ПРОЗИ ЖАРКА КОМАНИНА

Историјска и књижевна слика рата у дјелу Жарка Команина гради епско – лирски летопис вјечности у стварности крвавих прогона, деоба и страдања. Поетска конкретизација каиноавелевске трагике психолошки продубљује немир приповједача и поетички циљ аутора да од заборава отргне истину о судбини побједника и поражених у комунистичком и посткомунистичком времену.

Стварност у прози Жарка Команина тиче се аутентичне визије људских сукоба и деоба у теми рата и револуције. Команинов књижевни свијет испуњен је ауторовом посвећеношћу истини грађанског сукоба у Црној Гори и различитим видовима људске патње. Деконструкција соцреалистичког погледа на свијет, по којем је идеолошка мисао ратних збивања затамнила слику деоба, значила је новину у обликовању ратне драме. Команин сагледава рат изнутра, из теме људског пораза, из непристрасног осјећања револуције и идејног заумља. Он слика етичко, емоционално и интелектуално језгро побједника и поражених, с намјером да у догми комунистичког времена открије трагику бића и страдања.

Књижевна цјеловитост Команиновог прозног опуса израђена је реалистичким начином приповиједања и лирски доживљеном експресијом свијета. Вредносни критеријум политичке премоћи над слободом личности у складу је с темом разарања и људског пораза. Тема деоба се утква у тему апсурда, а грађански рат у егзистенцију острашћене догме, људског немира и страха. Књижевна слика идеолошких сукоба нараста у драматичном току исповијести, докумената и свједочења о историји и *оном што је било*. Слика је другачија од оне коју нуди нормативна историја, истинита и болна, другачија од прокламоване слике рата. Команин разоткрива и руши друштвене стереотипе рата, показујући да се идеал истине садржи у ауторовом *свједочењу* побједе и пораза.

Ратна стварност Команиновог књижевног свијета плод је миметичог односа према стварности, али и интегралног увида у душу каиноавелевске трагике. Фикција сукоба ревалоризује политичку збиљу партизана и четника, али и стварност зла у слици разбијених породица, острашћених ликова, појединачног и општег насиља. Симболизација трагичних сукоба спаја

митску, метафизичку и људску стварност зла, због чега се у Команиној прози прије може говорити о теми људског удеса, пропадљивости, пролазности и ништавила, него о рату у класичном значењу те ријечи. Команин се опредјељује за тему вјечности и трајања, за универзалне вриједности постојања којима се, у спонама ријечи, приче и причања о људима, превазилази коначност смрти и нестајања. И док егзистенцију разорених породица и ликова, од имагинарног Пелинова, Црњиша и Селишта, Никшића, Херцег Новог и Београда, Босне и Словеније, детерминише груба реалност зла, судбину побједника и поражених потврђује силама страсти и порока. Мозаик трагичног искуства не би био потпун да се у Команиној прози не налази сазнање спој љепоте и љубави којима аутор не контрастира, већ надахњује античку трагику изгубљеног свијета. Романима *Колијевка* (1976), *Костанићи* (1978), *Провалије* (1973), *Преступна година* (1982), *Господ над војскама* (1995) и *Ако те заборавим, мој оче* (2005) структурирана је сложена грађевина помјереног свијета, обједињена темама дјетињства, породице и завичаја у контрасту догматске ограничености бића и његове хришћански одуховљене традиције. Судбина приповједача конкретизује драму побуђеног наратора, а судбине Сина и Оца међусобни раскол истине и привида, сна и јаве у психолошки наглашеном контрасту насиља и жртве.

Од првог Команиновог романа слиједимо естетски рафиниран начин приповиједања. Судбоносне теме грађанског рата приповиједају дух патријархалног и догматског времена. Мотиви борбе с непријатељем потиснути су у односу на идеолошку острашћеност ликова. Команин искушава антрополошку и друштвену реалност приказаног свијета. Он је побуђен дејством зла на моралне вриједности друштва, породице и ликова. Наратор приповиједа и доживљава приказану реалност, учествује, проматра и коментарише особине ликова, улази у њихов видокруг и из промјенљиве перспективе казивања, с доминантним саосјећањем бола, рефлектује стварност и судбину угроженог свијета.

Поред реалистичке мотивације, употребљене за обликовање ратне и политичке стварности, у Команиној прози постоји унутрашња стварност догађаја и јунака. Психолошка изнијансираност људских слабости у складу је са свијешћу о људској рањивости и немиру. Команинов приповједач разликује тектонске ломове у самоосјећању ликова. Команиновом приповједачу се вјерује, јер ријеч о оном *како је било* извире из реалности успомена која у емоционалном начину казивања не изневјеравају искуствену равн ратних ситуација. Субјективност доживљаја не угрожава, већ подстиче документарност приповиједања, остварену упућивањем читаоца на романескн грађу директива и наредби, пресуда и извјештаја. Њима аутор рефлектује искључивост политичког времена. Говор докумената постмодернистички евоцира механизам колективног супер ега, као и рањивост људског либида.

Слика апсурда улази у тајну страдања, о којем се, за дуги низ година, није ни писало, ни говорило. Команин осветљава скривену стварност и трагичну кривицу и партизана, и четника. Без мржње и освете, ослањајући се на аутобиографску стварност породице и ликова, аутору је блиска слика

пада, али и узвишеног циља да се кривица схвати и злочин опрости. Предмет приповиједања, стога, у крајњем, није политика, колико, њом изазвана, трагика деоба.

Стварност Команинове прозе недјелјива је од етике патријархалних односа и од ауторовог осјећања стида пред разбијеном хармонијом постојања. Духовни склад ауторовог разумијевања зла близак је вертикали блаженства из које се слуги изгубљеност земаљске егзистенције. А она је амбивалентна у спознаји снаге и слабости човјека да се окруни или сруши у сопственој природи. Има нечег религијски узвишеног у Команиновој чежњи да додирне истину о љепоти и ружноћи свијета. Из њих се досеже тама и свјетлост постојања, односно стање бића да успостави склад са собом и свијетом.

Стога, Команинов поглед на свијет је одуховљен тајном смрти и тихог нестајања. Над њима пулсира идеја вјечности, утемељена у бићу свијета, у духовном стварању и створеној, написаној причи о људима, биљкама, просторима, именима, стварима, предметима... Команин приповједачки искушава и шири перспективу „страшне вјечности“ у коју улази и живот трава, и живот ријечи, и живот сјећања и успомена. Символика казивања о ликовима, земаљским и небеским појавама, улази у знаковност и семантичко богатство језика. Поетским начином приповиједања потврђује се нараторов смисао за универзализацију и транспозицију вишезначних драма Бездановића, Рујанића и Мркића, Костанића, Кулиновића, Рађевића, њихових кућа и кућишта... Избором ријечи и начином приповиједања, у којем се садржи етимолошко значење ријечи и богатство значења, преноси се и умножава у асоцијативној мрежи симбола, садржаних у стварности приче. Додир са ријечима реинкарнира друштвену и психолошку стварност приповједача и ликова („Чега се сјетим – у то се претворим“), при чему се реалност рата трансформише у вишој стварности искуства, успомена и памћења, израслих из народног и Вуковог језика, из *Рјечника* српског језика, из архаичног говора и усмене књижевне традиције, из митске и писане, књижевне колијевке постојања.

Искуство крвавог пира сеже из античких драма о погубности страсти, из хришћанске теме гријеха, кривице и злочина, из апсурда да брат убија брата, син оца, до уништења и међусобног потирања. Реалност крвника и жртве спаја дух праприче с поетском реалношћу рањеног бића који трага за судбином Оца, Сина и идеолошког времена.

Судбину патријархалног човјека и интелектуалца у Команиновој прози спаја немир угроженог човјека, најчешће судбина *апостала и мученика* у метафори трагичног искуства. Њом се приповиједа судбина затрављених гробова и закопаних цркви. Дух разарања одредио је мрачну стварност идеолошког лудила.

Етичку стварност изговорене ријечи прати и агонална стварност бића, одредива према унутрашњим импулсима ликова. Моралност ликова испуњена је неприкосновеном улогом ратних прилика. Особине ликова условљене су природом патријархалног човјека и новог времена. Персонална стања јунака одређена су крајностима партијске искључивости и побуне, али и нијансама људских слабости.

После трагања за бићем постојања у роману *Колијевка*, роман *Команићи* драматизује модернистички дух трагичног сукоба. У „сунчану бајку“ пелиновачког простора ушао је демонски поредак закрвљене браће. Идеолошка тема деоба учинила је видљивом тему злочина. Уочавамо да „сунчана бајка“ Команинове колијевке („Рађам се, и растем, поново, са туђим сјећањима, са прасунцем Пелинова, кога сам заточио под кожу“, с.194.) добија натуралистичку реалност зла („Руке сам оквавио, и постао сам патња“, стр. 75.) и да психолошка реалност бола нараста до напрегнутог саживљавања са ужасом времена. Статус кривице и невине жртве се трансформише у разумијевању људског удеса. Стања бића се траже у сјећањима и „души времена“, односно у „пелуду времена који се развијава изван свијета и живота, изван смрти“. Команинова прича о рату је болна, али и надахњујућа у слојевитости прустовских асоцијација, у симултаном слици „живих и мртвих Црњишана и Селиштана“. Стварност рата је јединствен феномен егзистенције и у њему аутор налази метафизичку и конкретну реалност људске природе. Оно што универзализује тему братоубиства наткриљује простор земље и ријечи. Аутор додирује „тијело памћења“ и опипљиву реалност апсурда „крз чију се мрачну утробу, као челични нож, пробија траг причања и ријечи“. Управо се у тексту чудесно спаја одуховљена лексика са судбином ликова. У ријечима *бездан, бечалина, столовача, међа, бистијерна, гувно, ликсија, ископаник, огњиште, чудотворац...*, да поменемо само неке, читамо слојеве људског постојања и корен бића у језику и причи.

Команинова књижевна стварност буди памћење камења, међа, дрвећа, њива, трава, вода... Она буди стварност митских слика и фантастичних снови, узаврелих чула и гномски сугериране мудрости. Поетска реалност ликова обједињена је стањима хаоса и наде, присуством Бога или одрицањем од њега. Команин слика стање *хомо политикуса* и људску драму на нашим просторима. При том, аутор има разумијевања за искушења зла. Она трају од онтолошке споне рођења, колијевке и ковчега, од прве ријечи и Нојеве лађу сјећања у коју улази и стварност тишине и тајне, ненаписаних редова и ријечи, листова и бјелина. Оваква мјеста су у функцији неизреченог смисла или прећутне спознаје времена и људских судбина.

Пад јунака у Команиновој прози је дубок, али он не даје фаталистичку слику постојања. Мотиви љубави подстичу испуњење жељене хармоније.

Реалност Команиновог имагинарног свијета, до тренутка када се завршава приповједна реалност приказаног свијета, настаје из сазнања да се ништа не може испричати „онако како је било“. Суштина тог става односи се на начин обликовања приче, али и на једну врсту персоналног свједочења о догађајима и људима. Да би се у тексту остварила илузија увјерљивости, Команин користи коментар и информацију, поступак приче у причи и, много више, парентетички додаток основном тексту. Приповједач, тако, шири и проблематизује приповједну реалност.

Из теме рата аутор, судбином интелектуалца и ствараоца Тиодора Крулановића, улази у прозу модерно схваћеног немира. У складу с лудцидним трагањем за смислом, *Рјечник* главног јунака испуњава вријеме

приповиједања и животопис трагичног јунака. Унутрашња перспектива приповиједања омогућила је реалистичку илузију истините исповијести. Ретроспективни план приповиједања условљава испрекидану нарацију с елементима „празнина“ и „тајни“, али се цјелина приказаног свијета управо остварује аналогном природом сјећања. Команин тежи непосредованом животу душе и тијела, при чему се прича о себи, на чудесан начин, претвара у причу о егзистенцији. Команинов јунак све осјећа и види, али се његова психолошка мука не односи на трагику бића, већ на разумијевање људске угрожености. Команинов наратор и сагледава живот с увјерењем да га „поима и схвата“. Силе разарања опредјељују искушења јунака, а силе хармоније приповједачев увид у поноре и провалије бића. Семантички полифона структура романа лика, и у роману *Провалије*, почива на извору језика и приче. Између поетичког става да је „ријеч нешто што не трули“ и да је она „биће које се сјећа“, аутор утемељује судбину ликова у „ријечи времена“ и опипљивој реалности егзистенцијалних ситуација.

Команинова филозофија постојања рефлектује метафизичку логику да се „ни књига не може усмјерити како желимо, а камо ли живот“. Команин и пише у односу на поредак више хармоније и божје промисли. У пропадљивости свега земаљског, писање оспољава трајност казивања и људског постојања.

Реалистички топоси Команинове прозе налазе се у имагинарном и метафоричком сазвежју времена и вјечности. Команин спаја слику бездана са спознајом бескраја. Команинова визија свијета садржи емоционално доживљену реалност егзистенције, промишљену у хармонији и „вашару времена“. Благодет и мир угроженој егзистенцији пружа ауторов лирски начин приповиједања, као и присуство наде да се прошлост огледа и траје у будућем времену. Тон молитвеног превладавања хаоса прати ауторову запитаност да ли се истина о свијету може сачувати у причи и да ли се историјска стварност може сагледати у „осипању душе“.

Команинов романескни свијет показује искуство једне цивилизације. Реалистичка увјерљивост слике свијета долази из способности аутора да „убиједи“ читаоца у стварност врлине, али и порока. Команиново предавање времену је, присуством свједока или учесника догађаја, предавање сјећању („А приповиједање је сјећање на нешто што је било“, *Провалије*, стр. 192.). Васкрсла прича визуализује оно што је било, што у фиктивном поретку има посебан вид књижевне медитације и рефлексije. Чежња за срећом враћа приповједача на почетак, на причу о оном што је довело до разбијености ликова.

Стварност послератног времена, преступне године и Информбироа, настаје из *Календара Црњиша за преступну* 1948. годину. Реалистичка увјерљивост приповиједања постигнута је говором приповједача и ликова, а тема насиља драмским конфликтом политичке пресије и логике слободног човјека. Вјера у Стаљина, Тита и Бољшевичку партију наглашава идеолошки план друштвене стварности. Хришћанско наслеђе и однос према Богу контрастирају догматску реалност комунистичке искључивости и наметнуту свијест о једнакости. Драстични удари човјека на човјека, сина на оца,

дају овом роману драмску напетост. Дијалoшки поредак два гласа, оличена у графици курзива и обичног слога, двоструко осветљава слику идеолошког бешчашћа. Коментарима и објашњењем, приповједач се суочава с апсурдом идеолошких прогона и застрашивања. Стид пред апсурдом комунистичких заблуда открива и поразну мјеру власти у теми неслободе и страха. Драматична смрт Илије Рађевића на Голем отоку само је израз идеје да политичко зло ствара „људско пепелиште“. Одицање од себе, брата, оца... измијенило је етичку раван патријархалног човјека и учинило да Команинов јунак постане фигура пројектоване стварности. У њој се Команинови трагични ликови не уздижу у врлини, већ у великом страдању. Година политичке присиле оставила је пустош у душама јунака и језиву стварност злог времена.

Спектар Команинових тема не би био потпун да се његов опус није окурио романом *Господ над војскама* или, ближе, *Петокњижјем о поражењима*, и романом *Ако те заборавим, мој оче* (у поднаслову *Роман о сјећању*). Историјско искуство поражене војске стапа се с искуством лика у чијем бићу пулсира судбина прогнаних и гонилаца, судбина убијеног оца и побуњеног сина. Реинкарнација оца потврђује да је Команин, и без аутобиографске паралеле, трагао за судбином невине жртве. Писац тражи, и налази, скривену истину о смрти и погибији оних чији су гробови, и данас, без имена, без одредишта, без приче. У роману *Ако те заборавим, мој оче*, аутор се, и експлиците, јавља из позиције лика као „последњи свједок који прича причу о оцу“. Ауторска свијест да ће „и отац и прича“ остати „закопани, завјек“, ако им се не посвети књига, остварила је перспективу и оца, и сина. Егзистентност кривице, злочина и праштања прелама историјско, психолошко и хришћанско биће једног времена, при чему Приповједач спаја различите нити у јединствену стварност унутрашњих доживљаја. Однос оца и сина подстиче флуидну реалност патње и бола, прогона и страха, у дугом временском трајању. Рат се чита у сјећањима сина, у страхотама јама и стрелишта, у *карактеристикама* оца и сина, у тихом заборау родитеља, у прошлости које се сјећа и садашњости која живи у сину, „и расте, и распрскава се, у сваком тренутку, до у бесконачност“ (стр. 37.).

Команиново поетичко одредиште приповиједања је истина о стварности једног времена. Она покреће и конкретизује трагичну судбину неиспричаних збивања и скривених догађаја. Команин и пише да би трагичну истину различитих војски отргао од „из таме заборава“. Сјећање се преображава у свједочење кривице и гријеха. Дијалог с временом се наставља дијалогом са собом. Приповиједање смјењује исповијест, исповијест осјећаје бола да све „гони човјека са земље“. Траг о оцу и сину је одредио лице прошлости, и садашњости, које се, сасвим увјерљиво, наставља у будућем памћењу својих читалаца. Тема идеолошких сукоба одредила је тему вјечног кретања и документовала је искуством дискурса. У њему се огледа Команинов поглед на свијет и несумњиво истинит доживљај политички провокативног времена. Библијски тон оног што је било наставља се и траје у ономе што јесте трагика људских слабости. Команин их концентрише у времену рата и послератне стварности, с намјером да антрополошка стварност бића освијетли универ-

залну природу зла и добра. Страх од пролазности и ништавила претвара се у непрестајање на затирање истине и постојања. Књижевно дјело Жарка Команина је, стога, плод фикције и непролазне истине о трагичном искуству бића и свијета.

Кључне ријечи: митска стварност, психолошка стварност, политичка стварност, рат, револуција, деобе, реалистички поступак.

Lidija Tomic

REALITY IN ZARKO KOMANINS PROSE

(Summary)

Literary work of Zarko Komanin is dedicated to the reality of the civil war in Montenegro, that is to say to the fate of man in the history of restless times. The issue on conflict ideological divisions evokes and emerges from the mythic archetype of fratricide, while tragic rifts between characters, families and social groups come out from political, dogmatic and impassioned times. Psychological reality of human defeat perfectly responds to the features of realistic prose. Komanin breaks the Communist and post – Communist reality of his characters by aesthetic and morality-straight reflection of tribulation. History of war is read in themes of sin and crime, in other words-in themes of absurdity.

Олга Стојановић
Hamburg

МЕТАФОРЕ СЕЋАЊА У КЊИЖЕВНОСТИ ЕГЗИЛА И ЕМИГРАЦИЈЕ

У раду се на основу анализе три романа о егзилу, Романа о Лондону Милоша Црњанског, Музеја безувјетне предаје Дубравке Угрешић и Снежног човека Давида Албахарија, истражују метафоре индивидуалног и колективног сећања и памћења као и функција сећања у изграђивању специфичног исказа о животу у егзилу.

„Дошао сам“, покушао сам поново, премда се нисам више обраћао само ножним прстима, „зато што сам поверовао да ћу, када се будем осврнуо са другог места, видети *прво* место онако како никада нисам могао да га видим док сам био на њему, да ћу, ослобођен пристрасности и страсти за поседовањем, увидети да је све могло да се одигра на други начин, да је стварност, заправо, садржана у чину избора, у супротстављању било каквој нужности.“

Давид Албахари: *Снежни човек*

1. Егзил у књижевности и књижевност егзила

Појам књижевности егзила (од лат. *exilium* – прогонство) означава литерарну продукцију аутора који се због неслагања са идеолошком, верском, расном и другом политиком сопствене државе налазе у добровољном или изнуђеном егзилу, избеглиштву или прогонству. Ради се, дакле, о књижевности уметника прогнаних путем директног институционалног притиска државних органа, расистичког или верског радикализма друштва и институција, путем цензуре, забране писања и објављивања, претњи и напада у сопственој земљи, и не обухвата према томе, рецимо, литерарно стваралаштво економске и друге добровољне емиграције. Иако је појам „књижевности емиграната“ старији и потиче од Жоржа Бранда (*Georg Brandes*), који га је 1872. употребио за означавање књижевности француских писаца протераних после револуције 1789, новији термин „књижевност егзила“, у новије време

етаблиран пре свега у истраживању немачке књижевности за време Трећег рајха, омогућава прецизнију дистинкцију између политички мотивисаног егзила и других миграционих кретања појединаца и група, која су у 20. веку одговорна за мешања култура и језика као и настанак миграционих литература у оквирима књижевности земаља домаћина.

Са једне стране, политички прогнаници или добровољни егзиланти имају у страниој земљи слична искуства као и сви други мигранти и суочавају се са стањем дезоријентације, несналажења у језику и култури нове земље, егзистенцијалне угрожености, изолације, искорењености, усамљености и преиспитивања свог идентитета и културе, међутим, исељеник писац суочен је и са проблемом даљег писања на матерњем језику, штампања и дистрибуције књига, контакта са старом и односа према новој читалачкој публици и евентуалног писања на језику нове околине. Додатни, често и најважнији, комплекс тема чини интимно разрачунавање са завичајем, са репресивним системом, његовим коренима, условима настанка, па тако и са сопственим народом, његовом политичком и друштвеном историјом, менталитетом, и уопште антрополошким и филозофским питањима зла, насиља и хуманитета. Управо је физичка измештеност након периода егзистенцијалне угрожености она компонента која у обради ових тема омогућује писцу егзиланту нову перспективу гледања на свој и национални удес. Другачији приступ наведеним темама, нове приповедачке стратегије, интензивно бављење историјском грађом, преферирање одређених жанрова (нпр. историјског романа у немачкој емиграцији), прожимање фикционалних и нефикционалних жанрова спадају тако у главне карактеристике литературе егзила.

Описани лични, егзистенцијални проблеми налазе свој одраз и у делима егзиланата, а питања утицаја нове животне ситуације на поетику и конституцију фикционалног текста, избор тема и наративних поступака спада у једно од најконтроверзнијих и до сада недовољно проучених питања у оквиру истраживања књижевности егзила. Веома је тешко установити валидне критеријуме и давати једнозначне одговоре на њега, иако се одређене тенденце, већином дефинисане на основу анализа једне генерације егзиланата – немачке емиграције у 20. веку, често наводе: политички ангажовано писање са апелом за хуманитет и идеолошку толеранцију, тенденција ка алегоричности у историјским романима, радикализација личног позиционирања као упозорење и оптуживање насилника, потреба оправдавања свог чина и сопствене позиције, аутобиографски елеменат и повећана продукција дневничке, есејистичке, епистоларне и фељтонистичке литературе уз приказ и преиспитивање личне прошлости, суочавање са интеркултуралним феноменима и културом земље-домаћина, са новом средином, језиком и обичајима.

Писац-егзилант је у јужнословенским књижевностима више-мање спорадична и маргинална појава, а проучавање књижевности егзила доживело је своје зачетке тек последњих година. Ова чињеница последица је релативне политичке либералности у државним творевинама Јужних Словена током 20. века, због које није дошло до значајнијих таласа избеглица међу интелектуалцима и уметницима, као што је то био случај у земљама Источног блока. Приказујући

политичку климу друге половине 20. века Ангела Рихтер констатује да су се „у књижевности Југославије опозиционе позиције углавном могле развити унутар званичног дискурса“¹, тако да „појам ‚дисидент‘ није обавезно подразумевао и излагање аутора из свог контекста, односно емиграцију или одузимање држављанства“², без обзира на различите мере репресије од стране државних институција. До 90-тих година у политички мотивисаном егзилу налазили су се пре свега аутори повезани са државним институцијама Краљевине Југославије, као што су били Милош Црњански, Јован Дучић или Растко Петровић, које је рат затекао у иностранству, док је до напуштања земље у каснијем периоду долазило релативно ретко и углавном без забране повратка или одузимања држављанства, тако да је одлазак за ауторе као што су Данило Киш или Бора Ђосић имао значење симболичног протеста против политичке стварности. Рат у Југославији 90-тих година, осим што је у избеглиштво отерао велики број аутора из Босне, изазвао је и добровољно исељење низа писаца из Србије и Хрватске, који су напустили своје земље под притиском јавности због антинационалистичких ставова и одлазећи у егзил изразили неслагање како са политиком режима тако и са општом политичком климом свог друштва. За разлику од послератне емиграције генерације Црњанског, ови аутори су остали присутни на књижевним сценама својих земаља и успели су да остваре континуитет писања и објављивања на свом језику, контакта са читалачком публиком и издавачима. Романи и есејистика Давида Албахарија, Дубравке Угрешић, Драгана Великића, Славенке Дракулић, Ирене Вркљан, поезија Мунџа Делалића, Стевана Тонтића, Милета Стојића, Драгослава Дедовића, чине из данашње перспективе једну неформалну групу књижевника југословенског егзила, обједињену истим темама, истом културном позадином, истим односом према рату и политичким променама, истим сензибилитетом и на крају крајева, језиком, што омогућује сагледавање и проучавање ових писаца као припадника једног књижевног таласа.

Без обзира на временску удаљеност и на значајно различит статус као егзиланта у односу на „правог“ изгнаника Црњанског, који није могао сам одлучивати о повратку или присутности на књижевној сцени своје земље, искуства у иностранству су иста и постала су на сличан начин предмет књижевне обраде у делима написаним у егзилу. Тежиште ове анализе чиниће управо романи егзиланата који тематизују различите аспекте живота у иностранству, односно који почивају на фикционализацији проживљеног искуства њихових аутора и који се по приповедном поступку и тематици донекле приближавају нефикционалним исказима, које ћемо намерно изузети из посматрања. Са једне стране битан је моменат фикционализације, дистанцирања наратива од сопственог „ја“, личног имена и биографије, у чему се писци које ћемо разматрати воде сасвим различитим стратегијама, а са друге стране покушаћемо да се концентришемо у тачки укрштања двају димензија битних за егзистенцију егзиланта – димензије места и димензије времена. Осећај протицања времена,

¹ Richter 1995, 245.

² Исто.

пролазности, старења и смрти као један од вечитих питања човека и његове писане речи, добија у ситуацији измештености човека у нову средину ново значење, где се време доживљава као трака или запис протока животног пута са усеком који га дели на два фундаментално различита дела, на прошлост која је „остала“ тамо, у домовини, и на садашњост овде, која не представља природан наставак прошлости. Осећање дисконтинуитета преноси се тако из димензије места, у ком је заиста присутно, и на аспект времена, због чега се лична историја почиње доживљавати као прича из два дела, од којих је први завршен и далек. У овом раду занимаће нас управо однос према прошлости и сећању као делу биографије и конститутивном елементу идентитета, односно на који начин је тај однос литерарно обликован и уклопљен у ширу тематику живота у егзилу као део романескне фикције.

2. Сећање у књижевности

Феномену сећања Алаида Асман (Aleida Assmann), један од водећих истраживача односа између културе и сећања, прилази из филолошко-културолошког угла³ и осветљава у широко постављеном културноисторијском оквиру форме и медије чувања и предаје сећања, полазећи од дефиниције културе Лотмана и Успенског као „ненаследивог памћења једног колектива“⁴ и упућености друштва на одређене праксе и медије као средства чувања и преношења културних образаца и садржаја. Посматрајући однос према памћењу кроз епохе, Асман долази до разликовања две основне функције памћења, односно до два могућа, културноисторијски јасно одељена приступа феномену памћења, који кореспондирају и са лексичким паром „памћење“ – „сећање“. Први приступ, виђење памћења као „*arg*“, подразумева постојање или проналажење поступака за меморисање који омогућује потпуну истоветност садржаја у моменту када су сачувани и у моменту поновне употребе. Могуће је на овај начин сачувати садржаје пре свега путем материјалних медија (писма, књига, слика итд.), али је тежњу и ка савршеном меморисању античка ученост изразила проналазећи технике памћења и уводећи мнемотехнику у школске дисциплине. Други аспект памћења, означен као „*vis*“, свесно узима у обзир деловање времена на меморисане садржаје и интересује се за памћење као део процеса индивидуације. Док је памћење као „*arg*“ усмерено на очување нетакнутих садржаја углавном фактографске природе, на памћење научног градива у *поступку меморисања*, дотле „*vis*“ означава спонтан или намеран *процес сећања* на епизоде из личне биографије, на преживљено искуство, емоционална стања итд. Овакво сећање је у основи реконструктивно, јер полази од садашњости, од актуелног тренутка и ситуације која је или спонтано изазвала сећање или понудила повод за трагање у успоменама, и оно подразумева динамичност и несталност запамћених садржаја. За време латентности они нису похрањени

³ A. Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, 2006.

⁴ J. M. Lotman, Boris A. Uspenskij, *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, 1984, 3.

у некаквом запечаћеном складишту него су изложени непрестаном процесу трансформације, тако да димензија времена у овом случају не представља природну препреку коју треба вежбом превазићи него један од фактора креативног деформисања, разобличавања, преозначавања, обнављања упамћеног. У психомоторику памћења спада, наиме, и заборављање као фактор продуктивног трансформисања преживљеног искуства, и оно, за разлику од концепта „ars“, није увек негативно обележено.⁵

Бавећи се феноменом сећања у књижевности, Асман се заправо интересује за поступке и стратегије приказа сећања, функцију памћења и прошлости у целини литерарног текста, као и за категоризацију поступака и функција у појединим књижевним епохама. Наслањајући се на њен приступ, ова анализа сећања у романима о егзилу испитиваће са једне стране облике приказивања сећања као што су слике, метафоре и алегорије, а са друге стране структурну функционализацију сећања за конституисање уметничког дела и његове поруке. У складу са одабраним романима интимно-исповедног карактера, у фокусу ће пре свега стајати индивидуално сећање као део аутобиографског наратива. Преко индивидуалног сећања се, међутим, отвара и политичка равна интерпретације будући да се лична судбина, прошла и садашња, у егзилу сагледава као неодвојиви део колективне, националне историје, која се затим, управо путем преиспитивања личног сећања, проблематизује. Дијалектика индивидуалног и колективног сећања постаје у романима егзила, у ситуацији конфликтног односа индивидуе према свом колективу који је насилно напустила, посебно жива.

3. Милош Црњански: *Роман о Лондону*

Трагика и безнадежност егзила централна је тема *Романа о Лондону* Милоша Црњанског, и готово опсесивна мисао његовог главног протагонисте, егзиланта *par excellence* Рјепнина. Тиме одмах додирујемо и једну од карактеристика литературе егзила и о егзилу – наглашену интроверцију јунака, склоност ка промишљању, рационализовању, мисаоном продубљивању, анализама прошлости, укратко генералну заокупљеност својом животном ситуацијом у туђини. Ова тенденција одговорна је и за бављење аутобиографским, исповедним жанровима, а у домену фикционалне прозе изражава се у преферирању одређених наративних поступака – приповедања у првом лицу, унутрашње перспективизације, приказа тока свести и сродних приповедачких стратегија. Наративни модел *Романа о Лондону* омогућава и на необичан начин подстиче непрестану заокупљеност Рјепнина својом судбином, јер

⁵ Разликовање горе описаних функција памћења има своје корене у античкој традицији, у којој се *memoria* појављује са једне стране као део реторичког поступка а са друге у оквиру медицинско-психолошког дискурса у описивању конституције људске душе. Дихотомија се, међутим, може прагити и дијахроно кроз европску културу, у којој је до 18. века примат имала просторна парадигма памћења као складишта у оквиру реторичке традиције у књижевности, да би у време романтизма вредност субјективног говора и личног, интимног процеса сећања и аутобиографског дискурса постепено заменила реторичку традицију.

је приповедач, на граници између персонализованог лика и гласа, чувајући сталну близину Рјепниновом унутрашњем свету и функционишући час као иронични преводилац кнежевих речи, час нестајући у доживљеном говору, инстанца која не само преноси него и подстиче и умножава размишљања о могућности егзистенције ван домовине.

Као противтежа истањене Рјепнинове егзистенције у садашњости у Лондону, која је на равни метафорике и симбола јасно означена као не-живот, као бивствовање у смрти без физичке присутности и идентитета⁶, јавља се прошлост јунака, његов пређашњи живот у домовини, стално латентно присутан као сенка. Рјепниново несналажење у Енглеској праћено је и несналажењем у времену, које при крају романа, у монолозима о Наполеону, добија готово гротескне димензије. Неприхватање садашњости, како личне судбине тако и културне епохе либерализације и конзума 50-тих година, са којом Рјепнин не може и не жели да иде у корак, учвршћује позицију прошлог времена, пре свега периода пре 1917. године и јунаковог одласка из Русије, као апсолутног мерила вредности свих појава на које у садашњости наилази. Као што је за Рјепнинову личну историју некадашњи живот аристократе и официра једини замисливи а сада недостижни модус живљења, тако је и културни дискурс те епохе, оличен у друштвеном уређењу, нормама опхођења, естетици и сензибилитету, постао референцијална величина. На небројеним местима налазе се Рјепнинове спонтане процене људи и појава око њега уз обавезно поређење са некадашњим светом, посебно често при описивању лепоте жена. При првом сусрету са генералицом Барсутов, пре формалног упознавања, Рјепнин је фасциниран њеном лепотом, која изазива сећања на слике из младости:

„То лице је Рјепнина сећало његове младости, Петрограда, таквих лица лепотица руских, које је сретао и код своје матере, и код оца, кад би му родитељи били у Паризу. Погледале би га, и прешле својим тамним очима, преко његовог лица, као неким лаким, облаком. Свака је, међу тим женама, имала своју историју, о којој се шапутало, али није, никад, говорено гласно. Ни једна жена, међу њима, није била срећна.“ (300/1)⁷

Лице непознате жене изазвало је код Рјепнина сећање у виду поетичке слике једног микромиљеа, лирски обојене, идеализоване перцепције тадашњег младића, потпуно очуване у памћењу, чија се пластичност и непобитна истинитост у току приповедног текста појачава употребом доживљеног говора, остављајући упечатљив утисак на читаоца. Међутим, само неколико редова касније приповедач се појављује као самосталан глас и експлицитно коригује ово Рјепниново закључивање на основу сећања: „Рјепнин није ни слутио да она није Русиња и да није никаква метреса, него ташта Покровскога, Енглескиња, и да је, заиста, и манекен, у Паризу.“ (300/1) Ова додатна, за разумевање радње овде још увек непотребна информација свезнајућег приповедача, уперена је ка динамици сећања јунака, ка његовој склоност да се предаје носталгичним представама прошлости, и треба да разоткрије

⁶ Уп. Ломпар 2004.

⁷ Цитати су из следећег издања: М. Црњански: *Роман о Лондону*. Београд, 1972.

природу сећања егзиланта у смислу значења „vis“, нестабилног и варљивог памћења и спонтаног, асоцијативног сећања.

Дајући велик простор и значај сећањима јунака, која су уплетена у ткиво његовог тока свести, аутор указује на улогу памћењу као фундамента идентитета и личности, у случају изгнаника и на додатно повећану присутност сећања у свакодневном суочавању са страним. У коликој је мери сећање за егзиланта једина преостала чврста основа идентитета, огледало у ком се он препознаје и уверава у сопствено трајање, сведоче и ситуације у којима се лично памћење подлеже верификацији објективних, материјалних медија, као у поглављу у ком Рјепнину под руку долази монографија са фотографијама Петербурга односно Лењинграда. Првобитно уживање у препознавању топонима града прелази у несигурност када он, са увеличавајућим стаклом у руци, посматра фотографију породичне куће и упоређује је са сликом из свог сећања:

„Питао се само који је био њихов улаз? Били су сасвим слични, и, он није био више, сигуран, који је био њихов. И ако је ту, у екипажу, хиљаду пута, улазио. Било је невероватно. Чело му се било ознојило. [...] Чинило му се да се, кроз стакло, вратио у Петроград и да стоји, тамо, пред том кућом, и, да се пита, на која је ту врата улазио и излазио. [...] Врата су била слична, као близанци, и, он их је био заборавио – бар му се тако чинило. Пренеражен, почео је да се осврће, као да је неко, у тој гостионици преко пута гробља, код станице аутобуса, могао да му, то каже.

Као после неког ударца у груди, Рјепнин је стајао немоћан, са том књигом у руци, пришивши прозорчету у тој соби, а затим је клонуо у фотељу, јер му се мутило у мозгу. – Немогуће је, немогуће, мрмљао је у себи, да је то заборавио.“ (255/2)

Суочавање са књигом за коју „није ни сањао, да ће она бити његова судбина у Лондону“ (254/2) и фотографијом родне куће представља трауматичан доживљај за јунака, и открива до које мере је прошлост конститутиван елемент Рјепнинове садашњости, чинилац његовог душевног живота и психолошке стабилности.

Проширивање временских оквира постаје за егзиланта Рјепнина стратегија упознавања нових места и људи у Енглеској, начин успостављања везе са топографијом туђег града:

„Пролази, сваки дан, поред палате, у којој је становао победилац Наполеона, који је наредио да се за њега, на неколико нешта, у том делу Лондона, – поставе каменови са којих је узихао. [...] Ту је и место где су извршена три атентата на краљицу Викторију, а ниједан није успео.“ (94-95/2)

Чешће него други становници Лондона егзилант Рјепнин повезује места и грађевине са њиховом историјом. Доживљавајући их не у њиховом видљивом, садашњем облику и функцији него у перспективи трајања у времену и значаја за историју народа, Рјепнин, а са њим и приповедач, извршавају својеврсно очућавање познатих објеката, прекидајући аутоматизовану перцепцију и увећавајући семантички потенцијал *призивањем* у

сећање епизода из историје. И то није случај само са историјским споменицима него и са другим топонимима, на пример са предграђем Мил Хил, у коме Рјепнинови на почетку романа станују:

„Према имену судећи, то је морало бити неко брдашце на ком је, некад, ветрењача било. Ветрењача нема више тамо. (Као што нема ни потока, тамо, где станица носи име, по неком потоку. А нема ни барона и грофова, тамо, где станице, и данас још, носе име барона или грофа, којих је тамо било.)“

Ово објашњење приповедача, овде још изузетно персонализованог у облику фигуре која прати Рјепнина и са њим чак и разговара, сведочи са једне стране о блискости његовог и јунаковог начина мишљења, а са друге потцртава Рјепниново ментално стање између временских равни, његово инстинктивно захватање у прошлост, чак и ако је само претпоставља, као средство стабиловања у непознатој околини, изграђивања мреже веза између предмета и појава, као вид извесне борбе против несталности његове егзистенције.

Прошлост као додатно значење, као кључ разумевања садашњости, као потка видљиве стварности доминира у све већој мери Рјепниновом перцепцијом и свешћу како се његова одлука о самоубиству учвршћује а изолација у околини повећава. Бесмисао своје судбине, коју осећа као дубоко трагичну, јунак покушава да испуни смислом који тражи у токовима историје и политике, задирући све дубље у прошлост Европе. И док је поглед његове жене уперен ка будућности, Рјепнин се окружује сликама прошлости, улази у имагинарне разговоре са историјским личностима, запостављајући потпуно свакодневицу. На овим местима индивидуално сећање преплиће се са историјским памћењем и нестаје у њему, у потреби да се индивидуална судбина егзиланта схвати у некој историјској нужности, у логичном низу објективних догађаја. Пронађено као оправдање, колективно памћење постаје уточиште у трагањима за смислом, а колектив, у овом случају руски народ, изнова пронађен завичај, коме се Рјепнин симболично враћа, иако само као његов из историјских разлога екстернализован део. Управо је колективно историјско памћење Руса, посебно ратови против Наполеона који су се, по Рјепниновом мишљењу поновили у 20. веку, оно што је измирило Рјепнина са државом из које је избегао. Пут од индивидуалном ка изгубљеном колективном, од дубоко укорененог идентитета царског војника до славних војних победа Руса у прошлости и садашњости, од политичког противника до нове комунистичке државе, остварује се у овом роману о егзилу у интими главног јунака урањањем у прошлост и проналажењем у њој места идентификације и симболичне репатријализације.

4. Дубравка Угрешић: *Музеј безувјетне предаје*

Прозни текст *Музеј безувјетне предаје* Дубравке Угрешић много отвореније него роман Црњанског поступа са питањем аутобиографске позадине и идентитета приповедача. Док Црњански поставља између себе и Рјепнина фигуру приповедача, уз децидирано подвлачење фикционалности у бројним

интервјуима⁸, Угрешић се постмодернистички поиграва са идентитетом приповедачког „ја“, експлицирајући на почетку лудистички принцип текста: „И још нешто: питање је ли овај роман аутобиографски могло би у неком евентуалном, хипотетичком тренутку спадати у надлежност полиције, али не и читалаца.“ (13)⁹ Одбацујући дакле ово поетолошки неприкладно, романтичарско питање, она се упушта у аналитички рефлексивно трагање у најинтимнијим сећањима, породичним албумима, личним успоменама, слажући фрагменте докумената и исповести у један наизглед хаотичан пачворк. Са једне стране, Угрешић функционализује разне форме цитатности, наводећи мисли познатих писаца егзиланата, али и преузимајући лични дневник своје мајке у целости, али и износи своју причу, позиционира се у односу на политичке догађаје и преиспитује одлуку напуштања домовине, првенствено користећи алегију и симболе. Оно што је презентовано као случајно опажање, скица описа неке ствари из њене околине, испоставља се у контексту текста као метафора и путоказ ка крајњој поруци аутора. Свака приказана слика, сцена и лик носиоци су више равни значења на основу „вишеструког кодирања“¹⁰ и повезивања са другим сликама, често сасвим удаљеним у тексту.

Будући да се у тематском средишту дела налази интимно-исповедно преиспитивање егзистенције у добровољном изгнанству, питање идентитета, националне и културне припадности, новог оријентисања у координатама промењене стварности, комплекс прошлости и сећања доминира значењским равнима. Одговор на питање егзиланта: *Ко сам ја?* ауторка ће тако тражити у личној биографији и биографији своје најуже породице, мајке и оца. Политичка бриљантност овог питања и оваквог одговора суптилно је скривена у посредним исказима и у поетици композиције романа: у исцрпном исписивању сећања, строго хронолошки од најранијег детињства, на која се надовезују цитирана сећања мајке о свом детињству и младости, ауторка упадљиво изоставља било какве чињенице званичне, историјске, политичке историје Југославије. Примат свакодневног није само одраз постмодерног превредновања поетских канона узвишеног и баналног, него је употребљено и за формирање централног исказа текста о вредности приватног живота, о значају малих, животних ствари, предмета за свакодневну употребу, хране, популарне књижевности, филма, породичних фотографија, писама, пријатељстава за конституисање идентитета. На овај начин ауторка се супротставља детерминисању идентитета кроз политичке, националне и идеолошке категорије, градећи нову, сопствену дефиницију колектива и колективног памћења заједно са пријатељима, избеглицама у Берлину:

– Али ако је земља нестала, нестат ће и колективно памћење. Ако су нестали предмети који су нас окруживали, нестат ће и сјећање на свакидашњицу коју смо живјели. Сјећање на бившу земљу је забрањено. А када једнога дана

⁸ Разговори са писцем сакупљени су у књизи М. Црњански: *Испунио сам своју судбину*, Београд, 1992.

⁹ Цитати према следећем издању: D. Ugrešić: *Muzej bezuvjetne predaje*, Београд, 2002.

¹⁰ „Mehrfachkodierung“ као значајну одлику постмодерне књижевности истиче Dieter Borchmeyer (Borchmeyer 1994, 352).

забрана престане, сви ће се у међувремену заборавити. Неће се више имати чега сјећати – кажем.

- Сви ће се тада сјећати нечега чега није било – каже Мира.
- Ја се свега сјећам – каже Зоран.
- Чега? – питам.
- Месне паштете *Гавриловић* – каже. (297)

Усмеравајући одређење идентитета ка сфери приватног и свакодневног и инсистирајући на континуитету таквог сећања као темељу идентитета, ауторка се опире кобном утицају политичке историје на живот појединца. Иако не може да негира или прекине повезаност историје и личне судбине, она инсистира на слободи сећања које не може да буде забрањено, јер је најдубљи, последњи рефугиум личности. Лишено националне патетике званичне историје и националних митова, интимно је сећање овде обојено оном сентименталношћу и носталгијом које су поетолошки принципи сваког породичног албума слика, сваког интимног дневника, а за чије право на постојање и недодирљивост ауторка овде подиже глас.

Анализирајући природу свог и туђег памћења, ауторка проналази велики број медијума, поступака и функција памћења појединаца и друштва. Полазећи од индивидуалног памћења она се бави поетиком породичног фото-албума, посматрајући начин на који њена мајка ређа фотографије у албуму, али и само значање фото-албума за уобличавања сопствене биографије. „Живот и није друго до албум с фотографијама. Само то што је у албуму постоји. То чега у албуму нема, никада није ни постојало“, закључује у тексту један пријатељ ауторке, а редовно реаранжирање фотографија у албуму, „чишћење“ и „увођење реда“ (42), чему прибегава њена мајка, подвлачи ову тврдњу. Аматерска фотографска слика није само медијум чувања сећања, већ временом може и да потисне и замени сећање, односно да га на одређен начин трансформише. Сећање као „vis“ подразумева код Угрешић не само рад времена на деформацији меморисаног већ и на креативно цензурисање садржаја према естетским начелима аматерских жанрова: „И албум и аутобиографија као *аматерске* дјелатности, као нека врста кућне радности, труде се да буду лијепима.“ (49), и „Због тога готово да и нема *комичних* албума, *ружних* фотографија, *смијешних* аутобиографија.“ (47, курзив ауторкин). Дотеривање албума према принципима „истинито, лепо, тужно“ представља тако уједно и дотеривање сопствене биографије, односно рад на памћењу.

Из мноштва метафора памћења, које Угрешић уводи, изабрала бих слику бувљака, повезану непосредно са приказима избеглица из Југославије на берлинским улицама. Бувљак је, као и музеј и породични албум, вишеструко кодирана слика, која функционише на више равни текста, прерастајући из метафоре у мисаони модел и поетолошки принцип. На нивоу метапоетолошких исказа бувљак представља, заједно са садржајем утробе морског слона Роланда, упутство за читање текста састављеног као колаж неповезаних фрагмената, међу којима је могуће пронаћи најразличитије везе. Са

друге стране, берлински бувљаци фасцинирају ауторку као места на коме се укрштају времена, простори, идеологије, приватне историје и судбине:

„На берлинским бувљацима измирују се времена и идеологије, кукасти крижеви и црвене звијезде, све се може купити по цијени од неколико марака. На берлинским бувљацима на заједничким гомилама леже преживјеле униформе различитих ознака, њихови власници одавно су мртви. Униформе се чешу једна о другу, њихови непријатељи су само мољци. [...] Ту се могу купити ствари које никоме не требају, туђи обитељски албуми, сагови који не раде и разбијене вазе за цвијеће.“ (292)

За разлику од другог типа архивирања прошлости – музеја, принципи излагања предмета не воде се научним категоријама, а не следе ни естетска правила аматерског фото-албума. Бувљаци су место неограничене владавине случајности, слепе за класификацију и категорије, посебно неосетљиве за симболична значења предмета као што су војничке униформе, заставе или партијске ознаке. Буваљаци их лишавају узвишености и враћају у скуп обичних предмета са евентуалним сентименталним значењем, које бувљак претвара у продајну вредности. Ова десакрализација предмета колективне и индивидуалне историје на бувљаку укида анимозитете и непријатељства између група и нација из бивше Југославије, који се управо ту састају и друже, користећи бескрајну равнодушност бувљака према идеологији као зону ван времена и територија, некакву паралелну стварности у туђини. И поново се банална свакодневица и њени интереси ситне зараде показују жилавији од политичких конструкција, митологизације и естетике узвишеног.

5. Давид Албахари: *Снежни човек*

Два романа Давида Албахарија која се баве темом егзила, *Снежни човек* (1995) и *Мамац* (1996), дотичу се теме сећања на готово дијаметралан начин. Док је у *Снежном човеку* памћење, како индивидуално тако и колективно, дато пре свега као празно место, као одсуство, у *Мамцу* се приповедачко ја постепено губи под навалом успомена и сећања. Упадљиво одсуство приче о прошлости у *Снежном човеку* не умањује њену позицију централне теме романа, о чему говори и сам аутор у поговору дела:

„Мој додатни пораз је у томе што сам, као неко ко одавно говори против историјских тема као књижевних предложака, написао књигу која прича о историји. Пажљиви читалац ће вероватно осетити да сам писао о историји тако што сам бежао од ње, али то није довољно оправдање. [...] Мој пораз је, у ствари, израз мог новог разумевања, оног које ми казује да је историја ипак главни кројач моје судбине, као и судбине свих нас, што сам, све до неколико година, упорно одбијао да прихватим.“ (138)¹¹

¹¹ Давид Албахари: *Снежни човек*, Београд, 1996.

На који начин је, дакле, историја приказана у роману *Снежни човек*, ако смо констатовали да је на равни експлицитног исказа готово потпуно одсутна?

Албахари следи у овом роману у великој мери поетику својих кратких прича и обликује текст на приципима минималистичке естетике, сужавајући временски и просторни оквир на свега неколико дана и пар ентеријера неименованог града, уз минималан персонал без личних имена и без икаквих даљих конкретизација контекста приче. На тај начин радња и ликови губе своју конкретности и постају општи и ванвременски, као и у већини Албахаријевих ранијих прича. Ова тежња ка уопштавању и анонимизацији, која је у кратким причама потпуно остваривана, у *Снежном човеку* представља само један од два непомирљива пола егзистенције, и угрожена је снагом конкретизације и детерминације лика, радње и заплета која потиче из саме полазне ситуације радње – одласка приповедача у егзил. Ова централна опозиција одређује структуру текста у свим даљим аспектима, који су обликовани као дихотомија, амплитуда између двају тачака. На равни ликова ова опозиција представљена је у проблематичном односу привлачења и одбијања између приповедача и професора политичких наука, при чему приповедач заступа први пол и опире се означавању споља, којем прибегава професор тако што у њему види не човека него припадника одређене нације, културе, историјског контекста. Али и на другим равнима се препознаје дијалектика разлике, која одређује исказ готово сваке реченице и мисли приповедача. Осећај растргнутости између „одлажења“ и „долажења“, између „присутности“ и „одсутности“, између „језика“ и „тишине“, између „знања“ и „незнања“, „уметности“ и „образовања“ може се тумачити као рефлекс искуства егзила, лебдења између светова и времена, односно као недостатак конкретне и психолошке стабилности. У прилог томе говори и задржавање дихотомне структуре опозиција и у *Мамцу*, у којем су оне много конкретније и односе се на Европу и Америку, прошлост и садашњости, завичај и туђину итд. У *Снежном човеку* до такве конкретизације још не долази, односно она је присутна тек у назнакама, док се осећање растрганости изражава пре свега кроз апстрактне појмове и минуциозна посматрања обичних, свакодневних радњи и физиолошких стања. Умор, жеђ, глад, хладноћа, мучнина и укоченост испостављају се, међутим, као симптоми за приближавање оном о чега јунак бежи – историји своје земље. Тако уз сваки сусрет са професором политичких наука као литерарном фигуром те конкретизације приповедач осећа мучнину, немогућност да једе, клаустрофобију, главобољу и слично, које се губе у самоћи новог дома. На више места ова веза између приповедача и његове земље (државе) исказана је и експлицитно: „Ако земља у којој живим, помислио сам, није више моја, а кућа у којој станујем припада неком другом, чији сам онда ја, коме припада моје тело?“ (126)

У покушају да започне нову егзистенцију у новој земљи, приповедач се концентрише на садашњости и на више места изјављује: „Нисам могао да се сетим ни једне успомене.“ (на страницама 18 и 106). Индивидуално памћење је у првом делу романа потпуно потиснуто, али последице потис-

нутих догађаја су присутне – физичка несигурност, осећај неприпадања, бол за изгубљеном земљом. До процеса сећања доћи ће, дакле, упркос жељи да се све заборави, он је нежељен и, како ће се видети, кобан, и у том смислу се сећање овде приказује сасвим другачије него у тексту Дубравке Угрешкић. Памћење је и овде део идентитета, и утолико се трагичније завршава покушај приповедача да га одбаци. До сећања долази на подстицај из два правца: после прелиставања Атласа Средње Европе, поклону професора политичких наука, и након открића подрума куће и географских карти у њему.

О постојању „подрумских просторија“ приповедач сазнаје из брижљиво припремљеног упутства које га је дочекало по доласку. У упутству је дата скица подрума са називима просторија, од којих се једна зове „собица“ уз примедбу „Не отварати.“ (45) Несигуран у новом простору, приповедач прво ни не помишља да сиђе у подрум и прегледа одаје, он само осећа нелагодност и стид што је превидео постојање подрума, превидео конструкцију куће на нагнутом терену, уместо да је схватио „да се испод пода налази још нешто, да ниједан архитекта, или зидар, не би пропустио прилику да угради нешто у усек, да омеђи простор који се нудио, да загради празнину и уобличи је у присуство одсуства.“ (46) Тек након доласка комшинице која позајмљује пуњач акумулатора из подрума, приповедач силази и проналази у „собици“ колекцију мапа. Готово истовремено добија на поклон атлас, и уз географске карте из подрума, које качи по зидовима стана и анализира, покушај бекства и новог почетка се завршава, уз осећање преварености, клопке и губитка: „Стајао сам и ослушкивао како се свет претвара у клопку. [...] Прешао сам из једног простора у други, а ништа се није изменило: уместо визије, и даље слепило; уместо ћутања, и даље речи.“ (74) Суочавање се историјом завичаја активира како индивидуално сећање тако и осећај припадности једном подручју, народу, једној држави. Приповедач не налази у томе, за разлику од Рјепнина, никакву утеху ни пут ка помирењу са домовином; он осећа пораз у својим настојањима да се ослободи историјских нужности и детерминација. Историјско памћење, садржано на картама, показује се јаче од индивидуе, њене тежње за слободом од историјских нужности, од напора да се побегне од сопствене детерминисаности.

6. Закључак

Анализа приказа сећања у три романа егзила показала је да се стратегије аутора, и самих егзиланата, у приказивању ове теме битно разликују. У сва три романа јасно је потцртан значај индивидуалног памћења за конституцију идентитета, посебно у ситуацији измештености, а живљење између временских равни, између прошлог и садашњег животног света, употребљено је и за обликовање структуре романа, пре свега композиције и приказа тока свести. Заједничка је и смањена наративност и повећана рефлексивност, усмеравање пажње ка унутрашњем свету јунака, доминантна позиција приповедачког гласа, у првом или трећем лицу. Код Црњанског се фокус пажње налази на динамици индивидуалног сећања, његовој несталности и варљивости, и по-

ред истицања памћења као референцијалне величине за сналажење у новој стварности. Поред тога, функционализовано је и историјско памћење колектива као пут измирења егзиланта са својом земљом, али и као наратив у којем јунак налази смисао своје судбине. Дубравка Угрешић, као и Давид Албахари, имају снажну потребу да одбране своју личну историју од разарајуће силе политике. За Угрешић је индивидуално сећање аидеолошки простор приватног и интимног, које треба сачувати од покушаја инструментализације и забрана званичне политике. У инстинктивном покушају да побегне од распада земље који осећа као распад сопственог тела, приповедач *Снежног човека* прекида све везе са прошлошћу, па тако и оне сасвим личне. Метафора подрума као места где су оне ипак похрањене, осликава непрекинуту присутност памћења као дела подвести, а географско-историјске карте враћају приповедача у неминовност колективног идентитета и колективног памћења од којег је могуће побећи само у ништавило.

Кључне речи: књижевност егзила, сећање у књижевности, фикционализација, Милош Црњански, Дубравка Угрешић, Давид Албахари, пост-модерна.

Литература

- Албахари, Давид: *Снежни човек*, Београд, 1996.
- Aleida Assmann: *Erinnerungsräume. Formen und Wandlungen des kulturellen Gedächtnisses*, München, ³2006.
- Borchmeyer, Dieter: *Postmoderne, у: Moderne Literatur in Grundbegriffen*. Herausgegeben von D. Borchmeyer und V. Žmegač. Tübingen, ²1994, 347-360.
- Црњански, Милош: *Роман о Лондону*, Београд, ²1972.
- Erlл, Astrid / Nünning, Ansgar: *Concepts and Methods for the Study of Literature and/as Cultural Memory*, у: A. Nünning, M. Gymnich, R. Sommer (eds.), *Literature and Memory. Theoretical Paradigms – Genres – Functions*, Tübingen, 2006, 11-28.
- Gymnich, Marion, *Individuelle Identität und Erinnerung aus Sicht von Identitätstheorie und Gedächtnisforschung sowie als Gegenstand literarischer Inszenierung*, у: A. Erlл, M. Gymnich, A. Nünning (Hg.), *Literatur – Erinnerung – Identität. Theoriekonzeptionen und Fallstudien*, Trier 2003, 29-48.
- Hammond, Andrew: *An Inflexible Exile: Preserving the Self in South-east Europe*, у: Ouditt, Sharon (ed.), *Displaced Persons: Conditions of Exile in European Culture*, Aldershot, 2002, 72-87.
- Ломпар, Мило: *Роман о Лондону: колико кишних капи?*, у: М. Ломпар, *Анолонови путокази. Есеји о Црњанском*, Београд, 2004, 247-290.

- Lotman, Jurij M./ Uspenskij, Boris A.: *The Semiotics of Russian Culture*, Ann Arbor, 1984.
- Mladenović, Živorad, *Memoarski izbeglički Roman o Londonu Miloša Crnjanskog, Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 33/2 (2003), 343-351.
- Richter, Angela: *Liberalität ohne Grenzen? Zum Umgang mit Literatur in Jugoslawien 1945-1990*, y: *Im Dissens zur Macht. Samizdat und Exilliteratur der Länder Ostmittel- und Südosteuropas*, Hg. von L. Richter und H. Olschowsky. Berlin, 1995, 245-256.
- Richter, Angela: *Erinnern und Vergessen in der Fremde. Die Kroatin Dubravka Ugrešić und der Serbe David Albahari*, y: *Welt der Slaven XLVIII* (2003), 263-274.
- Stojnić, Mila, *Rusija u Romanu o Londonu Miloša Crnjanskog kao pojavni oblik nostalgije u emigraciji*, *Naučni sastanak slavista u Vukove dane*, 20/1 (1990), 191-196.
- Ugrešić, Dubravka: *Muzej bezuvjetne predaje*, Beograd, 2002.

Olga Stojanovic

DIE METAPHORIK DER ERINNERUNG IN DER EXILLITERATUR

(Zusammenfassung)

Exilliteratur (zu lateinisch *exilium*: Verbannung), auch Emigrantenliteratur, ist die Sammelbezeichnung für literarische Werke, die während eines meist durch politische oder religiöse Verfolgung erzwungenen Exils entstanden sind. Die aus politischen Gründen verbannten Schriftsteller setzen sich einerseits mit den gleichen Problemen im Ausland wie alle anderen Ausgewanderten auseinander – mit der Desorientierung, der existenziellen Not, den Gefühlen der Isolation, Einsamkeit und Entwurzelung, sind aber darüber hinaus mit den Fragen der weiteren literarischen Produktion in der Fremde konfrontiert sowie mit der intimen Auseinandersetzung mit der Heimat, dem repressiven Regime, der eigenen Kultur und Geschichte. Im südslavischen Raum stellten die Exilautoren bisher meist sporadische Erscheinungen dar, da das relativ liberale politische Klima des Nachkriegsjugoslawiens keine Dissidentenwellen hervorgebracht hat. Zur Zeit der Kriege in den 90-er Jahren ist eine erhebliche Zahl repräsentativer Autoren und Intellektueller in ein freiwilliges Exil gegangen, um der allgemein herrschenden Stimmung des Nationalismus und den Angriffen durch Medien und Institutionen zu entfliehen. Der Beitrag behandelt drei Exilautoren aus verschiedenen Generationen und ihre Werke, in denen die Erfahrungen in der Fremde fikionalisiert sind, und richtet ein besonderes Augenmerk auf das Phänomen der Erinnerung, angelehnt an kulturhistorische Studien zu diesem Thema von Aleida Assmann. Die Analyse von Milos Crnjanskis *Roman o Londonu*, Dubravka Ugresic *Muzej bezuvjetne predaje* und David Albaharis *Snežni čovek* konnte zeigen, wie unterschiedlich die Exilautoren die individuelle und kollektive Erinnerung und den Komplex der nationalen Geschichte in die narrative Struktur ihrer Werke einbauen und für die Konstituierung der Zentralaussagen funktionalisieren. Während Crnjanski die Erinnerung als verklarte Darstellung der Heimat in die Opposition „London – Russland“ einbringt, plädiert Ugresic für die Entpolitisierung und Entideologisierung der übernationalen, gemeinsamen Erinnerungen an die jugoslawische Zeit. In Albaharis Roman wird der Held in der Fremde von der Erinnerung an die Heimat und die Gründe seines Exils, die er in den unabwendbaren geopolitischen Verstrickungen sieht, eingeholt.

Бранимир Човић
Нови Сад

ПОСТУПЦИ ИНТЕРПОЛАЦИЈЕ ИСТОРИЈСКЕ ГРАЂЕ
И ЕПСКЕ СТРУКТУРЕ СЕОБА М. ЦРЊАНСКОГ
И ПЕТРА I А. Н. ТОСТОЈА

Овај рад представља прилог компаративној поетици историјског романа, на примеру романа Сеобе 1 Милоша Црњанског и Петра Првог (књига прва) А.Н. Тостоја који се посматрају један према другом, као и сваки понаособ – према самом себи. Поступци трансформације, адаптације оригиналне историјске грађе Мемоара Симеона Пишчевиха (објављених на руском језику у Москви 1884. године), са једне стране, и руске и стране мемоарске и друге грађе о Петру Великом, с друге, и њихове интерполације у епске структуре ова два врхунска историјска романа модерне српске и руске књижевности предмет су ове студије. Два су основна циља ових истраживања: први је опитетеоријски, други – апликативан. И неколико је узредних циљева, али само оних у функцији основних. Први се тиче опитетеоријског проблема поновне актуелизације дихотомије која прати свеукупан развојни пут модерне историјске прозе током једног столећа, од Валтера Скота с почетка XIX века до краја 20-их година XX века: архаизација или модернизација историјске прошлости у романескној структури. Реч је заправо о круцијалном питању за ову књижевну врсту: о уделу документаризма у историјском приповедању, као носиоца аутентичне фактографске информације у свеукупној концептуално-естетској информацији епске структуре, о карактеру узајамних односа између документа и пишчеве стваралачке имагинације, између реалне историјске чињенице и романескне фикције. А с тим у вези је и питање принципа и поступака адаптације историјске грађе, преузете из историјских докумената, трансформисаних и адаптираних, на интерполираних у романескну епску структуру. Други циљ се намеће самим карактером два објекта истраживања – Сеоба М. Црњанског (1929) и Петра Првог А.Н. Тостоја (1930), који се посматрају и један према другом, али и сваки понаособ, према себи самом.

Избор ова два романа није нипошто случајан. „Комедијант случај“ је хтео да прве књиге ова два врхунска домета у жанру историјског романа прате све саме куриозне подударности. Настале у исто време крајем 20-их година (Сеобе – 1929; Петар Први 1930); обе ове прозне структуре карактерише кохерентан и конзистентан преплитај историје и фикције; уз то обрађују теме из два временски блиска историјска раздобља (крај XVII века у Петру Првом; средину пете деценије XVIII у Сеобама); прво су објављене као завршена дела, па су тако извесно време и функционисала, што нам даје за право да их у нашим истраживањима разматрамо као засебне и целовите вербално-естетске структуре, Данас су оне само прве књиге: трилогије Петар Први,

почев од 1946. г. и дилогије *Сеобе* – од 1962. када су у издању СКЗ изашле у два тома *Сеобе* и *Друга књига Сеоба*, и то упркос пишевој изричитој жељи да се не штампају заједно. Црњански је то учинио јер је интуитивно осећао да су *Сеобе* прави историјски роман у којем су све епизоде епскога догађања у њему строго омеђене историјским оквирима, један од два основна сижејна тока заснован је у целости на мемоарској грађи Симеона Пишчевића, док је у *Другој књизи Сеоба* историјско време углавном сведено на оквир да би се задржала његова боја као литерарно упечатљив декор за егзистенцијалну архетипску драму човековог отуђења и неприпадања ником. Разлика постоје и у оптици: од претежно хоризонталне просторно-временске у *Сеобама*, у *Другој књизи Сеоба* прелази се на дубинску психолошко-егзистенцијалну драму главног јунака Павла Исаковича, што је за последицу имало промену стилских особености и наративног поступка: језик *Сеоба* је у историјским деоницама наглашено архаичан, ритмички и мелодијски успорен и елегичан, а наратор – *носилац колективног јавног мњења прошле епохе*. Још нешто је заједничко *Сеобама* и *Петру Првом*: оба романа у односу на првобитну замисао њихових аутора остали су недовршени.

И, најпосле, а што је основно за предмет ове студије, у обема прозним структурама многе епизоде су засноване на аутентичним историјским изворима, на мемоарској и епистоларној грађи. *Сеобе* су историјски засноване на Пишчевићевим *Мемоарима* (I део), штампаним у Москви 1884. г. на руском; код нас преведени 1963, са описом војног похода у Француску „Славонско-понунавског полка“ од 800 Срба из Угарске, поданика Марије Терезије, који је трајао од пролећа 1744. до лета 1745. године. У ове временске оквире је смештена радња романа *Сеобе*. Први део *Петра Првог* описује догађаје од 1682-1699, тј. од смрти цара Фјодора Алексејевича, Петровог полубрата, када наступа период интеррегнума, па све до побуне „стрелаца“ (руске регуларне војске) коју је Петар у крви угушио. Отуд је и разумљиво што је удео историјских извора којима се Алексеј Толстој користио у свом роману кудикамо већи него ли у *Сеобама*. А уз то на *Петру Првом* А. Толстој је радио тридесетак година и рад се одвијао у две фазе: припреме су трајале од 1916. до 1929, а писао га је са прекидима од 1929. до 1945. и није га завршио. Толика припрема и дуги рад на роману објашњава се двовековним присуством Петра Романова у руској историографији и књижевности што је руског писца многоструко обавезивало. Током два века није било иоле значајнијег руског писца који му није посветио бар део свог опуса, а од Александра Пушкина, утемељивача руског књижевног језика и модерног књижевног израза то се чинило у безмало свим жанровима, врстама и родовима. Тај период модерне „петријаде“ траје све до Лава Толстоја и Д. Мерешковског.

Да би се латио тог озбиљног посла А. Толстој је био свестан шта је све ваљало обухвати и темељно испитати из „времена руске ренесансе“. Списак пишеве историографске лектире је одиста био импозантан и фасцинантан: сви значајнији историографски радови, мемоарска литература Петрових савременика, дневници, Петрова преписка, дипломатски и војни извештаји, царски укази, а посебно „судски деловодни протоколи“, које је сакупио и

издао Н. Новомбергски под насловом *Слово и Дело Господарово (Слово и Дело Государеви 1909-1911)*, литература о „расколу“ и знаменито *Житије протопопа Авакума* (из друге половина XVII века), тог руског Раблеа, као и преко педесет капиталних радова о животу и раду Петра Великог. Током дугогодишњег систематског рада на тој историографској и књижевној грађи, А. Толстој је изградио свој оригинални поступак обраде и коришћења грађе: из обиља материјала „исцедио је све вредно и као најважније – претварао га у сећање“ (СС 10: 132). Уза све ово, требало се упознати са иконографским материјалом, сликарством, картама, неимарством, реалијама епохе итд. Међутим, код селекције и систематизације грађе, према резултатима руских истраживача није се нипошто све „претварало у сећање“, јер је ретка епизода епског догађаја а да није заснована на оригиналним историјским изворима. Ми смо у нашим истраживањима посвећеним овим питањима регистровали 52 цитата из епистола, докумената, указа, мемоара, дневника и уметничке књижевности, махом из Петрова времена, што би значило да је у просеку свака 16. страница са понеким цитатом. (Човић 1991: 32-71). При том се писац Петра Првог служио оригиналним „мозаичким“ поступком обраде неколиких докумената из којих је склапао један. Овај поступак монтаже и „чишћења“ од одвећ архаичних речи и израза спада у оне области истраживања дела А. Толстоја које су свестрано проучене. Велике заслуге у том послу припадају Арсенију Владимировичу Алпатову, професору Московског државног универзитета, који је дуги низ година трагао за изворима којима се користио А. Толстој, пратио сустопице пишчев стваралачки процес обраде документа, окапајући над пишчевом архивом, са ретком акрибијом, редак по редак, ишчитавао роман и проналазио чак и оно што је било плод пишчевог присећања на историјску грађу, што му је изоштрило природни дар уживљавања у прошлу епоху, „способност да се зарази далеком прошлошћу и осети је готово путено, до визуелних халуцинација“.

Поучени искуствима оваквог Алпатовљевог приступа овој проблематици, ми смо се у својим истраживањима позабавили значајем судских деловодних протокола *Слова и Дела Господарева* у обликовању Толстојеве „философије језика“ историјске прозе, тог споменика аутентичног народног језика Петрове епохе, и пратили смо трагове ових судских записа у приповедној структури овог романа (Човић 1991: 58-71), као и из *Житија протопопа Авакума*, у виду цитата или инкрустрираних у приповедно ткиво романа у виду понекад једва приметних трагова. Трајна занесеност Алексеја Толстоја старовремским изразом потекла је од *Слова и Дела*, те тајновите књиге, „споменика истинског народног језика, књижевно обрађеног“ (СС 10: 212), „језика чистог, једноставног, јасног, сликовитог, гипког, као створеног за велику уметност“ (СС 10: 142). Наиме, у овим судским записима мудри дијаци су бележили аутентична казивања са справа за мучење оптужених за говорни деликт, повреду царске личности, бележили су „вапај, лаж, јаук од бола и страха пучке Русије“. Тачност и сликовитост, кратка и енергична фраза, – све су то одлике које по мишљењу А. Толстоја красе овај споменик, „по којем се може проучавати руски језик“ (СС 10: 212).

Пошто смо актуелизовали и у општим цртама изнова образложили тему овога рада дошли смо до његовог правог предмета: поступци адаптације и интерполације историјске грађе у епске структуре *Сеоба* М. Црњанског и *Петра Првог* А. Н. Толстоја, којима се поред свих других многобројних поступака средстава историјске стилизације код читаоца ствара илузија аутентичности амбијенталног и језичко-стилистичког колорита прошле епохе.

I. *Сеобе* и *Петар Први* су два репрезентативна узорка у једновековној дијахронијској перспективи, два врхунска домета у жанру српског и руског историјског романа; чији *ars combinatio* поступака и средстава историјске стилизације, којима се постиже ефекат илузије аутентичног историјског колорита епохе, уз све разумљиве разлике, готово је идентичан, заједно са поступцима преузимања грађе из аутентичних историјских докумената, њихове трансформације и интерполације у епску романескну структуру; па и избор наративних поступака у њима представља збир *ad unit* свих значајнијих поступака у тој једновековној традицији.

1.1. Према готово јединственој оцени наше науке о књижевности и књижевне критике српски историјски роман није у XIX веку остварио ниједно дело од изузетне уметничке вредности, јер нико од српских писца није имао ни своју оригиналну филозофскоетичку концепцију историје ни сопствено вербално-естетско решење за симбиозу аутентичне историјске грађе конкретне епохе и стваралачке фикције, нити је преузимао из других развијенијих европских књижевности искуства у решавању круцијалног питања у домену историјског жанра – односа историјског и метафизичког, са свим импликацијама које из те основне дихотомije произилазе, а пре свега проблем синтезе историјског и романескног, историјског факта и романескне фикције. Тако је заправо читав XIX век у развоју српске књижевности протекао превасходно у доминацији псеудоисторијског романа као вида тривијалне књижевности, иако је у појединим, истина, било „искорака ка аутентичном делу (нпр., Веселиновићев *Хајдук Станко* или Ђорђевићева *Кочина крајина* или, најзад, *Карађорђева смрт* Пере Тодоровића), али ће и они остати неостварена могућност“. Па чак и проза Пере Тодоровића у неким сегментима „тако модерна и блиска“ самом Црњанском, у домену пак историјског жанра, „двојство публицисте и романсијера распињало је Тодоровића и његова дела чинило жанровски некохерентним и неконсистентним“ (Матовић 1992: 277).

1.2. О проблему интерполације оригиналне историјске грађе, заправо, о поступцима њихове адаптације и интерполације тако адаптираних из оригиналних историјских извора у ткиво романа *Сеобе* М. Црњанског доскора није било богзнашта значајније урађено, изузму ли се „летимични осврти“ Новице Петковића (Петковић 1988: 307), и један амбициозни покушај Радована Ждралеа, посвећеног траговима Пишчевичевих *Мемоара* у роману нашег писца. Овај последњи, међутим, због примене неадекватне методологије није дао никакве значајније научне резултате. Ждрале је, наиме, трагове интерполација делова Пишчевичевих *Мемоара* у ткиво романа Црњанског откривао на основу поређења текста *Сеоба* и превода *Мемоара* на српски

језик из 1963. године. (*Ждрале 1972: 399*), а трагови интерполација писац је преузимао из текста оригинала. Осим тога он је утврдио само 19 оваквих инкрустрација у тексту *Сеоба I*, а њих је бар два пута више (и то не рачунајући понављања, а која имају једнако вредну функцију историјске стилизације), што ћемо ми и показати упоредном анализом изворног текста *Мемоара*, објављених на руском језику у Москви 1884., као и њихова превода на наш језик из 1963. године, са једне стране, и текста романа Црњанског, са друге. Наравно, на овако скученом простору мораћемо се ограничити на пробрани материјал. Отуд је ова тема била остала отворена за новија скрупулознија истраживања.

1.3. У непосредној вези са овим претходним је и питање наративног поступка са тзв. „ауторовим ликом“ као конструктивним и конститутивним елементом епске структуре у целини или већег или мањег сегмента текста. Избором оновремског казивача као анонимног носиоца колективног јавног мњења прошле епохе и М. Црњански и А. Толстој су на оригиналан начин решавали проблем временске дистанце између свога (ауторовог) времена и временске равни епскога догађаја. Његовим увођењем у хронотоп романескне структуре посебним временско-просторним и националним детерминантама елиминисли су оба писац присутност ововременог наратора који би прошле догађаје, попут оног хистора из *Рата и мира* Лава Толстоја, вредновао и коментарисао са виса друге епохе и битно другачије свести.

1.4. Ако већ прихватамо као неоспорну чињеницу да су „носиоци значења, а тиме и чиниоци који заједнички стварају целовит смисао дела све компоненте без разлике“, и прихватимо ли такође да „све компоненте учествују у семантичком процесу који се зове контекст“ (Мукаржовски 1987: 211), зашто то не би могло да се односи и на све оне бројне компоненте у семантичком процесу историјске стилизације, а то значи – на све поступке и средства којима се код читаоца изазива илузија аутентичности одређене историјске епохе: на инкрустрацију у епске структуре ових романа адаптираних делова аутентичне историјске грађе, поред оне незаобилазне архаизације текста романа архаичном лексиком и фразеологијом, морфосинтаксичким архаизмима, „анималним“ и *nature morte* поређењем, реалијама епохе, укључујући и позајмљенице, као и неке архаичне творбене моделе индивидуалних пишчевих неологизама. И, најпосле, сужавањем визуре на оно што је можда и најзначајније, а предмет је овог рада – трагови аутентичних споменика прошле епохе у прозној структури романа, а у непосредној вези са тим и на избор старовремског казивача – анонимног носиоца колективног јавног мњења прошле епохе у ова два врхунска домета српске и руске књижевности новијег доба. А с обзиром на симултаност казивача и епског догађаја са историјском тематиком, естетски најделотворнији постају управо ти бројни цитати из аутентичне историјске грађе, расутих како по магистралним, тако и споредним сижејним токовима романа, а таквих је према нашим прелиминарним истраживањима уочено педесетак у *Сеобана I* из Пишчевичевих *Мемоара*, а случај је хтео да их је готово исто толико из неколиких мемоара, епистола и друге разноврсне историјске грађе интерполирано и у

Петру Првом. Ми смо их сасвим условно назвали „тематским компонентама“, а веома су значајне у сложенем процесу историјске стилизације.

1.5. Први део Пишчевићевих *Мемоара* не само да одређује временске координате епскога догађаја *Сеоба* у целини од пролећа 1744. до лета 1745 (иако иначе у целини обухватају период од 1744-1767. године), већ и многи сужејни токови романа Црњанског се заснивају на стварним догађајима које је бележио из дана у дан у свом дневнику будући творац *Мемоара*.

„Я сей совет принял за наставление и потому сделал тетрадь и стал свой журнал весть и все что ни случалось видеть и что происходило, также марши и роздыхи, где были и через которые места и провинции проходили и писал всякую всячину, того напоследок сделалось и связка большая...“ (*Мемоари 1884: 17*)

„Ја сам тај савет одмах примио, направио свеску и почео водити дневник. Уносио сам у њега све што год сам видео и све што год се десило, и маршеве и одморе, где смо све били. Писао сам о свему и свачему. Тога се на крају накупило много и свеска ми се напунила...“ (*Мемоари 1998: 50*)

Својевремено је Јован Скерлић истакао основни квалитет Пишчевићевих *Мемоара* – да су писани „живо, живописно и занимљиво“, што је несумњиво било пресудно да их Црњански искористи као основни извор за свој историјски роман. Писац предговора српском преводу *Мемоара* истиче као основну њихову вредност – да је „присуство спољашњег мемоаристе света важније од његовог личног случаја и приче“, јер је тако нашао срећну равнотежу између себе и времена у којем је живео и чији је био сведок („говорићу о самом себи“, „пустићу се у описивање догађаја као да пловим по широком мору“, – вели творац *Мемоара* у Уводу). Пишчевић је по оцени Б. Петровића „прва појава рационалистичког духа у нас“, јер је „по својој интелектуалној формацији потпуно на висини духовног живота свога времена“. (Бошко Петровић 1998: 22). Па ипак је, истиче даље Петровић, „основна вредност Пишчевићевих *Мемоара*, осим материје коју износи, у њима као у књижевној творевини“. (Бошко Петровић 1998: 26).

1.6. Инкрустрације из *Мемоара* у ткиво романа су разнолике и по дужини и по степену трансформације и адаптације и увек са једним истим циљем да се такав инкорпорира на готово неприметан начин: од кратке белешке, па све до већих пасажа који често премашују и читаву страницу текста, мање или више трансформисаних, било „у комаду“, било разбијених у виду мањих сужејних острваца, секвенци. Понекад се и један и други поступак срећу у једном истом поглављу у исти мах. Тако, на пример, у два поглавља *Сеоба I* (6. и 7.), бележимо велику учестаност, са готово симетрично распоређеним бројем инкрустрације (тако их је, примера ради, у 6. поглављу укупно 13, и то под редним бројевима од 16-28; а у 7. их је укупно 16, и то од ред. бр. 29-44, што заједно чини 29 инкрустрација од укупно 49, не рачунајући понављања, које смо уочили код поновљених „пажљивих“ читања). Дакле, више од половине од укупно забележеног броја инкрустрација отпада на ова два „историјска“ поглавља, од укупно 10 поглавља колико их је у *Сеобама I*. Међутим, посебно истичемо да смо их бележили по редоследу јављања у роману Црњанског,

а ови се не подударају са хронолошким следом догађаја Пишчевићевих *Мемоара*. При том нисмо бележили неке од тематско-мотивских сегмента, преузетих из *Мемоара* који су се више пута понављали.

Кренимо, дакле редом.

1.6.1. Први траг *Мемоара* у тексту романа односи се на погрешно употребљену реалију епохе – „пандури“, како су Французи због необавештености назвали Србе, војнике Славонско-понунавског полка. Црњански не преузима из *Мемоара* подробно тумачење ове погрешке, већ једноставно ову реалију ставља у знаке навода. /Исп. „Међутим се у кући Комесаровој, где је спавао предводител пука, сазнало се све што беху ноћас по Печују „пандури починили“. (*Сеобе*, 2: 34-35)

„Как французы первый раз против себя в сражениях увидели, то прозвали их пандурами, каково имя прилепывалось, потом за них так, что и многие другие по неведению, что сие значит, таким же именем называть стали, однако неправильно сказано: то имя пандур совсем иных людей значит кои нимало не военные...“ (*Мемоари 1884: 9*)

„Кад су Французи, у борби, први пут видели ту славонску војску и Тренков пук састављен од шумских разбојника, називали су их пандурима, и то им је име и остало. После су их и други, не знајући право значење те речи, тако називали. То је међутим, била грешка, јер реч пандур заправо не означава војника.“ (*Мемоари 1998: 42*)

1.6.2. У следећем примеру преузимања констатација да је преступе српских војника према месним житељима кажњавала војна патрола батинањем из ауторског контекста је пренесено у управни говор комесара, и свела се на један једини случај батинања војника (Исп. „Па процеди кроз зубе (Комесар): „Господине Исаковичу, честитам, особито на оружју – а и фураж је добар. *Све казне опроштене за ноћас... онај један, за силовање, шибе, кроз цео пук*“ (*Сеобе*, 2: 40).

„После сего случая уже разъездная команда палача и попа не имела, а обходилось дело когда кого в чем поймают штрафом палками.“

(*Мемоари 1884: 44*)

„После тог случаја стража је наставила свој посао, али без свештеника и целата, а кажњавало се само батинањем“.

(*Мемоари 1998: 74*)

1.6.3. Овде је извршена минимална адаптација („Спремао се (пук) да у зору пође даље. *Идуће логориште била је варош Радкерсбург*“ (*Сеобе*, 2: 43).

„... первый нам был той земли город Рахеншбург, в том городе имели роздых и потом помаршировали дале.“ (*Мемоари 1884: 15*)

/,*Први град у који смо ушли био је Радгона. У том граду смо имали одмор, а онда смо опет наставили даље.*“ (*Мемоари 1998: 49*)

1.6.4. У овом случају 1. л. мн. „сви ми“, тј. мемоариста и остали официри, замењено је са „официри“, а опет је ауторов контекст замењен управним говором комесара. („Официри, међутим, беху то вече гости у дворцу печујског

бискупа... Прођоше парк до осветљених степеница дворца, као сабласти, пошто су, *један за другим, били пришли бискуповој руци*“. (Сеобе, 2: 44)

„Полк распушен был по квартирам, а все мы прошли на прошенный обед и приближаемся уже ко двору, говорит обер кригс комисар нашему майору, что де надобно учинить честь господину арци бискупу, по обычаю подойти всем целовать руку, майор о том всем нам объявил...“ (Мемоари 1884: 14)

„Пук се раширио на коначиште, а ми хајде на вечеру. Дошли смо већ до двора; а *комесар* *нашему мајору каже*: „Треба, каже, *господину арцибискупу част указати, и, као што је уобичајено, пољубити му руку*.“ (Мемоари 1998: 47)

1.6.5. У овом случају управни исказ мемоаристе о свом сребрном чакову, оперваженом сребром у роману је замењен визуром Вуковог брата Аранђела Исаковича. („Тај брат, огроман, тежак, у колима, сав у плавом сребру, са белым пером, ипак му је једнако био пред очима“). (Сеобе, 3: 63-64)

„... на голове у всех были кивера черные с короткими обрезанными крыльями, ничем не обкладенные, разве что у некоторых офицеров с такими короткими крыльями шитые сребром были, в том числе я первый себе сделал и белое перо носил...“ (Мемоари 1884: 8)

„На глави су носили црне чакове, са кратким опсеченим крилима; неки официри имали су та крила оперважена сребром. И мој први чаков био је такав, само, ја сам на њему имао и белу перјаницу.“ (Мемоари 1998: 42)

1.6.6. Овде је интервенција била минимална: „Спустивши се у долине, воћњаке и плодне равни Горње Аустрије, пук је ишао врло радо, боље храћен, а нарочито, због журбе, мање вежбан.“ (Сеобе, 5: 105)

„На завтрашний день помаршировали дале и продолжали через Верхнюю Австрию во всяком удовольствии и увеселении...“ (Мемоари 1884: 23)

„Сутрадан марширали смо радосно и весело даље кроз горњу Аустрију...“ (Мемоари 1998: 55)

1.6.7. Субјективно обојен исказ мемоаристе у роману је сведен на просту неутралну констатацију објективног наратора. („Но и та и друга олуја бесова брзо се стишала, кад зађоше у Баварску, осиромашену и изгладнелу“). (Сеобе, 5: 105)

„Земля сия Баварскастала быть уже не так как Австрия, хотя города и местечки довольно хороши, но народ на бедность походит, живут несколько скупои как бы с недостатком, хлеб у них не очень слишком...“

(Мемоари 1884: 23)

„Баварска већ није изгледала као Аустрија, иако су и тамо градови и варошице доста лепи. Народ у баварској има изглед сиротиње – живи помало скучено и прилично оскудно.“ (Мемоари 1998: 55)

1.6.8. Иако је информативност адаптираног текста *Мемоара* и интерполираног у текст романа идентична, са малим скраћењима, ипак је у текст романа унесена ауторова персифлажа о начину међусобног препознавања брат-

ских српских пукова – по псовкама и погрдним речима. („Једва извлачећи ноге из лепљиве слатине, пук се некако докотурао цео, са својим колима до *Енгелштата*... Но тек што је свануло, са друге стране реке почеше да му довикују напитки гласови, да млатарāju неке руке и да чују псовке и речи, иначе нечувене у том свету, довикиване од милоште, братски. То беху, тек пробуђени, у гаћама људи потполковника Арсенија Вуича, који са своја два пука беше стигао главнину“. (*Сеобе 5: 105-106*)

„... стали нам показываться места гористые и леса, а дороги трудные, узкие, и если куда-нибудь с большой дороги сойти, то уже нехорошо везде топот и болото, и таким образом дошли мы до крепости *Энгельштата*... тут застали мы много уже собранного нашего войска и полков, между прочим были Потиской ландмилиции сербских два полка, один пехотный, а другой гусарский под командою подполковника Арсения Вуича.“

(*Мемоари 1884: 23*)

„Наилазили смо на брдовита места и шуме, путеви су им уски и незгодни, а ако скренеш с главног пута, упадаш одмах у мочваре и блато. Таквим путевима стигли смо до тврђаве *Енгелштаг*... Ту смо затекли подоста наше војске и пукова. Између осталих ту су била и два српска пука Потиске ландмилиције, један пешачки, а други хусарски, под командом потпуковника Арсенија Вујића.“

(*Мемоари 1998: 55-56*)

И тако даље, све закључно са бројем 49 адаптације се махом свде на сличне поступке интервенција и готово неприметне икрустрације у текст романа, па их за ову прилику због ограниченог времена изостављамо, наводећи само завршни сегмент у којем се наводи време краја похода Славонско-подоунавског полака, и у роману, и у Мемоарима:

1.6.49. „Почетком месеца јуна, које, те године, био врло кишовит, прва одељења из пукова Вучевих, вратише се из рата са Француском.“

(*Сеобе, 10: 224*)

„... И такоју дорогоју вступили мы в Венгрию, а прошел оную уже в июле месяце вошли в нижнюю Славонию.“ (*Мемоари 1884: 70*)

„Тако смо ушли и у Мађарску и у јулу стигли у доњу Славонију.“

(*Мемоари 1998: 98*)

П.1. И *Петар Први* и *Сеобе* су изразити примери сложене динамичке композиције са плуриперсоналном тачком гледишта *старовремског казивача као носица колективног јавног мњења епохе*. За ову прилику изабрали смо као репрезентативна три различита „приповедачава лика“ који из епизоде епског догађаја у епизоду навлаче различите маске оновремског имперсоналног казивача као својеврсног посредника између писца и читаоца, са једне, и прошлих епских догађаја, са друге стране.

2.1.1. *Сеобе* М. Црњанског припадају оном ретком типу романа полиморфне структуре са изоморфним имперсоналним казивачем који се често користи тачком гледишта „одоздо“, човека из пука који реагује егзалтирано на одређене призоре епског догађаја и напушта мирну средњу интонацију „хистора“ и за тренутак израња из своје анонимности. (Нпр. Ух, што се

жене бусаху у груди, запеваху, витлајући својим белим платнима, повезима обојцима!“; „Тако започе, без неких нарочитих припрема, да гине и умире Подунавски полк, на Рајни, *нити знаш зашто, ни крошто*“; „Последњу зору у свом животу, *дакле*, госпожа Дафина нити виде, нити чу“; „Тако је, *ето*, решено да се Славонско-подунавском полку покаже крв, још пре но што стигне на Рајну, људску крв, и то његову крв“; „Тако, *ето*, Подунавски полк, опет утону у грају и дреку, међу шаторима, разносећи у својим разбарушеним косама власти сламе и сена, миришући на лој и барут...“ (*Сеобе 1* 1976: 28, 40, 132, 149, 161).

2.1.2. Међутим, чешћи је случај када се у контекст имперсоналног казивача почињу да сливају трагови свести и осећања троје главних јунака: Вука, брата му Аранђела и жене му Дафине. Та „острвца“ егзалтиране свести јунака доприносе увелико субјективизацији и многогласности ауторовог контекста. Али често иза такве егзалтације за моменат извири лик старог мемоаристе и објективног повесничара што максимално сажето, чак шкрто описује сцене битака. (*Сеобе 1* 1987. 143).

2.1.3. Питање наративног поступка са тзв. „ауторовим ликом“ као конструktivном доминантом и конститутивним елементом свеукупне епске структуре *Сеоба*, према нашим сазнањима, није до сада било предмет посебних свестраних истраживања. Било је, истина, покушаја да се ова тема актуелизује и проблематизује узгред. То се чинило како у оквиру глобалне теме – поетике тог романа: било као историјског романа а у вези са питањем о трагању за универзалним исказом о односу метафизике и историје (*Никола Милошевић, 1970*), било као тзв. поетског романа а у вези са темом о особеностима његове поетске структуре (*Новица Петковић 1988*).

2.1.4. Међутим, како је у *Сеобама* све подређено строгој хијерархији и симетрији, у средишњем сегменту романа, у V поглављу од укупно X пажљивом читаоцу који роману приступа са аналитичким намерама неће промаћи да је у њему понуђен скривени кључ за тумачење лица и многих маски у структури нараторовог сложеног лика. Ту се, наиме, одвија сложена маскарата прерушавања, али не само простог удвајања, како се то манифестовало у *Дневнику о Чарнојевићу* већ у неколико парова удвајања или, тачније, умногостручавања, али у виду основне дихотомије: прво, егзалтираног, блиског народном казивалу и, друго, мирног и објективног посматрача, блиског објективном наратору из тзв. „ер-форме“, са мноштвом прелазних варијетета. Овај други се јавља у виду сенке главног јунака, што, чини се, није ништа друго до мемоариста Симеон Пишчевич. Ако се за Чарнојевића може рећи да је у *Дневнику о Чарнојевићу* double Петру Рајићу, тако исто се и за Симеона Пишчевића може поздано рећи да је double Вуку Исаковичу. И управо тако се и преносе наизменично епизоде епског догађаја романа. Час егзалтирано с тачке гледишта главног јунака и учесника догађаја Вука, час опет објективно с тачке гледишта казивача из сенке главног јунака – мемоаристе Симеона Пишчевића. Управо стога се не може прихватити мишљење Н. Петковића да „у *Сеобама* уопште нема спонтаног причања“, као и да „нема ни трага од мирног, ненамештеног и тиме заводљивог причања“, као

и да реченица „има лабаву структуру“ (Н. Петковић 1988: 247, 238), из простог разлога што се то може односити само на један од два приповедачава тона, и то на онај егзалтирани, али нипошто не и на оне многобројне пасаже пренесене гласом оног мирног објективног сведока прошлих историјских догађаја, односно – мемоаристе Пишчевића. Тиме се добија потпунија слика о томе – *ко, заправо, приповеда Сеобе?*

2.1.5. *Сеобе* Милоша Црњанског је дело изузетне уметничке вредности у домену историјског романа које се одликује како оригиналном филозофско-етичком, тако исто и вербално-естетском концепцијом историје. Уз то је пример модерне сложене динамичке композиције са плуриперсоналном тачком гледишта *старовремског казивача као носиоца колективног јавног мњења епохе*, упркос увреженом схватању да у *Сеобама* нема „обраћања читаоцу причом из давних историјских времена“. За ову прилику изабрали смо три различита „приповедачава лика“ који из епизоде у епизоду навлачи различите маске оновремског имперсоналног казивача као посредника између писца и епских догађаја.

2.1.6. У тој маскаради прерушавања најупечатљивија је свакако она епозода из трећег поглавља *Сеоба* у којој се казује о томе како се „госпожа Дафина Исакович упознала са Земуном и Земун са њом“. У овом казивачком блоку је једна посве банална, тривијална, свакодневна форма „рекла-казала“, – као ванвременски или, тачније, севременски облик говора, својствен свим друштвеним слојевима, било које сталешке или какве друге припадности, и свим епохама, – мајсторски обликована у надасве оригиналну наративну форму преношења једне епизоде епског догађаја, којом се постижу бар два ефекта. Прво се путем метонимијске замене имперсоналног говорног колективитета – жена свих staleжа и узраста, житељки старога Земуна и анонимних гошћи госпоже Дафине – збирним женским ликом персонифицираног Земуна постиже иронијска дистанца, неопходна као противтежа доминантним у романескној структури *Сеоба* акордима трагичног безизлаза човека бачена у вртлог историје. И, друго, својеврсним „хором гласова“ (што се у исто време уситњава, дроби у низ појединачних говорних секвенци, али у крајњим консеквенцама сједињује оригиналним поступком монтаже у јединствен говорни блок) гради се *плуриперсонални лик казивачице као носиоца колективне свести прошле епохе*, али чије говорне каскаде прати спорадични гест, мимика и пластични покрет, који се исказују показним заменицама (*овај, онај*) или каквом деиктичком речцом (*ено*). Обе ове временско-просторне одреднице учесницама у дијалогу Дафине и збирном лику Земуна), што је смишљено разбијен на два монолошка блока, а да су при том оба сачувала карактеристичну напетост интонацијских модулација као траг боравка у дијалошком контакту – служе да се оријентишу међу предметима што испуњавају простор епскога догађаја, али и као својеврсни „сигнали“ да је многолика имперсонална нараторка присутна не само фонички, већ и телесно, физички опипљиво.

2.1.7. На готово идентичан начин А.Н. Толстој преноси свакодневно казивање „верних жена“ илити дворских дама царице Наталије Кириловне

у форми истог онаквог напрегнутог монолога имперсоналне казивачице, монолога насталог сажимањем дијалашке у монолошку форму изостављањем раплика сабеседнице – Наталије Кириловне. У овој причи „верних жена“ све време се преплићу ауторово приповедање и монолошке и дијалашке конструкције које опет условљавају час план прошли, час план садашњи, те су стога облици једног истог имперфективног презента час у правој индикативној употреби, час у релативној. Таква честа промена временских планова казивања доприноси не само занимљивости и живости приповедања, већ у исто време се динамизује епска структура у виду смене казивања час једне конкретне „верне жене“, час збирном, имперсоналном казивачицом (Човић 1990, XIII/3: 645-646).

2.1.7. Сличан поступак метонимијске замене појединачне свести и визуре једног од имперсоналних учесника војног похода Славонско-подоунавског полка као анонимног казивача и сведока догађаја, простог редова, носиоца супстандардне језичке стихије, којом писац *Сеоба* накратко започне перипетије и страдања учесника похода у V поглављу романа, без оне својствене „објективном приповедању“ дистанце између наратора и призора епског догађаја, као и без поштовања неутралне приповедне норме – колективном свешћу и визуром у облику антропоморфизираниог пука, само овај пут се због дужине овог блока антропоморфизирани лик пука као носилац колективне свести, осећања и визуре повремено смењује обликом трећег лица множине личне заменице и личног глагола, да би се у наредне три четвртине поглавља прешло на персоналну свест и једну визуру – команданта пука Вука Исаковича (*Сеобе* 1987: 91-111).

Ово двојништво – удвајање и одвајање личности Црњански је искористио да му Вук Исакович буде и приповедни субјекат и објекат приповедања.

2.1.8. И, најпосле, учили смо једну од честих маски наратора у *Сеобама* – назвали смо га условно „баталиста“, према називу сликара који негује жанр великих и значајних историјских битака. Његово казивање одликује крајње сведена форма војних извештаја или дневничких записа са „објективним наратором“ који се строго придржава неутралне приповедне норме, без иједног субјективног „испада“ и без иједног колоквијалног супстандардног елемента, а све то преноси се средњом приповедном интонацијом са искључивом исказном реченицом. Одломак је узет из седмог поглавља романа (*Сеобе* 1987: 143-144).

2.1.9. Основни тон казивања у *Петру Првом* је својеврстан дневник многоликог савременика који настоји да одгонетне општи дух времена, а томе би нема сумње засметала сужена, ограничена тачка гледишта „човека из народа“ или „рецепција одоздо“. Зато као основа у историјском роману оваквог типа служи специфичан модус употребе „општег језика“, што је, заправо, средње разговорно-писани језик којим се аутор служи за преношење колективног јавног мњења, као актуелне тачке гледишта и оцене људи и догађаја: где се гласовима одоздо – човека из пука, придружује и „хор гласова“ одоздо: почев од визуре бољарске реакције на Петрове реформе, па преко гласа објективног летописца – хистора, па све до „баталисте“ – хроничара

Петрових ратних похода, у који се улићу и појединачни гласови учесника похода. Тако настаје мултиплицирана свест имперсоналног оновремског казивача са обиљем језичко-стилистичких маски, какав је уосталом био и језик Петрове епохе – сав „у превирању и мешању елемената разних стилова“ (Виноградов 1982: 73).

2.1.10. Ослањајући се на искуства руске уметничке историјске прозе и Пушкинову поетику у области историјског жанра која се заснива на саодносно историјских чињеница и уметничке фикције, М. Црњански уноси значајну новину: уместо маске једног казивача (Пушкиновог Грињова из *Капетанове кћери*), казивача ограничене језичке, културне и морално-етичке свести, он своме казивачу навлачи многе маске, примерене социјалној, сталешкој или каквој другој припадности једног или групе јунака, учесника или збирног сведока у конкретној епизоди или призору епскога догађаја. Тако уместо једног живог гласа из прошле епохе, у *Сеобама* одзвања „вишегласје“ и „разногласје“ многоликог аутоовог посредника (*Mediuma*). Такав полиморфан ауторов контекст осим тога је прошаран траговима свести јунака, кроз чију се визуру и призму свести пропуштају поједини епски призори. Ова „острвца“ субјективне свести у појединим сегментима епске структуре у толикој мери освајају просторе анонимног казивача да образују веће субјективизирани кохерентне целине, обично на нивоу поглавља, где доминира визура једног или, што није реткост, групе јунака, учесника и сведока епскога призора.

2.1.11. *Сеобе* М. Црњанског припадају, дакле, оном типу романа полиморфне структуре са изоморфним имперсоналним казивачем, који се често користи тачком гледишта „одоздо“, човека из пука који реагује егзалтирано на одређене призоре епског догађаја и напушта мирну средњу интонацију хистора, или пак усталасану лирску, и израња на тренутак из своје анонимности (*Сеобе I* 1976: 28, 40, 132, 149, 161).

Међутим, чешћи је случај да се у контекст имперсоналног казивача сливају трагови свести и осећања троје главних јунака: Вука, брата му Аранђела и жене му Дафине. Та честа „острвца“ егзалтиране свести јунака доприносе увелико субјективизацији ауторовог контекста, Али иза такве егзалтиране свести јунака на моменте извири лик старог мемоаристе и објективног повесничара што максимално сажето, рекли бисмо, чак шкрто описује сцене битака (*Сеобе I* 1987: 143).

У закључку треба истаћи да језичко-стилистичке структуре и *Сеоба* Црњанског и *Петра Првог* А. Н. Толстоја изразито полиморфна: то је систем језика прошаран многоречјем и разноречјем који се узајамно укрштају, а с обзиром на особености композиције, оба романа су романи тзв. „мешовите композиције“, пође ли се од Кајзерове типологије романа, јер им структуру чине разнолике вербално-естетске компоненте повезане у јединствену и недељиву целину. У основи *Петра Првог* је „језик-примитив“, тј. супстандардни колоквијални језик *Слова и Дела* оплемењен и неким другим гласовима прошле епохе: пре свега гласом Авакума из 17. века, епистоларојама и мемоарима који се у виду цитата уграђују у епску структуру романа, као и

ванвременском или, тачније, свевременском живом речју фолклора.. Са друге стране, „средње колоквијални језик“, заједнички свим епохама и најмање подложен променама у дијахронијској перспективи, послужио је Црњанском као основица стила *Сеоба*, вршећи функцију „средње приповедне норме“, у који се у даљем процесу стилизације уводе пробрани архаични елементи из историјске грађе, а пре свега из Пишчевићевих *Мемоара* у виду интерполираних цитата, који постају естетски делотворни у стварању илузије код читаоца о аутентичности језика прошле историјске епохе. И у *Сеобама* постоји игра језика, која се између осталог манифестује и у говору једног од главних личности романа Вука Исаковича јер се овај често користи црквенословенским језиком који је усвојио дружећи се са духовним лицима.

Кључне речи: историјски роман, историјска стилизација, адаптација и интерполација историјске грађе, облици наратива у историјском роману.

Литература и извори

Бахтин 1975

М.М. Бахтин, *Разноречье в романах. у: Вопросы литературы и эстетики*, Москва, 1975.

Алпатов 1958.

А.В. Алпатов, *Алексей Толстой – мастер исторического романа*, Москва, Советский писатель, 1958.

Щербина 1956.

В.Р. Щербина, *А.Н. Толстой. Творческий путь*, Москва: Сов. Писатель, 1956.
Hansen-Loeve 1984.

А.А. Hansen-Loeve, *Dominanta*. у: *Pojmovnik ruske avangarde*, Zagreb, Grafički zavod Hrvatske, 1984, 39-49.

Човић 1991.

Б. Човић, *Стил историјске прозе А.Н. Толстоја*, Нови Сад, ИСЈК, 1991, 227. стр.

Н. Милошевић 1970.

Никола Милошевић, *Роман Милоша Црњанског (Проблем универзалног исказа)*. Београд, Српска књижевна задруга, 1970.

Н. Петковић 1988.

Новица Петковић, *Сан Вука Исаковича (О песничкој структури 'Сеоба')*, Београд, Народна књига, 1988.

Радован Ждрале 1972.

Радован Ждрале, *Црњанскове 'Сеобе' и Пишчевићеве 'Мемоари'*. у: *Летопис Матице српске*, књ.409, св. 4, април 1972, 394-416.

Д. Потих 1992.

- Драгица Потих, *Историја и идеал у романима М. Црњанског*. у: Историјски роман, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1992, 329-343.
- Деретић 1981.
- Јован Деретић, *Српски роман 1800-1950*, Београд, 1981.
- Љ. Јеремић 1987.
- Љубиша Јеремић, *Трагички видови старијег српског романа*, Београд – Нови Сад, Књижевна заједница Новог Сада, 1987, Матовић 1992.
- Весна Матовић, *'Смрт Карађорђева' Пере Тодоровића између универзалног сазнања и личне пројекције*. у: Историјски роман. Београд: Институт за књижевност и уметност, 1992/96, 275-281.
- Т. Јовићевић 1992.
- Татјана Јовићевић, *Историјски роман као вид тривијалне књижевности у српској литератури XIX века*. у: Историјски роман, Београд, 1992, 283-293.
- В. Матовић 1999.
- Весна Матовић, *Дело Пере Тодоровића као књижевноисторијски изазов*. у: Пера Тодоровић, Београд, Институт за књижевност и уметност, 1999.
- Ђ. Вуковић 1992.
- Ђорђије Вуковић, *Ка поетици историјског романа*. у: Историјски роман, Београд, 1992/96, 181-209.
- С. Кољевић 1992.
- Светозар Кољевић, *'Сеобе' у контексту модерног историјског романа*. у: Историјски роман. Београд, 1992, 131-143.
- Бошко Петровић 1998.
- Бошко Шетровић, *Симеон Пишчевић и његови Мемоари*. у: С. Пишчевић, Живот генералмајора и кавалера Симеона сина Стефана Пишчевића, Нови Сад, Матица Српска, 1998, 7-29.
- Виноградов 1982.
- В.В. Виноградов, *Очерки по историји русског литературног језика XVII-XIX веков*, Москва: Высшая школа, 1982.
- Мемоари 1884.
- Известия о походе Симеона Степановича Пишчевича 1731-1785*, Москва, Университетская типография, 1884.
- Мемоари 1998.
- Симеон Пишчевић, *Живот генералмајора и кавалера Симеона сина Стефана Пишчевића*. Превео с руског Светозар Матић, Нови Сад, Матица Српска, 1998.
- 'Сеобе' 1978.
- Милош Црњански, *Сеобе I*, Београд, БИГЗ, 1978, 250 стр.
- 'Сеобе' 1987.
- Милош Црњански, *Сеобе I*, Београд, Нолит, 1987, 238 стр.
- С. А. Н. Толстого 1957-1963.
- А. Н. Толстой, *Собрание сочинений в десяти томах*, Москва, Художественная литература, 1957-1963.

Бранимир Чович

ПРИНЦИПЫ И ПРИЕМЫ АДАПТАЦИИ ИСТОРИЧЕСКИХ ДОКУМЕНТОВ И ИХ
ИСКРУСТАЦИИ В ЭПИЧЕСКИЕ СТРУКТУРЫ „ПЕРЕСЕЛЕНИЙ“ М. ЦРНЯНСКОГО И
ПЕТРА ПЕРВОГО А.Н. ТОЛСТОГО

(Резюме)

Принципы и приемы трансформации оригинальных исторических документов, почерпнутых из „Мемуров“ Симеона Пишчевича (опубликованных на русском языке в Москве в 1884 году и их адаптации, равно как и их инкрустации в эпическую структуру романа Милоша Црнянского „Переселения“, это основная задача данного исследования. К тому же, предметом настоящей статьи являются еще два основных вопроса. Первый из них – общетеоретический – касается актуализации дихотомии, сопровождаемой весь путь развития жанра исторической прозы, начиная с романов Вальтера Скотта и до наших дней – *архаизация или модернизация прошлого*. Эта проблема существенна для исторического романа как типологической разновидности: речь идет о степени документализма исторического повествования, о роли документа в его образной структуре, о характере взаимодействия документа и творческого воображения писателя, реального факта и вымысла. Второй вопрос определяется характером избранных объектов исследования (романы М. Црнянского 'Переселения' и 'Петра Первого' А.Н. Толстого) , – выявить принципы и приемы, равно как и средства исторической стилизации, создающие иллюзию правдоподобия исторического колорита той эпохи, которая становится предметом изображения эпической структуры.

В соответствии с поставленными задачами, каждая из рассматриваемых эпических структур анализировались в отдельности, а потом уже в сопоставлении друг с другом. Текст „Мемуаров“ Симеона Пишчевича и текст романа „Переселения“ сначала анализировалась в отдельности („изнутри“), а потом уже в сопоставлении друг с другом („извне“), с применением сравнительно-стилистического и сравнительно-типологического анализов, чтобы утвердить следы материала „Мемуаров“ Симеона Пишчевича (1884) в эпической структуре романа „Переселения“ (1929). Такой же прием использовался и при сопоставлении отдельных исторических источников Петровской эпохи со следами отдельных отрезков текста в эпической структуре романа „Петр Первый“. Исследования такого рода с одновременным применением „внутреннего“ „внешнего“ подходов обеспечивают рассмотрение поэтики исторического романа в целом.

Немало места посвящено структуре „образа автора“ и формам нарратива в романе, как вопросом неразрывно связанным с вопросами обработки и монтажа цитат в эпическую структуру исследуемых романов.

Слободан Ж. Марковић
Београд

ЧИЊЕНИЦЕ И СИМБОЛИКА У ПОЕТСКОЈ ПРЕДСТАВИ
КРАТКЕ ПРИЧЕ АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА
(У ЗБИРЦИ *ВЕЛИКА ДЕЦА*)

Писац приповеда сажето, именује ствари у основном значењу и тиме дочарава судбину јунака у специфичном окружењу. У процесу стварања представе конкретизовано именоване ствари преображава се у симбол.

У приповедању Антонија Исаковића најбитнији људски животни тренутак, који кореспондира са судбинском ситуацијом, у основи је карактерног откривања личности и одлика њеног окружења. Кратким казивањем, једноставном речју која именује конкретну ствар и ситуацију, без симболичних и асоцијативних примеса у основном значењу, писац открива животне околности у којима се налази јунак приче. Она оличава стање људскога духа у коме су изражени свест, емоција и нагон претворени у чин. Израз је сажет до шкртости, а у техници писања аутор најчешће користи једну реч или синтагму у којима је, претежно, садржана поетска слика и идеја. Она својом дубинском пројекцијом изазива или оличава представу о стању људскога духа којим је прожета тренутна ситуација, личност која у њој учествује и окружење у које је актер укључен. Идеја и начин приповедања Антонија Исаковића у кратким причама своје прве збирке приповедака *Велика деца*, а и касније, усклађени су, јер је одабрана и огољена реч у његовом приповедачком поступку констатације чињенице, односно предмета или ствари, која у приповедном току постаје суштински носилац збивања и атмосфере у бићу актера и око њега, постаје сржна информација у чињенично огољеној поетској слици. Пример за то су три антологијске приче из ове збирке – *Кашика*, *Црвени шал*, и *Зечја кожа*.

Писац у приповеци *Кашика* сучељава два гладна војника са бакрачком кајмака који носе својој јединици. Кајмак као реални јестивни предмет изазов је немоћним и гладним носиоцима. Његова „огромна“ количина у бакрачу могла би готово неприметним одвојеним делићем – једном кашиком утажити глад носилаца, којима је поверено да неокрњено јело донесу у јединицу – друговима који су, такође, гладни. Поверење је морални чинилац

који се сукобио са глађу као физиолошким нагоном. Халуцинантна борба у личностима носилаца између нагона глади и поверења сабораца доводи до привиђења мрешкања кајмака на месечини и кашике над котлићем. Неизвесно је колико би се приметила умањена количина кајмака за једну узету кашику, али је сигурно да би се њоме могла утолити глад. У халуцинантном односу према кајмаку и личном напору и одлучности да се оправда поверење јединице дошло је до међусобног неповерења носилаца бакрача и до границе сумње у себе. У снази воље да одоле изазову кајмака у котлићу изражава се чврстина етике носилаца кајмака, која их спаја са саборцима у јединици у чврсту моралну целину. На том путу умире од глади и изнемоглости један од носилаца – Зоћа, а други носилац – Станко продужава и неначет кајмак предаје јединици. Победило је поверење и етика.

Приповетка *Кашика* има релативно праволинијски ток радње, заплет, сукоба, психологије и етике. Сржни развој приче повезују две синтагме, које тему раздирања и страдања људскога бића конкретизују предметом и количином – „бакрач кајмака“ и „кашика кајмака“. Из односа актера према предмету рађа се драма у којој, и поред трагичних последица (Зоћина смрт), побеђује етика окружења – партизанске јединице, јер је Станко, уз све унутрашње ломове, оправдао поверење и донео неначет бакрач кајмака у чету. Ипак, на крају приповетке, последњим Станковим гестом аутор доводи у питање смисао свега:

„Пред зору, вукући мртвог Зоћу, носећи две пушке и бакрач, Станко стиже у чету.

Нешто касније, чета је примала по кашику кајмака. Станко се полако удаљио и седе на камен. Сметало му је звецкање лимених порција и гласно кусање кајмака.

Камен, под њим, био је хладан. У руци је држао пуну кашику кајмака. Погледа је, махну њом и баци је. Кашика звекну о камен, одскочи, направи још два-три скока по светлим дечјим капама па се умири.

Када устаде, учини му се да чује њен звек доле у потоку.“¹

У другој причи – *Црвени шал* промрзли војник, незаштићеног врата од хладноће, иде у колони, халуцинира, спава, пада и тетурата даље. Најзад се нашао у просторији за предах и ојачање. Ту је видео на зиду окачен црвени шал који је, касније, пао на под. Он га је неприметно узео да би заштитио свој врат. На сељанкину жалбу да јој је нестао црвени шал, чета је заустављена а главари Мирко баци црвени шал у снег. После „немуште“ одлуке преког суда и виновничког немуштог „прихватања нормалне“ казне, „колона крађа за једног човека брзо је одмичала.“

„Сељанка клече у снег и поче да запева.

У пртини лежи црвени шал и на пригревици слабо пушта своју боју у снег.“²

¹ Антоније Исаковић – *Велика деца*, Београд, 1978, стр. 22.

² Антоније Исаковић – *Велика деца*, Београд, 1978, стр. 158 и 159.

На крају приче болничарка Бранка записује у свој дневник, кога никоме неће дати да га чита: „Не схватам. Ништа не разумем. Не слажем се.“³

И у другим приповеткама збирке *Велика деца* Антоније Исаковић говори о животним одломцима које заснива на именовању једног конкретног предмета, попут црвеног шала. У том одломку и његовом кључном предмету сваке приповетке, налази се тема у којој се непосредно или асоцијативно пројектује људска судбина као последица прихватања односа у окружењу који су прерасли у моралну норму. Завршним чином, поступком или констатацијом у причи поставља се питање зашто је то тако и зар је тако морало бити.

Приповетка *Зечија кожа* је у кругу приповедака Антонија Исаковића чију срж, такође, чине ратне околности. Иако рат као догађајни низ није присутан у приповеци ознаком, исказом или догађајем на почетку фабуле, он се осећа као атмосфера која се јавља, посредно, из конкретизације животних околности, у разговору о количини оскудних животних намирница – жита, кукуруза, јечма, неопходних за преживљавање. Главни актери приче су старац и баба. Писац им до краја приче није рекао лична имена. Њиховом старосном персонификацијом назначује њихов животни положај, али и читавог слоја сличних људи, у времену и околностима у којима су се нашли – да нису и да не могу бити активни учесници рата – борци. Њихово место у збивањима је невољно и нису могли учешћем у догађајима допринети својој трагичној судбини. Присуство њихово у ратној фабули приповетке и животни удес условљено је односом сукобљених – активних учесника у ратним збивањима према њима.

Брига старца о храни, прорачуни „залиха“ и међусобна неслагања у томе, који се јављају на почетку приповетке, има фабулативни континуитет у току приче и израз су бриге за основну егзистенцију, у којој се изражава и однос према ратним животним проблемима као вид осећања и разумевања ситуације. У томе се садржи и старачко животно искуство, али и искуство генерација њиховог поднебља. У сплету тих „обичних“ људских брига искрсавају и црте којима приповедач обликује ликове јунака приче. Разумевање или неразумевanje, добродушност и нада или инат, подсмех и немоћ, радост и подвалцијско увећање оствареног сна или брига, практичност и довитљивост су одлике које се назире у речима и поступцима *старца и бабе*, које их спајају или чине различитим.

Разумевање војничких потреба исказано је добродушним односом старца и бабе према партизанима – да својом сиротињом нахране борацку десетину и пруже јој уточиште за предах и одмор. Узвраћено им је поступком десетара Текунице који је разумео старчеву невољу због штеточине зеца. Текуница је убио зеца у купусу а старац је тријумфовао, колико због освете за сопствену немоћ толико и због бабиног приговора којим се потврђивала његова слабост. Улов зеца је био добит, колико за храну толико као психолошки тријумф старца да је уништењем штеточине, уз помоћ партизанског десетара, отклонио бабин приговор о својој неспособности. Остварење старчевог

³ Антоније Исаковић – *Велика деца*, Београд, 1978, стр. 160.

сна, али и вредност улова, исказани су у приповеци назнаком могућности да се од зечје коже може направити топао одевни предмет – шубара или рукавице за зимске дане. Међутим, *зечјој кожи* као предмету се посвећује пажња не због могуће непосредне и употребне корисности, већ због тога што је њен значај у психолошкој победи старца над невољом – зечјим штеточинством и због отклањања бабиног приговора. У том богаћењу значаја и вредности зечја кожа од обичног предмета постаје симбол. Тај још увек само назначени симболични карактер предмета аутор у завршном делу приче претвара у вредност животног симбола. Када су, по одласку партизана, наишли немачки војници, старац је пред њима настојао да сакрије највреднији предмет у кући и животу – зечју кожу. Окупатори су приметили да старац и баба „скривају пелц“ и стрељали их. У симбол зечје коже уграђен је и људски живот.

Ткањем приповедног ткива обичним бригаама и догађајима, разумевањем и неразумевашем, ситним надама и страховима у односу према зецу и зечјој кожи, аутор у приповеци доводи значење обичног предмета – зечје коже до симбола у коме су сажети и људскост и људске судбине, у коме је означен карактер ратног времена и вредности које су се у њему нашле и које су угрожене. Рат и психологија учесника што су се нашли у његовом вртлогу обликовани су као извориште догађаја и поступака, који се испољавају или називу у дубини времена и живота. Они су симболично сажети у обичном предмету – зечјој кожи. Зечја кожа својом симболиком и уметничком вредношћу сажима људске судбинске удесе у рату. У *Зечјој кожи* старац и старица више реагују инстинктом него размишљањем. Због брзине ратних догађаја они немају времена за расуђивање и отуда у њиховој трагичној судбини нема много сопствене несналажљивости и кривице. По поступцима они су велика деца чији је живот обележен симболиком зечје коже.

Организујући своје приповедање на конкретним чињеницама, од којих су неке кључ и окосница приповедног тока, аутор назначује узроке, испољавање појаве и последице као објективне, најчешће материјалне чињенице у уметничкој слици и представи, без непосредно исказаног сопственог става. Предмети на које је усредсређена ауторова опсервација и који у причи партиципирају у људској судбини, у наведеним случајевима бакрач и кашика кајмака, црвени шал и зечја кожа добијају свој пуни значај у стварносном, објективном присуству у причи. Међутим, усмереношћу и дубином улоге у развоју приповедања превазилази се конкретност њиховог значења и они постају симбол појаве, без обзира што се она на крају приче може довести или доводи у питање.

Реч – име конкретизованог кључног предмета у причи при непосредној употреби делује својим основним значењем које садржи и битну особеност и улогу именоване ствари – кајмак је за јело, шал штити врат од хладноће, а зечја кожа је корисна за одећу. И, без обзира на учесталост употребе синтагми „бакрач кајмака“ и „кашика кајмака“ или нешто ређе коришћење речи „црвени шал“ и „зечја кожа“, именовање задржава у приповедању ознаку конкретног предмета виђеног и присутног пред човеком. Током приповедања реални појам – ствар се сликом увлачи у људско биће и у том процесу се

умногоме преображава у симбол, нарочито „црвени шал“, са значењима која откривају укљештеност људске душе, карактерну чврстину, дубину и снагу етике личности и окружења у коме се субјект нашао и смисла свега што је одредило људску судбину.

Избором детаља и економичношћу израза аутор доприноси да у преображавају од „природног“ значења конкретне ствари, до симбола који обасјава, шири светлост и даје дубинску димензију поетске представе у причи нема метафоричких прелазних значењских облика. Таквим приповедачким поступком писац постиже непосредност у усложњавању и заокружљивању теме и уметничке представе у причи. Приповедачава конструкција слике и визије је шкрто детаљистичка, али је њена уобличена целина мозаик у коме се виде, асоцирају и осећају и спољни и унутрашњи чиниоци човековог живота, збивања и доживљавања, конкретни поступци и њихова психолошка основа, реалност и фикција која се граничи и додирује са халуцинацијом. Односом према основном – конкретном предмету у приповеткама, попут кајмака, шала и зечје коже, писац наговештава карактер актера, оцртава њихову судбину и путем животних удеса дочарава окружење у коме се човек, најчешће, невољно нашао.

У првом плану ауторовог исказа у приповеци је, ипак, слика и мисао о човеку који је, најчешће својим удесом сведен на завршну животну чињеницу – углавном осуду и смрт. Идеографски запис оличен у физичким предметима који су у сржи пажње субјекта приче, било кратким именовањем или у дијалогу и опису саопштеном кратком реченицом, непосредно или у подтексту, носе динамику приповедања и догађања, који у „нормалном“ завршетку приче и судбине ипак остављају запитаност над смислом онога чиме је човек опхрван. Уз сву чињеничну објективност приповедања Антонија Исаковића, ангажованост писца, односно његових приповедачких текстова у збирци *Велика деца* произилази посредно из конкретизованог дочаравања актера и њихових судбинских удеса у уметничкој представи, који потпуније откривају преображај конкретизованих значења именованих ствари у симболе, као што су кашика кајмака, црвени шал и зечја кожа.

Кључне речи: кратка приповетка, поетска представа, именовање ствари, симбол, конкретност, судбина, окружење.

Слободан Ж. Маркович

ФАКТЫ И СИМВОЛИКА В ПОЭТИЧЕСКОМ ВИДЕНИИ КРАТКИХ РАССКАЗОВ
АНТОНИЯ ИСАКОВИЧА (В СОБРАНИИ *БОЛЬШИЕ ДЕТИ*)

(Резюме)

В сборнике рассказов *Большие дети* Антония Исаковича создана реальная картина мира и времени, с опорой на ключевые реальные факты. На примере анализированных рассказов *Ложка*, *Красный шарф* и *Заячья шкура* историческая действительность, по мнению автора доклада, с виду не совпадает всегда с естественным порядком вещей или доминирующими отношениями и началами среды, а также с субъективными поступками в ней. Реальные носители фабулы в рассказе – *ложка сливок*, *красный шарф* и *заячья шкура* – превращаются в символы, придающие поэтическим представлениям полновесное значение, они ставятся знаком военного времени и освещают трагическую судьбу актера, литературного героя.

Bogusław Zieliński
Poznań

СТРАТЕГИЈЕ КРЕИРАЊА СТВАРНОСТИ
У СРПСКОЈ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОЈ ПРОЗИ

1

„Савремена српска постмодернистичка проза обрађује друштвену проблематику, обележена је ратном катаклизмом и послератном кризом, изражава емоционалну ангажованост, негирајући постмодернистичку идеју аутономије књижевности, систем надисторијских, аисторијских и трансисторијских вредности, укидајући естетички утопизам и веру у хуманизацију и еманципацију човека“¹. „Велике историјске догађаје“ којих нема у најновијој српској прози замењује слика беде егзистенције и иронија која означава дистанцирање од спољашњег света, као и постмодернистичка сумња, песимизам и антиутопизам².

Савремена српска постмодернистичка проза спаја различите стратегије писања и жанровске одлике, покушавајући да пронађе властити начин за преживљавање катаклизме рата, послератне кризе, распада система вредности, кризе породице и идентитета. Књижевност се надмеће с масмедијима, служи се комуникацијским поруком, верификује разноврсне форме документаризма. Књижевност полаже право на презентовање „истинитости“ догађаја и судбина, даје предност различитим формама аутобиографизма и документаризма, преферирајући стихију „факта“ у тексту и сферу „истине“ и „стварности“.

Савремена српска постмодернистичка проза има своја два велика претходника – Данила Киша и Милорада Павића.

Претходних година појавила су се дела која се директно надовезују на Киша, реч је о *Дантеовом тргу* Драгана Великића, по узору на *Пешчаник*, и о *Свадбеном маршу* Ласла Блашковића, који се надовезује на *Мансарду*. Изврсног наследника добио је Павић, јер је на постичкој основи *Хазарског*

¹ Уп. Е. Kazaz, *Pisanie o wojnie, y: Literatury słowiańskie.....*, стр.181.

² Уп. Ibidem., стр. 183.

речника настало највеће романескно дело краја 90-тих година, *Опсада цркве Светог Спаса* (1997) Горана Петровића. Пажњу је привукла и претходна Петровићева књига, *Атлас описан небом* (1995), која је похвала и Киша, и Павића. *Опсада цркве Светог Спаса* је преломна, јер је обратила пажњу не на мартиролошки комплекс, него је започела процес експлорације културно-историјског памћења, спајајући удаљену перспективу са савременошћу. Из круга критичара друштвене стварности и противника тоталитаризма треба издвојити Владимира Арсенијевића, Горана Петровића, Давида Албахарија, Светислава Басару, Радослава Петковића и др.

Могу се издвојити следеће поетичке тенденције у српској постмодернистичкој прози које изражавају метонимијски однос субјекта према стварности: постмодернистички неореализам, ескапизам и различите стратегије аутобиографизма.

Под појмом стратегије постмодернистичког неореализма подразумевам заинтересованост прозаика 90-их година за стварност која их окружује, што истовремено значи експонирање друштвених и социолошких маргиналних група, заинтересованост за баналне догађаје и обичне људе, као представнике српске стварности, извесни критицизам субјекта према описиваној стварности, маскиран резервисаношћу, иронијом или гротеском. Посебно поље интересовања субјекта је Београд и пејзаж Београда као лавиринт града-пакла.

Ескапизам се појављује као супротност стратегије постмодернистичког неореализма, означавајући бекство у другачије или сасвим измишљене светове, повезујући се често с егзотиком, митолошким надовезивањем или универзализацијом личног искуства. Роман Светислава Басаре *Уклета земља*, ситуиран у антиутопијском простору Естрације, с бројним алузијама на савременост, један је од полова ескапизма. Други пол је „избеглички циклус“ Давида Албахарија (*Кратка књига*, 1993; *Снежни човек*, 1995; *Мамац*, 1996), који показује јунака у бекству од живота, заокупљеног писањем, који затим покушава да се спаси од историје и политике, да би на крају кренуо у сусрет својој прошлости.

Посебно место у тој групи наративних стратегија заузимају бројна путовања српских писаца у пределе детињства и младости, књижевност малих отаџбина.

Трећа наративна стратегија која реализује метонимијски однос субјекта према старности је аутобиографска проза, у којој стварна особа представља свој живот, наглашавајући појединачне судбине, а посебно историју своје личности³. Необична популарност и обиље аутобиографских жанрова (аутобиографија, дневник, мемоари, писма) јасно показује значај нарације која и аутору и читаоцу омогућава појављивање у улози сведока стварних догађаја. Конвенција веродостојности и аутентичности која је саставни део аутобиографије, повезана с аутобиографским наративним стратегијама, ек-

³ Уп. Philippe Lejeune, *Pakt autobiograficzny*, у: *Tegoż Wariacje na temat pewnego paktu*, Red. R. Lubas-Bartoszyńska, Kraków, 2001, стр. 22.

спонира категорију личног времена, одлажући на страну историјско и физичко време⁴. Типологије аутобиографске прозе која изражава односе између субјекта те прозе и стварности презентоваo је Жерар Женет у студији под насловом *Fiction et diction* (Париз, 1991).

У овом тексту хтео бих да презентујем семантику креирања Београда као фигуре *locus terribilis (horridus)*, града-пакла-рата и њене повезаности с фигуром *locus amoenus*.

2

Простор *locus terribilis* српске постмодернистичке прозе ствара наратор, чији извештај одређује топографију и биографију. Границу хаотичног, обогаљеног и деградираног града према спољашњем свету одређује зграда која се популарно зове Кинески зид, као и вода, река и море. Свет о којем прича наратор је разбијен, фрагментаран, пун апсурда и истовремено је свет града – ратног палимпсеста. У складу с постмодернистичким тенденцијама за представљени свет карактеристична је хаотичност, немогућност прецизирања мотивације јунака, непредвидљивост догађаја, деформација, као и све консеквенце које из тога проистичу: демонтажа, декреација, дезинтеграција, деконструкција, децентризам, измештеност, разлика, дисконтинуитет, раздвојеност, распад, демистификација и др⁵. М. Пантић наводи: „старе хронике забележиле су да је тај град ‘Капија ратова’ (Бубул хуруб), поприште на којем судар континенталних, историјских и цивилизацијских сила наизменично рађа такав мир, непогрешиво, увек припрема неког будућег суноврата“ (М. Пантић, *Седми дан кошаве*, с. 29).

Мера града је (сконцентрисана у њему) моћ зла које семантички ситуира Београд као „велеград“. Субјекат српске постмодернистичке прозе описује хиперреалну стварност (термин Бодријара), препуњену вишком информације уз немоћ значења, пред којом сведок-регистратор испољава равнодушност према догађајима света друштвено-политичке стварности, одустајући од аксиолошке перспективе.

Стварност неколико романа (*У потпалубљу* Арсенијевића, *Опсада Београда* Моме Капора, *Миленијум у Београду* Пиштала и *Капце* Марка Видојковића) представља београдску стварност истовремено као ратну, фаталну и апсурдну, као отеловљење окрутности и симбол синкретичког идентитета места. „Место нашег рођења – Београд – је рана. [...] На том месту се кроз векове није могло живети него само бежати и враћати се“⁶. Субјект београдског *locus terribilis* је истовремено жигосан и идеализован, у сукобу је са простором свог пребивалишта, али не уме од њега да побегне. „Док сам возио, мозгом су пролетале слике апсолутног хорора, који ми је у 90-им

⁴ Уп. Andrea Zlatar, *U obranu budućnosti*, Zagreb, 1999, стр. 87-95.

⁵ I. Hassan, *The Postmodern Turn: Essays in Postmodern Theory and Culture*, Ohio, 1987, стр. 85.

⁶ V. Pištalo, *Milenijum u Beogradu*, Beograd, 2000, стр.192.

упропастио егзистенцију. [...] политичари галамције и лажљивци, спикери државне телевизије – бездушници, хушкачи рата“ (ибид., с. 21).

Идеолошке опције детерминишу различито дефинисање и вредновање односа спољашњег света према Београду. Момо Капор сматра да ће „Историја забележити како нас је Запад оградио са свих страна...“, експонира изолационистички став и истовремено пропагира својеврсни „хероизам обичног дана за време опсаде“. Марко Видојковић, хроничар студентских протеста, укида границу између спољашњег света и Београда, наводећи метонимијско поистовећивање оба простора садржано у паролу „Београд је свет“ са студентског транспарента⁷.

Фигура Београда као *locus terribilis (horridus)*, *града-накла-рата* реализована је у српској постмодернистичкој прози у узору/симболици Апокалипсе, вампира, града-пакла, потопљене Атлантиде, брода и потопа.

Кључна је ипак симболика савремене Апокалипсе на коју подсећају акције оперативног ваздухопловства НАТО. „Ведро небо над Београдом украсио је инферални ватромет“⁸. Субјекат је дефинисан апокалиптичким знацима и укључен је у космолошки семантички систем, јер су грађани приморани на повратак у хаос, који је супротност стварања, одвајање од Бога⁹, силазећи прозаично у подруме и склоништа.

Бомбардовања Београда фабуларно су симболизована буђењем митолошког бога који садржи у себи особине бога античких Грка и прасловенских Срба. „Сирена која је најављивала бомбардовање звучала је као да је Зевс баш отео Европу па, претворен у циновског бика поамно риче над Београдом. Првог дана то рикање ми је звучало смешно а после страшно. Атмосфера у граду била је права миленијумска“¹⁰.

Симболички кључ за разумевање града је „мотив вампира“. Он се појављује као наслов навођеног рада „Мотив вампира у српској књижевности“. „Мотив вампира обележио је читав век, али је међу нама живео још од архајских времена“ (Васа Павковић, *Последњи иштићеник ноћи*, с. 21). Вампир у Пантићевим причама идентификован је с Новим Београдом, претварајући се у циновски млин који једе његове становнике, обузете летаргијом. („Нови Београд је млео и успављивао људе, па ипак, било ми је добро у њему“).

У складу с Топоровљевом рефлексивном митологијом и промисли Београд постаје казна за грех, као супротност раја он је место борбе за живот и опстанак, задобијајући фигуру града-пакла. Владимир Пиштало номинализује Београд као „црнград“, „градурина која подсећа на убиства из очаја“ (В. Пиштало, *Миленијум у Београду*, с. 109). У српској постмодернистичкој прози стари Београд се удаљава од Новог Београда. Ствара нови простор који је

⁷ На семантику инферна довозивала се и парола: „Слобо, видећемо се у деветом кругу. Данте“, а ескапистички контекст користила је парола са студентског протеста: „Serbia-JUL-assic Park“

⁸ V. Pištalo, *op. cit.*, стр. 206.

⁹ Ур. М. Eliade, *Świat, miasto, dom*, Kraków, 1992, стр. 36.

¹⁰ V. Pištalo, *op. cit.*, стр. 199.

синоним града-пакла, дефинисан језиком анатомије и физиологије. („То је различито, Београд и Нови Београд, али је разлика необјашњива: ко зна – у реду, ко не зна – није у великом губитку“. М. Пантић, *Новобеоградске приче*, с. 7). Месец се појављује као планета и синоним је неприродне и обогаћене егзистенције, али исто тако и као географски објекат који повезује Сребрну планету и Европу, одређујући „месечеву егзистенцију“ становника тога града. („Београд се налази у забаченом делу Европе на граници са Месецом, зато Месец у Београду тако суверено влада људима и стварима“. М. Пантић, *Седми дан*, оп. цит., с. 123). Нови Београд је „месечев град“ и иако поседује готово идеалну геометријску просторну структуру лишен је „стварног или барем замишљеног центра, без трга и без цркве, склопљен само од стамбених четврти, никако не може да се повеже, да буде једна целина...“. М. Пантић, оп. цит., с. 81).

Водена и соларна симболика указују на град као постмодерни и транскултурни битак¹¹, а истовремено као туђу, неприродну и непријатељску сферу. Телевизијски екрани који деформишу стварност и емитују карактеристичну светлост стварају паралелну, криптосоларну стварност, претварајући људе у хомоиде из воденог простора. Телевизор је „агресивни фашиста“, „реликвија постмодерног доба“, има крхак и обогаћен живот, јер банални нестанак струје може да наведе разочаране хомоиде да граде Вавилонску кулу од бескорисних стаклених екрана.

Фигуру града-пакла актуализује Радослав Братић у роману *Трг соли*, сукобљавајући у „београдском циклусу“ и „херцеговачком циклусу“ крајње различите визије света и стварности. Носталгична Пула у романима *Виа Пула* и *Астраган* Драгана Великића постаје противтежа деморалисаном и лишеном свих вредности Београду. Братић представља свет и Београд као стварност у хаосу и кризи: *То је џунгла а не град*¹²; *лудило и беснило се шире на све стране*¹³. Становници Београда виде зло у апокалиптичким размерама: *Не видите да долази крај човечанства, да је ђаво у све умешао прсте*.¹⁴ *Свет је данас начисто полудео*.¹⁵ Као супротност апокалиптичког Београда, Братић ситуира универзализам Бишу-Дријева, који је центар цивилизације, симболички и ванвремени простор. „(...) Биш је центар овог и оног свијета: (...) Ту су и Битлејем и Косово поље и Атина и Цариград и Рим и Вавилон“¹⁶.

Универзална стварност Бишу-Дријева има у себи и Вавилон, и Битлејем, и Јерусалим, и Косово; свет митске Грчке и Рима, као и сцену догађања Старог и Новог Завета. Догађаји, блага и сећање доприносе да Херцеговина постане раван свих репера и централно место европске културе. *Трг соли* актуализује изузетну улогу Херцеговине као центра европске културе, чији је кључ ситуирање трга соли на раскршћу трговачких путева „бијелог зла-

¹¹ Уп. Ewa Rewers, *Przestrzeń ponowoczesnego miasta: między logosem i chorą*, у: *Przestrzeń w pauce współczesnej*, pod red. S. Symotiuka, G. Nowaka, t.2, Lublin, 1999, стр. 177

¹² Р. Братић, *Жена из контејнера*, у: *Зима у Херцеговини*, Београд, 1995, стр. 64.

¹³ Р. Братић, *Силазак у подрум*, у: *Зима...*, стр. 11.

¹⁴ Р. Братић, *Прича о догађају који се није збио*, у: *Зима...*, стр. 22.

¹⁵ Р. Братић, *Догађај у зоолошком врту*, у: *Зима...*, стр. 42.

¹⁶ Р. Братић, *Страх за Јакова или страх од звона*, у: *Страх...*, стр. 180.

та“. Братић елиминише из стварности романа тамне боје, а „мала отаџбина“ постаје најбоље место на свету, загонетно и непредвидљиво.

Угрожени, нестални и илузорни битак Београда као фигуре *locus terribilis* изражава разграђена водена семантика. Метонимијска слика Београда у савременој српској постмодернистичкој прози бива Атлантида, брод и потоп. Вода која није знак очишћења функционише као синоним потопа, казне за грехе. Ноћу Нови Београд асоцира на „глуво и немо дно бившег мора“ (М. Пантић, *Новобеоградске приче*, с. 68), а небо изнад града је друго име за море. („Над Новим Београдом небо је постајало прозирно. Небо, друго име за море. Осмотрио сам трг који је, доле дубоко испод мене, налик на морску звезду, прихватао неколико улица.“ М. Пантић, *ibid.*, с. 65). Пиштало назива Београд „потонулом Атлантидом“.

На интересантан начин водену семантику Београда повезује Драган Великић. У роману *Северни зид*, повезаним с постјугословенским ратом, Београд функционише као „подводни град“ који губи свој супстанцијални и духовни идентитет¹⁷. Стварност Београда и других градова у Великићевој прози чврсто је повезана с процесом самоидентификације која је нераскидиво повезана с мотивом путовања. Географски простор градова у Великићевој прози симболизује изванредан модел света, формиран у мноштву и разноврсности, базираној на категорији фрагментризације света. Великићеви јунаци воде живот вечитих номада. Свет из којег су изашли више не постоји. Стварност у којој су се скрасили у зрелим годинама је деградирана. Великићеви јунаци осећају потребу за повратком изворима, иду ка Итаки идеализујући изгубљени рај детињства. Та тражења ипак не доносе резултате, јер Великићева Итака има облик нестале али „изокренуте“ Атлантиде. „Изокренуте“, јер та прошлост постоји, али влада људима. Не траже људи Атлантиду, него Атлантида има власт над људима. „Људи су смештени у заслепљујућу стварност ствари. [...] Ствари померају људе.“¹⁸

Становници београдског простора доживљавају немогућност напуштања свога града, постају субјекти изокренутог мотива Одисејевог путовања. Клаустрофобични мотив повезан је с трагичним доживљавањем света, дефетизмом, пасивношћу и апатијом. „Сад, почетком 1999. године, нисам се надао никаквом чуду. Уморан од живота у тунелу без краја, очекивао сам нови рат“¹⁹. „Немам куд да побегнем. Остао сам и посматрам Београд од стране воде...“²⁰.

Водена симболика наглашава затвореност и изолацију Београда. У Арсенијевићевом роману *У потпалубљу* Београд симболизује брод који плови у непознатом правцу, без контроле, који превози путнике „паралелног света“, распростраг између јаве и сна.

¹⁷ Д. Великић, *Северни зид*. Београд, 1995, стр. 93.

¹⁸ Д. Великић, *Дантенов трг*, оп. цит., стр. 260.

¹⁹ *Ibidem.*, стр. 198

²⁰ М. Капор, *Blokada Belgrada*, przeł. E. Cirić, Warszawa, 2001, стр. 78

Кључне речи: постмодернистичка проза, Београд, *locus terribilis*, *locus amoenus*.

Bogusław Zieliński

STRATEGIES OF CREATING THE REALITY IN SERBIAN POSTMODERNISM PROSE

(Summary)

Contemporary Serbian prose concentrates on various writing and literary genre strategies to define its own ways of reliving war's cataclysm, post-war crises, collapse of morale, as well as breakdown of family and self-identity. This piece of work analysis semantic creation of Belgrade as *locus terribilis (horridus)*, city-hell-(of)-war and its relation with *locus amoenus*.

The world described in several novels („Potpalublje“ by Arsenijević, „Opsada Beograda“ by Momo Kapora, „Milenijum u Beogradu“ by Pistalo and „Kandže“ by Marko Vidojkovic) presents Belgrade's reality as war-time, disastrous and absurd, as embodiment of atrocities and symbol of syncretic place identity. According to postmodernism tendencies the world is in a state of chaos, characterized by heroes' inability to define their motivations, unpredictability of concourse with all consequences rising out of it: disassembly, de-creation, disintegration, deconstruction, de-centrism, re-placing, disparity, discontinuity, separation, breakdown, de-mystification, *et cetera*...

Belgrade as *locus terribilis (horridus)*, city-hell-(of)-war appears in Serbian postmodernism prose in an *Apocalypse pattern*, vampire, city-hell, sunken *Atlantis*, ship and flood. Belgrade aquatic and solar symbolism indicate after-new and transcultural Belgrade's existence on one hand, and on the other hand – foreign, unnatural, human unfriendly, unstable and illusionistic.

Inhabitants of Belgrade's sphere are afflicted with inability of leaving their city, became entities of reverse motive of *Odysseus's wandering*, are inhabitants of lost childhood's paradise living in „a reverse *Atlantis*“.

Татјана Бечановић
Никшић

ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА СТРАТЕГИЈА ПРИКАЗИВАЊА СТВАРНОСТИ У КОВАЧЕВОМ РОМАНУ *ВРАТА ОД УТРОБЕ*

У Ковачевом роману *Врата од утробе* користи се наративна стратегија којом се угрожавају традиционални наративни обрасци а која се, у ствари, заснива на контроверзним и ироничним поступцима, чији је основни циљ оспоравање хронологије, праволинијског протицања времена, логике, узрочности и целовитости, дакле, свих фактора релевантних у спознавању емпиријске стварности, што резултира разграђивањем и преиспитивањем канонизованих епистемолошких и аксиолошких система, као и чувених „историјских“ истина. Ти поступци показују докле може да иде одступање од традиционалних модела приповедања, а да при том не буде разорена наративна супстанца, која напротив, постаје слободна за нову и динамичнију семиозу.

Одређени принципи сегментовања текста, конкретно јачање оквира појединих глава па чак и параграфа, указују на нека веома занимљива функционална и семантичка померања. Наиме, у Ковачевом роману долази до усложњавања и проширивања функција оквира, односно пролошких и епилошких граница појединих параграфа, глава и поглавља, при чему се распарчава нарација а дијегезис организује као фрагментаран, јер се оквирне функције врло често умећу у средишњи део нарације. Тако одређени параграфи добијају наслов, а када се јави у сред приче, тај почетни сигнал текста изазива композициони хијатус који ствара илузију о издвајању и осамостаљивању појединих сегмената текста, што доводи до његове фрагментаризације и дисперзије.

Поступак фрагментаризације резултира разбијањем и угрожавањем функција приповедачког субјекта, односно његовом дисеминацијом. Разграђивању наративне инстанце (субјекта приповедања) доприносе фигуре прекида у приповедању (наративна елипса, паралипса), као и нарушавање композиционог јединства и целовитости дијегезиса. Пошто су функције приповедачког субјекта озбиљно угрожене, његовим повлачењем, узмицањем у тексту настају бројне апорије, које се организују на принципу паралипсе или наративне елипсе, јер приповедач скрива одређену количину наративне информације или пак убрзава ток своје нарације и прескаче поједине временске секвенце, при чему настају темпоралне пукотине, својеврсне празнине у причи, које се допунски семантизују и учествују у распрчавању дијегезиса и његове целовитости. Дакле, у постмодернистичкој семиози целина је укинута, а текст се организује на принципима хетероглосије и дисперзије.

Постмодернистички поступак коришћења документарних извора појачава миметичке тенденције текста и степен његове референцијалности, тако да се као основна инваријантна јединица Ковачевог романа јавља иконички знак, и то усмерен ка референту јер је његова примарна функција да

што верније преслика стварност, односно реконструисану, наново писану историју. Иконички знак у роману *Врата од утробе* углавном делује на принципу метонимије јер пресликава стварност са којом је повезан синтагматским везама, при чему веома успешно симулира да је њен саставни део, а стилски механизам *pars pro toto* савршено одговара захтевима поезике која фикцију проглашава стварнијом од стварности.

Мирко Ковач у овом роману покушава да помоћу фрагмената дијахронског низа представи стварност и историјско трајање, а представљање стварности, чак и дописане или измишљене, нужно се заснива на парадигми метонимије. Да би произвела ефекат реалистичности и достигла висок степен референцијалности, метонимија мора деловати синтагматски, захтевајући од реципијента да реконструира остатак синтагме, односно целовиту слику стварности на основу датог фрагмента. Стога се у постмодернистички текстуални низ често умеће документарна и архивска грађа, која треба да појача ефекат „истинитости“. На тај начин Ковачев текст настаје као артефакт веран стварности у тој мери да је замењује на принципу метонимије, која подразумева висок степен референцијалности и истинитости, при чему се историја реконструира и поново испишује на упечатљив, документаран начин уз помоћ књижевног текста који емпиријске, историјске чињенице модификује и реорганизује, па се у једној флукуалној семиози фактицитет претвара у фикцију, а фикција у фактицитет. Када се у текст унесе велики број историјских података, они у знатној мери усмеравају кодирање и артефакту намећу висок степен миметизма, при чему подражавање историје постаје начин да се она прекодира и наново испише, а метонимијски принцип *pars pro toto* у потпуности задовољава тај захтев.

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 поезике према стварности. Стога је у постмодернистичким текстовима, у којима се користи документарна и архивска грађа, референт доминантан; његове су функције умножене, проширене и усложњене, па он често представља семантички центар тродимензионалног знака. Међутим, у сложеној постмодернистичкој семиози законитости текста и фикције намећу се стварности као својеврстан канон, па логика текста постаје опсесија и канон постмодернистичког света и мишљења. Дакле, постмодернистичка семиоза представља неку врсту гротескно изобличене соцреалистичке семиозе, јер из темеља изврће однос између стварности и текста. Наиме, док се у соцреализму текст уређује по начелима и законитостима емпиријске стварности, при чему се грубо нарушава његова иманентна логика и кохеренција, дотле се у постмодернистичкој поезици из текста, по принципима и законитостима фикције, уређују стварност, емпирија, епистемологија и аксиолошки системи, при чему се укида апсолутна истина и целовитост еуклидовског универзума, који се заснива на стабилним и апсолутним мерама.

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 постмодернистички код и чини једну од његових основних инваријантних јединица, чија индексна природа појачава пластичност, упечатљивост и веристичке тенденције постмодернистичког 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. Код метонимије и знак и његов референт, то јест његова трећа димензија, налазе се на истом плану значења, па она делује на принципу блискости и представља веома упечатљиво средство комуникације јер функционише као прикривени индекс. Међутим, синтагматску повезаност са целином и миметичко начело, које метонимија подразумева, у Ковачевом роману угрожавају различити наративни поступци чији је главни циљ разбијање јединства и целовитости приказаног света на низ исечака, мозаички склопљених у разглобљену целину, при чему композициони резови остају видљиви. Дакле, композициони принципи су антимиметички, усмерени на разбијање целовите слике стварности, а тензија између миметичког и антимиметичког начела обележава све семантичке структуре у роману. Један од тих антимиметичких композиционих поступака јесте проширење функција оквира, то јест пролошке и епилошке границе појединих фрагмената. Наиме, композициони сегменти нижу се на реченичном принципу уланчавања у који су уметнути елементи надреченичног типа, због чега се делови осамостаљују, што нарушава и ремети композициону компактност и кохеренцију.

Одређени принципи сегментовања текста, конкретно јачање оквира појединих глава и чак параграфа, указују на нека веома занимљива функционална и семантичка померања. Наиме, у Ковачевом роману долази до усложњавања и проширивања функција оквира, односно пролошких и епилошких граница појединих параграфа, глава и поглавља, при чему се распарчава нарација а дијегезис организује као фрагментаран, јер се оквирне функције умећу у средишњи део нарације. Осим тога, поједини делови текста појачавају своје оквирне функције јер добијају наслов, а када се јави у сред приче, тај почетни сигнал текста изазива композициони хијатус који ствара илузију о издвајању и осамостаљивању појединих сегмената текста, што доводи до његове фрагментаризације и дисперзије.

Поступак фрагментаризације резултира разбијањем и угрожавањем функција приповедачког субјекта, односно његовом дисеминацијом. Разграђивању наративне инстанце (субјекта приповедања) доприносе фигуре прекида у приповедању (наративна елипса, паралипса), као и нарушавање композиционог јединства и целовитости дијегезиса. Пошто су функције приповедачког субјекта озбиљно угрожене, његовим повлачењем, узмицањем у тексту настају бројне апорије, које се организују на принципу паралипсе или наративне елипсе, јер приповедач скрива одређену количину наративне

информације или пак убрзава ток своје наратије и прескаче поједине временске секвенце, при чему настају темпоралне пукотине, својеврсне празнине у причи, које се допунски семантизују и учествују у распрчавању дијегезиса и његове целовитости. Дакле, у постмодернистичкој семиози целина је укинута, а текст се организује на принципима хетероглосије и дисперзије.

Организација времена и простора у *Вратима од утробе* такође је подређена што вернијем симулирању стварности, па историјско време постаје сижејно видљиво, а учестали низови статичких мотива минуциозно реконструишу романескни простор као верну слику стварности. Међутим, захваљујући активном дијалогу Ковачевог текста са Библијом, наративна стварност добија митску и архетипску димензију а темпоралност и хронотопске структуре попримају обележје универзалности. Наиме, роман је густо премрежен метатекстуалним низовима из Библије а цитат из Књиге о Јову, великом старозаветном мученику, налази се на самој пролошкој граници текста, који се исписује као велико искушавање човечности и као својеврсна негација Његошевог стиха: *Зло чинити ко се од зла брани/ ту злочинства нема никаквога*. У роману Мирка Ковача гради се врло сложена културна схема, у којој православни, католички, исламски и комунистички културни код преплићу своје зло учествујући у моделовању дијаболичне стварности романа, који се организује као порука о угрожавању човечности и стваралачког принципа.

Осим тога, постмодерно приповедање се ослања на познате жанрове, који знатно модификују и усложњавају свој жанровски код, па је у Ковачевом роману активиран средњовековни жанр календара. Прилагођен потребама постмодернистичке наратије, календар служи за пластичније моделовање једног од централних ликова – Стјепана К, а аутору омогућава унутрашњу фокализацију и успостављање хомодијегезе, наративне ситуације која се заснива на приповедању у првом лицу. Календар и његове функције значајне су како за темпоралну организацију текста, тако и за грађење Стјепановог лика јер се у тој издвојеној и релативно самосталној композиционој целини он јавља у функцији приповедача, а Поглавље 9. организовано је као хомодијегетичка оаза, са бројним егоцентричним речима и особеним фразеолошким идиомом који битно одступа од нараторовог. Управо зато *тежак задатак склапања Календара* аутор поверава Стјепану јер исписујући календар, он савладава време, уводи ред, и намеће се као биће поретка, стабилности, предвидљивости и система, за разлику од свог брата Томислава који се моделује као демонско биће хаоса, греха, изопачености, побуне, нереда и ентропије. Дакле, ликови браће грађени су на принципу бинарне опозиције: Стјепан је оличење конструктивног принципа, смирен и племенит, искрени верник који поштује правила и законе, док је Томислав оличење деструктивног принципа, суров и плаховит, атеиста коме ништа није свето, који крши правила и законе. Исписивање календара означава покушај да се у времену које непрестано измиче утврде чврсте, стабилне тачке, а његова главна функција јесте да се одупре пролазности и бесмислу тако што ће измерити време, које је у ствари несамерљиво. Зато је исписивање календара повезано

са природним појавама чије се одвијање може искусити, посматрати и везати за одређено доба године, а њихова периодичност и стално враћање истог, стварају илузију о измереном и савладаном времену. Утврдити календар значи организовати време, подредити га некој парадигми и овладати њиме, макар привидно. Календаром се обележавају етапе развоја, индивидуалног и општег, а тачним датумима, празницима слави се оно што подсећа на везе човека са боговима, космосом и мртвима. Посматрање календара упућује на непрестано понављање, па је календар симбол смрти и поновног рађања, као и појмљивог реда који управља временским током. Он је мера кретања и велики симбол обнављања, а обнављање се у Ковачевом роману јавља у функцији лајтмотива. Време преломљено кроз календар измерено је, конкретизовано, испуњено човековим делањем и стога осмишљено.

Поменути промене у фокализацији уклапају се у хетероглосију, то јест задовољавају један од основних постулата постмодернистичке наратије, која управо због организационих принципа попут хетероглосије, дисперзије и фрагментарности нуди разбијену и распарчану слику стварности у којој су укинута апсолутна истина и стабилан вредносни систем, па се Ковачев роман гради као одраз стварности у сломљеном огледалу, где композициони резони и скрхана целина рефлектују уломљену, деформисану референцијалност.

О вишку поступка можемо говорити када обликовни, моделативни поступци постају ауторефлексивни и упућују на себе, када, због сопствене огољености, постају лако уочљиви и чак наметљиви. Таква огољеност наративног поступка упућује на конструктивизам и наглашава условну, конвенционалну природу текста као својеврсне књижевне конструкције што, наравно, угрожава миметичко начело:

„Овај одељак рукописа приповедач изводи према Паулинином присјећању, а уколико се огрешио у приказу и неким појединостима, оправдава ли га то што се поуздао у варљиво својство меморије и ослонио на њен исказ? Није проверавао тачност бојећи се да му не наруши склад Паулинове приповести, па се тако први пут малко одвојио од свог досадашњег поступка.“¹

Сукоб конструктивистичког и миметичког начела успоставља се као парадигматско обележје Ковачевог романа *Врата од утробе*. Јачање конструктивних граница текста (граница сегментовања) представља један од облика огољавања поступка, наративне стратегије типичне за постмодернистички семиозу. Код таквог композиционог поступка узајамна зависност делова слаби, а развија се њихова функционална и семантичка самосталност на рачун целине, што се уклапа у стратегију фрагментаризације која делује као један од основних организационих принципа Ковачевог текста.

Основне последице фрагментаризације су поремећаји аксиолошких параметара, као и појачан захтев за читаочевим учешћем у конституисању књижевног света. У постмодернистичком тексту губи се миметички, линеарни низ реалистички засноване наратије која подражава емпиријску тем-

¹ М. Ковач, *Врата од утробе*, Подгорица, 2006, стр. 331.

поралност и предочава узрочнопоследичну логику стварности. Другачије вредновање појединих тренутака породичног времена преосмишљава свакодневицу, при чему фрагменти не добијају вредност као делови који учествују у обликовању целовите слике света већ, захваљујући сопственом осамостаљивању и приповедачевој селекцији, постају основ аксиолошких и семантичких процеса у роману. На тај начин се огољује обликовни поступак а фокусира само приповедање и проблеми његове организације, при чему приповедач, свестан поетичких условности, постаје господар приче коју казује. Ковачев роман је засићен аутопоетичким исказима који огољују поступак, односно производе „вишак поступка“ и јачају самосвест приповедача, а ремете логику приче и подражавалачко, миметичко начело, као и илузију непосредности, која се постмодернистичком стратегијом приповедања веома озбиљно угрожава:

„Промена је изузетно битна: поигравање смислом и током приче, значи, није само плод вишка поступка већ је плод и приповедачке самосвести, што је нови квалитет. Вишак приповедачке свести је ознака постмодерне књижевности. Он представља много више од поигравања значењем и пуког преобликовања света.“²

У бројним аутопоетичким коментарима приповедача скреће се пажња на организацију текста, на његово сегментовање, при чему се угрожава миметичко начело и наглашава да је у питању текст који се организује у поглавља, а не стварност. Ковачев роман је густо премрежен таквим исказима, од којих поједини разматрају сложен и интерактиван однос између стварности и приповести:

„Ето смо показали мало од обичаја, Паулина бејаше повод за то, дакле приповест не настаје случајно, но се веже за стварно, а све што дође преко тога послужиће нечему. Слободно се може рећи да и оно што се изведе на основу података постаје исто стварно; један се податак уноси да би други вредео.“³

Апстрахован и осамостаљен поступак затвара роман, а тако истакнута структурна позиција није случајна јер се на тај начин још једном, и то на самој епилошкој граници текста, потврђује поетичка самосвест посмодернистичког приповедача:

ЈЕМСТВО

„Јемчим за веродостојност књиге и шаљем вест пријатељима да је завршена. Распознајни знак је поздрав мојом руком.

Тако ја пишем.“⁴

О семантичком оптерећењу овако организоване епилошке границе сведочи и чињеница да свега неколико исказа на себе преузима функције више структурне јединице, односно поглавља. Осим тога, веродостојност књиге

² А. Јерков, *Нова текстуалност*, стр. 97.

³ М. Ковач, *Нав. дело*, стр. 325.

⁴ Исто, стр. 358.

потврђује се паралингвистичким знаком, гестом који спада у експресивне или индексне знакове. Веродостојност се у тексту намеће као лајтмотив, али не да би се потврдила већ да би се преиспитала и оспорила као релевантна категорија кад је у питању како логика дискурса, тако и логика стварности.

Илузија коју постмодернистички текст тежи да створи јесте илузија о истоветности литерарних и ванлитерарних чињеница, а то је екстремни веризам. Аутор, по књижевнотеоријској дефиницији, стоји ван приказаног света и њиме управља, а постмодернистички аутор, уводећи себе у тај свет (приповедач М. К), наводо се потчињава некој парадигми, коју у ствари он сам успоставља. На тај начин се опет угрожавају границе између текста и стварности, проблематизује се питање оквира, при чему се нарушавају функције прошлоске и епилоске границе текста, који се отвара према стварности и на њу преноси своје законитости и логику.

Текстуална стварност се у вредносном систему Ковачевог романа *Врата од утробе* ставља изнад сваке друге, па чак и историјске стварности, а историја се у оквиру балканске социокултурне парадигме сматра сакралном категоријом. Историја која наводно бележи стварносне, емпиријске чињенице понекад забележи и гнусну лаж, измишљотину, дакле фикцију и заодене је у рухо историјске чињенице. У *Вратима од утробе* се од прве до последње странице указује на основну постмодернистичку филозофему која открива колико је у ствари крхка и рањива истинитост историје и емпирије, а текст се успоставља као основни онтолошки облик постмодернистичког модела света и мишљења.

Естетски провокативне постмодернистичке структуре разбијају традиционални поглед на свет, од рецепијента захтевају познавање различитих цивилизацијских и симболичких система, па су резервисане за узак читалачки круг и срачунате на отпор широке публике. Текстови пак са којима комуницира широка публика по правилу су схематизовани и засновани на бројним конвенцијама, стереотипима и шаблонима, који представљају главни извор редунданце (мера предвидљивости неког система) и лаког декодирања. Ентропични текстови, у које донекле спадају и постмодернистички, због своје високо интелектуалне и ерудитне усмерености не могу остварити широку комуникацију, па стога рачунају на сужено поље рецепције.

У Ковачевом тексту историјска чињеница се често објашњава и мотивише фиктивном, текстуалном чињеницом, што доводи до отварања овог романа и јачања његовог фабулативног аспекта⁵ који пробија границе текста, продира у историју и попуњава њене празнине и недоречености. Тако се стварност и историја, у постмодернистичком маниру, граде из текста, а литерарна, фиктивна чињеница умеће се у рањиво историјско ткиво начето постмодернистичким дописивањем, уписивањем и преиспитивањем, при чему се проблем референцијалности изврће, па се поставља питање не колико артефакт личи на стварност, већ колико стварност личи на артефакт. Осо-

⁵ О фабулативном и митолошком аспекту текста видети у књизи Јурија Лотмана: *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит, 1976.

бени постмодернистички конструктивизам подразумева реинтерпретацију историје и грађење емпиријске стварности по принципима, законима и логици текстуалне, фиктивне стварности, при чему историја постаје само текст, чија је истинитост потпуно релативизована, јер је аутор историјске истине човек а не бог.

Употреба језика сама по себи је референцијална јер језички знакови, по својој дефиницији, упућују на предмете изван себе и настају у интерференцији са светом. Јачање референцијалне функције језика у постмодернизму доводи до зближавања артефекта и стварности, па се текст прелива преко својих граница и продира у стварност разарајући традиционални и конвенционални поглед на свет и његову историју, која је у оквиру балканског социокултурног кода уздигнута на ниво светиње. Стога провокативни, антимијски модели наилазе на отпор широке читалачке публике.

Симболички знакови, код којих је веза између ознаке и означеног јако удаљена и посве арбитарна, учествују у организацији постмодернистичког текста, што подразумева активирање традиционалних културних и цивилизацијских кодова, који се затим подвргавају преиспитивању, превредновају и разграђивању. Постмодернистичка семиоза стога подразумева веома појачану дискурзивну, рационалну активност, као и добро познавање цивилизацијских и социокултурних система којима одређени симболички знак припада и у оквиру којих се артикулишу његова примарна значења.

„Симболе као посебне знакове у односу на индексне и иконицке знакове одликује везаност за симболички поредак . . . Они се могу разумети тек кад су укључени у симболички поредак, тј. кад су доведени у везу са другим симболима.“⁶

Међутим, ова врста знака отежава семиозу, усложњава значења и компликује комуникацију са текстом, што знатно сужава поље рецепције.

Већ смо рекли да позиција и улога референта у оквиру тродимензионалног језичког знака у потпуности открива однос неке поетике према стварности. Стога у Ковачевом роману референција или означено покушава да на себе преузме улогу референта и тако постане доминанта тродимензионалног знака, симулирајући при том да је фиктивни садржај означеног, у ствари реални садржај објекта на који се знак односи а који постоји у стварности. Због тога се подмећу лажни документарни искази а фиктивне чињенице намећу као „истинити“ исечак реалности, чиме се повећава степен референцијалности и укида граница између књижевног текста и стварности. На тај начин се симулирана историја на велика врата уводи у текст и постаје његова опсесија и канон. На том принципу се дописује, односно измишља историја, јер по процени постмодерниста ни историчари је не пишу другачије; у ствари, историја се пише по законима песничке, текстуалне а не историјске нужности.

У роману *Врата од утробе* користи се наративна стратегија којом се угрожавају традиционални наративни обрасци а која се, у ствари, заснива на

⁶ П. Милосављевић, *Теорија књижевности*, Београд, 1997, стр. 149.

контроверзним и ироничним поступцима, чији је основни циљ оспоравање хронологије, праволинијског протицања времена, логике, узрочности и целовитости, дакле, свих фактора релевантних у спознавању емпиријске стварности, што резултира разграђивањем и преиспитивањем канонизованих културних модела, епистемолошких и аксиолошких система, као и чувених „историјских“ истина. Ти поступци показују докле може да иде одступање од традиционалних модела приповедања, а да при том не буде разорена наративна супстанца, која напротив, постаје слободна за нову и динамичнију семиозу.

Интертекстуалност, односно метатекстуалност, као својеврстан механизам колективне меморије, активан је у организацији Ковачевог текста будући да се он заснива преваходно на постмодеристичкој поетици, која је међутекстовну комуникацију успоставила као своје основно начело. Овај роман се ишчитава на фону метатекстуалних низова који извиру из *Библије* и хришћанског симболичког поретка а који, између осталог, покрећу и процес поетизације. Наиме, метатекстуалност је једно од средстава поетизације наративног текста јер активира симболички код ишчитавања и намеће укључивање текста у одговарајући симболички контекст, у оквиру којег се реализују допунска значења. Међутекстовно надовезивање заснива се на принципу бинарне опозиције, па се између метатекста и прототекста, поред језгра сличности и семантичких аналогичности, успостављају дистинктивна обележја, која им омогућавају да постоје као самостални, посебни знакови. Код исказа који садрже потенцијална метатекстуална значења долази до повећања арбитрарности јер, уз своја основна значења, они асоцирају и допунска, која могу да активирају читав један симболички поредак, што значи да функционишу на принципу симболичког знака. Дакле, метатекстуалност, која подразумева појачану активност симболичких знакова у семиози, потчињава себи читав дискурс и дефинише његова значења, што доводи до повећања арбитрарности дијегезиса у целини.

Осим тога, елементи хришћанске мистике активно учествују у формирању семантичке структуре Ковачевог романа. У хришћанској заједници сваки битнији моменат обележен је звонима, а њихов језик временом се организовао као невербални систем знакова којим се оглашава нечије рођење, свадба, опасност, смрт... Црква, са својим звонима, представља место окупљања и централни, свети хронотоп хришћанске културе. Звона су наговештај божанске моћи у постојању, а њихов звук поништава границе временске условљености и човеку приближава божански, универзални склад. Због тога звук звона има моћ егзорцизма и очишћења, отклања опаке утицаје, штити од зла и болести или бар упозорава на њихово приближавање. Осим што означава комуникацију између неба и земље, звоно поседује и моћ да ступи у везу са подземним светом, да дозове мртве, тако да његов звук допире у све три сфере вертикалне просторне осе: небеску, земаљску и адску. У роману *Врата од утробе* звук црквених звона артикулише се као особена, сложена врста комбинованог симболичко-индексног знака, о чијем семантичком оптерећењу сведочи његово учешће у организацији прош-

ке и епилошке границе текста. Наиме, вечерња звона уоквирују роман: на почетку се подразумевају, али не чују, док се на крају громко оглашавају. Иначе, почетак романа се хронолошки налази иза краја, јер се на почетку описује сусрет, условно речено, аутора и Стјепана К., који се одиграва седамнаест месеци после Росине смрти, док се на крају романа описује Росина сахрана. Дакле, време је ишчашено, што одступа од уобичајене темпоралне схеме и класичне нарације, која поштује прогресивно протицање времена, па збивања са почетка романа обично претходе тренутку у којем се сиже окончава. Ишчашена и изломљена темпорална схема Ковачевог романа сведочи да се и организација времена, са бројним уметнутим паралепсима које доносе информације о будућим збивањима, такође заснива на угрожавању миметичког начела и емпиријског поимања времена, односно његовог линеарног протицања.

Пошто звоно, између осталог, симболизује и божански позив на поштовање закона, на послушност божанској речи, „циликтање“ звона прозваног Томислав угрожава тај божански предзнак јер је Томислав бунтовник, атеиста, комуниста и преступник, главни носилац греха и изопачености у роману:

„Истина, донео је давно, још као студент, једно црквено звоно тешко четрдесетак либра и продао га фра Амбру Невјестићу, овај га је издигао горе као треће и више од осталих, а кад зазвони даје тањи звук али резак, веле да га чују и суседне цркве и помињу му име, јер народ га је прозвао Томислав још од првих узбуна с пролећа 1941. године, тако се прочуло свуда докле досеже његово циликтање, а тако је остала и успомена на онога који га пронађе под земљом; гласно присуство у завичају...

... То смо хтели овде записати о звону и имену, све доведе смо тајили тај податак, сад је изнесен и читалац се надовезује, иде даље и сам проналази значење звона и проширује симболику приповести.“⁷

Када је у питању приповедачка ситуација, очигледно је да чистота наративног начина не занима аутора, већ му је циљ да направи збрку и све наративне моделе, у постмодернистичком маниру, подвргне преиспитивању. Стога наративна парадигма у Ковачевом роману није стабилна јер се стално успостављају а затим нарушавају конвенције једног наративног начина, при чему се ниједан не успоставља као доминантан. Напротив, прелазећи из свести јунака у свест приповедача, а одатле у свест споредних јунака, аутор се поиграва с три различите врсте фокализације, а такав поступак Женет назива полимодалношћу. Полимодалност, као особени приповедни начин који је Женет образложио на примеру Прустовог *Трагања*, доводи у питање реалистичку илузију, елементарну логику стварности и емпиријске епистемологије, што је свакако основни циљ постмодернистичке стратегије приказивања стварности у Ковачевом роману *Врата од утробе*.

Приповедање с нултом фокализацијом доводи у питање логику и норму одабране наративне ситуације – ретроспективног приповедања у првом лицу јер на основу информације, изнесене на самој пролошкој граници тек-

⁷ М. Ковач, нав. дело, стр. 282 – 284.

ста, да „ова књига и није роман, није приповест, већ само успомена“, ми очекујемо хомодијегетичког приповедача који је на истом наративном нивоу с осталим јунацима приче. Осим тога, начинска норма приповедања у првом лицу састоји се у ограничавању наративне информације на оно што зна приповедачко Ја. Свака информација која се не може оправдати приповедачевим знањем – а то су првенствено информације о мислима и осећањима других ликова – аутоматски се опажа као девијација, одступање од дате нормe, односно као паралепа. Међутим, на самом почетку „успомене“ неугодно нас изненади приповедање у трећем лицу, које се веома озбиљно приближава нултој фокализацији. Осим тога, приказивачки рефлектор је усмерен на свет ван приповедача, друге ликове и збивања у којима приповедач није учесник, а често чак ни пасивни посматрач, чиме се његова позиција крајње онеобичава и приближава свезнању, нефокализованом приповедању, па је у многим деловима текста дечак М. К. само формални приповедач кроз кога није фокализовано ни приповедање (ко говори) ни опажање (ко види), а који повремено и сам постаје само играчка у рукама постмодернистичког аутора:

„Кад год видим несрећника како скрушено прилази до своје зделице, ражалим се на самог себе, не зато што бих такав могао бити, већ зато што не видим ништа вредније у овоме што сам. Приповедач ју је (мисли се на Росу, мајку дечака М. К, прим. Т. Б), тада десетогодишњак, следио у њеним силасцима међу тзв. оужени свет, а у ствари је опажао стварчице и њихову намену боље него другде, јер тамо се мисли удвајају и струје, приносе се значења свему, а за задовољство и срећу потребно је мало; тамо су предмети на располагању, бријаћа бритва има вишеструк смисао, поред намене може послужити за сланину, а добра је и за сечење вена. Тамо чулно створење, а приповедач је то без сумње, поимље трагедију и мења своје дојучерашње мишљење о њој, јер то је само једна спрдња више у свеопштем разочарењу; и напослетку, неће да обликује судбине снагом приповедања, ни да их поименице наводи, посебно му је одбојно залазити у описе и неминовну трулеж и преносити на читаоца задах подземни, то је онда књижевно цецидлачење. Приповедачева је нужна обавеза да изнесе што зна и може, благо и у значењима, о посрнућу пре свега, присећајући се властитог срљања и наводећи догађаје из породичне пропасти.“⁸

Аутор користи комбинацију хетеродијегезе и хомодијегезе, као и смењивање различитих гласова, при чему се често и о самом приповедачу говори у трећем лицу, што је заиста несвакидашња наративна ситуација. Наиме, избор гласа дефинише и условљава наративни модел, односно приповедачку ситуацију, а преплитање и смењивање различитих гласова: првог и трећег једине, као и првог лица множине пресудно одређује и карактер приповедања и у остала два аспекта: времену и начину. Особена наративна ситуација у аспекту начина активирала је формулу променљиве фокализације, односно свезнања с делимичним сужавањем поља и отворила пут полимодалности, док је у аспекту времена омогућила Ковачевом приповедачу да различитим техникама и комбиновањем временских секвенци, на принципу поремећеја

⁸ М. Ковач, нав. дело, стр. 199 – 200.

редоследа, оживи прошло време, односно успомену, која је на прошлој граници послужила за дефинисање текста:

„Рукопис ове књиге прочитао је Габријел К, обележио га при крају својим знаком пријатељства, у неку руку одобрио га и сложио се, не марећи за многе противуречности, а ја сам то узео као *imprimi potest* и ево предајем га читаоцу с поуздањем да овај чин обелодањења неће тумачити као славољубље, већ као оданост патњи Стјепана К. која је створила и писца ових редова, учинила га добрим, смерним и понизним, па тако ова књига и није роман, није приповест, већ само успомена.“⁹

Дакле, истина, заснована на стварним збивањима, а не фикција. Међутим, употребљени приповедни модели и наративне технике доводе у сумњу ту исту тврдњу, па се између ауторовог експлицитног става о истинитости предочене збиље или дијегезе, и скривеног подривања те исте истинитости и стварносног императива артикулише текст Ковачевог романа, под особеном наративном тензијом, по постмодернистичкој стратегији истовременог приказивања и критичког преиспитивања стварности, истинитости и веризма.

Ковачев роман завршава се, нимало случајно, *Поглављем 13*. Појављивање тог броја на самој епилошкој граници текста има наглашену моделативну функцију, па се може уочити усклађеност организационих принципа текста са симболичким значењима броја 13, која посредно указују и на устројство приказаног света у целини. Наиме, симболичка значења броја 13 као начела парцијалне и релативне целине оличавају основне композиционе принципе романа: парцелисаност, фрагментарност и дисперзију, који доводе до угрожавања целине и општег поретка а представљају својеврстан хибрис постмодернистичке семиозе.

Значења успостављена у поглављу 13. усклађена су са симболиком тог броја, који у свим симболичким системима означава обнављање, поновни почетак, али уз обавезно понављање нечега, па је бројем тринаест представљено Сизифово гурање камена, што увек асоцира и значења узалудности. Тринаест обележава, између осталог, и фатално кретање према смрти, а роман се завршава управо мотивом Росине смрти. Текстови са високим степен референцијалности и миметизма, у какве спада и Ковачев роман, обавезно подразумевају и реконструкцију одређеног социокултурног кода, у овом случају херцеговачког, па је у последњем поглављу приказано како култура, кроз посмртне обреде *бдења* и *укопа*, уређује свој највећи страх и непознаницу – смрт, и на тај начин је, барем привидно, потчињава неком поретку а тиме и контроли. Као рубни, дакле оквирни број 13 појачава функције епилошке границе текста, али истовремено, као ексцентричан, неправилан и недовршен, он ремети ритам, у овом случају, књижевног универзума и његов устаљени поредак. Дакле, у својој основној симболици, он је хамартичан јер, будући да није у складу с универзалним законом, број 13 ремети поредак макрокосмоса и његов починак, мир, уређеност и систем. То

⁹ Мирко Ковач, нав. дело, стр. 9.

је елемент хаоса, демонски број који служи развоју индивидуума, на рачун универзалне равнотеже и поретка. Он је ентропијски, себичан и егоцентричан број у служби микрокосмоса који угрожава законе општег поретка, тако да је деловање броја 13 углавном зло, а свет, како емпиријски тако и онај моделован у Ковачевом роману, заснива се управо на парадигми зла. Осим тога, број 13 означава и окончање неке моћи, енергије, као и довршетак временског низа, што је усклађено са функцијом краја романа и свршетка наративне моћи и наративног времена. Символичка значења, иначе изузетно активна у семантичком систему овог романа, посебно су појачана на епилошкој граници, тако да симболички знак, веома сложен и разуђен семантичког поља, затвара Ковачева *Врата*. Можемо закључити да је симболика броја 13 савршено одабрана јер сажима значења и принципе моделованог универзума у целини: обнављање, узалудност, грех, зло, посрнуће, пропаст, несрећа, смрт, крај, парцелисаност, фрагментарност, недовршеност, окрњеност, хамартичност... У роману долази до специфичног сукоба између иконичког и симболичког знака, који се манифестује у успостављању миметичког, односно иконичког начела, с једне стране, и његовог сталног угрожавања, с друге стране, разуђеном симболиком и активним међутекстовним дијалогом, који семиозу преносе у сферу симболичког знака.

Кључне речи: постмодерна, метонимија, миметизам, стварност, референцијалност, метатекстуалност, симболички знак, фрагментарност, хришћанска мистика, полимодалност.

Литература

- Вукчевић, Лидија: *Завичајно као космополитско у прози М. Ковача*, у зборнику радова *Савремена црногорска књижевност*, Никшић, 2006.
- Genette, Gerard: *Narrative Discourse Revisited*, Cornell University Press, Ithaca, 1988.
- Јерков, Александар: *Нова текстуалност*, Никшић, Београд, Подгорица – Унирекс, Просвета, Октоих, 1992.
- Ковач, Мирко: *Врата од утробе*, Подгорица, Вијести, 2006.
- Кордић, Радоман: *Мит о чудесном детету – Проза Мирка Ковача*, у: *Тумачење књижевног дела*, Горњи Милановац, Дечје новине, 1988.
- Лотман, Јуриј: *Структура уметничког текста*, Београд, Нолит, 1976.
- Марчетић, Андријана: *Фигуре приповедања*, Београд, Народна књига / Алфа, 2004.
- Милосављевић, Петар: *Теорија књижевности*, Београд, Завод за уџбенике и наставна средства, 1997.

Ораић Толић, Дубравка: *Теорија цитатности*, Загреб, Графички завод Хрватске, 1990.

Пантић, Михајло: *Александријски синдром*, Београд, Просвета, 1987.

Tatjana Becanovic

POST MODERN STRATEGY OF DEPICTING REALITY
IN KOVAC'S NOVEL *THE WOMB DOOR*

(Summary)

The post modern procedure of using documentary sources emphasizes the mimetic tendencies of the text and the level of its reference, so that the basic invariant unit of Kovac's novel is an iconic sign directed towards the referent, since its primary function is to reflect reality as faithfully as possible, that is the reconstructed, newly written history. The iconic sign in the novel *The womb door* has been mostly active on the principle of metonymy because it reflects the reality with which it is connected through the syntagm connections, successfully simulating its componential part, and the style mechanism *pars pro toto* meets perfectly the poetics requirements which pronounce fiction to be more real than reality.

The time and space organization in this novel has been also subordinated to the skillful reality simulation and the historic time therefore becomes visible and the frequent series of static motives reconstruct the novelistic space painstakingly as the faithful picture of reality. However, since the Kovac's text is in active dialogue with the Bible, the narration reality acquires the mythic and archetypical dimension and the temporality and the structures of space and time acquire universal characteristics. This novel has a dense network of the meta textual series from the Bible and the quote from the Old Testament from Job, the great Old Testament martyr, is at the very prologue text border, which is written as a great temptation for humanity and as a negation of Njegos' quote: *To evil in defense from evil, there is no evil in that*. A very complex cultural scheme has been built in the novel by Mirko Kovac. The Orthodox, Catholic, Islamic and communist cultural code overlap their own evils thus participating in modeling a diabolic reality of the novel, which is organized as a message on endangering humanity and creation principle.

The narrational strategy which disturbs the traditional narration patterns has been used in the novel. This typically post modern strategy has been based on controversial and ironic procedures whose main goal is to deny chronology, straight flow of time, logics, causality and wholeness, all if the factors relevant for knowing empirical reality, which results in disintegration and questioning of the canonized cultural models, epistemological and axiological systems, as well as famous „historical“ truths. Those procedures show how much they can go away from the traditional narration models without destroying the narration substance which, to the contrary, becomes free for a new and more dynamic semiosis.

Љиљана Пешикан-Љуштановић
Нови Сад

РУЖЕЊЕ НАРОДА У ДВА ДЕЛА СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА – ПРОМЕНА ЕПСКЕ ПАРАДИГМЕ

Рад се бави питањем којем жанру припада Ружење народа у два дела Слободана Селенића – историјској или политичкој драми. Предмет истраживања била је и функција усмене књижевности и њених вербалних и невербалних модела у овој драми. При том, полази се од претпоставке да се управо у односу према усменом стваралаштву и традиционалној култури обликују и исказују нека од темељних значења ове драме, а, пре свега, унутрашња разједињеност народа, због које темељна епска парадигма, по којој се наша заједница сукобљава с другим, туђином, бива замењена сукобом унутар заједнице саме, у коме своје постаје туђе.

Ружење народа у два дела Слободана Селенића по много чему је парадоксално дело. То је, рецимо, прва „права“ драма¹ једног од најзначајнијих српских позоришника друге половине 20. века, „свестрано талентованог ствараоца“ (Марјановић, 2005, 543) – критичара, антологичара, теоретичара и утицајног педагога², који је на српску позоришну сцену ступио када је већина његових студената била већ увелико етаблирана на њој (Ћирилов, 1988, 79). При том, Селенић, који је у српски позоришни живот уносио „себи близак свет авангардне драме и позоришта“ (Прокић, 2004, 70), пише „драме јасне фабуле, реалних догађања и школски класичне драматургије“, које су „далеко ближе његовом роману него његовом театролошком опусу“ (Ћирилов, 2004, 65).

У часу када пише *Ружење народа...* Селенић је вишеструко афирмисани романописац, добитник Октобарске и Нинове награде³, аутор који „при оцртавању ликова – као и при компоновању текста – [...] радо посеже за дра-

¹ Пре *Ружења...* Селенић је драматизовао свој роман *Пријатељи* (Селенић, 1980). Ова драматизација је, под насловом *Косанчићев венац 7* (Селенић, 1982), успешно изведена 1982. године, у „Атељеу 212“ у Београду.

² „Значај који је Селенић имао као професор за формирање нових струја у домаћој драматургији и драмском писању је огроман“ (Прокић, 2004, 70). Томе су, пре свега допринеле његове антологије и театролошке студије (Селенић, 1964; Селенић, 1965; Селенић, 1971; Селенић, 1977), али и његово бављење позоришном критиком (Пашић, 2004, 79-89).

³ Роман *Мемоари Пере Богаља* (Селенић, 1968) добио је Октобарску, а *Пријатељи* Нинову награду.

матуршким искуством и сценским средствима симболизације“ (Палавестра, 1992). Истовремено, његове драме, тематски и значењски, па и композиционо, по мноштву токова који у њих улазе, по обликовању и карактеризацији ликова, тесно су повезане с његовим романима. Већ је речено да се у основи укупног прозног стваралаштва Слободана Селенића налазе „кључна питања моралног интегритета модерног човека на разбојишту историје“, те да је он „писац са високо развијеном критичком историјском свешћу и са дубоким разумевањем за драматику преображавања друштвеног морала у хаосу историјских токова“, који је битно „померао границе тематског простора новије српске књижевности“ (Палавестра, 1992).

И Селенићево *Ружење народа у два дела* шири тематске границе српске драмске књижевности друге половине 20. века, истовремено настављајући и ону особену критичку линију разобличавања националног менталитета, коју у српској драми зачињу Стеријини *Родољупци* (Поповић Стерија, 1970; види, такође: Радоњић, 2006, 111-117). Слично *Родољупцима*, и Селенићева драма закупљена је рефлектовањем тамних страна националног менталитета, које се манифестују у преломним историјским тренуцима, и представља особен преплет политичког и историјског, што битно отежава њено жанровско класификовање.

По захватању ситуација и збивања који су у часу настанка и сценског упризорења ове драме поново имали високу меру актуелности, по критичком увиду у српске историјске и политичке ломове – од Милошевог и Карађорђевог сукоба, преко логици недоступног хаоса Другог светског рата, до поратног српског затвора, у коме је сваки од ликова носилац засебне идеолошке и политичке опције и у потенцијалном сукобу са свима другима – *Ружење народа...* могло би се сматрати текстуалним предлошком за политичко позориште (Фрајнд, 1996, 10-19; 32-53). Истовремено, по захватању историјских личности, догађаја и историјског искуства, Селенићева драма би се могла сматрати и историјском драмом, и то типичном „драмом преиспитивања“, у којој се то историјско искуство посматра критички, без величања (Фрајнд, 1996, 16). Међутим, управо због чињенице да се историјске личности и њихови односи, као и укупно историјско искуство које окупља ова драма, артикулишу као слика политичке судбине српског народа и као огледало доминантних одлика националног менталитета – сматрамо да би се *Ружење...*, могло сматрати пре политичком него историјском драмом.

Свесни смо, при том, крајње условности овакве жанровске одреднице. Марта Фрајнд, у својој незаобилазној теоријској студији о историјској драми (Фрајнд, 1996, 5-74), указује на то да је *политичко* пре свега питање упризорења, те да се политичко позориште може стварати и на основу текстуалних предлогака у којима политика није доминантна. Ипак, сматрали смо да је Селенићева драма текст у коме је историја само фон на коме се политика открива као битни покретачки импулс, извор сукоба и судбина јунака драме, али и њених гледалаца, те да зато *Ружење...* може понети, индикативну, сасвим условну жанровску одредницу *политичка драма*. При том, пошли смо од претпоставке да је ова драма, у часу када је настала, пре свега из-

ражавала актуелне и специфичне друштвене проблеме властитог времена, иако су они сагледавани из историјске перспективе „преломљени и протумачени кроз друштвене, националне и моралне преокупације једног тренутка у прошлости“ (Фрајнд, 1996, 37). У суштини, тек из данашње перспективе можемо јасно сагледати како је застрашујућа била актуелност збивања у Селенићевој драми. Слика безнадежне раздробљености народа у временима која траже бар минимум заједништва као основ опстанка и реактуелизовање старих деоба и сукоба из српске историје – представљали су трагично огледало тренутка у коме је ова драма настала.⁴

Основна значења и интенције свог дела, као и његову особену, горку политичност, Селенић умногоме гради управо посредством функција које у *Ружењу народа...* добијају усмена књижевност и вербални и невербални модели на којима се она стварала. Појављивање кнеза Милоша Обреновића и Вујице Вулићевића на сцени више је обојено духом културноисторијског предања (Bošković-Stulli, 1975, 121-136; Pešić –Milošević-Đorđević, 1984, 130, 211; Baskom, 1987, 224-228) и усмене анегдоте (Слијепчевић, 1928; Томашевски, 1972, 221; RKT, 1985, 25; Милошевић-Ђорђевић, 2000, 171)⁵ него покушајем да се оствари увид у историјске чињенице које претходе погибији вође Првог српског устанка Ђорђа Петровића. Милош Обреновић је тако сведен на стереотипног јунака анегдоте и културноисторијског предања. У првом плану су: жеђ за влашћу, еротска глад и сексуална моћ, насиље, сировост и презир према писмености и писменима. Селенићев Милош намерно је поједностављен до симбола лукавства, моћи и апсолутне власти. Он, рецимо, анегдотски поједностављено мотивише убиства Крађорђевих војвода: Молер је по њему „аустријски потпрдица и трошација народног новца“, Павле Цукић, бунџија, харамија и женскарш⁶, а Сима Марковић „млитава Симо“ (VIII, 25-26). Иако своје поступке покушава да мотивише вишим интересима: „Ја сам убио да би народ спасао горе погибије [...]!“ (VIII, 26), Милош је – ношњом, говором и поступцима – доследно карактерисан као сатрап без савести. Мимо властољубља, сексуалне глади и мржње према свима који угрожавају његову власт, он нема психолошких црта и унутрашњег живота. Мржња према куму и вожду Карађорђу лајтмотивски се провлачи кроз целу драму као основни покретач Милошевог делања, функционишући, истовре-

⁴ *Ружење народа у два дела* (Селенић, 1988), написано је и на сцену Југословенског драмског позоришта постављено 1987. године, четири године пред рат. Песимизам, безнађе и горка критичност ове драме вероватно су допринели њеној рецепцији у актуелној позоришној критици. Тако Дејан Пенчић-Пољански тврди да ова „анатомска слика српства“, „упркос истинитости (...) не делује ни убедљиво, ни узбудљиво“ (Пенчић, 1988, 77); Феликс Пашић слуги да ово „можда није ни у првом ни у другом делу велика драма“ (Пашић, 1988, 77), А Петар Волк своју критику закључује са драма: „манипулише људима који имају часнију прошлост и нису без будућности“ (Волк, 1988, 74, 75). – Из данашње перспективе рекло би се да се понавља стара гогољевска прича о лицу и огледалу, пошто прве критике умногоме оправдавају пишчево убеђење да је „*Ружење народа у два дела* комад који се никоме неће допасти. Њега није могуће волети“ (Селенић, према: Ђирилов, 1988, 84).

⁵ О могућем проблематизовању анегдоте као усмено-књижевног жанра види: Пешикан-Љуштановић, 2004, 50-55.

⁶ „...Оћораве све у п...ку гледајући! Шта ћу с ћоравим војводом?“

мено, као особени рефлекс приче о сукобу Стефана Првовенчаног и Вукана, који у казивању Попа Саве добија свечану житијну интонацију и симболички значај прародитељског греха.

Да су историјске личности, збивања и чињенице у Селенићеву драму ушли више као симболи него с намером да се чињенички тачно транспонују одређени сегменти националне историје, јасно сведоче почетна, завршна слика првог дела и завршне слике драме (I, 11; XIV, 40-41; XXVII, 69; XXX, 74-75)⁷, у којима се у наглашено неисторијском таблоима, окупљају сви активни јунаци драме, из 1817, 1942, 1943. и 1946, обележени својим историјским костимима, али и јасно међусобно заменљиви. О томе недвосмислено сведочи и напомена с почетка драме:

„Уколико редитељ и глумци налазе да је то технички и стилски савладиво, писац предлаже да улоге Јерменина, Учитеља из Земуна и Вујице играју глумци који играју Обрада, Стевана, односно Чапајева. Из своје затвореничке улоге глумци би, не прикривајући маневар од публике, узимали неки реквизит (перикју, кафтан, чалму) да одиграју Милошевог партнера. На исти начин би у сцени Милоша са Учитељем сви затвореници, не прерушавајући се, представљали Милошеву пратњу.“

(Селенић, 1988, 6)

Овим се не само слуге и послушници већ и целати и идеолози своде на статисте историје, послушне тумаче сличних споредних улога, који се разликују само по костимима. Уосталом, убица Карађорђевић, смедеревски војвода Вујица Вулићевић у *Ружењу*... има само име, одредницу „јак и непрочитљив“ у подели и особено Милошево признање (идентично, иначе, ономе које Уча упућује Управнику): „Вујице, ђубре моје, највеће“ (XXIII, 63).

Српска историја у *Ружењу народа у два дела*, изнутра и споља гледано, постаје историја мржње и сукоба међу својима. О томе сведоче и прва и тридесета појава драме, смештене, иначе, у канцеларију Интелигенс сервиса у Каиру, 1942-1943. године.⁸ У обе појаве извештај невидљивом Пуковнику Дагласу подноси Мајор Атертон, покушавајући узалудно да објасни ко се „у тој Југославији“ против кога бори. Тражећи одговор на питање зашто се партизани и четници међусобно убијају, кад су и једни и други антифашисти, Мајор Атертон износи претпоставку да то чине „зато што су Срби“. Црнхуморна, гротескна, до апсурда доведена слика националног расапа сумира се у завршној појави:

„...Сва та међусобна убијања, ако хоћете да чујете моје лично мишљење, највише личе на предизборну кампању, која је, посматрана из угла наше парламентарне праксе, бизарно окуртна и нерационална. Сви се убијају у оквиру

⁷ Сви цитати и сва позивања на текст односе се на издање из библиотеке Савремена југословенска драма (Селенић, 1988) и садрже број појаве и страну.

⁸ Она се, у завршној сцени, стапа са сунчаним пропланком у Србији 1943. године на коме лежи мртва девојчица.

припрема за изборе који ће се обавити после рата. А партија је много. Понекад сам веровао да има партија колико сам ја имао саговорника.“

(XXX, 75)

Најзад, на самом крају драме, Мајор Атертон на Пуковничково питање: „Знате ли бар ко је вас убио?“, одговара: „Не зна се, колонел Даглас“. Последња реплика изговорена на сцени, питање мртве Девојчице: „Чико, да ли се зна ко је мене убио?“ (XXX, 75), такође остаје без одговора.

Овим се, бар привидно, понавља поступак типичан за Селенићеве романе у којима приповедач, по правилу, сагледава властиту прошлост са дистанце: пошто се суочи с ненадокнадивим губитком, попут Пере Богаља (Селенић, 1968); кад дође до коначног сабирања животног салда, попут Стевана Медаковића (Селенић, 1985); или када је, попут Максимилијана, мртав (Селенић, 1982). Петар Џацић наглашава: „У часу зачињања приче већина приповедача је на сметлишту историје и живота [...]. Вредновање догађаја у знаку је памети после искуства, а подразумева тачку гледишта из осматрачнице на крају пута или после краја пута“ (Џацић, 1993, 323. Подвукао П. Џ.).

Ипак, постоји суштинска разлика. Потоње отржењење јунака романа и њихова „памет после искуства“ не могу ничим променити њихове властите животе, али и њима самима и читаоцу остаје неко сазнање, успоставља се колико-толико објективна перспектива, а, сем тога, „ликови главних протагониста указују се као целовити, довршени портрети“, чији „животни стаж неумитно прелама драматична збивања епохе“ (Џацић, 1993, 323). Ту врсту објективног увида Селенићева драма свесно ускраћује и својим протагонистима и својим гледаоцима.

Нема објективног, јединственог, јасног одговора на питања постављена у драми. Жртве су готово сви, од оних невиних – девојчица голих „као анђели“ и „сироте госпође Андре“, саме и изгубљене у партизанском Београду – преко учесника буна и ратова и поратних робијаша, међу којима „невиних нема“, све до самих целата.⁹ У суштини, већина Селенићевих јунака истовремено су и жртве и целати, ухваћени у неразмрсиви крвави колоплет историје и духовно опустошени разорном мржњом и страхом. У црнохуморној кумулацији гомилају се, рецимо, током целе драме они које убилачки мрзи Јездимир Куштримовић, војвода јастребачки: политичари, комунисти, интелектуалци, левичари, краљ, Тито, Енглези, Руси, Хрвати, Крањци, Мађари, Бугари, домаћи Турци, католици, љотићевци, недићевци... Смртно болесни нишки жандар, Обрад, као збир властитог животног искуства, изриче коначно одрицање од бога, краља, љубави¹⁰: „ОБРАД: Не верујем у ништа. Не исплати ми се“, али и мржњу према војводи Куштримовићу, којега ропски служи: „Кад умрем да се не мисли да сам га поштовао“ (X, 33). Чак и Поп Сава, окарактерисан сталоженим, култивисаним понашањем, трпељивошћу и па-

⁹ Свемоћни, острвљени официр Удбе, Уча, у пијанству набраја своје побијене сроднике.

¹⁰ „ПОП САВА: Јадни мој Обраде. Има ли неко кога волиш?”

ОБРАД: Па, онако. Сви су ми некако једнаки...“ (X, 33)

стирском благошћу, има своју мржњу. Он мрзи комунисте који су му убили жену.

Изузетак из тог света јесте Славољуб Медаковић, који у робижашницу улази неокаљан у истрази, спреман не само да истрпи батине и насиље већ и да саосећа са сломљеним и морално деградираним сапатницима. Медаковић, иначе, умногоме припада оним ликовима које Петар Џацић сматра „*про-дуженим ликом*“, сачињеним од ликова интелектуалаца „било да је реч о интелектуалцу–сапутнику револуције [...], о интелектуалцу–опоненту [...] или интелектуалцу–жртви“ (Џацић, 1993, 326). Медаковић, својом судбином обједињава сва три типа интелектуалца, а преко именовања и елемената биографије¹¹, посебно је везан за Стевана Медаковића, јунака романа *Очеви и оци*, у коме се такође обједињавају сва три типа. Славољуб Медаковић у *Ружењу народа* ... има, као што је већ уочено (Радоњић, 2006, 111-117), улогу резонера, блиску оној коју у *Родољупцима* Јована Стерије Поповића има Гавриловић, али уз битно одступање, које је изузетно значајно не само за ову драму већ за укупну слику света, историје и политичке судбине Срба у целом Селенићевом делу. Интелектуалац развијене критичке свести и савести који нужно страда у судару са аријистичким слојем нових људи, гладним и спремним на све како би ту своју глад задовољили – типични је Селенићев јунак. Судар грађанског света и револуционара у Селенићевим романима Предраг Палавестра сагледава као „сукоб статичког и динамичког начела“ (Палавестра, 1992), где се ова статичност испољава као неспособност српског грађанства да створи било какву „демократску идеју која се могла супротставити тоталитарним идеологијама левог и десног усмерења – большевизму и фашизму“ (Палавестра, 1992).

Са становишта овако сагледане „трагичне кривнице“ српског грађанства, расплет *Ружења народа у два дела* сасвим је неочекиван. Изложен крајњем физичком и духовном понижењу и насиљу, суочен са несрећом вољене жене и властитом немоћи да јој помогне и, најзад, позван на ритуално божићно помирење с насилником – Медаковић напушта хамлетовску позицију и почиње да дела. – Ножем начињеним од блокеја он коље војводу Куштримовића. Овим се, на супрот неделању и неодлучности, ставља делање којим се наставља крвави колоплет историје и поставља питање о темељном смислу (или бесмислу) било каквог активизма у мрачном хаосу српског јавног и политичког живота. Немилосрдна вивисекција националног менталитета, *ружење народа*, коме, сем у Стеријиним *Родољупцима*, нема пандана у српској драматургији, овде долази до трагичног, безнађем засићеног врхунца. Императив делања бива замењен питањем о природи тога делања, о могућности да се на деструкцију и злочин одговори без новог злочина.

¹¹ Јунак *Очеви и оца* (Селенић, 1985) је такође Медаковић, па и име је слично – Стеван, а постоје и подударња у судбини ова два јунака: обојица бивају и сапутници и жртве новог поретка, обојица су ожењени странкињама, обојица долазе у сукоб с децом и губе их стварно или симболички (Михаило Медаковић гине на Сремском фронту, а Славољубови син и ћерка одричу се родитеља).

Крајњи песимизам који носи Селенићева драма добрим делом проистиче и из одсуства или слома било каквог заједничког, општеприхваћеног вредносног система, који би могао да спута и хуманизује гладну и крвожедну људску звер. Породичне вредности, крвно сродство, сродство по избору темељно су угрожени. Нови револуционарни морал из темеља разара породице Попа Саве и Славољуба Медаковића, стављајући оданост идеологији изнад свих других вредности: свештеникову жену су убили партизани зато што није хтела да изда мужа, Славољубови син и ћерка су „оптирали за комунисте“ и одрекли се оца „издајника и мајке Францускиње“ (IX, 31). Супротност традиционалног патријархалног морала и новог система вредности наглашава и војвода Куштримовић. Он идеализује властиту патријархалност насупротив поступцима бившег шефа шумадијске ОЗНЕ, Чапајева:

„Жене, бре, честите мајке, Српкињице, ко вепар, бруко! Па ти си, бре, и цркву жагубичку опљачкао кад ти је за курвање пара нестало! Две највеће светиње – цркву и женски образ – оскрнавео си – а оћеш другоме да судиш! Ја сам бре човек домаћин, од реда, породични. Оца сам, овакав матор, у руку целиво, ћуто ко девојка када он говори. Мајка је за мене светиња, никад на њу нисам руку диго!“

(XI, 37)

Међутим, у истој појави испоставља се да породица политичких и идеолошких опонената за Куштримовића није светиња већ предмет дивљачке мржње. У особеној пародији исповести он признаје Попу Сави да јесте клао нејаке, али одбија свако кајање: „И опет бих, децу им курвину на колац набијем!“ (XIII, 40).

Изједначавање супротних идеолошких опција у суштинском непоштовању темељних породичних и људских вредности кулминира у двадесет седмој појави, где у пантомимској ретроспекцији ратних збивања, војвода и Чапајев истовремено пуцају и убијају мајку и једну од девојчица које она купа:

„Мада нико не циља директно у њих, покошена метком прво пада Мајка. Једна од девојчица врисне и побегне с позорнице. Друга стоји, скамењена, гола. Пада покошена мецима.“

(XXVII, 69-70)

Сем тога, да однос према породичним и патријархалним вредностима није заснован само на вредносној опреци старог и новог, сведочи и казивање о сукобу Вукана и Стефана, Милошево убиство кума Карађорђа, али и подсећање да је и Карађорђе убио рођеног оца. Опсесивна потреба већине ликова у драми да истакну моралну суперипорност властите заједнице, у суштини, постаје својеврсни алиби за властите поступке и основ да се за сваки неприхватљиви поступак окриви неко други. Стеван тако за пропаст четничког покрета пре свега криви „животињу сељачку“ и диваљ, турски народ „спреман на свако понижење, а онда бахат, крвожедан, чим осети мало

власти“ (XIX, 55-56); док је за Чапајева, иако признаје властито посрнуће, „покрет чист као суза“. Говорење о моралу, врлинама и светињама добија у *Ружењу народа...* наглашено иронични тон, који, потенцијално, обухвата не само јунаке већ и гледаоце драме (Fuge, 1979, 46).

Доминантно иронијски призивок обележава и Селенићево промишљање могућег интегративног карактера вере и цркве. Однос према религији, свест о обавезујућем светом заједништву, не поричу само нови људи, својим програмским безверјем, већ, пре свега, општа неспособност већине јунака драме за одрицање, покајање и љубав према ближњем. Привидно, Божић долази као време братске љубави и општег помирења. Јездимир Куштримовић се мири и с потказивачем Стеваном и с комунистом Чапајевим, који чак пристаје да промрља ритуални поздрав празнику: „Вајстину, вајстину!“ (XXVIII, 70-73).

Међутим, војводина спремност да опрости не само онима који су се огрешили о њега, већ и онима о које се он огрешио, Славољубу и Обраду, као и комична мешавина узвишености и суштинске обесвећености тренутка, коју нарочито сугерише преплетање обредне песме¹² и казивања о божићним обичајима с песмом чија је поента „Убићемо, заклаћемо, / ко са нама неће“ – дају и овом окупљању иронијски призивок и обележавају га трагикомичним нескладом. Најзад, управо у часу привидног пуног помирења, Славољуб коље војводу Куштримовића блокејом, који је до мало пре био нож за сечење чеснице и печенице. Према дидаскалијама, тридесет девета сцена драме обележена је и звучним крешендом. *Рождество* твоје, које допире из звучника, „све је гласније“, тако да се Обрад „(надвикује [...] са гласном музиком, као да виче с брда на брдо): Професор заклао блокејом ово говедо, војводу!“ (XXIX, 73).

Најзад, постоји у овој драми интегративни фактор привидно снажнији од верског – то је усмена култура, и то, пре свега, епска песма као особена квинтесенција историјског искуства. Тако на Јездимиров захтев Обрад наизуст ниже *Српски ђердан*, спска станишта и страгишта од Словеније до Шапца, поређана у ритмизовану бројаницу којој Јездимирове римоване упадице дају карактер песме. Ово римовање може бити лишено смисла, сведено на еуфонијско сагласје, попут стиха „Српске Моравице, морске пијавице“, али и прожето трагичним историјским искуством, попут риме „Вргин Мос – српска кос“ (VI, 23). Војводин захтев Стевану да после *Српског ђердана* рецитије Шекспировог *Јулија Цезара* на енглеском, може се вишеструко тумачити: као истицање поетског карактер овог набрајања, као асоцијација на велико драмско дело посвећено грађанском рату и сукобима унутар заједнице, али и као сигнал да се песма и оно што се у њу преточи брзо претвара у сазвучје и ослобађа од смисла.

Једини тренутак у коме су сви јунаци Селенићеве затворске драме сложни и обједњени, и особени иронијски климакс текста, везан је за хорско

¹² Узећемо вреилицу
И белу пшеницу,
Да мељемо пшеницу
Веселом Божићу...
(XXVIII, 72)

казивање песме *Почетак буне против дахија*. Патос велике песме уједињује начас и четнике, и комунисте, и грађанске либреале, и мајора ОЗНЕ. Казујући Вишњићеве стихове они се препознају и као Срби и као *своји* – али и ово у Селенићевој визури бива суштински обесмишљено. Само рецитовање иницира пијани Уча. Вишњићева песма за њега постаје нека врста крајње провере припадности нацији: „Ајд да те видим, 'Србине', 'Србендо' (*Рецитије*)“ (XVII, 49). Овој особеној провери прикључује се на крају чак и скептични, интелектуално дистанцирани Славољуб Медаковић. Песму импровизују један по један, напрескок, мењајући и присећајући се. Хорски рецитују само имена дахија и Карађорђево обраћање Дрини, што бар начас оставља утисак о заједништву постигнутом преко свести о томе ко је заједнички непријатељ и шта је заједнички циљ. Ово траје док траје заједничко казивање, чим се оно оконча, управник затвора, Словенац, патосу песме и неочекиваном српском заједништву, у комичном антиклимаксу, супротставља своје тобожње одобравање: „Но, лепо, одлично, целу сте пјесмицу изрецитирали, али сад је доста! Идемо!“ (XVII, 51). Сцена се окончава певањем партизанске песме која поново пориче могућност заједништва и насупрот темељној подели старе усмене епике по којој се *наша* заједница сукобљава с *другим, туђином*, бива замењена сукобом унутар заједнице саме, у коме *своје* постаје *туђе*.

Предмет и повод Селенићевог *Ружења народа у два дела* у критици су, без већих одступања, препознати као покушај да се оцртају размере српске неслоге и објасни њена генеза. Међутим, Селенићев однос према вредностима које су историјски и традицијски обједињавале Србе, отвара и другачију могућност тумачења. Овако гледано, питање које драма поставља није нужно како се вратити традиционалним системима вредности и обновити их, већ пре оно које поводом Селенићевих романа формулише Петар Цацић: „...Куда из легенде? Куда из епа? Шта је судбина етноса? Како измирити преовлађујућу митско-фолклорну свест са савременим цивилизацијским захтевима?“ Драма *Ружење народа у два дела* на ова питања не одговара, али их поставља као неотклоњиви императив без кога нема изласка из уклетог круга српских деоба.

Кључне речи: Слободан Селенић, драма, роман, историјска драма, политичка драма, традиционална култура, епска песма, обред, иронија, своје – туђе.

Литература:

Аристотел – Аристотел, *О песничкој уметности*, превод и објашњења др Милош Н. Ђурић, Завод за издавање уџбеника СРС, Београд, 1966.

- Baskom – Viljem Baskom, *Oblici folklor: prozne naracije, s engleskog prevela Zoja Karanović*, „Polja. Časopis za kulturu umetnost i društvena pitanja“, Novi Sad, 1987, god. XXIII, juni '87, br. 340, 224-228.
- Волк – Петар Волк, *Ружење народа у два дела, Критика о представама изабраним за 33. ЈПШ, 1/1988*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988, (Даље: *Критика*)
- Марјановић – Петар Марјановић, *Мала историја српског позоришта 13-21. век*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2005.
- Милошевић-Ђорђевић – Нада Милошевић-Ђорђевић, *Анегдота*, у књизи: *Од бајке до изреке. Обликовање и облици српске усмене прозе*, Друштво за српски језик и књижевност, Београд, 2000, 171.
- Палавестра – Предраг Палавестра, *Поетика грађанског пораза*, 1992, www.geocities.com/nikomah/selenic.htm-37
- Пашић – Феликс Пашић, *Наше деобе, Критика*, 1988, 75-77.
- Пашић – Феликс Пашић, *Слободан Селенић, критичар домаће драме*, у зборнику: *Споменица Слободана Селенића. Поводом седамдесетогодишњице рођења*, уредник Предраг Палавестра, САНУ, Београд, 2004, 79-89. (Даље: *Споменица*.)
- Пенчић – Дејан Пенчић-Пољански, *Ружење народа у два дела, Критика*, 1988, 77.
- Пешикан-Љуштановић – Љиљана Пешикан-Љуштановић, *Чаршијска анегдота. Испитивање граница жанра*, Зборних радова са скупа Слово са Лима, „Мостови“, год. 35, бр. 173-174, Међурепубличка заједница Пљевља, 2004, 50-55.
- Pešić – Milošević-Đorđević – Radmila Pešić – Nada Milošević-Đorđević, *Kulturno-istorijska predanja, i Predanje*, у књизи: *Narodna književnost*, „Vuk Karadžić“, Beograd, 1984, 130.
- Прокић – Ненад Прокић, *Слободан Селенић и српска драмска традиција, Споменица*, 2004, 69-71.
- Поповић-Стерија – Јован Стерија Поповић, *Родољупци*, у књизи *Комедије*, избор и предговор Милан Токин, Матица српска – Српска књижевна задруга, Нови Сад – Београд, 1970.
- Радоњић – Мирослав-Мики Радоњић, *Стерија у огледалу двадесетог века. Карактер једне комедиографије и њени трагови у делима А. Поповића, Д. Ковачевића, С. Селенића и В. Огњеновића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2006.
- RKT – *Anegdota*, у књизи: *Rečnik književnih termina*, Institut za književnost i umetnost – Nolit, Beograd 1985, 25.
- Селенић – Селенић Слободан, *Авангардна драма. Антологија*, СКЗ, Београд, 1964.
- Селенић – Слободан Селенић, *Ангажман у драмској форми*, Просвета, Београд, 1965.
- Селенић – Слободан Селенић, *Мемоари Пере Богаља*, Просвета, Београд, 1968.

- Селенић – Слободан Селенић, *Драмски правци 20. века*, Уметничка академија, Београд, 1971.
- Селенић – Слободан Селенић, *Антологија савремене српске драме*, СКЗ, Београд, 1977.
- Селенић – Слободан Селенић, *Пријатељи*, Матица српска, Нови Сад, 1980.
- Селенић – Слободан Селенић, *Косанчићев венац 7*, Атеље 212, Београд, 1980.
- Селенић – Слободан Селенић, *Писмо–глава*, Просвета, Београд, 1982.
- Селенић – Слободан Селенић, *Очеви и оци* Просвета, Београд, 1985.
- Селенић – Слободан Селенић, *Ружење народа у два дела*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988.
- Слијепчевић – Перо Слијепчевић, *Анегдота као уметничко дело*, „Запис“, Цетиње, 1928 – сепарат
- Томашевски – Б.В. Томашевски, *Теорија књижевности. Поетика*, превела Нана Богдановић, Српска књижевна задруга, Београд, 1972, 221.
- Frye – Northrop Frye, *Anatomija kritike. Četiri eseja*, превела Giga Gračan, Naprijed, Zagreb, 1979.
- Фрајнд – Марта Фрајнд, *Историјска драма – покушај дефинисања жанра*, у књизи: *Историја у драми – драма у историји. Огледи о српској историјској драми*, Прометеј – Стеријино позорје – Институт за књижевност и уметност, Нови Сад – Београд, 1996, 5-74.
- Ћирилов – Јован Ћирилов, *Зашто Селенић ружи свој народ?*, у књизи: Слободан Селенић, *Ружење народа у два дела*, Стеријино позорје, Нови Сад, 1988, 79-84.
- Ћирилов – Јован Ћирилов, *Ружење народа у три драме*, у књизи: Слободан Селенић, *Драме*, БИГЗ, Београд, 1990, 301-302.
- Ћирилов – Јован Ћирилов, *Селенићева дела у европском контексту*, *Споменица*, 2004, 65-67.
- Џацић – Петар Џацић, *Романи Слободана Селенића*, поговор у књизи: Слободан Селенић, *Очеви и оци*, Дерета – Просвета, Београд, 1993, 303-344.

Ljiljana Pesikan-Ljustanovic

„INSULTING THE NATION IN TWO PARTS“ BY SLOBODAN SELENIC
– THE CHANGE OF THE EPIC PARADIGM

(Summary)

This work deals with the question concerning a genre to which Slobodan Selenic's *Insulting the Nation in Two Parts* belongs – whether it is a historical drama or a political drama. It has been pointed out that Selenic's drama is a text in which history is only a phon on which politics reveals as a crucial impulse, a source of confrontation and destiny of the drama characters, but also of its spectators, so that *Insulting the Nation in Two Parts* can be determined, indicatively and conditionally, as the genre of a political drama.

The object of this research has also been the function of oral literature and its verbal and non-verbal models in this drama. For all that, the starting point has been the hypothesis that it is precisely oral opus and traditional culture that form and express some of crucial meanings of the drama. This particularly refers to the internal separations of the nation, due to which the crucial epic paradigm, by which our community confronts the other foreign, has been replaced with the confrontation within the very community in which the own becomes the foreign.

Владимир Гвозден
Нови Сад

НЕКОЛИКО НАПОМЕНА О ПАРАТЕКСТОВИМА У НОВОМ ЈЕРУСАЛИМУ БОРИСЛАВА ПЕКИЋА

Предмет анализе у овом раду су паратекстови у збирци прича Борислава Пекића, Нови Јерусалим (1988): наслов је узет из Новог Завета, као и цитат који је послужио као епиграф читавој збирци; поднаслов је жанровски индикатор; основни симболи у пет пред-прича потичу из премодерне космолошке традиције; свака од пет прича садржи мото; наслови прича праћени су годином у којој се одвија приповедана радња; последња прича праћена је напоменама. Да ли се наглашени енциклопедизам, видљив из паратекстова, као врхунаравна модерна форма знања, коси са ироничним ставовима приповедача, као и са његовим антиутопијским „постмодерним“ подривањем вере у свако спасење?

Као и други писци високог модернизма у српској књижевности седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века, Данило Киш и Александар Тишма, Борислав Пекић је био заокупљен реториком фактографског и фикционалног писања, статусом документа, границама историографског дискурса и, изнад свега, проблемом заснованости етичког ангажмана. Киш је, поводом Адорнове опомене о судбини литературе после Аушвица, поставио суштинско питање за ову генерацију: „Како причати о свему томе, а не бити баналан?“¹ То питање лако је прерасло у скраћену варијанту: како писати а не бити баналан, или само: како не бити баналан. У Тишмином случају бег од баналности испољио се као систематски недостатак хлорофила, као уочена гримаса приповедача који или на себе преузима трауму фикционалних ликова, или личне расцепе вешто фикционално раслојава у полифонији гласова у причи; код Киша је претња пластичне боце баналности одговарајућу реакцију нашла у наглашеном интелектуализму, енциклопедизму, у експериментисању са формом, у снажном личном етичком императиву да се покаже и прикаже судбина жртве али и да се истовремено, тим више, истражују могућности фикционалног језика, реторике приче и идеологије представљања и производње сећања. У драгоценом тренутку економије размене у српској књижевности, Киш је своју причу из *Гробнице за Бориса Давидовича* „Крмача која прождире свој оког“ посветио Пекићу. Кроз ову причу

¹ Д. Киш, *Горки талог искуства*, прир. Мирјана Миочиновић, Београд, 1989, стр. 235.

о изгнанству и страдању једног идеалисте, причу о конструкцији приче од докумената и палимпсеста, Киш је указао и на живот и на литературу Борислава Пекића. Као и Киша и Тишму, Пекића занима губитак, нестајање, жртве доминантних идеологија, однос званичне културе и њене текстуалне производње и њене супротности, незваничног али могућег сведочења о пукотинама монолитних дискурса. То занимање, као и у случају поменутих писаца, подразумева бег од документарног реализма и покушај да се етички императив говора о прећутаном, говора о затомљеној догађајности, стопи са актуелним достигнућима изградње књижевне приче.

Иако можда није најуспелије Пекићево дело, збирка приповедака *Нови Јерусалим* јесте његово зрело постигнуће, тако да може да послужи као типски пример његове уметности – односно његовог приповедачког умећа да се од документа преко алегије креће до фикције. Чини се да *Нови Јерусалим*, као симптом, показује све врлине и одређене мане амбициозног Пекићевог књижевног програма. Могло би се чак рећи да је ова збирка својеврсни каталог карактеристичних тема и поступака, који се константно прожимају, допуњују, па и опсесивно понављају у његовом писању.

У овој анализи предмет пажње биће оквир прича – прагови текста, паратекстови²: поред неизбежног наслова, ту су епиграф, мотои, напомене, предприче,³ поднаслов. Наслов и епиграф збирке су подударни и припадају истом семантичком низу, односно наслов је преузет из *Откривења Јовановог* (21, 10-11): „И одведе ме у духу на гору велику и високу, и показа ми град велики, Нови Јерусалим, где силази с неба од Бога. И имаше славу божју, и светлост његова беше као драги камен, као јаспис светли“.⁴ Нови Јерусалим је, фигуративно говорећи, град који је физичка реконструкција, духовна обнова или божанска творевина стварног града Јерусалима. Нови Јерусалим не постоји у реалности, већ како читамо у наведеном одломку, у духу, што се одражава и на статус приче и приповедача, па и на потенцијалну улогу читаоца у процесу придавања смисла тексту. Нови Јерусалим је конструкција, творевина – он није дат, већ саздан божјом вољом, или, можда Пекићевој оптици ближе, вољом онога ко је саздао причу, библијску причу која је постала један од темеља хришћанског веровања. Ако је Велики Аутор приче чак и Бог, онда се у *Новом Јерусалиму* враћамо Пекићу пародичару каквог смо упознали у *Времену чуда*. Ако је пак стварни аутор приче тек Јован са Патмо-

² Књижевни теоритичар Жерар Женет (Gérard Genette) дефинише паратекст као оне делове штампаног текста који текст прате (ауторово име, наслов, поднаслов, предговор, поговор, илустрације, мотои, напомене и сл.). Паратекст није граница текста већ његов праг, односно зона прелаза и размене између датог текста и онога што је изван текста, привилеговано место прагматике и стратегије, утицаја на публику, и то утицаја што служи бољем пријему текста и његовом пертинентнијем читању (в., Gérard Genette, *Palimpsestes*, Paris : Seuil, 1982; *Seuils*. Paris: Seuil, 1987; енглески превод: *Paratexts: Thresholds of Interpretation*, Cambridge: Cambridge University Press, 1997).

³ Термин „предприча“ је преузет из текста Јована Делића, „(Ауто)поетички слој у *Новом Јерусалиму* Борислава Пекића“. *Споменица Борислава Пекића*, САНУ, Београд, 2002.

⁴ Пекић одломак наводи у екавизираним и незнатно измењеном Вуковом преводу: „И одведе ме у духу на гору велику и високу, и показа ми град велики, свети Јерусалим, гдје силази се неба од Бога. И имаше славу Божију, и светлост његова бијаше као драги камен јаспис свијетли“.

са, онда утопијски дискурс бољег света Новог Јерусалима постаје легенда, мит – и приповедач наставља или препричава ту причу, као што препричава сваку другу легенду или причу. Како год било, Нови Јерусалим је новозаветно обећање спасења, моћна есхатолошка фигура која се у Пекићевим приповеткама на различите начине испољава као могућност спасења, у естетском, етичком или идеолошком смислу. Ако је Нови Јерусалим одговор на питање зла у свету, онда се код Пекића управо у најбољим тренуцима збирке показује како се зло, иако јесте питање свих питања, не испољава праволинијски, већ као производ свести, духа протагониста и њиховог деловања, конструкције и реконструкције, судара и стапања рационалног и ирационалног – све док обећање спасења не остане, да употребимо познату ауторову метафору, само још један отисак срца на зиду..

То је посебно видљиво у мелодијски заводљивом мотоу приче „Отисак срца на зиду, 1649“: „This is all one, to be a witch / as to be counted one!“ („Свеједно је вештица бити / Или се за такву рачунати!“.⁵ Ове стихове Пекић преузима из драме *Вештица из Едмонтона* (*The Witch of Edmonton*), заједничког дела Томаса Декера (Thomas Dekker), Џона Форда (John Ford) и Вилијама Раулија (William Rowley). Драма је праизведбу имала 1621. године (постоји запис о њеном извођењу на двору 29. децембра исте године), али је објављена тек 1658. Кад је драма први пут играна гледаоци су у њој препознавали одјеке стварних догађаја. Наиме, лик протагонисткиње драме, Елизабет Сојер (Elizabeth Sawyer), обликован је на основу тобожње вештице која је погубљена 19. априла 1621. године, а главни извор за то био је памфлет Хенрија Гудкоула (Henry Goodcole) под насловом *Чудесно откриће Елизабет Сојер, вештице* (*The wonderful discoverie of Elizabeth Sawyer, Witch*, 1621). Међутим, аутори поменути извор прекрајају, мењају поенту и етички смисао приче – у поступку сасвим сличном оном који примењује наратор приче „Отисак срца на зиду“. За разлику од Гудкоула који вештицу приказује као злу жену која је посегла за враџбинама иако за то није имала стварне потребе, Сојерова је у драми представљена као сиромашна, усамљена и неправедно осуђена жена која се црној магији одаје тек након што је била неоправдано оптужена за вештичарење. Драма *Вештица из Едмонтона* ослањала се на сензационалну причу о актуелној вештици, али није олако стала на страну њене демонизације – Елизабет Сојер је приказана као производ друштва, а не као друштвена аномалија. Као и у последњој причи у збирци,⁶ однос паратекста и текста овде је непосредан и праг приче најављује саму причу: способност препознавања вештица коју наводно поседује Џон Блексмит не подлеже верификацији, јер је учинак у оба случаја – истоветан. Ако је Нови Јерусалим дат у индивидуалном духу Јована са Патмоса, онда зло (да ли, следствено томе, и добро?) није објектификовано у телу, у видљивим знаковима или јасним процедурама, већ је оно такође у духу, у неухватљивој мрежи наиндивидуалних сила „рачунања“.

⁵ Б. Пекић, *Нови Јерусалим*, Београд, 1990, стр. 55.

⁶ Цитат из Солжењичиновог *Архелага Гулаг* послужио је као језгро читаве приче.

Поред мотоа, приповедач у свакој причи посеже за особеним уводима, за „предпричама“ које су структурално подударне. Увод сваке приче повезан је са једним од пет елемената: ватра, земља, вода, ваздух и метал. Све до успона модерне хемије у 18. веку и појаве периодног система елемената, веровало се у четири или пет основних елемената. Емпедокле у петом веку пре наше ере, и Аристотел у четвртном, говорили су о четири основна елемента: земља, ваздух, ватра и вода (и због тога је важно што је место радње прве приче у *Новом Јерусалиму* Грчка). Ниједан од ових елемената нема еквивалент у модерном периодном систему елемената, већ се сматрају симболима који одражавају извесне подударности између космичког поретка и људског искуства. Необично је што у Пекићевој „космологији“ налазимо пет елемената. Могуће је да су они присутни због свесне или несвесне тежње да се свет зла и обећања спасења прикаже као истински глобалан, тежње која је видљива посебно у опису настанка и ширења бубонске куге у 14. веку у причи *Мегалос Масторас*.⁷ Наиме, азијске филозофије познају пет елемената [јапанске космологије, на пример, говоре о следећим елементима: *chi* (земља), *sui* (вода), *ka* (ватра), *fu* (ветар), *ku* (празнина)]. У западној традицији обично се говори о четири елемента, мада је Аристотел додао и етер као пети елемент (*quintessence*). Иако је по Аристотелу квинтесенција најчистија и најплеменитија материја, Пекић традиционалним елементима додаје неплеменити метал, тако да се чини да је такав поступак могуће посматрати као вид пародијског очуђења традиционалних гледишта. Коначно, нарочито је важно што је уврежено веровање вековима било да је човеку преко потребна равнотежа ових елемената. Сходно томе, може се рећи да Пекић у својој приповедачкој дистопији описује нарушену равнотежу основних елемената.

Од свих паратекстова, пажњу критике је највише привлачио поднаслов: *Готска хроника*, који прати и додатак: *Лондон, 1988*. Шта „готско“ значи данашњем читаоцу, односно какав је семантички потенцијал оваквог одређења у савременом контексту.⁸ Затим, постоји ли интерпретација *готског* и *хронике* у самој збирци која би могла послужити као метанаратив за утврђивање жанровске припадности *Новог Јерусалима*. „Готско“ је у данашње време задобило мноштво могућих значења, тако да је семантички потенцијал овог израза готово неухватљив и неописив. Овим изразом може се упутити на одређени стил у уметности – у књижевности, сликарству или архитектури; може да има блиско значење изразу „средњовековно“; може да се односи и на посебан тип популарне музике и њених следбеника. Изворно, израз је упућивао на оне објекте или схватања везане за Готе, њихову културу и језик. Готи су били једно од германских племена и посебно су познати по сукобима са Римским царством. Врхунац су достигли у петом веку пре наше

⁷ „1333, петнаест година пре почетка приче о Кир-Ангелосу, на древни се Китај обореше грдне невоље. Свих се пет Елемената – Ватра, Вода, Земља, Метал и Ваздух – на жуте људе подиглоше“ (Пекић, нав. дело, стр. 11).

⁸ Олако би и већма академски безбрижно било претпоставити да постоји подразумевајући скуп асоцијација и алузија („херменеутички хоризонт“) који се јавља код потенцијалних читалаца када уоче да поднаслов збирке гласи „готска хроника“.

ере, када су опљачкали Рим и освојили Шпанију, али се њихова историја окончала тако што су их асимилovali народи које су првобитно успевали да потчине. Но, да би се од Гота стигло до „готике“ и „готског“ било је потребно много времена. Током ренесансе, због обнове занимања за грчко-римску културу и нарочито архитектуру, посебан тип архитектуре, настале у средњем веку, почео је да се означава као „готски“ – и то без икакве конкретне везе са Готима, већ због тога што је *uomo universale* ова здања посматрао делом као варварска а у потпуности као дела која одступају од класичног стила који је постао предмет безрезервног дивљења. Израз „готска архитектура“ још и данас означава средњовековни тип архитектуре, развијен у западној Европи између 12. и 16. столећа, који се одликује употребом шиљастих лукова и сводова, обилатом употребом стакла и све замршенијом орнаментиком:

„Нагласак је био на динамичној линији пре него на тежини и маси, као у романском стилу, а елегантније решавање инжињерских проблема, комбиновано са новим духом религијског мистицизма и тежње, довело је до још снажнијег нагласка на вертикалном и на висини, о чему сведоче витке и шиљасте куле“.⁹

Тридесетих година шеснаестог века то је постао презрив израз којим се описивала култура схваћена као варварска и сирова. Но, опет су прошли векови пре него што је „готско“ почело да означава одређен тип романа, који је то име добио јер је његово место радње искључиво било везано за архитектонска здања грађена у готском стилу – нарочито за замкове, куће и опатије. У Енглеској се у осамнаестом веку догодио такозвани *gothic revival* (обнова занимања за готику). Готски стил је играо најпре декоративну улогу као зачудна алтернатива рококоу, да би касније постао доминантан стил јавних здања. Познати рани пример обновљеног стила била је вила Хораса Волпола (Horace Walpole) „Strawberry Hill“. Као део поменутог „обнове“, готска проза је настала у Великој Британији, када је управо Хорас Волпол 1764. године објавио роман *Отрантски замак: готска прича* (*The Castle of Otranto: A Gothic Story*). Поднаслов, паратекст Волполовог романа, упућује искључиво на чињеницу да се радња одвија у средњем веку. Жанр се обликовао у Енглеској између 1790. и 1830. и припада широј категорији романтичарске књижевности. Његов главни учинак односи се на ефекте које је изазивао код читалаца, а који су везани за нови тип задовољства у тексту утемељеног на доживљају тзв. пријатног ужаса.

Готски роман се може схватити као опис палог света.¹⁰ А тај пали свет посматрамо кроз различите аспекте романа: заплет, место радње, обраду ликовна и теме. Готски роман има неколико стабилних особина, што га и чини жанром, односно субжанром. Најпре, реч је о стабилном месту радње, које можда игра и најважнију улогу у одређењу жанра. Наиме, оно изазива атмосферу страха, ужаса и пропадања. Истовремено, трулежни, урушени крајолик подразумева да је некада, на том истом месту, постојао свет у успону. У

⁹ Х. Рид (ур.), *Речник уметника и уметности*, Нови Сад, 2000, стр. 114-115.

¹⁰ А. В. Трасу, *The Gothic Novel 1790-1830 Plot Summaries and Index to Motifs*, Lexington, 1981.

неодређеној прошлости опатија, замак или крајолик били су радо посећивани, високо цењени и прихваћени. Поред места радње, за одређење готског романа важну улогу игра јунак, који је нека врста архетипа, јер постоји јасан образац за његову карактеризацију. Протагониста је најчешће изолован, добровољно или присилно. Потом је ту нитков („негативац“, обично мушкарац), који је сушто оличење зла, било зато што је на необјашњив начин изгубио божју милост, било због своје личне злобе. У многим готским причама присутан је и лик луталице, који лута земљом у сталном изгнанству (оно је обично вид божје казне). Сам заплет одражава урушени свет, јер протагониста пролази кроз низ искушења која му приређује антагониста. На крају, главни јунак се спасава кроз поновно сједињавање с вољеном особом.

Иако се готски роман бави узвишеним и натприродним, стална тема па-лог јунака може да се односи на стваран свет. Заstraшујући аспекти ових романа, страх од смрти, насиља, греха, непознатог, страхови су с којим се у мањој или већој мери сви суочавамо. У свету готске прозе такви страхови су приказани као згуснути и концентрисани. Због описивања натприродних феномена и морбидне, мрачне атмосфере, овај жанр је традиционално био у сенци и окарактерисан је као „неакадемски“. Међутим, као што Џорџ Хагерти тврди у студији која се појавила нешто после Пекићевог *Новог Јерусалима*: „готски роман је ослобађајући феномен који шири обим могућности романсијерског дискурса“.¹¹ Најважнији психолошки и физички елементи готске прозе су: мистерија, натприродно, духови, уклете куће и готска здања, замкови, тама, смрт, пропадање, лудило, тајне, наследне болести, погубљења и слично. Важан аспект ових романа је антикатолицизам, нарочито критика појединих установа католичке цркве, као што је инквизиција (у земљама јужне Европе, Италији и Шпанији), као и романтичан однос према средњовековној прошлости.

Међутим, чини се да је за разумевање поднаслови збирке *Нови Јерусалим*, потребно највећма обратити пажњу на поменути однос готског романа према историји. Наиме, како је то у огледу о хронотопу видео Бахтин, с „готским“ или „дрним“ романом учвршћује се нова територија романеског догађаја, која ће играти важну улогу у развоју историјског романа и романеског жанра уопште. Место радње у готском роману засићено је временом, односно временом историјске прошлости: „у замку су се у видљивом облику сачували трагови векова и генерација“.¹² Засићеност Пекићевог приповедања историјом свакако садржи нешто од атмосфере готског романа и његовог „музејско-антикварног карактера“.

Да бисмо се још више приближили разумевању паратекста *готска хроника*, морамо покушати да одговоримо на нешто једноставније питање шта је хроника. Хроника (лат. *chronica*) је историјски опис чињеница и догађаја у хронолошком поретку. У хроникама се једнак акценат ставља на важне и неважне догађаје (односно, не врши се наглашен одабир међу њима). Циљ је

¹¹ Н. George. *Gothic Fiction/Gothic Form*. University Park: Pennsylvania State University Press, 1989, стр. 34.

¹² М. Бахтин, *О роману*, Београд, 1989, стр. 375.

да се записују догађаји како се одигравају. Хроника је у супротности с причом или с историографским дискурсом, јер се и прича и историографија баве важним догађајима (наравно, због различитих разлога) а догађаји које аутор сматра небитним нису ни предмет његове пажње. Термин хроника најчешће упућује на хроничаре из средњег века који су бележили историјске догађаје у одређеној географској области, описујући по правилу живот племства или свештенства. Они углавном нису настојали да раздвоје чињеницу од легенде (као у случају познате *Англосаксонске хронике*,¹³ добар пример су и *Славеносербске хронике* Ђорђа Бранковића). Различите фикционе приче узимају израз хроника као део наслова или поднаслова, како би се остварио утисак епског замаха и пропорције испричаних прича (Стендал, *Црвено и црно: хроника из 1830. године*; Иво Андрић, *Травничка хроника*).

Пекић је наслову и поднаслову још додао индикатор места настанка књиге: *Лондон, 1988*, што, најпре, несумњиво јесте изворни географски и језички контекст настанка готске прозе. Но, помињање 1988. године упућује на време настанка саме збирке, што би требало да укаже на чињеницу да је она вид савремене готске прозе. У *Новом Јерусалиму* се употребљавају поједини тематско-мотивски аспекти готских романа као оквир приповедања: натприродне појаве, пали свет, смрт, тама, мрачни карактери, лик луталице (Црни господин у причи *Мегалос Масторас*); вештице и вештичарење (*Отисак срца на зиду*), погубљења (*Човек који је јео смрт*), духови (*Свирач из златних времена*), затим страх (и физички и психички), мистерије, изолованост приповедача и слично. Места радње ових прича такође не толико дословно колико алегоријски осликавају нека од уобичајених попришта радње готских романа: простори болести, нестанци светова, ноћ, тама, енглеска седамнаестог века, Француска у време револуционарног терора, читава цивилизација која у очима научника представља светлу прошлост а сада је само простор пропадања и нестајања (*Луче Новог Јерусалима*). Такође, како би се појачао утисак пропадања, кроз читаву збирку провејава мотив „златног доба“ у лику „свирача из златних времена“.

У *Новом Јерусалиму* је присутна употреба језика хронике, најчешће у оним тренуцима када се, више имплицитно него експлицитно, говори о сличности догађаја у историји. Свака прича је датирана, као што се у хронички датира сваки догађај. Коначно, доминантни извори које Пекић користи као средства приповедања – не толико у служби заплета колико у смислу дочаравања временског и просторног оквира – историографске су природе. Парадоксално, приповедач који жели да оповргне историографски приступ управо користи његова достигнућа и његове методе. О томе добро сведочи пример из приче *Отисак срца на зиду*:

„Ако неко признаје да је земља приче Енглеска, а природа и клима онако описује, тешко је помислити на грофовију Норфолк, иако се њена насеља не помињу, а догађаји близначки личе на стварне, забележене у хронички Р. В.

¹³ М. Н. Abrams, 'Chronicle', *A Dictionary of Literary Terms*, New York: Harcourt Brace, 1993, стр. 27.

Кетон-Кремера *Norfolk in the Civil War*, и осталим књигама о Грађанском рату у Британији.¹⁴

Као у каквом класичном одређењу фикције, догађаји личе на оне описане у поменутој, постојећој књизи, али то нису *ти* догађаји. С друге стране, у причи *Човек који је јео смрт* прибегава се поступку који је у аналима књижевног живота остао упамћен као „случај Хилдесхајмер“. Немачки писац Волфганг Хилдесхајмер (Wolfgang Hildesheimer) афирмисао се књигом *Mozart* (1977)¹⁵ као један од класичних биографа великог композитора. Четири године касније, он објављује књигу *Marbot: Eine Biographie*, у којој приповеда о животу енглеског естетичара и ликовног критичара сер Ендрју Марбота који је 1830, у својој тридесетој години, нестало. Књига је била веома добро прихваћена код дела немачких књижевних критичара, који су Хилдесхајмера похвалили зато што је спасао од заборава једну историјску личност. Но, убрзо је утврђено да Марбот није био стварна личност, већ да је писац, користећи велики број извора за своју (ре)конструкцију, спретно и уверљиво уградио фикциони лик у културну историју раног 19. века. Хилдесхајмер је у текст унео „мноштво крупних ознака које нагоне читаоца да мисли да је реч о стварној биографији“.¹⁶ Пекић, конструишући фикционалног Жан-Луја Попјеа, чини готово све што је учинио Хилдесхајмер, осим две кључне ствари: не даје лажни паратекст, односно жанровски индикатор; не покушава да створи објективистичког наратора догађаја, већ задржава субјективну димензију у фокализацији приче. Резултат јесте прича, али дуга сенка „историзоване фикционалне биографије“ донекле замрачује идеју књижевне приче и приповедања.

Осим тога, вероватно свестан лабаве одрживости позиције наратора који историографско жели да побије историјским (ре)конструкцијама, Пекић често користи методу уоквиравања приче – поигравање ауторством – коју је Волпол спретно употребио у *Отрантском замку*. Прво издање тобоже је био превод једног рукописа публикованог у Напуљу 1529. године и откривеног у библиотеци „старе католичке породице из северне Енглеске“. Такође, наратор тврди да италијанска прича заправо потиче од једне старије приче, која води порекло још из крсташких ратова. Међутим, кад се појавило друго издање романа Волпол је – не без извесних последица у пријему и оцени дела – потврдио да је заправо он аутор. Пекић у *Новом Јерусалиму*, као и у другим својим делима, често тврди да не приповеда причу коју је сам написао.¹⁷ Аутор иступа као приређивач – легенда о Мегалосу Масторасу „жива је где

¹⁴ Пекић, нав. дело, стр. 57.

¹⁵ Превод на српски језик објављен је 2006. године (В. Хилдесхајмер, *Моцарт*, прев. Гордана Трбојевић, Београд).

¹⁶ Жан-Мари Шефер, *Зашто фикција*, прев. Владимир Капор и Бранко Ракић, Нови Сад, 2001, стр. 140.

¹⁷ Киш у причи из *Гробнице за Бориса Давидовича* посвећеној Пекићу, приликом фикционалне реконструкције догађаја из живота Голда Верскојлса пише: „Поузданост документата, макар били налик на палимпсесте, овде за тренутак престаје“ (Киш, *Гробница за Бориса Давидовича*, Београд, 1989, стр. 19). Пекић, у фикционалној реконструкцији догађаја из живота Џона Блексмита, наставља ову нит: „Не велим ни да имам књижевних разлога да испод овог исповед-

живе Грци¹⁸. Он прича приче које већ постоје – а те приче јесу хронике што лебде између стварности и легенде. Тек што је назначио да ће пустити „причу да у своје име говори“¹⁹, наратор наставља са две неочекиване, готово редундантне интервенције. Најпре пастишира реторику хронике (поигравајући се с временским нивоима),²⁰ а затим се позива на једну другу стару, стварну хронику, тако што и физички раздваја такав тренутак, одвајајући га заградама од „главне“ приче – уводи цитате из стварне хронике *Historia Secula ab anno 1337 ad annum 1361* Микела де Пјаце (Michel de Piazza).²¹

Последица тога је да се, без обзира на то што у приповеткама *Новог Јерусалима* доминира прво лице, фокализација не постиже кроз једну и јединствену, конзистентну свест приповедача, као у случају приче *Мегалос Масторас* и његово дело:

„Примићемо за истину све што се чуло у Хагиос Николаосу, Светом Николи, цркви у близини рушевина храма Атине Алеје, од старог калуђера, еремите који је изгубио очи (...)“.²²

У крајњој линији, приповедач је тумач акциденталних прича²³ које су раније испричане а његово писање плод је адаптивног читања. Истовремено, он покушава – то посебно видимо на основу анализираних паратекстова – читаоца да наведе на тзв. симптоматско читање, односно на начин читања који је у стању да уочи непризнате, подземне токове конструисања прича – и егзистенцијалних и литерарних.

Кад се све узме у обзир, чини се да однос приповедача према готском пре свега има за циљ да укаже на опседнутост демоном историје, на немогућност да се од њега умакне – на нужност историографске интерпретације као вида људског проклетства. Остаје отворено питање да ли је то лична опсесија, или је она плаузибилна као стремљење ка општем ставу који би уоквирио поменуте приче.²⁴ Иако је, условно речено, у поступку и у односу према историографском дискурсу постмодеран, Пекићева морална брига која провејава ослања се на врло снажне модерне бинаризме у разумевању „добра“ и „зла“, док се проблем њиховог тешког диференцирања најуспелије додирује у причи *Отисак срца на зиду*. Зло доминира светом *Новог Јерусалима* и људско

ног палимпсеста другу истину откривам. (...) Помињем га да се види како сам и ја нешто радио, не само туђу причу начитко преписао“ (Пекић, нав. дело, стр. 57).

¹⁸ Б. Пекић, нав. дело, стр. 7.

¹⁹ Исто, стр. 11.

²⁰ „Ређу ћу још да је година Господња 134. Сто шест ће проћи до пада Константинополиса и пропасти Светог РOMEЈСКОГ ЦАРСТВА, а сти четрдесет пет од пловидбе Христифора Колумба, која ће отворити западне путеве сребру и злату“ (Исто, стр. 11).

²¹ „Кад су, према францисканцу Микаелу де Пјацу, октобра 1347, дванаест ђеновљанских галија превезле куту из Цариграда у Месину на Сицилији, она није била црна.“ (Исто, стр. 11).

²² Исто, стр. 9.

²³ Прича о Мегалос Масторасу је, каже наратор, „узгредна ископина истраживања чињених пре и током писања *Златног руна*“ (Исто, стр. 9).

²⁴ У готским романима јунаци, живећи у изолацији, често пишу текстове који никада не бивају публиковани. Могуће је да се поднаслов *готска хроника* односи и на Пекићев живот у Лондону, што нас води и ка могућем разумевању помало амбивалентног односа самог приповедача према причама које прича.

спасење је приказано као немогуће. У хроничарској перспективи, кроз приче о понављајућем негативном исходу покушаја спасења, приповедач као да хоће да изрази антиутопијску критику схоластичког схватања Јерусалима и писма уопште. Наиме, четири смисла Писма, најбоље је изразио Тома Аквински (*Summa theologiae* I.i.10): (1) историјски/дослован, (2) алегоријски, (3) морални или трополошки, (4) анагогички. *Јерусалим* је историјски град из старозаветних времена; он је и *алегоријски* Јерусалим у којем је Христ разапет на крст; то је исто тако *морални или трополошки* град у сваком тренутку (за вернике и припаднике цркве); коначно, *анагогички* посматрано, то је Нови Јерусалим, који ће настати на крају времена, али ће након тога бити вечан. Пекићеве приче као да налазе и пети смисао Јерусалима – а то би заправо била идеја да он нема никаквог смисла за самог приповедача, док за његове јунаке изгледа има. Стога би се могло рећи да је нараторов поглед у *Новом Јерусалиму* парадоксалан до неодрживости: он, наиме, трансцендира историју у чију телеологију сумња. Истовремено сам бива носилац телеологије смисла историје, који представља и пројектује као немогућност теодицеје, односно као радикалну скепсу према деловању уопште, осим према сопственом – приповедачком.

То је, чини се, симптом дубљег проблема који многи посматрају као врлину Пекићевог постмодернизма. Сагледајмо укратко ограничени узорак Пекићевог приповедачког здања, односно од чега се састоје прагови текста којима смо се бавили: наслов је узет из *Новог Завета*, као и цитат који је послужио као епиграф читавој збирци; поднаслов је својеврстан жанровски индикатор, али га прати и временска одредница настанка књиге; основни симболи у пет предприча потичу из премодерне космолошке традиције; мото прве приче води порекло од грчког анонима; у другој причи у питању је цитат из енглеске драме из седамнаестог столећа; трећа започиње наводом песме која се певала за време Француске револуције; у четвртој се наводе незнатно измењени стихови самог Пекића; у петој читамо одломак из Солжењициновог *Архипелага Гулаг*; наслови прича праћени су годином у којој се одвија приповедана радња; последња прича праћена је напоменама. Наглашени енциклопедизам, видљив већ из паратекстова, као повлашћена форма модерног знања, коси се с ироничним ставовима приповедача, као и са његовим антиутопијским постмодернистичким подривањем вере у свако спасење: уметничко, религијско, правно, политичко, научно, интелектуално, етичко – да ли је то неодржива тензија? Како истим средствима победити талог знања на чијим темељима се подиже прича на којој почива свака могућа теодицеја?

Критика је понудила решење за проблем Пекићеве прозе у *Новом Јерусалиму*: диснаративност. Термин је применио Бојан Ђорђевић у аналитичном чланку „Диснаративност и онтологија приче (на примеру приповетке *Отисак срца на зиду* Борислава Пекића)“, а прихвата га и Ала Татаренко.²⁵ Основни елементи диснаративне свести су сазнање да је прича реалистичка и референцијална илузија; да је и узрочно-последична веза, која почива на прет-

²⁵ А. Татаренко, *Жанровски мозаик* Новог Јерусалима Борислава Пекића, *Жанрови српске књижевности* бр. 2, ур. Зоја Карановић, Нови Сад, 2005, стр. 364.

поставци континуума, такође илузија; те да је и неутралност приче илузија.²⁶ Тешко би било доказати да је свест приповедача диснаративна, а при том не напустити идеју било какве конзистенције. Ђорђевић нуди решење у тврдњи да сама прича зна шта ради, односно да сама прича одводи наратора

„у најдубље слојеве његовог бића, и да се он тамо суочи са онтолошком тајном коју је, као јунак, одбијао да призна и препозна. Тако се још једном прича показала јачом и од наратора и од аутора“.²⁷

Идеја да се нарација може оспоравати њом самом је примамљива, али је тешко спојива с путевима који воде до онтолошке тајне. Рекао бих да је зато Ђорђевићева дијагноза тачна, само што је она, чини ми се, више проблем него решење, барем када је реч Пекићевој збирци *Нови Јерусалим*. Укратко, диснаративна свест се враћа свести путем саме нарације. Питање на које нема одговора је када и како – јер она је или диснаративна или је суочена с онтолошком тајном. Проблем приповедача *Новог Јерусалима* лежи у томе што он хоће и једно и друго – да истовремено пробије замишљене границе приче и да сведочи о ексклузивитету знања и о владању тајном (односно самом причом), и зато пречесто пробија оквир приче (али не и дискурса који у њу уткива), а такав *парергон* је неодржив. Осим тога, чини се да ових неколико теза о паратекстовима *Новог Јерусалима* оповргава поменути тезу о диснаративности. Идеално посматрано, „прагови“ текста служе бољој комуникацији текста и читаоца. У овој збирци паратекстови су мотивисани, и они извесно рачунају како на постојање реалистичке и референцијалне илузије (односно, миметичке варке), тако и на узрочно-последичне везе (на слова, подналова и самих прича; мотоа и приче; предприче и приче; приче и напомена).²⁸ Читалац се стога помало осећа као Порфирије Петровић који, када током ислеђивања Раскољникова утврди да овај верује у Нови Јерусалим као оваплоћење идеологије о великим људима, каже: „Тако, ти верујеш у Нови Јерусалим. Па ти онда мора да верујеш и у Бога“. Утисак је да приповедач *Новог Јерусалима*, фигуративно или дословно, не верује ни у Нови Јерусалим ни у Бога, али верује, помало нарцисоидно, у (своје) приповедање. Прича има своје категорије и оквире, јер чак и ако је језик изнад писца и ако језик влада писањем, то још увек не значи да нас он води било где – а поготово не лако до тајне дубље онтологије.

Кључне речи: Борислав Пекић, *Нови Јерусалим*, паратекст, диснаративност.

²⁶ Б. Ђорђевић, *Диснаративност и онтологија приче (на примеру приповетке)* Отисак срца на зиду Б. Пекића, *Зборник Матице српске за књижевност и језик*, 2-3, 2000, стр. 352-353.

²⁷ Исто, стр. 353.

²⁸ Трећа одлика диснаративности, односно свест да је неутралност приче илузија, не чини ми се плаузибилном, осим ако није реч о одавно усвојеној „свести“ да је немогуће објективно приповедање.

Vladimir Gvozden

SOME REMARKS ON THE PARATEXTS OF BORISLAV PEKIC'S *NEW JERUSALEM*

(Summary)

The paper analyses the thresholds of texts, i. e. the paratexts of Borislav Pekic's collection of short stories entitled *New Jerusalem: A Gothic Chronicle* (1988). The title of the collection was taken from the New Testament, as well as the epigraph at the beginning of the book; the subtitle plays the role of a generic signal; the main symbol of every story stems from the pre-modern cosmological tradition; every story has a motto (Greek Anonym; *The Witch from Edmonton*; a French revolutionary song; Pekić's own poem; *The Gulag Archipelago*); the titles of stories are accompanied by the exact year in which the fictional plot takes place; the last story has endnotes. Is this pronounced encyclopedism as a crucial form of modern knowledge in contrast with narrator's so called „post-modern“, anti-utopian eroding of the belief in any possible salvation (ideological, artistic, religious etc.)?

Тијана Тропин
Београд

СТВАРНОСТ У ДЕЛИМА НЕМАЊЕ МИТРОВИЋА

Овај текст бави се посебним односом према стварности у делима Немање Митровића, супротстављајући његове фантастичне и реалистичне кратке прозне облике. Биће истражен начин на који лирски сензибилитет и склоност ка ониричном дају специфичну тежину његовим како фантастичним, тако и реалистичким делима.

Наслов мог текста садржи исказ који ће читаоцима Немање Митровића одмах зазвучати проблематично, јер већину његових кратких текстова, на граници између прозе и поезије, одликује изражен фантастични елемент ониричног карактера. У питању је писац који је већ у својој првој књизи *Сан рата* (1980) обележио границе поетике у којима је, потом, стварао све до данас, истраживајући нове могућности, али чврсто се држећи одређених смерница (Михајло Пантић ће га тим поводом назвати нееволутивним писцем, и, како ћемо још видети, преварити се). Питање је, значи, да ли се у том контексту – кратке лирске фантастичне форме – уопште може говорити о стварности у тексту; међутим, пажљивијим ишчитавањем можемо стећи тачнији увид у природу стварности и не-стварности код Митровића.

Овде би требало напоменути да, као што су одавно уочили нпр. Јасмина Лукић¹ и Дејан Илић,² Митровића често сврставају међу постмодерне писце којима он, међутим, поетички не припада; ипак, пре свега због генерацијске

¹ „Индикативно је приметити да Немања Митровић, за разлику од већине наших савремених песника, у својим књигама не даје никакве назнаке на основу којих би се могле извести макар и основне поставке његове ауторске поетике. Штавише, и у *Сну рата* и у *Расама* метатекстуални план тако је брижљиво неутрализован да се то не може сматрати случајношћу, поготово не у времену када је експликација поетичких назора постала уобичајени начин показивања ауторске самосвести. Имајући управо тај „хоризонт очекивања“ у виду, неутрализаацију метатекстуалног плана у Митровићевим текстовима морамо примити као посебну врсту сигнала. Очито је, наиме, да се потискивање тог значењског слоја у његовим текстовима мора повезати са још неким њиховим битним одликама, а пре свега са чињеницом да се Митровић увек труди да елиминира све информације које би читаоцу омогућиле да те текстове постави у било какав чврст контекстуални оквир. У том би смислу и експликација основних начела ауторске поетике могла да се појави као једносмерна функционализација текста, што Митровић очито жели да избегне.“ Ј.Лукић: *Друго лице. Прилози читању новијег српског песничтва*, Просвета, Београд, 1985, стр. 208.

² Д. Илић: „Искусство светог и искуство празнине у прози Светислава Басаре.“ Преузето са: www.b92.net/casopis_rec/arhiva/ilicmisao.html 26. септембра 2007.

блискости са низом аутора постмодерне фантастике који су деловали у првој половини осамдесетих, критичари га често сврставају у постмодерни ток, занемарујући чињеницу да Митровићеве приче не показују основне одлике постмодерне – самосвест текста и текстуалног универзума, наглашену интертекстуалност и поигравање ерудицијом борхесовског карактера. Док постмодерни писци нагомилавају паратекстуалне украсе – предговоре и поговоре, фусноте, референце, често мапе и схеме – и позивају се на фиктивне, али због тога не мање обимно документоване изворе, Митровић приповеда строго се држећи света приче, као да се труди да читалац потпуно утоне у његов фикционални свет, заборављајући на пишчево присуство; мада, дакле, његова поетика не дозвољава да се уврсти међу постмодернисте, они су га прихватили и одабрали као својеврсни заштитни знак једне генерације.

Одличан пример за Митровићеву двосмислену позицију унутар оваквог контекста јесте његово (не)оправдано присуство у хрестоматији *Постмодерна српска фантастика* Саве Дамјанова (Дневник, Нови Сад, 1994): његова прича *Трн* не показује разиграност и поигравање фикционалношћу као остали текстови заступљени у антологији, али ипак, врло индикативно, у две одабране приче (*Таворска светлост* Предрага Марковића и *Господара његовог глас* Милете Продановића) он се цитира и/или уводи у приповест као лик, што у најмању руку сведочи о присутности у стваралачкој свести тих писаца. У новије време, он фигурира као централна личност и двојник приповедача у роману *Персијско огледало* Миомира Петровића.

Немања Митровић тако заузима специфично место међу писцима који су се појавили почетком осамдесетих година двадесетог века: издвојен, и већ као врло млад писац са сасвим оформљеним поступком и стилем, са виђењем стварности које се није подударало са књижевним погледима већине писаца тога периода – било аутора стварносне прозе (Милисав Савић, Видосав Стевановић) било оних који су се и претерано очигледно угледали на Борхеса (и у овом погледу репрезентативне су поменуте приче Предрага Марковића и Милете Продановића, да не идемо сувише далеко). Постмодерно замењивање стварности литературом, њена аутореференцијалност, овде није присутна; могло би се говорити о магичном реализму кортасаровског типа, или, ако везе и узоре потражимо нешто ближе, о транспозицији баналне свакодневне стварности у сан и поезију, као што то у својим приповеткама чини Бруно Шулц.

Фантастика коју негује Митровић најчешће се не може повезати са домаћом традицијом фолклорне фантастике нити са западном жанровски одређеном фантастиком, јер су мотиви којима се он враћа и свет који уобличава крајње индивидуални. Могло би се једино са извесношћу тврдити како важан удео у овом невеликом корпусу текстова имају приче у којима је фантастика онирична, али Митровић најчешће одступа од традиционалног модела реалистичног приповедања у коме су сан и јава јасно разграничени; приповетке из збирке *У знаку рибе*, мада манипулишу ликом сневача, не раздвајају стварност и сан, као што назначавала већ наслов приче *Снови и дани* – чак и у причи *Пре рођења*, која започиње падањем у сан и завршава се

буђењем, постоји лажно буђење на самом почетку сна. Сан у овим приповеткама има примарни значај у односу на секундарну стварност; док реалистичко приповедање сан користи као средство за психолошки опис јунака (познати сан у *Ветру* Лазе Лазаревића) или, најчешће, средство антиципације, пророчки сан који је лако протумачити, Митровићеве снови не уклапају се ни у једну од ове две матрице; они конституишу нови ниво догађања на коме важи другачија логика..

Душица Потих³ је одлично уочила да „текст постоји на три равни – потиснутој равни реалности, дословној равни нарације и посредованој равни сна.“ То потискивање равни реалности уочљиво је у целом Митровићевом опусу. Чак и кад није експлицитно онирична/делирична, дакле омеђена спавањем и буђењем, фантастика Немање Митровића не познаје границу између „обичног“ и „необичног“, стварног и не-стварног, али задржава логику сна, постепено а немотивисано претапање призора из једног у други и одсуство наративне везаности појединачних делова у дужим текстовима. До одређене мере, од овога одступају поједини текстови из збирке *Приче за очи* као и збирка *Нерасветљени Светозаров нестанак*, која обележава први драстичан заокрет у Митровићевом приповедању, окретање апсурдном и одрицање од сликовитости и раскоши дотадашњих приповести. Упадљиво је и настојање да се радња сведе на један наративни покрет, један замах који ће претрајати кроз читаву причу. Разлике у односу на претходне књиге видљиве су и у равни језика – у односу на раније књиге, речник је сведен, а чак и реченичне конструкције једноставније, у складу са репертоаром свакодневице који се у овој књизи описује.

Ипак, дела објављена у периоду од 1980. до 2005. године показују толико заједничких одлика да се на овом месту могу укратко формулисати главни чиниоци његове поетике, покушаја да се искаже неисказиво:

Логика сна

Препознатљива одлика Митровићевих најуспелијих текстова јесте смењивање фантастичних *призора* наоко без разлога и без наративне повезаности, њихово разбуктавање и све веће усложњавање. Приче као што су *Трн*, *Снови и дани*, *На ноћним излетима* или *Сценарио за сан* у целину повезује само главни јунак, али чак ни ту не можемо говорити о „личности“ јер нема идентитета који би доследно трајао кроз читав текст; може се говорити о јединственој посматрачкој тачки, али не и о особи тј. ауторском конструкту који би имао непроменљиве, постојане особине; са том флуидношћу посматрача/јунака може се повезати и опсесивни мотив ембриона који се развија и мења. Одличан пример овакве непостојаности је иначе не-онирична приповетка *Кућа од слика* у којој приповедачко Ја глатко прелази из иконописца

³ Д. Потих: „Између порицања и страсти. Нове тенденције младих српских прозаиста: Исидора Бјелица, Сава Дамјанов, Немања Митровић, Владимир Пиштало, Сретен Угричић“, у часопису *Свеске*, год. 3, бр. 10, 1991, стр. 75.

у кана, док у причи *Три* главна личност мења пол приликом пролажења кроз врата. Сваки поступак, привидно безазлен, може довести до изненадне промене сцене и збивања; ипак, није у питању монтирање делова по контрасту, и са циљем да се изазове шок, већ претапање – у сну је све могуће и ништа не изненађује претерано.

Фрагментарност

Митровић је, парадоксално, писац фрагмента чак и у својим дужим делима⁴: *Песма из мора*, која би се најтачније могла окарактерисати као поема у прози (о томе је писала Бојана Стојановић-Пантовић⁵) јесте целина, али се може читати и као низ поетских фрагмената доведених до стилског савршенства, беоцуга који се надовезују једни на друге и уланчавају у лабаво повезан низ; толико лабаво, у ствари, да су у следећим издањима (у *Избраним причама*, Београд, Стубови културе, 1998. и *Сценарију за сан*, Граматик, Београд, 2003) издељене у засебне приче чији редослед не прати њихово низање у првом издању из 1995. Можда је најуспелији пример уланчавања фрагмената и даље *Град* из његове прве књиге *Сан рата*, у коме се мотив поменут у једном одломку разрађује у следећем, да би потом био замењен неким другим, и тако у бескрај; могло би се говорити о фракталној природи Митровићевог текста.

Онеобичавање у језику

Згуснуто приповедање бременито визуелним метафорама отежава читање; заправо, Митровић језик уздиже на степен лирског језика, наглашавајући Јакобсонову поетску функцију – читаочева пажња се усмерава на сам језик, избегавају се устаљени обрти и клишен, прескачу везивни делови текста; у *Песми из мора*, може се приметити како у појединим одломцима/ строфама нема понављања речи, чак ни везника и предлога. Међутим, предмет овог лирског језика (скоро) никад није рефлексивна, већ приповедање, опис делања, ма колико фантастичног; када, изузетно ретко, проговори о мишљењу, као у књизи *Душе и ствари*, Митровић се највише приближава свакодневном говору.

⁴Ово се може претворити и у слабост, како упозорава Михајло Пантић: „Митровићеве реченице, те вијугаве златне жице његовог сликовног приповедања, јесу, у основи својој, микростилске бравуре чијим се упредањем и укрштањем ствара сновида, митска, фантазматска текстура. И управо због такве природе реченице, због њене тежње да се осамостали у стих, Митровић је најбољи и најсугестивнији у минијатурама, у поентилистички структурираним кратким причама у које `гледамо` исто онолико колико их `читамо`. А када закорачи у дужу, наративну причу, која нужно, по епским принципима, тежи даљини финалне тачке (поенте), писац, управо стога што је усредсређен на проналажење демиијуршке равнотеже (статичности) сваке појединачне реченице ризикује да му приповедање скрене у страну, да усахне у рукавима асоцијативних језичких токова.“ М. Пантић: *Драган Ђоковић, Немања Митровић: проза је поезија. У: Александријски синдром 3*. Матица српска, Нови Сад, 1999, стр. 182-183.

⁵Б. Стојановић-Пантовић: „Порекло поетике“. У часопису „Реч“, год. 3, бр. 21, 1996. Стр. 64-69.

Метафоре којима се користи често успостављају везу између органског и неорганског: меци су оловна икра (*Сценарио за сан*) а пламен свеће перце анђела (*Три*). С друге стране, људско тело и природни процеси који се у њему одвијају често се доживљавају као нешто страно и застрашујуће, управо стога што се дешавају без наше воље и контроле: брада напада лице (*Чекајући комету*) а нокти теку из прстију (*Хоћу да будем велико дрво*). Тако Митровићева бирана метафорика успоставља слику света у коме неорганско и неживо без јасне границе прелази у живо и органско. Овај процес је двосмеран; и људско тело често се доживљава као предмет, све до новије приче *Кицош* чији се јунак претвара у лутку.

У раним књигама језик је, као што је већ речено, на граници између лирике и прозе; текстови су можда графички обликовани као проза, али на поезију упућује брижљивост стила, онеобичавање доживљаја и виђеног – пре свега нов начин да се види већ постојеће и борба да се то одговарајуће језички уобличи; сам Митровић пише о томе у књизи *Душе и ствари*:

„... Речи већ постоје, много старије од нас. За разлику од цртежа који је чедо тела и часа, нека врста излучевине, речи су туђе и ми их само зајмимо, трудећи се да легну на своје место између првог великог слова и последње тачке.“⁶

Овакав приступ језику као нечему што је суштински туђе и што се мора накнадно прилагођавати стварањем личног исказа оставио је видан траг на Митровићевом стилу. Свест о претходницима који су, било добро или лоше, обликовали језик и писмо, уметнички материјал у који је писац затворен, изузетно је јака. „Очигледно је неко, пре него што сам приступио овом послу, већ обавио његов најважнији део. Не само они који су певали језике, већ и они који су их графички обликовали.“⁷ Прва фаза обликовања језика, проналажење аутентичног и личног израза, узима замаха у књигама објављиваним у другој половини осамдесетих и почетом деведесетих а врхунац достиже у *Песми из мора*.

Необично је да стваралац који такву пажњу поклања својој језичкој материји, заправо, нема вере у њу:

„Кад у сутон присуствујемо неприметној и незадрживој градацији све тамнијих валера у бојама, можемо рећи да су боје све тамније, можемо се томе довити још којекако, али речи нису способне да дочарају све нијансе оне непоновљиве раскоши коју околина увек нуди. Свет се не може уловити и задржати аветињским мрежама речи. Колико од онога што чини доживљај доспе у речи које сви делимо, а колико неизрецивог, за сваку душу понаособ остане у порцеланским урнама очију и фишецима ушију? Посебно када су речи лишене гласа који их боји и гестикације која ваја.“⁸

Овакав став, начелно очајање пред неизрецивошћу и непреносивошћу доживљеног, још је интензивнији када је у питању опис сна, дакле најличнијег

⁶ Н. Митровић: *Душе и ствари*, Београд, 1988, стр. 6.

⁷ Нав. дело, стр. 8.

⁸ Нав. дело, стр. 12.

могућег доживљаја, који се ни на какав начин не може објективно, механички забележити и репродуковати; а, парадоксално, писац се посветио баш том неостваривом задатку.

Промена погледа

Када, ретко, пише о – условно говорећи – реално постојећем, Митровић тежи да нас зачуди мењањем перспективе из које се она посматра. Типичним се може сматрати краatak исказ из књиге *Душе и ствари*: „Знам да су приче о војсци досадне, па помињем само део онога што се разликује од уобичајеног у њима.“⁹ Поједини кратки текстови, *Листајући атлас*, *Пресвлачење глобуса*, *Мајсторски ударац вилинског чове*, свде се на причање о познатим стварима из неуобичајеног угла; као што се наше виђење планете може изменити ако одбацимо Меркаторову пројекцију Земљине површине, треба одбацити устаљене погледе на живот и свет. Сличан коперникански обрт можемо осетити и у следећој реченици: „Дат нам је непун век да сагледамо све што се збило од почетка времена; свет је јадно, неправедно затворен у наш прекртак живот.“¹⁰ Овај исказ обрће однос света и човека – космос је затворен у појединачни људски живот, ограничен телом и његовим могућностима. На овај начин, доживљај стварно постојећег такорећи се прећутно изједначава са доживљајем сна; као меру истинитости и посредника између света и ума имамо само наше недовољно тело подложно чулним обманама и склоно пропадању.

Треба приметити да би се већина догађаја са којима се сусрећемо у овим приповеткама заправо могла назвати *призорима*, чак и у оним текстовима који имају традиционални заплет. Митровић, иначе и сликар, описује пре свега оно што се да видети – остала чула су занемарена. Наративни след не само да је искидан брзим смењивањем разнородних ситуација већ често и њиховом статичношћу која прозне минијатуре претвара у језичке слике (*Pace*).

Закључак

Најдовршенији Митровићеви текстови представљају подробне описе ониричних или митских светова (*Град*, *Pace*) уз значајно одсуство класичног заплета. Поново треба нагласити карактеристично стапање органског и неорганског; у *Херувимској* приповедачко Ја налази јаја у којима је уместо заметка камен и камене људске костуре, али и скелете анђела. У *Граду*, визуелни и аудитивни записи, фотографије и грамофонске плоче, старе упоредо са стварним људима забележеним на њима, хаљине се распадају на сликама у каталозима а глас нестају са грамофонске плоче након смрти певачице; дечак који на бициклу покушава да изађе из града који непрекидно расте, на њему излази из свог детињства.

⁹ Нав. дело, стр. 31.

¹⁰ Нав. дело, стр. 5.

Тамо где Немања Митровић покушава да одступи од парамитског приповедања усмереног на чисто стварање сновидних и зачудних слика, приметно је – тек ту – посезање за уобичајеним фантастичним жанровима (бајка, хорор), прича о вампиру (*У планини*) или варијанта Андерсенове бајке (*Продавачица шибица*). Стога су *Приче за очи* вероватно његова најприступачнија збирка, јер су најприближније читаочевом хоризонту очекивања, наоко нудећи стандардно заокружене повести. Најједноставније и скоро банално разграничење два тока приповедања може се обавити поделом ликова на оне са именом и на безимене: ако су именовани, приповетке ће тежити неком привиду реалности који никада не досежу у потпуности. Неку врсту врхунца тог поступка Митровић достиже у *Нерасветљеном Светозаревом нестанку* у коме влада апсурдна стварност, не више онирична. То је засебна тема – овде је практично одсутно богатство језика и смеле метафоре; Митровић описује апсурдну стварност, толико огољену и штуру да се приближава фантастичном.

Од *Сна рата* до данас, може се говорити, као што је то учинила Душица Потић, о поетици сна код Немање Митровића. Та поетика истовремено представља и наличје једног односа према стварности, одређеног неповерењем, сталним преиспитивањем и скоро дечјом зачуђеношћу пред свакодневним; вечити покушај, без изгледа на успех, да се пренесе искуство сна, крије сумњу у могућност исказивања и преношења потпуне стварности, у само њено постојање.

Кључне речи: Немања Митровић, онирична фантастика, лирска проза, кратка прича, стварност у књижевности.

ЛИТЕРАТУРА:

- Митровић, Немања: *Душе и ствари*, Видици, Београд, 1988.
Митровић, Немања: *Приче за очи*, Филип Вишњић, Београд, 1990.
Митровић, Немања: *Песма из мора*, Дентал, Београд, 1995.
Митровић, Немања: *Изабране приче*, Стубови културе, Београд, 1999.
Митровић, Немања: *Нерасветљени Светозарев нестанак*, Геопоетика, Београд, 2004.
Дамјанов, Сава: *Постмодерна српска фантастика*, Дневник, Нови Сад, 1994.
Илић, Дејан: *Искуство светог и искуство празнине у прози Светислава Басаре*. Преузето са: www.b92.net/casopis_rec/arhiva/ilicmisao.html 26. септембра 2007.
Лукић, Јасмина: *Друго лице. Прилози читању новијег српског песничтва*. Просвета, Београд, 1985, стр. 208.

- Пантић, Михајло: *Драган Ђоковић, Немања Митровић: проза је поезија*. У: *Александријски синдром 3*. Матица српска, Нови Сад, 1999, стр. 182-183.
- Потић, Душица: *Између порицања и страсти. Нове тенденције младих српских прозаиста: Исидора Бјелица, Сава Дамјанов, Немања Митровић, Владимир Пишталo, Сретен Угрочић*, у часопису „Свеске“, год. 3, бр. 10, 1991, стр. 75.
- Стојановић-Пантовић, Бојана: *Порекло поетике*. У часопису „Реч“, год. 3, бр. 21, 1996. Стр. 64-69.

Tijana Tropin

REALITY IN THE WORK OF NEMANJA MITROVIC

(Summary)

This text deals with the particular attitude towards reality in the work of Nemanja Mitrovic, contrasting his fantastic and realistic short prose forms, and also researches the way Mitrovic's lyrical sensibility and his fondness for the oneiric are crucial both for his fantastic and his realistic texts.

Снежана С. Башчаревић
Лепосавић

ХРОНОТОП У РОМАНУ *СВЕТО МЕСТО* САШЕ ХАЦИ ТАНЧИЋА

Простор и време су начин постојања свега бивствујућег. Белетристички текстови постоје у хронотопу. Михаил Бахтин је сматрао да се неки романи заснивају на хронотопу града. Роман Свето место Саше Хаџи Танчића заснован је на овој врсти хронотопа и предмет је наше анализе. Три основне димензије времена (прошлост, садашњост и будућност) помоћи ће нам да схватимо како писац временски организује књижевни текст.

Простор и време су начин постојања свега бивствујућег. Природно је да белетристички текстови постоје на начин хронотопа и у хронотопу. Овај термин увео је Михаил Бахтин. По Бахтину неки романи заснивају се на хронотопу града. Роман *Свето место* Саше Хаџи Танчића заснован је на овој врсти хронотопа и предмет је наше анализе.

Свето место је роман о храму светог Николе, обновљеном на темељима давнашње цркве брвнаре, и његовом наизменичном служењу хришћанима Србима и муслиманима Турцима. Кроз древно наслеђе православља засновано на паганским обичајима, проведена је идеја о цркви као светом месту. Радња се већим делом одиграва у Нишу, али су у исту раван стављени аутентични и измишљени подаци, стварни и имагинарни догађаји у реципрочним дејствима.

Хронотоп је кованица настала спајањем двеју речи: хронос и топос и потврђује нераздвојивост тих елемената.¹ У овом роману просторно-временска организација текста кореспондира са његовом синтагматско-парадигматском организацијом. Три основне димензије времена (прошлост, садашњост и будућност) помоћи ће нам да схватимо како писац временски организује књижевни текст.

Некад о ономе што се збива писац говори као да се дешава у прошлости:

¹ Р. Велек, О. Ворен, *Теорија књижевности*, Београд, 1974, 104.

„Епископа Јанићија је патријарх Мојсије Рајовић вратио у Ниш из Темишвара, где је био премештен пред објаву рата Русији 1710. У то време већина архијереја је помрла или, попут њега, била премештена.“²

Некад као да се радња дешава истовремено са самим причањем:

„Од прве замисли о новој цркви на старим темељима, епископ Јанићије као да је другачије поимао време. Раније га је делио на сате и дане. Сада су му године окраћале, а векови могли стати на длан једне руке. Цркву је и градио да би објединио кратак час с дуговеким постојањем. Цркву која траје и време које не пролази аветињски је замишљао. А кад је о томе говорио, звучало је као из сна.“³

Некад се антиципирају будући догађаји:

„Омамљени једнодневљем, заредом су попут свог епископа другачије поимали време. Час је он, а час црква коју су градили утицала на промену њиховог доживљаја времена. Сати су се узгонили вртоглавом брзином, неким поремећеним редом.

(...)

„Забога, шта је време? Како год покушају да га одреде ниједан им рачун није тачан. Пребрајају и пребрајају дане – испада увек мање или више.“⁴

Роман *Свето место* је пример сложене временске организације. Време приповедања понекад траје дуже од самог збивања, а понекад се у неколико реченица могу прескочити и читави векови. Неке од временских деоница писац је овлашно прешао, а неке је ставио у фокус приповедања.

Простор романа представљен је у више кругова. У центру вишеструко просторно структуриране приче налази се храм Светог Николе:

„Запуштен, ороноу и зарастао у коров, храм Светог Николе изгледао је још светији и узвишенији.“⁵

У још ужем кругу налазе се његови темељи:

„Има неке чудне снаге у њеним темељима, (...) као у старом дрвету што из сувих вршика, високо, тера изданке и цвета.“⁶

Шири простор од храма је црквено имање, па ближа и даља околина, најзад и град Ниш:

„Црква је поседовала велика имања; Чаир, београдске куће испод старог расадника, целу страну Горице, према цркви, Кованлук и Црквено брдо.“⁷

² С. Хаџи Танчић, *Свето место*, Београд, 1993, 9.

³ Исто, 27.

⁴ С. Хаџи Танчић, *Свето место*, Београд, 1993, 28.

⁵ Исто, 55.

⁶ Исто, 28.

⁷ Исто, 38.

У даљој анализи посматрамо наслов романа, као драгоцен метатекст. Писац је за наслов романа одабрао синтагму универзалног значења. На овом месту нужно је осврнути се на Бахтинову поделу хронотопа и његово схватање о могућностима и начинима на које се више хронотопа уклапа у јединствено дело. Бахтин хронотопе практично дели на два велике групе: у једну групу спадају „велики“ типолошки постојани хронотопи, који одређују најважније жанровске врсте романа на раним етапама његовог развоја. Другу групу чине „мали“ хронотопи, о којима Бахтин говори као о „хронотопским вредностима различитих ступњева и обима“.⁸ Велики број хронотопа ове друге групе могао би се назвати мотивским, јер сам мотив у одређеним случајевима представља хронотопску вредност. Када је говорио о великим хронотопима романа, Бахтин је уочавао да се у њихове оквири укључују ови мањи, мотивски хронотопи. Дакле, један хронотоп делује на највишем нивоу и „обезбеђује“ уметничко јединство читавог романа, док се остали хронотопи укључују у њега; они су по правилу мањег обима, али могу да буду већег степена (интензитета). Синтагма свето место носи вредносно – емоционални моменат у речи „свето“ и категорију простора у речи „место“. Она је обележила фабуларни оквир приче. У свему, синтагма свето место испунила је услове једне формално садржајне категорије каквом је Бахтин дефинисао хронотоп.

У роману *Свето место* простор добија допунски смисао и у духу симболике. Свето место (храм) добија значење „тачке“ где долази до радикалне промене, где се доносе одлуке, обнавља или пропада. Храм је одраз божанског света; нека врста земаљске копије небеских архетипова. Човеково кретање према храму симбол је духовног остварења.⁹ Као аргумент наводимо пример из романа:

„Месец промиче изнад цркве и звоника. Нигде се не спава тако као под сводом Божјег храма. А сав свет је Божји храм, мисли епископ. Тако је за живота нашега: један сутон свагда за веру, један храст свагда за веру; под њима се може бдети, и беседити, крстити, и ноћу сањајући одмарати.“¹⁰

Посматран у историјској перспективи роман Саше Хаџи Танчића носи и ознаке времена у којем настаје. Темом он покрива простор Ниша који до тада није имао своју романескну пројекцију градитељске свести светилишта. Град Ниш је у фабули романа. Некада је на самој граници постојања и непостојања, реалности и фатазмагорије, што се уочава у поглављу *Појавило се као чудо*:

„Велик и моћан светац, са очима ваздуха, заплака над Горицом, жалећи што му је црква запуштена. Смелим замахом уцрта круг, и сециште у бесконачности, и под претњом тмулог дамарања земље забрани све бројеве од један па даље. (...) Читавим се небом вину мећава, из ње дим, па забризга олуја, а неко запева или

⁸ М. Бахтин, *О роману*, Београд, 1989, 214.

⁹ Јунг, *Човек и његови симболи*, Загреб, 1973, 163.

¹⁰ С. Хаџи Танчић, *Свето место*, Београд, 1993, 111.

залелека. Страшан потрес, праћен обилном кишом што је трајала један дан и две ноћи, затетура земљу те је отвори и све прогута. Мећава се потом затвори у круг, и утиша, а пас погођен громом би први знак великог помора.¹¹

У основи приче је изградња храма, који се под турском најездом преображава у џамију:

„Архиђакону Серафиону је пролазило време у молитвама и побожном размишљању о преображавању храма у џамију и џамије у храм; и у разговорима о устанку, кад за то куцне час.“¹²

Мотивација приче условила је поруку у духу времена:

„... а време без цркве не припада ниједном добу.“¹³

Иако историја учи о вековном међусобном сатирању и путевима који су се увек разилазили, роман Саше Хаџи Танчића пројектује слику по којој су и Срби и Турци на истом путу. Обе стране боре се за своје светилиште:

„Час црква, час џамија – али стрпљив је храм, и осетљив. Господ и Алах гледају је с висока. Прорачунали су њен тачан облик, подарили је крстом и полумесецом, да се надмећу.“¹⁴

Други, важан податак за ову тему јесте да хронотопи могу имати порекло у обреду или легенди и задржати њихове структуралне особености. У хронотопима чије је порекло обредно могу се открити корени магијског делања.¹⁵ У својој магијској пракси поштују низ препорука и забрана везаних за просторне и временске кодове и правила која су условљена конкретним локалним одликама. Такво ишчитавање простора и времена могуће је у прозним и поетским врстама. У роману Саше Хаџи Танчића учили смо следећи пример:

„Епископ Јанићије је себи одредио да обнови цркву. Истрајао је, храбрено природом: поветарцем, мирисом поља, звездама понад свега. Да би заслужио дочекао смрт. Док је умирао, звезде су сјале тужно и непоречииво. Вођена том циљу, његова душа се Божјег краљевства домогла.

Бог је водио његов живот. С висине га је посматрао. Веровао је у звезду коју му је он одредио.“¹⁶

Зависно од погледа на свет и порука које различите књижене врсте собом носе, хронотоп чије је порекло у обреду или легенди протеже се у баладу, предање, бајку, пародизовану бајку, еп и њихове прелазне облике, али и у роман, што је потврђено наведеним примером.

¹¹ Исто, 7.

¹² Исто, 45.

¹³ С. Хаџи Танчић, *Свето место*, Београд, 1993, 33.

¹⁴ Исто, 101.

¹⁵ М. Елијаде, *Мит и збиља*, Загреб, 1970, 125.

¹⁶ С. Хаџи Танчић, *Свето место*, Београд, 1993, 33.

Поступци сажимања времена и простора у приказивању људског суочења са добрим и злим могу имати анрополошки константне особености. Аргумент за ову тврдњу налазимо у поглављу *Мирисом поља, звездама понад свега*, где се говори о епископовом умирању:

„У неком мистичном стању пред смрт признаде себи да се света заситио. Замишљао је неко неповредљиво склониште у коме ни смрт ни варошани не би дошли по њега.“¹⁷

Роман је замишљен као литерарна процесација природе и друштва, као клатно између историје и сна, успеха и промашаја. Заснован је на визијама прошлости и мистерији хроноса, али у њему налазимо и романескну утемељеност у животно и временско тле и „објективну“ стварност. Радња романа поткрепљена је размишљањима уобличеним у монологе мислећих јунака, који делују по одређеним законима. Један од њих је закон времена. Феномен светости једини је пут којим се може најпотпуније поћи кроз време. Он коегзистира у свим временским категоријама. То је основна материја и везивно ткиво романескне приче. Светост преузима улогу проводника у ретроспективи литерарног укрштања историје и времена.

Тумачење прошлости припада класичној романескној теми,¹⁸ али је иновацијски начин на који је то Саша Хаџи Танчић учинио путем феномена времена схваћеног с различитих тачака гледишта. У роману су испричано време, време историје, естетичко време и време легенде подложни укрштању својих семантичких поља, сила и облика.

Роман *Свето место* урођен је у познате догађаје из времена турске окупације ових крајева, али му ни мало не мањка префињена лирика у тренуцима када се стапа природа и човек, када се размишља о срећи, судбини, смрти, Богу, паклу, рају, опстанку. Истакли смо да централну позицију у роману заузима храм Светог Николе на Горици. Према њему се све мери: сања, планира, пати, одриче, бори, страхује. Због њега се сукобљавају две вере, туку завојевачи и поробљени, богати и сиромашни, на пропланцима се одржавају весеља, али и људи нестају заувек. Светиниколски храм, зачет у сновима, подигнут је као и свака велика грађевина од непроцењивог значаја за духовни спас једног народа. Храм постаје питање части и превласти. Турцима је трн у оку, поготову што га је раја подигла и поред велике немаштине, па тако свето место које треба да окупља и мири људе постаје јабука раздора. На њему се повремено смењују крст и полумесец, једном је блистав, сав у злаћаним фрескама, други пут је полусрушен, заузет, осакаћен за цео следећи век.

И као што то бива у Андрићевој *Ђуприји*, све оно што је вредно и што је осуђено на вечност, бива из потаје и грађено и рушено. У таквим пословима ништа се не може урадити без жртве. Једни руше – други граде. Све док

¹⁷ Исто.

¹⁸ З. Павле, *Дух романа*, Београд, 1980, 63.

време не учини своје, јер свака је сила за времена. То би могла бити основна порука овог романа.

Битка за цркву је основни догађај. То је битка за веру која једино траје док се „у прах претварају народи и државе, огњишта и ствари.“ Али је, истовремено, јасно присутна и битка за очување идентитета народа на ветрометини времена. Цркве се подижу и руше, али су њихови трагови неуништивни – темељи на Горици подстакли су обнову и постојање нове цркве; а када она опет нестане, остаће трагови за неку нову обнову. У тој борби за цркву, у њеном губљењу и добијању, природа све више израста у храм за молитву и веру:

„Она нестале у времену, остадоше без цркве. Вратише се природи, да ту молитву поделе, као хлеб, са каменом и травом, облаком и птицом, дрветом и снегом.

Вода и ветар с једне стране, облаци с друге, сместише се у природу цркву која настави да расте својим једноставним снагама и да постоји у души.“¹⁹

У *Светом месту* две основне егзистенцијалне димензије оствареног романескног света јесу простор и време. То су два доминантна супстанцијална елемента прозне структуре, па је разумљиво што су друга два супстанцијална елемента – субјект као отелотворење духовности и догађај као форма остварења субјекта – остала у сенци. Када читалац дочита књигу до краја, у њему не остаје доживљај судбине или узбудљивог збивања, него снажан одјек времена и не мање снажан доживљај простора преко кога је време прохујало.

Време ове прозе пре се доима као опште време, време без календарског омеђивања, „пуно свршетака и почетака“, у коме се смењују или стапају „једночас“ и „дуговеко постојање“. Његово протицање и његови сегменти толико су релативни да „су му године окраћале, а векови могли стати на длан једне руке.“²⁰ Повремено омеђивање времена исказима о датумима догађања као што је, на пример, датирање записа архимандрита Григорија, не намеће јасан дојам о календарском времену – ове одреднице се скоро не примећују, још мање се памте. Зато и остаје утисак да је прича о цркви на Горици смештена у свевреме без почетка и краја: нема граница у трајању цркве, нема ни граница приче о цркви и времену.

Велики временски оквир није добио и одговарајући простор. Све збивање и његови актери смештени су на релативно малом простору Горице и Ниша, а само повремено ће актери приче искорачити из овог простора. На другој страни, актери збивања имају скоро идентичан однос према затвореном и отвореном простору: ћелија (или црква) и природа, обично она у непосредној околини цркве, најчешће су обитавалиште протагониста приче о светом месту. У оба случаја они су сами: сами у ћелији и сами у природи; окренути су себи, а њихов делатни активитет своди се на духовни активитет – медитацију.

¹⁹ С. Хаџи Танчић, *Свето место*, Београд, 1993, 126.

²⁰ Исто, 27.

Приказ великог временског периода на тако малом простору, на једној страни, и црква као објект приповедања на другој старни, још један је разлог који омогућава (са стваралачког и техничкообликовног аспекта) динамичне догађаје и снажне преокрете. Тако је тежиште казивања умерено са појединачног на опште, са унутрашњег на спољашње.

Свето место јесте проза историјске провенијенције, али није историјски роман, није ни литерарна хроника времена и догађаја. Историјска супстанца само је материјал за конструкцију приче, а прича је скелет око кога се окупља и осмишљава медитативна садржина широког спектра: опстајање у времену, сан о животу, приврженост вери, сврха и смисао делања, пролазно и трајно, исконски нагон за очување идентитета, вечито обнављање материјалног, егзистенцијалног и духовног. Светост места – са храмом или без њега – указује на свеprisутност божанског. „Сав свет је Божје тело“, казује један лик. Људи свог Спаситеља препознају „у пољу, у поју славују“, у свему што је повезано с небом и природом – који нису празни, већ душама настањени.

Оно што се, у суштини, креће у *Светом месту* то није време са његовим спољним историјским наносима, већ различито опсервирање времена. Реч је о суштини о суптилној и промишљеној романескној архитектоници која писцу омогућава да синхроно доживи и изрази два кључна временска плана: време ефемерија и пролазности (ту спада и историја) и оно друго, такозвано, велико време које гради храмове и знамења као симболе непролазности живота и вечности. Саша Хаџи Танчић успева да се као романсијер „увуче“ и у једно и у друго време. Да рељефно, психолошки и карактеролошки издиференцира своје јунаке, да види ствари изблиза у њиховом реалном драматичном догађању (нишки устанак, османлијска оргијања, црквене размирице) и да, истовремено, своју причу обликује тако као да допире из дубине историје.

Кључне речи: Саша Хаџи Танчић, топос, Ниш, свето место, храм, хронос, прошлост, садашњост, будућност.

Литература

1. Бахтин, Михаил, *О роману*, „Нолит“, Београд, 1989.
2. Исти, *Проблеми поетике Достојевског*, „Нолит“, Београд, 1989.
3. Велек, Рене – Ворен, Остин, *Теорија књижевности*, „Нолит“, Београд, 1974.
4. Елијаде, Мирча, *Мит и збиља*, „Матица хрватска“, Загреб, 1970.
5. Зорић, Павле, *Дух романа*, БИГЗ, Београд, 1980.
6. Јунг, *Човек и његови симболи*, „Младост“, Загреб, 1973.

7. Стошић, Душан, *Апокрифна јеванђеља Саше Хаџи Танчића*, „Идеа принт“, Београд, 2001.
8. Савић, Милисав, *Сетне приче*, „Борба“, бр. 91, LXXI, Београд, 1.04. 1993.
9. Глозић, Благоје, *Сјај светиникольског храма*, „Народне новине“, бр. 9255, XLVII, Ниш, 10-11. 04. 1993.
10. Лаиновић, Ристо, *Небо није празно*, „Багдала“, бр. 402-403, XXXV, Крушевац, мај-јул 1993.
11. Величковић, Станиша, *Медитативна проза*, „Свеске“, бр.16,V, Панчево, јун 1993.

Снежана С. Башчаревич

ХРОНОТОП В РОМАНЕ *СВЯТОЕ МЕСТО* САШИ ХАДЖИ-ТАНЧИЧА

(Резюме)

Анализирају роман *Святое место* Саше Хаджи-Танчича, автор пришел к выводу, что большому охвату времени не соответствует соответствующее пространство. Все происшествия и актеры размещены на относительно небольшом пространстве Горицы и Ниша. Время в данной прозе воспринимается как общее время, без календарного обрамления. Создается впечатление, что рассказ о церкви на Горице расположен во всевремени, без начала и конца.

Бојана Стојановић Пантовић
Нови Сад

ПРОЗРАЦИ СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ – ПИТАЊЕ УСЛОВЉЕНОСТИ ЖАНРА И РЕЦЕПЦИЈЕ

Прозраци (2003) Светлане Велмар-Јанковић су комплексно дело у којем је релација између фактографске грађе и њихове фикционалне стилизације међусобно условљена различитим жанровским правилима. Она се генерички могу довести у везу с аутобиографијом, биографијом, мемоарима или хроником, творећу особену романескну структуру. Ово дело уједно дестабилизује аутобиографски жанр и реконструира један нови начин читалачког разумевања и уписивања у текст.

У новијим теоријским расправама о подоста измењеном, актуелном статусу науке о књижевности, коју неки истраживачи виде и као својеврсну „науку о књижевности у реконструкцији“¹, антиесенцијализам се критички супротставља категоријалном мишљењу есенцијализма и на подручју родова, жанрова и врста, односно подврста.² За разлику од некадашњег разумевања односа између појединачног текста и жанра као хијерархијски условљене припадности у сложеном подручју књижевности, са појавом деконструкције се уместо поменутог методолошког приступа првенствено рачуна са *релацијама* међу појединим ентитетима. Ово је, пак, у најтешњој вези са појмом интертекстуалности (испреплетена поља литературе и других уметности, историје, културе, друштва, идеологије, политике), што укључује и Бартовог читајућег односно пишућег, исписивог субјекта. Због тога се у савременој науци о књижевности радије говори о плуралности дискурзивних правила која су присутна и с ове и с оне стране естетског феномена. Имајући ово у виду, књижевни жанрови и (под) врсте посматрају се као начини на које употребљавамо текстове у мрежи културних и друштвених пракси.³

¹ Тако гласи наслов најновије студије Марка Јувана *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana, 2006.

² Уп.: Alastair Fowler, *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Clarendon press, Oxford, 1982; John Frow: *Genre*, Routledge, London-New York, 2005; Jean-Marie Schaeffer, „Literary Genre and Textual genericity“, *The Future of Literary Theory*, ed. Ralph Cohen, Routledge, New York-London, 1989, 167-187.

³ Thomas O. Beebee, *The Ideology of Genre: a comparative study of generic instability*, University Park, The Pennsylvania State UP, 1994; Tzvetan Todorov (ur.) *Theory des genres*, Seul, Paris, 1986.

То значи да се у појединачном тексту различити жанровски кодови не само сусрећу и укрштају, већ се појединачно конструишу и деконструишу. Стога је жанровски идентитет нужно историјски нестабилан, јер је сваки текст зависан од генеричких модела и прототипа неког жанра.⁴ Тамо где је реч о жанровима који традиционално припадају рубним подручјима фикционалне књижевности (пре свега аутобиографији, мемоарима, хроници, дневнику, путопису и сл.) управо се може говорити о својеврсној деконструкцији опозиције стварност-фикција. Она је тиме проузроковала свеколику присутност фикционалног и фиктивног у „стварном“, односно емпиријском свету и обратно. Последица ове ситуације је својеврсна полиреференцијалност књижевног текста, што има и пресудну улогу у нашој рецепцији.⁵ То значи да условљеност жанра и врсте, посматрано из овог угла, у много мањој мери зависи од строгог разграничења конвенција којима се дела „уписују“ у одређени род и систем књижевности, а много више од поступака интертекстуалног повезивања и дисперзије. На тај начин се обликују структура и смисао, као и утицај, уплив на читалачка очекивања и разумевање књижевног текста.

Прозраци Светлане Велмар-Јанковић (2003), дело које се свакако опире једнозначној канонизацији, иако се – на парадоксалан начин – труди и да је васпостави – у текућој критичко-новинској пракси означено је различитим жанровским појмовима: као „нека врста аутобиографског романа“ (М. Весковић, *Златна греда*, 1. 05. 04), „романсирана биографија“ (О. Стошић, *Данас*, 8. 10. 03, *Вечерње новости*, 11. 01. 04), као „аутобиографско дело, сећања“ (А. Цвијић, *Политика*, 22. 09. 03.), „романсирана аутобиографија“ (*Глас јавности*, 22. 09. 03., *Блиц*, 25. 09. 03. разговор С. В. Јанковић са Т. Њежић) и коначно „роман“ (*Дневник*, 31. 12. 03. разговор ауторке са Р. Лотином). Нема сврхе теоријски полемисати с овим жанровским ознакама, јер се свака од њих у извесном смислу може и прихватити и одбацити.

Нас овде занима нешто друго. Како, наиме, сама списатељица у уводном тексту „Реч унапред“ одређује своју нову прозу? Да ли користи нека од познатих одређења које смо малопре навели? Видећемо да то није случај. Ако погледамо најпре наслов овог дела, он упућује на архаичну речи *прозрак*, коју је ауторка из 19. века креативно вратила у савремени српски књижевни језик, постигнувши тиме својеврсну патинизацију и реестетизацију стила. Али *прозраци* имају и сасвим очигледну симболичко-тематску функцију у структурисању седам поглавља овог прозног дела. Таква једна „осветљена слика или натпис на платну које се употребљава при илуминацијама и свечаним поворкама, транспарент“,⁶ постаје симболичка шифра за разгртање запретеог и можда свесно потиснутог сећања, са циљем да се *приповедањем* допре до саме његове сржи. Ти *прозраци* се јављају из нагомиланог времена,

⁴ Види: Јуван, стр. 179-180.

⁵ Види: Lubomir Doležel: *Heterocosmica: fiction and possible worlds*, The John Hopkins UP, Baltimore-London, 1998.

⁶ С. Велмар-Јанковић, *Прозраци*, Београд, 2004, стр. 9. Сви цитати наводе се према овом издању и убудуће ће бити означени само бројем странице.

тмастог и тамног, призивајући једне друге и тиме истовремено и обликују, дакле *конструишу*, фикционализују сећања, подређујући га језичко-наративним конвенцијама. Коначно се у том предговору појављује једна формулација која упућује да је реч о генерички аутобиографском делу:

„...И, издвојени (прозраци, прим. Б. С. П.) чак хватају свој ред у *хронологији догађаја* што састављају један *живот*, у овом случају *мој*“. Синтагме попут *хронологија догађаја* и *мој живот* несумњиво упућују на класичну жанровску одредницу *аутобиографије*, јер дело из субјективне визууре заиста прати драматичне и трагичне догађаје српске и европске историје у једном релативно кратком временском сегменту од неких 15 година, тачније од тридесетих година протеклог века до времена Информбироа (тачније од 1933. до 1948.). Још једна конвенција аутобиографије појављује се у *Прозрацима*. Баш као и у старинским аутобиографијама 18. и 19. века, ауторка се непрестано обраћа читаоцима, подразумева њихову сталну духовну присутност и подсећање на поједине догађаје који су им сигурно познати. Као што, с друге стране, сасвим слободно бира шта ће у конкретном случају испричати, односно описати. Стога је првенствено битан *наративни* третман тих догађаја као нечег што дубоко залази у сферу симболичког колективног и индивидуалног памћења, оног јунговског несвесног, о чему доцније ауторка пише као о једном од основних подстицаја за настанак ове књиге.

Свако поглавље *Прозрака* („Напрслине“, „Гласови“, „Безданице“, „Провалије“, „Тмине“, „Лагуми“ и „Хајке“) настоји да реконструише непоновљиво индивидуални, пластични и сликовити ток сећања, које се из ауторкине/јунакињине/нараторкине актуелне перспективе нужно указује као мањкаво, непоуздано, недовољно и ограничавајуће. Али с друге стране, управо оваквом, наоко хотимичном, а заправо литерарном селекцијом тих поглавља, односно „прозрака“ који представљају саму *срж сећања*, списатељица уједно оставља простора за различит степен идентификације, односно удаљавања и приближавања између ауторског *ја* и нараторског *ја*, себе као стварне личности и себе као јунакиње текста.⁷ У томе јој помаже релативизација између фиктивног и стварног, онога чега се сећа и онога чега мисли да се сећа, или досећа.⁸

То значи да се веома значајна документарна, нефикционална подлога ове књиге у читалачкој рецепцији доживљава као својеврсно дискурзивно правило или аспект једног, у основи, романескног захвата. С друге, пак, стране, ауторка настоји да одржи илузију максималне вероватности књижевног текста у односу на слојевит контекст стварности, са јасном амбицијом да се читаоцу предоче и нека збивања карактеристична за мемоаре, па и хронику, затим политичка, идеолошка и етичка тумачења поменутих преломних догађаја, социјалне анализе и породичну историју. У њој посебно место заузима био-

⁷ Види: М. Д. Стефановић, *Аутор и јунак: bocca della verita аутобиографије*, у зборнику: *Жанрови српске књижевности*, бр. 2, ур. З. Карановић, Филозофски факултет-Орфеус, Нови Сад, 2005, стр. 114.

⁸ Уп. разговор *Благородни поглед с дна* С. Велмар Јанковић дат београдском „Блици“ 25. 09. 03.

графски портрет њеног оца, политичара, интелектуалца и књижевника Владимира Велмар-Јанковића⁹ (1895-1976), па се може рећи да *Прозраци* у свом заметку носе и једну романсирану биографију, као и назнаке психолошко-спознајног *Bildungs* романа.

У том смислу главно тематско-смисаоно подручје *Прозрака* происходи из ауторкиног/јунакињиног трауматичног дечјег искуства са почетка романа, кроз сусретање са смрћу девојчице под трамвајским точковима, у Улици краља Милана. Оно се надаље лајтмотивски понавља у свакој глави, у кључним и преломним ситуацијама везаним за себе и своје најближе, али и за тадашња људска страдања под најездом ратне машинерије Другог светског рата. У знатном делу романа нараторско-ауторски глас емотивно је дистанциран од тадашњих догађаја, у чему му помажу бројна интертекстуална позивања на Черчилове мемоаре, Јунгове списе, Платонове дијалоге, есеје Ж. П. Сартра и Ћ. Конрада, Стендалову, Августинову и Гомбровичеву аутобиографију, мота из јеванђеља и посланица св. Павла, као и на ауторкине претходне романе *Лагум* и *Бездно*.

С друге стране, у претежном делу ретроспекција, ретардација и солилоквија о питањима трансценденције запажа се наглашен исповедно-лирски стил. А њиме се настоји експресивно артикулисати унутарње духовно путовање на граници непостојања и ништавила. Тако се успоставља нека врста препознавања властитог идентитета у једном другом времену и зазивање те одсутно-присутне девојчице у сада одраслој жени¹⁰. А то упућује на јединствени реторички поступак, на фигуру *просопонеје* која управо подразумева „зазивање одсутног или умрлог“. Као да је призивање и обнављање тог преломног душевног догађаја за јунакињу/нараторку начин да у свој жестини поново проживи то непоновљиво искуство близине смрти и овлада њиме. Навешћемо неке примере:

„Док сам, у блеску светлости тог давног дана, гледала девојчицу како трчи према трамвају у којем сам седела, судара се с том захукталом машином и нестаје, сигурно је да нисам разумела шта се догађа ни шта ће се догодити али сам осетила тмину, таму како изниче, свуда око мене, и како ме додирује. Језа

⁹ Владимир Велмар-Јанковић био је приповедач, драматичар и есејиста (вид. прилог објављен у *Књижевном листу*, бр.59-60, 1.јули-1.август, Бгд., 2007, стр. 10). Као политичар подржао је Тројни пакт који је Краљевина Југославија потписала са Хитлером 25.03. 1941; доцније заменик министра просвете Велибора Јонића у окупационој влади Милана Недића. Као „народни непријатељ“ 1944. бежи из Србије у Беч, неко време се крије у Ватикану, а доцније живи у Барселони, где под псеудонимом V. J. Wukmir у периоду од 1960. до 1967. објављује три књиге из области антропологије и психологије. Његов познати есеј *Поглед с Калимегдана* (1938) на стилски бриљантан начин преиспитује проблеме националног менталитета. Иако је као врсни интелектуалац Владимир Велмар-Јанковић рехабилитован посебно после 90. година прошлога века, његова политичка улога у новијој српској историји још увек је предмет не малих контроверзи. Погледати рецимо ставове историчарке др Оливере Милосављевић у емисији „Пешчаник“ на сајту www.b92.net/info/emisije/pescanik.php?id=18786-102k Neokortikalni rat, 27. јануар, 2006.

¹⁰ Види: *Однос између аутобиографског и аутопоетичког у прози* Алманах пешчаник дина Д. Ј. Данилова, *Српска аутобиографска књижевност*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 1998, бр. 27/1, стр. 479-486, односно *Фигура просопонеје у Алманаху пешчаних дина Д. Ј. Данилова, Наслеђе суматраизма*, Београд, 1998.

некег страног, незнаног, данас могу да кажем оностраног, промицала је самом ивицом мога постојања“ (23).

Доживљај шестоаприлског бомбардовања 1941. у осмогодишњој девојчичи поново изазива потиснуто сећање:

„Нешто се црно отворило свуда око мене, нека мркина без дна ми је била испод ногу, препознала сам је, познала, први пут сам је наслутила као понор дана, као наличје светлости онда, оног поподнева, у Улици краља Милана, кад је коврцава главица непознате девојчице нестала у судару са трамвајем бр. 1.“
(„Безданице“, 98-99)

Наведене цитате свакако треба размотрити са још једног аспекта тумачења аутобиографије не само као жанра или модуса, већ као „фигуре читања или разумевања која се појављује, у одређеном степену, у свим текстовима“, како тврди Пол де Ман.¹¹ Стога се дестабилизано аутобиографско „ја“ у овом случају такође може интерпретирати као „специфична тежња обнављања пред лицем смрти“,¹² поготово у оним ситуацијама које нараторка означава речју „напрслине“. Оне подразумевају психолошки и егзистенцијални страх од смртне угрожености властитог бића и својих најближих, темељни губитак сигурности једног удобног детињства које она описује као „куглу од светлости у којој постојим а лебдим, савршено заштићена“ (11). Покушај враћања на то стање унутрашње целовитости и сагласности са грађанским светом који је имао одређени систем вредности и кодекс понашања испоставиће се као утопијски, јер се ауторка заправо стално и изнова враћа том тренутку поремећаја. Иако током нарације често сасвим отворено скреће пажњу читаоцу да је реч о неком ко има дистанциран однос према догађајима из тог времена и некадашњем доживљају стварности, стиче се утисак да „континуитет његова ја свеједно негде постоји, дубоко, сакривено, нејасно, али стварно и интензивно“.¹³ Слично ће при крају романа закључити и наша ауторка:

„...у овом свом путовању уназад, уз ток времена, нисам наилазила на велике тешкоће у сусретима са некадашњом собом: лако сам јој улазила под кожу, јер сам и ту кожу осећала као део своје садашње коже.“ (259)

И то ја у приповедном смислу понаша се слично као у романима исписаним у првом лицу. Оно је присутно и онда када не учествује својим коментарима, есејистичким меандрирањем, фиктивним обраћањем неком другом. Дакле, оно по потреби, када комуницира са другим личностима/ликовима, преузима на себе и нарацију у трећем лицу, чиме се релативизује временска перспектива приповедања. Ту се, наиме, чини као да је све исприповедано из угла садашњости, а не прошлости, јер се породични ликови *Прозрака* изводе на позорницу најчешће путем дијалога, уз опис њихове прошлости, статуса,

¹¹ П. де Ман, *Аутобиографија као раз-обличење*, прев. Новица Милић, Књижевна критика, Београд XIX, март-април 1988, бр. 2, стр. 121.

¹² Исто, стр. 123.

¹³ М. Krleža, *Povratak Filipa Latinovicza*, Sarajevo, 1980, 41.

карактера и понашања особито у односу на нараторку: мајка Милица, сестра Гордана, Мадам, Нана, друга бака (очева мајка), тетка и теча Теокаровићи, Павле, Зора, Катица, Марија, совјетски пуковник са надимком Добри миш и коначно ауторкин отац, Владимир Велмар-Јанковић.

Управо се за овог последњег у рецепцијском погледу везује интригантна политичко-идеолошка позадина *Прозрака*, која се читалачки актуализује због своје близине са жанром породично-психолошког романа. Однос између млађе ћерке (нараторке) и оца приказан је као хладан, строг и уздржан, јер је Велмар-Јанковић оличавао особу другачијег (аустроугарског) менталитета, будући потомак угледне српске свештеничке породице из Вараждина. Слично је и са његовом мајком, с којом нараторка/писатељица никада није била блиска. С друге стране, по мајчиној, србијанској линији, реч је о високој грађанско-дворској елити старих Београђана који су партиципирали у Пашићевој влади, и били духовно и интелектуално везани за Париз, односно француску културу. Реч је овде и о снажним имаголошким стереотипима који се у српској култури, историји и књижевности везују за традиционалну опозицију *немачко-француско*, односно *негативно-позитивно*. Али, у роману се на више места упућује и на разарање предрасуда о другом, било да је реч о националној или идеолошкој разлици (грађански, односно комунистички поглед на свет и вредности). Таква анализа менталитета кроз обликовање слике о себи и о другом, кроз призму српско-аустријског (немачког) менталитета и нашег подозрења према странцима и страном, особито је значајна и за ауторкин роман *Бездно* (1995).

Упоређујући, рецимо, књижевне укусе својих родитеља и познанства са познатим међуратним писцима (Црњански, Винавер, Растко Петровић, Ранко Младеновић, Жак Конфино, Душан Николајевић, Десанка Максимовић, Ксенија Атанасијевић), ауторка ће рећи да је њен отац био конзервативан, а мајка Милица нагињала модернизму и авангарди, особито експресионизму и надреализму. Према мајци и њеној породици девојчица осећа неизмерну љубав и топлину, једну апсолутну размену осећања, сигурност и разумевање, исто као и са својом руском гувернантном Мадам. За разлику од њих, емоционална хладноћа провејава између нараторке/писатељице и очеве мајке, однос који се узима готово равнодушно попут констатације, и доживљава као једино могућ:

„...била је особа потпуно лишена тоpline. Васпитана у аустроугарском интернату за младе девојке, љубазна, учтива и хладна, као да није одвише марила за своје унуке....Није умела да разговара са нама а ни ми са њом, наши разговори били су празни. Признајем да је правила најбоље пуслице у целој Југославији, ондашњој Краљевини, првој од држава са тим именом која се распала.“ (97)

Из овакве визуре развија се и скицирани портрет очевог политичког избора – његово пристајање уз Тројни пакт као израз опредељивања за *Realpolitik*, а не због слепог германофилства. Иако је, од стране комунистичких властодржаца, као члан Недићеве владе осуђен као народни издајник и ратни злочинац, Велмар-Јанковић је управо захваљујући „пакту са ђаволом“

спасао многе своје сународнике баш са простора НДХ. Несхваћен и у породици и у својој средини (мајка Милица је јавно демонстрирала свој патриотизам одсечном мржњом према немачком окупатору, а нешто слично је било и са Наном), Велмар-Јанковић је изабрао да, како ауторка, сада, из ове накнадне перспективе разумевања, жртвује себе:

„Каква судбинска замка. Зар није и он сам био Србин из Хрватске? Зар није као дечак с Уне, одавно научио да се политичка стварност Срба из Хрватске много разликује од политичке стварности Срба из Србије? Не би могао да опрости себи ако би се оглушио на позив за учешће у спасавању својих саплеменика, изложених сагирању и загирању, али је морао да призна себи да то учешће подразумева и сарадњу са непријатељем и излагање, не само себе него и сопствене породице, последицама те сарадње. Уз то је он видео, и онда када је мало ко то хтео и могао да види, да ће Хитлер, као и сви велики освајачи у историји, морати да изгуби рат. Не, није било чудно ни то што је био мргодан, ни то што га нико није разумевао.“ (152-153).

За разлику од радикалног, херојског, архетипског патриотизма своје мајке, очев је био другачији, неконвенционалан, ближи моделу антихероја, који на коцку од „сад па до века“ ставља не само свој и углед властите породице, већ и њихове животе.

Сличну неодрживост ригидних идеолошких стеретотипа списатељица артикулише кроз причу о комунистима, српским и болшевичко-совјетским, с обзиром да су она и женски део породице релативно мирно провели време најжешће одмазде победника, иако су често морали да се селе, беже и скривају. У њихов стан у Доситејевој улици био је досељен совјетски пуковник према коме је ауторка стекла наклоност, наравно уз помоћ кућепазитеља г. Станојевића, који је као илегалца на тајном задатку управо имао дужност да штити Велмарову породицу. Уз то је омогућио њеној сестри Гордани да се запосли као инокореспондент у фабрици авиона „Утва“ у Панчеву. С друге стране, и овде се појављује демонско и анимално наличје тоталитарног комунистичког режима у лику Зоре, чији је психолошки портрет већ дат у *Лагуму*. Она је свакако људска метафора зла, која у младој девојчици подстиче и нагон за деструкцијом. Лик кућне помоћнице Зоре је тужан и веома чест пример оне предратне радничке класе која је, не правећи разлику међу добрим и лошим људима у хришћанском смислу, свдећи их само на идеолошки знак, посегнула за бруталном осветом. Сцена када услед Зориног потказивања на саслушање одлази ауторкина мајка у њеној пратњи, дочарава служавкину моралну наказност:

„Погледала сам у Зору, у лице које сам добро познавала, које ми је некад изгледало тако искрено. Сад је било згрчено од беса, готово непрепознатљиво: истегнути образи, искривљена уста, усијан поглед..... Тада сам сазнала да убица, то ужасно биће, тај неслућени, незнани Каин, обитава и у мени...“ (251)

Та врста људи нагнала је ауторкиног оца на бекство (о томе се приповеда у кључном поглављу „Тмине,“) и његово доживотно изгнанство, избе-

гавши, ипак смртну казну. Његово писмо остаљено супрузи и кћеркама (које је приложено као аутентични документ на стр. 188), открива дубоку потиштеност човека који није припадао више никоме, осим, можда својим делима. Ауторка тако као јунакиња *Прозрака* постаје и метафора списатељице Светлане Велмар-Јанковић, док њен отац Владимир метонимијски оличава пре свега предстаника свога доба,¹⁴ односно једне значајне групе интелектуалаца преко чијих живота су се преламале каткада снажне противречности идеолошко-политичког и националног превирања пред крај Другог светског рата у Србији и бившој Краљевини Југославији. Жанрвска условљеност овог дела управо репрезентује и читалачке процесе у непрестаном генеричком кодирању и релационом декодирању не само према другим врстама, већ и према поновном дефинисању стваралачког *ја* које је позни Ролан Барт окарактерисао као „једно Ја што воли, пати и сећа се, укратко, стари, отписани грађански субјект“.¹⁵ Можда управо у томе лежи огромна популарност и читаност овог вансеријског дела Светлане Велмар-Јанковић.

Кључне речи: деконструкција, интертекстуалност, реалност, фикција, жанровска нестабилност, аутобиографија, биографија, породично-психолошки роман, просопопеја, грађански субјект.

Библиографија

- Beebee O. Thomas: *The Ideology of genre: a comparative study of generic instabillity*, University Park, The Pennsylvania State UP, 1994.
- Биргер, Петер: *Ролан Барт или како исказати ја*, Књижевна критика, Београд, XXVII, лето-јесен, 1996.
- Doležel, Lubomir: *Heterocosmica: fiction and possible worlds*, The John Hopkins UP, Baltimore-London, 1998.
- Јанковић-Велмар, Светлана: *Прозраци*, Стубови културе, Београд, 2004.
- Јанковић-Велмар, Светлана: „Благородни поглед с дна“, разговор водила Татјана Њежић, „Блиц“, 25. 09. 2003.
- Juvan, Marko: *Literarna veda v rekonstrukciji. Uvod v sodobni študij literature*, Literarno-umetniško društvo Literatura, Ljubljana, 2006.
- Krleža, Miroslav: *Povratak Filipa Latinovicza*, Sarajevo, 1980.
- Де Ман, Пол: *Аутобиографија као раз-обличење*, с енглеског превео Н. Милић, Књижевна критика, Београд, XIX, март-април, 1988.
- Schaeffer, Marie: *Literary Genre and Textual genericity, The Future of Literature Theory*, ed. Ralph Cohen, Routledge, New York-London, 1989.

¹⁴ М. Д. Стефановић, нав. текст, стр. 115-116.

¹⁵ П. Биргер, *Ролан Барт или како исказати ја*, Књижевна критика, Београд, XXVII, лето-јесен, 1996, стр. 84.

- Стефановић, Д. Мирјана: *Аутор и јунак: bosca della verrita аутобиографије, Жанрови српске књижевности*, бр. 2, ур. З. Карановић, Филозофски факултет-Орфеус, Нови Сад, 2005.
- Стојановић-Пантовић, Бојана: *Однос аутобиографског и аутопоетичког у прози* Алманах пешчаних дина Д. Ј. Данилова, *Српска аутобиографска књижевност*, Научни састанак слависта у Вукове дане, бр. 27/1, Београд, 1998, односно то исто у књизи *Наслеђе суматраизма – поетичке фигуре у српском песништву деведесетих*, Рад, Београд, 1998.
- Todorov, Tzvetan (ed) : *Theory des genres*, Seul, Paris, 1986.
- Fowler, Alastair: *Kinds of Literature: an introduction to the theory of genres and modes*, Clarendon press, Oxford, 1982.
- Frow, John: *Genre*, Routledge, London-New York, 2005.

Bojana Stojanovic Pantovic

„PROZRACI“ BY SVETLANA VELMAR-JANKOVIC –
CONDITIONALITY OF GENRE AND ITS RECEPTION

(Summary)

In the recent theoretical discussions about „literature science in re-construction“ the accepted traditional system of literary genres and subgenres has been mostly abandoned. Instead of such rigid classification, scholars determine historical instability of the genre, because each text depends on various generic models and its own prototype. Considering autobiography or memoirs, one can observe an interaction between reality and fiction and their mutual replacement in the text. Therefore rules of discourse demand from readers a complex mode of grasping intertextual relations inside the field of literature, history, culture, ideology, politics, etc.

In this paper we deal with different aspects of the prose work *Prozraci* (Transparencies, 2003) by eminent Serbian contemporary writer Svetlana Velmar-Jankovic, following its transformation to a novel with first-person narrative. But at the same time in this family *histoire* is being preserved the generic bound with the autobiography as de-facement (Paul de Man), but also with memoirs, chronicle and especially with the romanesque biography of her father, writer and royalist politician Vladimir Velmar-Jankovic (1895-1976) and his tragic misunderstanding with the former Yugoslav communist authorities in the year 1944.

Весна Матовић
Београд

ФАКТОГРАФСКО И ФИКЦИОНАЛНО
У ПРОЗНИМ ЗАПИСИМА О БЕОГРАДУ
Б. НУШИЋА И С. ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ

Дела уметничко-документарног карактера Из полупрошлости Бранислава Нушића и Врачар Светлане Велмар Јанковић због свог граничног положаја веома су захвална за испитивање односа књижевности и стварности. Приближавање, односно удаљавање поменутих аутора од летописа или хронике као жанра у коме се непосредније сусрећу фактографско и фикционално, пружају вишеструке могућности за жанровска, поетичка и књижевноисторијска разматрања.

Нушићева сећања на стари Београд у мозаичној прози *Из полупрошлости*¹ и хроникално приповедање у *Врачару*² Светлане Велмар Јанковић чине нам се веома погодни за сагледавање односа стварности и књижевности. Ова дела, једно с почетка, а друго с краја 20. века, на занимљив начин проблематизују питање историјског и фикционалног наратива и њихову сложену везу унутар једног граничног жанра какав је летопис, односно хроника. Због усидрености у сферу реалног и фактографског и претензија да га и читаоци тако прихвате, али и чињенице да му је, као и сваком другом наративу, иманентна одређена тачке гледишта с које су приказани догађаји сагледани и увучени у целину једне визије, летопис имлицира и одређену слику света. Јер, као што је истицао Ц. Тодоров „у књижевности никада нисмо имали посла са сировим догађајима или чињеницама, него с догађајима представљеним на изванредан начин; два виђења истог догађаја чине га двама различитим догађајима“³ (подвукла В. М).

Жанр летописа, коме инклинирају дела којима се у овом раду бавимо, је несумњиво спадао у доминатне жанрове средњевековне књижевности, али је временом изгубио ту позицију у систему књижевних врста, тако да је у новијој европској и српској књижевности постао нека врста паралитерарног

¹ Нушићева проза *Из Полупрошлости* под насловом *Стари Београд* (Из полупрошлости. Белешке. Цртице. Сећања) са поговором Светлане Велмар Јанковић у издању „Просвете“ је поново објављена 1984. и наводи у овом раду су одатле преузети.

² С. Велмар Јанковић, *Врачар*, Београд, 2005.

³ Ц. Тодоров, *Поетика*, Београд, 1986, стр. 325.

жанра чије су се конвенције или поједини елементи најчешће користили како би се постигао већи степен уверљивости казивања. Историјски наратив, који је у основи летописа и хронике, родослова и биографије, но коме стреме и неки други књижевни жанрови (попут мемоара, дневника, аутобиографија, путописа, репортажа) има за циљ да сачува од заборава догађаје из прошлости користећи историјско време, које непрестано тече и остаје отворено. То и јесте она битна дистинкција између историјског и фикционалног наратива, коју истиче и З. Леших:

„...образи *хисторијског наратива* по правилу не могу остварити онај специфични циљ којем свако приповједање тежи: да структурирају *причу* као јединствену кохерентну целину, тј. да конструирају *форму*, по којој се књижевност, као уметност, углавном и разликује од других врста језичке делатности... Ако се, пак, конструира као затворена наративна и значењска структура, онда она поприма форму новеле или романа“⁴. Међутим, ту следи једно упозорење: „Чињеница да он (летопис) није био структуриран као јединствена затворена цјелина, на начин приповјетке или романа, нипошто не значи да он није имао карактер *књижевног наратива*.“⁵ (подвукла В. М.)

Ове дистинкције између историјског и фикционалног наратива и њихово легитимирање као различитих облика књижевног наратива, битни су за испитивање односа фактичког и фикционалног у хроничарски датим (при) казивањима о Београду Бранислава Нушића и Светлане Велмар Јанковић, али и за конституисање њихове форме и значења.

Поред бројних разлика – од временског распона, усмеравања пажње на историјске и културне локалитете града (Нушић), односно људе и догађаје везане за град (Велмар Јанковић), позиције наратора, уметничког поступка и семантичких тежишта, постоје, ипак, и одређене сличности.

У књижевном видокругу Нушићевом и Велмар Јанковићеве је *прошлост* Београда: код С. Велмар Јанковић вишевековна – хронолошки је обухваћен период од деспота Стефана Лазаревића па до средине 19. века, кад Београд постаје престојница новоформиране српске државе; казивање код Нушића почиње тамо где се Велмар Јанковић зауставља и иде до првих деценија прошлог века, дакле обухвата садашњост ауторову, па отуда наслов *Из полупрошлости*. Но, у оба случаја реч није о садашњости но о прошлости. То је први облик одступања или „изневеравања“ летописне форме: догађаји који су приказани не иду из „врела савремености“, аутори их посматрају погледом усмереним из садашњости у прошлост, што трансформише предмете описа (мада тога није лишен ни поглед из непосредне близине, јер и он подразумева особену тачку гледишта), али, за узврат ретроспективни поглед даје целовитост и омеђеност. Тиме је „оштар сукоб са затвореношћу сижејног времена“, који, по Лихачову, постоји у летопису као жанру, овде избегнут, али је у питање доведен висок степен веродостојности виђеног коју прибавља улога савременика – било сведока или актера, што је битна карак-

⁴З. Леших, *Књижевни родови и врсте, Теорија књижевности*, Сарајево, 2006, стр. 422.

⁵Исто, стр. 423.

теристика овог жанра. И ту, у начину да се временском дистанцом нарушена истинитост и објективност (при)казивања надоместе, креће приближавање или одступање од облика летописног (при)казивања, односно типа хроникалног приповедања и прве међусобне разлике прозних записа о Београду Б. Нушића и С. Велмар Јанковић.

Своју улогу хроничара и летописца Београда Нушић експлиците саопштава, потврђује је доследном тематском усмереношћу на блиску прошлост града, обликом нарације и семантичким тежиштима. Нушић, пише о „прошлости која се још није охладила, и која није престала да буде садашњост“⁶, он личи на извештача који грозничаво настоји да прикупи и забележи крхотине блиске прошлости како би је сачувао од заборавља. Фрагмент о периферијској кафани „Нови век“ симболички и реално оличава граничну линију између прошлости и садашњости и назначава позицију хроничара која није посве неутрална:

„Па, ево сад, „*модерно преуређен*“, „Нови век“ и на периферији објављује да, сем одличног пића и добре послуге, у њему свако вече „концентрира“ џаз-банд и изводи се дансиг! Нови век је дакле почео да продира и на периферију и да немилостиво разарава традиције и тамо где су оне нашле последње своје прибежиште. И неће проћи много времена, па ће и тамо ишчезнути чокањи и печење с пања, а зацариће се меланжи, кник-бајнови, вермути, оранжаде са сламчицом, џаз-банди и дансинзи. И тада ће се избрисати и последњи траг живота старог Београда и ишчезнуће из памћења наших онај ведри, патријархални живот предратне престонице, који је додуше имао много примитивног у себи, али је имао и нечег срдачнога, нечег топлога, нечег што генерације васпитава љубављу према родној груд, из којег је васпитања и поникла она велика генерација, која је обилном крвљу натопила Куманово, Једрене, Брегалницу, Цер, Добро Поље, Кајмакчалан, а расула своје кости широм белог света, од далеког истока до суморног запада.

И зар то доба што пред нашим очима изумире и, *зар ту прошлост која се пред нашим очима брише, није дужан хроничар да забележи те да му, за позиција покољења, за историју нашег јавног живота, остане трага?*“⁷ (Истакла В. М.)

Ако се присетимо Лихачовљеве дефиниције летописа: „Фиксирати догађај, не дати му да буде заборављен, да ишчезне из сећања следећих нараштаја, то је основни циљ летописца“⁸, онда се види да се Нушић свесно определио за улогу летописца, а не приповедача, драмског писца, хумористе, што је он све, иначе, и био.

Већ лабава међа између оног што је било и онога што јесте, коју ствара прошлост пред ауторовим, али и очима савремених читалаца, сигнификантна је за жанр летописа. „Летописни запис стално стоји на прелазу из садашњости у прошлост“, каже Лихачов, с тим што је код средњовековних летописа реч о нешто другачијој констелацији – савремени летописни запис

⁶ Д. С. Лихачов, *Поетика уметничког времена, Поетика старе руске књижевности*, Београд, 1972, стр. 378.

⁷ Б. Нушић, *Стари Београд*, стр. 56-57.

⁸ Д. С. Лихачов, *Летописно Време, Поетика старе руске књижевности*, стр. 313.

временом постаје запис о прошлости и он „не нарушава ни поредак ни епски мир летописца“, те се и његов лик у читалачкој рецепцији „јавља као лик савременика који записује оно што се збива, а не као лик ‘ученог и радознал-ог историчара’ који прави летописне сводове“⁹. То је унеколико случај и са Нушићевим летописним белешкама *Из полупрошлости*. Летописац је савременик који се у конституисању прошлости ослања на сопствена сећања, али има стално на уму и актуелну збиљу и не пропушта да ради живљег и упечатљивијег казивања укаже на њихове, у времену, скривене везе. Садашње и прошло време се морфолошки и семантички преплићу и сучељавају, а у њиховим пресецима наслућују се дубља значења, она имплицитна о неумитном ходу историје и њеном очитовању на просторима града – како оним репрезентативним тако и оним периферним, сведочећи о динамичним процесима десакрализације и канонизације који се на њима одвијају:

„Када пођемо од „Македоније“ некадањом Великом пијацом, која је сада претворена у Универзитетски парк, и где се, тачно на месту где је своју тезгу имала тетка Ката, позната земунска пиљарица, сада издиже Доситејев споменик – онда ће прва кафана коју ћемо срести и коју само једна кућа одваја од „Македоније“ бити она код „Рајића“. Данас је то лепо назидана двоспратна зграда, раније је била стара кућерина, такође на два спрата.“¹⁰

Да би оснажио своју позицију упућеног и објективног летописца, Нушић призива и сећања старијих суграђана¹¹, а за старије периоде, који су изван увида савременика, користи новинске вести, извештаје, архивску грађу. Не препричава их већ цитира, наводећи наслов чланка и датум објављивања. Тиме своје приповедању обезбеђује „надлични“ тон, али и синхроност са догађајима и њихову аутентичност посредовану језиком извора. Тако, на пример, пошто није у улози сведока доласка првог пароброда у Београд нити има непосредна сазнања о успостављању прве паробродске линије из Београда према Земуну, Нушић опис тих збивања „подупире“ оновременим новинским извештајима и поентира вешћу из *Новина Србских* од 31. јула 1850 године:

„Агенција аустријског подунавског паробродског друштва дала је ономадне у суботу (29. јула 1850.) једну увеселителну пловидбу на оном пароброду кои намерава редовно саобраштење између Земуна, Београда и Панчева обдржавати.“¹²

Тако, интерполирано унутар новинских вести, и ауторско казивање о првом пароброду у београдском пристаништу фигурира као непобитна чињеница, а лапидарно обликован и вешто градуиран опис разгледања „првог пароплова“ од стране обичних грађана и Турака „који иначе не воле

⁹ Исто, стр. 314.

¹⁰ Б. Нушић, *Стари Београд*, стр. 70.

¹¹ „Најстарији Београђани памте да је земљиште на коме је данашња Вајфертова пивара, односно „Смутековац“, носило име „Замастир“. Исто, стр. 87.

¹² Исто, стр. 48.

те европске манзафларије“, те до „пашиног харема“, који је „из града сишао и улазио у лађу, разгледао и дивио јој се“, добија карактер не само питорескне књижевне скице већ и летописног записа и историјског податка.

У Нушићевим прозним записима и сећањима на стари Београд превагу несумњиво имају *записи* о догађајима, местима, грађевинама, а не *прича* о њима, што је, такође, суштинско начело структурирања летописа као књижевног жанра.

„Летописац није толико приповедач колико ‘записничар’. Он записује и фиксира... Причање о догађајима – то је *изнутра* уређено њихово саопштавање. Запис о догађајима захтева само *спољашњу* њихову уређеност“¹³, указује Лихачов.

„Изнутра уређено саопштавање“, од кога је Нушић најчешће свесно одустајао, подразумевало је искушења историјског приповедања, трагање за узрочно-последичним везама, отварало питање детерминисаности и случајности у животу било колектива, појединца или града и угрожавало летописни начин описивања и њему иманентан доживљај хронолошки уређеног времена. Структуриран као затворена наративна и смисаона целина, летописни начин казивања би у том случају добио обележје књижевне форме, па би књижевно потискивало документ. Тиме би летопис као „споменик“ или сведочанство о прошлости губио битно својство изражено у уверењу и аутора и читалаца, да су забележени догађаји апсолутно истинити и да је њихов след у причи /летопису/ идентичан ономе у животу.

Зато што је Нушићу у прозним сећањима *Из полупрошлости* управо то био циљ, превагу је дао фактографском над фикционалним, „надличном“ над личним приступом. То никако не значи да се наратор, који је био и аутор и приповедач, није колебао између супротних полова. Свесна воља и тежње Нушића летописца наилазили су на различите изазове и искушења – од субјективности у избору догађаја и тачке гледишта до оних сегмената у прошлости града који су били не само структурирани као целовита прича већ и постојали као део националног канона. Таква је прича о предаји кључева Београда кнезу Михајлу 6. априла 1867 године. Свестан тежине подухвата да сведочи о догађају о коме се готово све зна, казивач дискретно упућује на особеност сопственог казивања:

„Први догађај / ослобођење Београда 1806/ само као факат сачуван нам је за историју, али како од другог /предаје кључева града/ нисмо премного удаљени, право је да покољењима која иду за нама сачувамо *сем историјских и друга сећања* (истакла В. М.) која су још, старијој генерацији, жива у памети.“¹⁴

Летописни карактер записа двоструко је акцензован: евоцирана прошлост је била савременост многих од тадашњих читалаца и бележе се не „*историјска*“ већ она „*друга сећања*“, чиме се прави отклон од историјског

¹³ Д. С. Лихачов, *Летописно време, Поетика старе руске књижевности*, стр. 314-315.

¹⁴ Б. Нушић, *Стари Београд*, стр. 25.

приповедања које иде ка реконструкцији прошлости и настоји да докучи њен смисао. Дакле, маркирати догађај, а не причати о њему, основна је ауторова интенција.

Извесно, код оваквог типа догађаја датих са вишедеценијске дистанце, то није било једноставно. Припреме, свечани део предаје кључева „на малом од црвене свиле јастучету“, кнежева „потресеност“ када их добија из руку Али-Риза паше, маса света која се около тиска, свечана колона која поред батаљона турских војника улази у већ предати град, део су познате приче, и тај сегмент нарације је лишен обиља фактографских детаља. Сиже тог дела приче као историјска чињеница већ егзистира у меморији читалаца и летописац ту може да пусти на вољу имагинацији.

Али, као и други записи похрањени у Нушићевој прози о Београду и у овом није посве изостала тежња ка исцрпности и као последица тога својеврсна претрпаност подацима и детаљима. Но, они нису у средишту приче већ су померени ка њеним рубовима. Јер, како упозорава Лихачов:

„Ми се лако можемо преварити и помислити да је претрпаност летописа појединачним фактима знак његове ‘фактографичности’, привржености свему земаљском, свакидашњем, сивој историјској стварности... Али, баш у тим описима, рекло би се, случајних догађаја, испољава се његово (летописчево) религиозно уздизање изнад живота. Та уздигнутост дозвољава летописцу да покаже привид живота, пролазни карактер свега што постоји.“¹⁵

У прозном запису *Шести април* неколико је таквих детаља, који се надовезују на „канонски“ део приче о предаји кључева. Тек сагледан у светлу ових детаља, симболички чин предаје кључева добија и неке друге валере и хвата спори, променљиви ход историје. Вреди их, стога, поменути.

Двадесетак дана након свечане предаје кључева када су последњи турски војник и београдски паша напустили град, „светина“ је „нагрнула“ да га види и разгледа. Упарађене српске и турске батаљоне, официре у мундирима, свечане фијакере и министре у њима, кнежевог белца, ватромет и упаљена светла у којима је пламтео ослобођени град, смењује натуралистички опис преузет из ондашњих новина: о болници која „издалека задаје такав смрад, да јој се човек ни приближити не може“, „јадним путевима ненасутих шљунком“, великим кужним барама око Небојшине куле и гомилама ђубрета које „десно од Куле стоје ваљда 20 година“, псима који гладни лају и тумарају.

Ако је овај фактографски дат призор указивао на наличје догађаја и на суморно и мрачно лице доскорашњих моћника, детаљ о митрополиту који је након предаје кључева са свештенством „обишао цео град, пошкропио га и посветио свако место“, имао је дубље симболичко значење ритуалног очишћења територије која се преузима.

Ипак, овај запис се завршава описом султановог проласка Дунавом испод београдске тврђаве три месеца након предаје кључева. И тај опис, у коме су обједињени фактографско и имагинарно, добија повлашћено место

¹⁵ Д. С. Лихачов, *Летописно време, Поетика старе руске књижевности*, стр. 309.

не само као израз ауторовог поштовања хронологије већ и метафизичког наговештаја. Наиме, султанов пролазак лађом праћен је изненадном олујом, „каква се одавно не памти да је била“ и султановим тајанственом повлачењем у кабину, чији мотиви – „преплашен буром или савладан утисцима“, иако двосмислено саопштени, неумитно воде суочавању са феноменом пролазности у животу и недокучивошћу историјских мена. У том метафизичком осећању зачуђујуће се сусрећу Нушићева летописно структурирана проза о Београду са хроникалним казивањем Светлане Велмар Јанковић. И то је једна од ретких њихових подударности.

Наиме, за разлику од Нушића, чија су прозна сећања о Београду најчешће на кратком растојању, често у самом подножју догађаја, па аутор задихан иде у стопу за њима да их забележи и фиксира, код Светлане Велмар Јанковић догађаји и личности су временски „одмакнути“, описани и завршени, њихове сенке и трагови не допиру до садашњости, па нема оног емотивно-носталгичног дрхтаја којим полупрошlost пробљескује код Нушића. И док је време у Нушићевим записима о старом Београду линеарно и отворено, у *Врачару* Велмар Јанковићеве је кружно, циклично са интервалима који се понављају (три недеље, две године, шест година, двадесет година). Циклично време је и затворено време са сижејним целинама које се уланчавају. Везивно ткиво и константу представља лик мудрог старца, исцелитеља и врача, пророка и судије, чијим посредством се реализују начела неке више, универзалне етике и правде.

Градски историјски локалитети и здања код Велмар Јанковићеве нису места описа и (под)сећања, што је случај код Нушића, већ су позорнице судбинских преокрета у животу историјских јунака и поприште вечне борбе између принципа добра и зла. Трагањем за унутрашњим механизмима историјских збивања и људских поступака, ауторка је отвара питања каузалности и детерминације и тиме удаљавала од летописног начина казивање. Структурирајући причу као кохерентну и у себи затворену целину, она јој је давала форму (пара)историјске приче унутар које је фикционално потискивало фактографско.

Поступак обликовања лика или портрета Томе Вучића Перишића, као ретко место тематско-сижејног поклапања у прозним записима о старом Београду Б. Нушића и С. Велмар Јанковић, те разлике веома добро показује.

Нушићево приповедање о Томи Вучићу Перишићу, силовитом сучпарнику Милоша и Михаила Обреновића је дисперзивно и фрамгенатарно; овај лик је епизодан у повесним казивањима о београдским кафанама, здањима, градским баловима и забавама. Он је такав и у прозном сегменту о „врачарској рупи“, касније подруму кафане код „Немачког цара“. Са непогрешивим осећањем за необичне и парадоксалне обрте у свакодневном животу и историји, Нушић је хроничарски забележио:

„Године 1842. Вучић се побунио и довео војску на Врачар да запрети Београду и кнезу. Он је са својом војском пао на ону ледину где је канцеларија среза врачарског. Тада ту није била ниједна кућа већ је била пуста ледина. На тој

ледини била је једина кућа коју је подигао Исидор Стојановић. Како је Исидор Стојановић кућу градио од набоја, то је у близини исте ископао дубоку рупу из које је вадио земљу за набој. Вучић је хватао своје противнике, и како на ледини није имао других рупа, добро дошла му је била та рупа, те је у њу трпао своје противнике. Та Вучићева рупа је задала страх и трепет његовим противницима. Први је у ту рупу стрпан неки Тркић из Шапца и неколико је дана био сам, те се и по њему једно време звала Тркићева рупа, а доцније је названа врачарска рупа.¹⁶

У својим сећањима на стари Београд, Нушић ће, такође, помињући бројне градске забаве и тефериче, записати како је на „пир механџија“ био зван и Вучић или како су августа 1844. на балу приређеном у „част повратка Вучића у отаџбину“, њему као „народском човеку, осим банде свирале и гајде, а дувале су и зурле“¹⁷. Тај „народски човек“ је, у тренуцима бахатости, наређивао и да се избатина Милошев капелан и оснивач Књажевске банде, Јосиф Шлезингер. И тренутак Вучићевог хапшења код Нушића ће бити дат у функцији „повеснице“ о Београду, дочаравања атмосфере, а не као опис трагичног краја једне знамените личности.

Ипак, портрет ове историјске личности, иако само каменечић у мозаичној причи о граду, бацао је особену светлост на његову историју, као што је, с друге стране, ситуиран и урођен у градски миље и збивања у њему, Вучићев лик био обогаћен новим и изненађујућим валерима. У позадини летописног казивања, иза фактографских података, помањала се повремено она „ванвременска перспектива“ на коју је указивао Лихачов. Горка спознаја о пролазности моћи и непостојаности свих ствари ће сустићи моћника Тому Вучића Перишића у моменту пада с власти, а Нушић ће је исказати тоном и маниром летописца:

„Многи стари Београђани који су претурили седамдесету годину сетиће се тих догађаја, јер је тад маса дреждала око Вучићеве куће да види слом старога и силнога власника. ‘Да – рекао је Вучић спровођен у кнез-Милошевом фијакеру – народ је као облак, куда дува, тамо се и повија’“¹⁸

У *Врачару* Светлане Велмар Јанковић поступак моделовања овог лика је посве другачији. Казивање о Томи Вучићу јесте дато хроникално, али је сижејно чврсто структурирно, са драмским заплетом и епилогом који су дати у оквиру јединствене тематске целине. Врачарско поље је тек кулиса моћникове драме:

„Али, у августу 1842. године ево се опет диже један победнички шатор на Врачару, западно од данашњег Карађорђевог парка, на косини висоравни. Подиже га Господар Тома Вучић Перишић...Вучић је већ првог јутра, пошто се улогорио, пошао да види како изгледа она јама, у коју је намеравао да спусти своје ухаћене противнике“¹⁹

¹⁶ Б. Нушић, *Стари Београд*, стр. 93-94.

¹⁷ Исто, стр. 172.

¹⁸ Исто, стр. 164.

¹⁹ С. Велмар Јанковић, *Врачар*, стр. 78.

И док је у Нушићевим сећањима на стари Београд тежиште на самој „врачарској јами“, која временом од обичне рупе постаје злогласни затвор, а потом подрум за расхлађивање пића у једној механи, овде је „јама“ почетна станица јунакових животних искушавања и коначног пораза:

„И док је, већ исте вечери, први ухваћен и у јаму спуштен па поклопљен несрећник, некакав Тркић, урлао из смркле дубине, уверен да га живо сахрањују, Вучић се, грдно забављен, плескао по коленима. А, онда је, на изласку из логора, сусрео једног старца: од погледа којим га је тај чича обухватио моћном Вучићу је уистину стао дах, а кад му је старац мирно рекао: ‘Опомени се’, па отишао хитро као младић, сав се стресао. Али се није опоменуо.“²⁰

Тог чудесног старца Велмаркин јунак ће сусретати и у неким другим важним моментима и почети да се, суочен са његовим опоменама, колеба и постаје несигуран. Укрштаће се и временске равни, па ће тек из садашњости, која је била будућност онога што се догодило, јунак (не наратор) моћи да се приближи суштини прошлих догађања и да осети последице сопственог нарушавања основних моралних принципа.

„Кад год је касније пристајао да размишља о томе (почетку невоља), Господар Тома је у себи признавао да су, упркос великом угледу који је у том тренутку имао у народу и упркос страху који је његова силовита личност свуда изазивала, праве невоље почеле баш онда када се, као победник, у августу 1842. улогорио на Врачару. Као да је у тој победи већ увелико нарастао пораз, иако ће године његове пуне власти тек имати да дођу, као уосталом, и године пораза и изгнанства.“²¹

Ауторка *Врачара* се, тако, вишеструко удаљавала од летописног казивања; конституишући кохерентну наративну целину и указујући на њене узрочно-последичне везе, она је своје казивање омеђавала и „посвећивала формом“; мултиплицирајући нараторске позиције (глас хроничара, јунака, позивање на Нушића) осцилирала је од надличног до личног, а уводећи лик „чудног старца“, „старца изван времена“, „правог, првацатог старца из легенде и мита“, улазила је у сферу фикционалног. Епилошка реченица о Господару Томи Вучићу Перишићу, у којој се каже да је отрован „умро је у тешким мукама у болничком апсу као у јами. Рупи“, несумњиво је представљала симболичку и семантичку жижку ове сижејне целине и композиционо је заокруживала.

По том значењском и метафизичком слоју, ова прича је кореспондирала са Нушићевим записима о Томи Вучићу, с тим што је Нушић попут хроничара,

„извлачећи из општег тока многобројних догађаја сад овај, сад онај факт и фиксирајући га у својим записима, стварао утисак необухватности обиља догађаја људске историје и њене недокучивости“²², а ауторка *Врачара* је то чинила на други начин.

²⁰ Исто, стр. 81.

²¹ Исто, стр. 83.

²² Д. С. Лихачов, „Поетика уметничког времена“, *Поетика старе руске књижевности*, стр. 307.

С. Велмар Јанковић је уводила истакнуте историјске личности: Деспота Стефана, Максимилијана Емануела, Еугена Савојског, Јанка Хуњадија, Александра Виртембершког, Карађорђа, Конду бимбашу и повремено позивала на историјске изворе (архиве, карте, писма, извештаје), али се ослањала и на народно предање и легенду и била склона да „зрна истине“ више тражи у њима („Народно предање, древније од сваког документа и можда и поузданије...²³). Уводећи и стављајући у исту раван историјске и неисторијске изворе, уводећи и глас јунака и другог аутора (Нушића) Велмар Јанковић је привидно догађаје осветљавала из различитих углова и посредно показивала „лабилност“ наративних гледишта и човекових спознаја о свету. То сазнање да је срж ствари иза фактографског, у дубини која нам измиче, било је и најдубље уверење ауторке прозе о *Врачару*, а летописни, хроникални начин приповедања представљао је тек уметнички поступак или конвенцију.

Кључне речи: летопис, хроникално приповедање, историјски и фикционални наратив, фактографско.

Весна Матович

ФАКТОГРАФИЧЕСКИЙ И ФИКЦИОНАЛЬНЫЙ АСПЕКТ В ПРОЗАИЧЕСКИХ ЗАПИСКАХ О БЕЛГРАДЕ БРАНИСЛАВА НУЧИЧА И СВЕТЛАНЫ ВЕЛМАР ЯНКОВИЧ

(Резюме)

Литературные записки *Из полупрошлого* Бранислава Нушича и *Врачар* Светланы Велмар Янкович весьма пригодны для анализа отношений между действительностью и литературой, т. е. отношение между историческим и фикциональным нарративом непосредственнее всего отражается в текстах переходного художественно-документального характера, какими являются названные тексты, посвященные прошлому Белграда. Упомянутые произведения, созданные в начале и в конце XX века, предоставляют значительные возможности для жанровых, поэтических и литературно-исторических исследований. Особый интерес представляет тот факт, что Светлана Велмар Янкович наряду с историческими источниками использует и народные предания, а в одном эпизоде она осылается и на воспоминания Бранислава Нушича. Т. е. ее текст устанавливает двойное отношение – к исторической и литературной реальности.

²³ С. Велмар Јанковић, *Врачар*, стр. 46.

Персида Лазаревић Di Giacomo
Chieti-Pescara

ОДРАЗ ИТАЛИЈАНСКЕ СТВАРНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ИВАНА В. ЛАЛИЋА

У раду се разматра одраз италијанске стварности у поезији Ивана В. Лалића, и то на три начина: у групи песама које имају за тему медитерански амбијент, тачније Рим (песме Римски квартет и Римска елегија), Лалић ствара једну посебну идиличну стварност која припада њему и његовој драгој, и коју он љубоморно чува од туриста и свих осталих који је 'варваризују'; у песмама, пак, које имају за тему Венецију и њену Лагуну (Излет у Торчело и Acqua alta) Лалић, баш зато што сматра себе песником-скутоношом Византије, процире борбено у стварност Венеције коју сматра одговорном за смрт Византије, па је подсећа на трулеж и смрт, на њено полагање пропадање; у песми Бензинска станица, међутим, песник привлачи пажњу читаоца на један актуелан проблем, тј. на деликатан међунационални однос у пограничној области Италије.

Читав један низ песама у стваралаштву Ивана В. Лалића садржи у себи мотиве Италије, па се може слободно рећи да се Италија искристалисала као једна од песникових опсесивних тема.

Неке од тих песама певају Италију савремену са песником, и та актуелна стварност је непобитно повезана са прошлошћу кроз сложenu технику лирске композиције песама Ивана В. Лалића¹. У тим песмама италијанске тематике одраз стварности је уочљив на неколико начина: као идилична атмосфера, односно као производ намерног и артифицијелног песниковог креирања интимног простора у италијанској средини и стварности, а која у суштини то данас свакако у потпуности није, и која, баш напротив, важи превасходно као мета туриста из целог света – овде се италијанска стварност поима као изолација од те исте стварности и претпоставља стварање једног сопственог света песника и његове драге. Ради се о тзв. медитеранским, односно римским песмама: *Римски квартет* и *Римска елегија*. У другој групи песама, оним које се односе на Венецију и њену лагуну, кроз чињеницу да Венеција за Лалића представља последње (трагичне) остатке Византије на западном тлу, дакле у песмама као што су *Излет у Торчело* и *Acqua alta*, песник пак одлучно и оправдано 'процире'

¹ А. Јовановић, *Верност видљивом и заданост сећања, у: Поезија српског неосимболизма: Историја једне песничке осећајности*, Београд, „Филип Вишњић“, 1994, 155: „Певати о невидљивом а присутном, и преводити га у слике – један је од основних задатака које је Лалићево песништво поставило себи.“

у ту стварност, те и овде одбија општа места, тј. оно што та реалност за друге представља; користи стога све негативне аспекте које му савремена стварност Венеције пружа. Трећа врста одражавања италијанске стварности је она која уз призив недавне прошлости приказује још увек актуелну и деликатну политичку ситуацију у пограничном делу Италије, типичну за многе сличне ситуације, а коју песник као такву одбија и од ње бежи (песма *Бензинска станица*).

Стварност код Лалића није никада тек обичан одраз збивања, већ увек пролази кроз сферу односа видљиво-невидљиво, и промишљена је уз непрестано филтрирање активног учешћа песника у средини о којој је у датој песми реч. У зависности од географског простора, и историјског тренутка, песник час одбија разне форме баналности, час изражава скептицизам према свакој врсти национализма и расизама. И често Лалић не приступа теми изравно, да се не изгуби чар убеђења, у коме индиректно упућивање оставља дужи утисак у свести читаоца. Каже Никша Стипчевић: „Стварно се не може домишљати, а у створеном и стварност може да буде измењена, само ако је у сагласности, у равнотежи са оним што се ствара.“²

У вези, дакле, са опште прихваћеним и признатим местом које се односи на однос *видљиво-невидљиво* у поезији Ивана В. Лалића, преносимо оно што каже Светлана Велмар-Јанковић:

„У *видљивом* је, дакле, размер заданог и стога је, да би се одредила мера задатка, неопходно прво одредити *видљиво*: за Лалића то значи зауставити, у песми, ухваћени тренутак садашњости.“³ И затим додаје: „Лалић то чини тако што *сваку* своју песму гради од или око једног момента неке садашњости, као фокуса песме.“⁴

Светлана Велмар-Јанковић је такође приметила да је једна од суштинских тема Лалићевог песништва „[...] препознавање несталих облика у још постојећим облицима, то је трагање за спонама смисла које морају постојати између прошлих времена и времена садашњег што се баш сада преобраћа у прошлост, то је ослушкивање оног што је вечно у оним што је тренутно.“⁵ На овој спони, у којој „Готово свака Лалићева слика садржи сва три времена“⁶, обликује се онај актуелни тренутак стварности Италије. Каже, управо у овом смислу Иван В. Лалић, да је:

„тешко писати песме које су сасвим изван „ангажованог“ и „критичког“ контекста. Могао бих да вам наведем низ мојих песама које су – на овај или онај начин – настале под непосредним притиском неке конкретне политичке (значи, микроисторијске) ситуације. [...] песник не може изван свог времена – ако је песник.“⁷

² Н. Стипчевић, *О сазнајној функцији романа, у Учитавања*, Београд, 1999, 22.

³ С. Велмар-Јанковић, *О поезији Ивана В. Лалића*, у И. В. Лалић, *Песме*, Београд, 1987, XXIX.

⁴ Исто.

⁵ Исто, XIII.

⁶ А. Јовановић, нав. дело, 163.

⁷ И. В. Лалић, *Поезија – похвала чуду заданог нам света* (изводи из разговора), у *Дела*, IV, прир. А. Јовановић, Београд, 1997, 275.

И управо тако, тј. „на овај или онај начин“, могуће је у Лалићевим песмама уочити одраз италијанске стварности. Поред формалног аспекта, односно поред присуства старих италијанских поетских облика у бројним песмама Ивана В. Лалића, Италија је управо као тема суштински присутна у Лалићевим тзв. „медитеранским“ песмама, тј. оним песмама које опевају Рим и његову околину, или пак у песмама којима броди кроз Венецијанску лагуну, као и у неким другим које нису везане ни за једну од ових скупина, а сачињавају део песникове италијанске „поетске географије“, како и сам Лалић то тврди:

„[...] завичај [се] саставља „део по део“ – од онога што сам у некој другој песни назвао „места која волимо“. А то су места на којима ме сустижу и пресрећу знакови „као правда / са друге стране, где је повод љубави неважан / а љубав насушна“ [...]. Таквим местима морам да се враћам – и она испуњавају ту некада поуздану мапу нечије унутрашње географије.“⁸

Стога ће се Лалић и питати у *Римској елегији*: „Шта ли смо овде некад оставили у залог, / Кад нас толико мами повратак?“⁹ А мало затим: „Али зашто баш Рим?“ У овом смислу коментарише Влада Урошевић:

„Враћање вољеним местима, местима где је лепота у једном тренутку остварила свој највиши досег – а затим се препустила уништењу, су због тога „враћања разореном средишту“ (*Ровињски квартет*); што су та места на обалама Средоземља, и што су обојена поетиком далеких епоха, говори не само да је Иван В. Лалић песник медитеранске цивилизације, већ и то да је песник чија је поезија прожета једним специфичним осећајем за природу, осећајем који је дубоко у складу са песниковим „медитеранством“ јер подразумева доживљај природе кроз њен непосредни додир и спој са цивилизацијом. Иван В. Лалић је песник вртова крај мора – што ће рећи човековог напора да усагласи себе са природом, да дода свој смисао смислу природе.“¹⁰

Стварност Рима за Лалића представља стварност љубави, односно само тако за њега (и његову драгу) и постоји, у тој јединој функцији. „То је љубав која је, поред других садржаја који је чине, одмерила снагу и са пролазношћу која се јасније види у огледалу вечног града.“¹¹ Рим се огледа кроз љубав, и на тај начин се одражава у Лалићевој поезији, па ће песник и сам то нагласити Гетеовим стиховима које уклапа у *Римску елегију*: „*Цео си свет, о Рима, али љубави лишен / Нити би свет био свет, нити би Рим био Рим.*“ Лалић даље коментарише:

„О љубави је дакле реч, и о савршенству
Недовршеног, стално што разара се споља.
А обнавља изнутра, да невидљиво нешто

⁸ Исто, 274.

⁹ Сви цитати Лалићевих песама су узети из горе наведених *Дела* Ивана В. Лалића.

¹⁰ Б. Урошевић, *Врт иза година*, Књижевност, год. 46, књ. 44, бр. 9-10, 1991, 1087.

¹¹ Р. Микић, *Слика, убрзање и огледало*, у *Иван В. Лалић. Песник*. Зборник, ур. Д. Хамовић, Краљево, 1996, 92.

Видљиво постане опет, али обликом новим
Изрази своју вест.“

Лалић се, као лирски субјект, враћа са својом драгом у Рим, и на тај претходни боравак ће је стално подсећати: у том смислу показне заменице: *онај, оно, тај*, итд. имају посебну семантичку функцију којом се истиче припадност Рима песнику и његовој драгој. Стварност Рима је та која се филтрира кроз лирски субјект и само тако и постоји за Лалића. Стога ће лирски субјект и подсећати своју драгу на: „оно поподне“, кишу „оног лета“, „онај врт на Авентину“, „ноћ тог истог дана“. То све чини да Рим и његова стварност за Лалића и његову драгу представљају ‘својину’, они тај Рим поседују захваљујући његовој главној одлици – да је за њих то град љубави. Пита се Лалић, опет реторички: „Двоје заљубљеника, промочених до коже, / Поносних на свој посед који се зове Рим?“ Кроз призму љубави се овај вечни град одређује и одражава у Лалићевој поезији додирујући одређена места на мапи („[...] *izvesnu modernost Lalićevoј poeziji daje i njen mestimično urbani karakter.*“¹²). У *Римском квартету* стварност Рима је дефинисана координатама: *Piazza Navona; Via Statilia; Aventino (Campo de' Fiori)*; и поново *Piazza Navona*. Тумачећи песму *Римски квартет*, Предраг Палавестра каже: „Еротски мотив у „Римском квартету“ потиснут је дубоко иза путописних разгледница са римским знаменитостима: *Piazza Navona*, улицом *Statilia*, брежуљком *Aventino* и живописним *Campo dei Fiori.*“¹³ Палавестра је проучио музичку структуру *Римског квартета* и уочио њену повезаност са темпоралним координатама саме песме:

„Песник се послужио музичким облицима. Описани су ноћ, јутро, подне и вече. Први став, везан за *Piazza Navona*, остварен је као умерено распевани *nocturno*, други из *Via Statilia*, разигран је као весела *matinata*, трећи, лоциран на *Aventino* и *Campo dei Fiori*, има боју као опуштени и лагани *mezzogiorno*; четврти став је спокојна реторичка вечерња песма, *serata*. Класична метричка структура катрена (квартета) са обгрљеним римама, односно квартина са укрштеним и парним римама, у сва четири става песме замењена је неједнаким строфама од ритмички грађених слободних стихова, међусобно повезаних истом хетеротоничном мелодијом приватног и меког лирског поверавања. Конструкцију квартета мелодијски држи звучна организација стиха у коме два конкретна рефрена оквирују општу метафору отворену кроз велику песничку разгледницу.“¹⁴

Но Палавестра у суштини најављује извесне семантичке и контекстуалне односе тиме што истиче да се музичка структура *Римског квартета* ослања на „[...] два упоредна и комплементарна својства добре симболистичке песме: на њено акустичко и њено визуелно дејство.“¹⁵ Мало потом, у закључку свог

¹² S. Rakitić, *Mediteranski vidici Ivana V. Lalića*, Savremenik, god. 22, knj. 43, br. 6, 1976, 553.

¹³ П. Палавестра, *Простор и звук у Римском квартету Ивана В. Лалића*, у *Споменица Ивана В. Лалића*, Београд, САНУ, Научни скупови књ. С, Одељење језика и књижевности, књ. 15, 2003, 130.

¹⁴ Исто, 131.

¹⁵ Исто.

есеја Палавестра подвлачи: „[...] код Лалића је симболика простора важнија од садржаја звукова.“¹⁶ И баш захваљујући овој најави Предрага Палавестре, поставља се питање: како то да је овај квартет, дакле овај звучни четвороугао баш римски? Односно, зашто баш Рим? И шта значе *Piazza Navona*, *Via Statilia* и *Aventino*? Зашто је Лалић одабрао баш та места? Кад би се радило о обичној туристичкој разгледници, зар не би било логичније да Лалић одабере Колосеум, Шпански трг или *Fontanu di Trevi*? Стварност тих места у Риму значи само то, односно увек једно те исто: туристичка места која обавезно треба посетити.

Али Лалић је песник, а не туриста, и код њега мотиви „пута, путовања и географских карата“¹⁷ значе увек нешто друго, и далеко више од баналне представе стварности која је таква за већину других. И како се каже на једном другом месту у вези са поезијом Ивана В. Лалића: „Иван Лалић је“, у суштини, „понудио својеврстан кључ за разумевање поетике коегзистенције који је и разрешење савремене ситуације.“¹⁸ Јер, иако знамо да је мапа Лалићевог (просторног) песништва „непоуздана“¹⁹, како тврди Александар Јовановић, ипак се кључ Лалићевог поимања римске стварности састоји, по нашем мишљењу, у следећем: три места у Риму које Лалић помиње у песми *Римски квартал*, *Piazza Navona-Via Statilia-Aventino* представљају три тачке, три координате које формирају, на мапи Рима, једнакостранични троугао. Прецизношћу картографа, Лалић је стварност Рима претворио у (симболички) троугао у срцу града. У средишту вечног града Рима, дакле, који за Лалића представља љубав, и само то, песник је сместио правилни троугао са врхом окренутим на доле. Троугао који одражава²⁰ божанско савршенство, представља симбол тројства и макрокосмос, као и три велике снаге које извиру из Логоса, Мудрост, Љубав и Снагу. То што је у Лалићевој визији врх окренут надолу је индикативно: ради се о женском принципу, и лунарном симболу. И није случајно онда да се песма *Римски квартал* отвара и затвара у ноћи:

„Пролеће, *Piazza Navona* задрхтала као брод
У древном и слатком маларичном ветру с југа,
У заокрету према провереној звезди.
Ноћима.

[...]

Јесте, те округне ноћи
Избраздане петелкама распрснутих звезда,
Оглашене разбијеним језиком чесама, јаке
На падинама црног зеленила свечаних пинија,
Ноћи увек превелике, увек пренастањене
Годинама непознате сврхе, најјаче ноћи

¹⁶ Исто, 134.

¹⁷ А. Јовановић, нав. дело, 724.

¹⁸ А. Јерков, *На граници постмодерног доба (Иван В. Лалић и Миодраг Павловић – критичка ауторефлексија)*, Књижевност, год. 48, књ. 99, бр. 11-12, 1993, 1217.

¹⁹ Уп.: А. Јовановић, *Нема тачне мапе*, год. 13, бр. 225, 25/04/1985.

²⁰ Н. Biedermann, *Enciclopedia dei simboli*, Milano, Garzanti, 1999, 552-553.

Чине да брже нестајем, као пламен
 Храњен пијаним млеком подивљалог ваздуха,
 Поносан што се потврђује, осуђен да се не препозна
 У времену ватре и ветра.“

А у *Римској элегији* ће рећи песник: „А ми смо наставили / У ноћ тог истог дана то ходочашће себи, / Повезујући фонтане у паукову мрежу / Кружне ноћне шетње [...]“. Реторичким питањем на почетку песме, Лалић у свом поимању стварности Рима одговара у ствари на реторичка питања типа: кад? (*argumentum a tempore*), и где? (*argumentum a loco*). У оваквом песниковом доживљавању места (*topoi*) која додирује у Риму, реторичким питањима се врши у ствари семантички пренос описа врта на Авентину. *Римски квартет* се троугано завршава тамо где се налази „трг са три чесме“, тј. *Piazza Navona*, коме се ова песма географски и поетски враћа. „Тако је *legenda* у Lalićevim pesmama pretvorena u geografiju, geografija u istoriju, čitavo ljudsko iskustvo u simbol.“²¹

У звучном четвороуглу римске стварности, Лалић изналази просторни троугао са врхом окренутим ка Авентину: на том Авентину врт, као Еден: „Онај врт на Авентину, пре нас и после кише.“ Ако за Лалића Рим, римска стварност, представља љубав, па је баш због тога Рим ‘вечни град’, онда се у средишту, срцу те вечности налази (зачарани) троугао тог „чудесног града“, у коме се па опет, неизбежно, налази један врт (који садржи Цветни трг) који симболизује *locus amoenus*; у поетском опису *locus amoenus* може да буде представљен баш као врт, како каже Ернст Роберт Курцијус²², и он то у ствари и јесте за ово двоје љубавника:

„Врт је постојао,
 Уцртан сигурном руком у мапу времена,
 Леп испред неба боје јутарње морске воде;
 (А било је поподне, и град је око нас
 Љуштио листиће сунца са својих купола
 И излагао своје векове, присно и неуредно
 Као мокро рубље и распорене птице на Campo dei Fiori,
 Из тренутка у тренутак присутан без напора.)
 Па ипак нисмо сасвим веровали да врт је
 Истинит; све је било сувише блиско, сувише
 Створено за нас, а готово да распадне се
 На реч, на покрет.“

Ернст Роберт Курцијус истиче да је у средњем веку *locus amoenus* називан тако зато што је управо омогућавао, подстицао љубав: „*amoenae loca dicta quod amorem praestant, iocunda, viridia*“²³, а као да и сама етимологија термина помаже целој тој концепцији: једно од тумачења порекла имена Авенти-

²¹ А. Јовановић, *Pesničke mape Ivana V. Lalića*, Savremenik, god. 32, br. 12, 1986, 112.

²² E. R. Curtius, *Letteratura europea e Medio Evo latino*, Scandicci (Firenze), La Nuova Italia Editrice, 1992, 223.

²³ Исто, 221.

но је да потиче од *ab adventu hominum*, који је био назив храма посвећеног богињи Дијани.

Ни лирски субјект, па стога ни читалац нису међутим сигурни у постојање тог врта на Авентину („Ја и данас сумњам / У тај врт“, истиче песник), који је ипак и поред свега: „Врт на Авентину, после нас, пре непознате кише.“ Јер, каже Лалић на другом месту (*Места која волимо*):

„Места која волимо постоје само по нама,
Разорен простор само је привид у сталном времену,
Места која волимо не можемо напустити,
Места која волимо заједно, заједно, заједно,
[...]
Простор је само време на други начин видљиво,
Места која волимо не можемо напустити.“

А римски сан и интиму двоје љубавника који су везани за дражесност атмосфере трга Навона, непрестано ремете дневне гужве туриста у Риму:

„[...] те улице што светlucaју
И примају твој корак као судбину, фонтане
Изрешетане сунцем, espresso испод већ прашњавог лишћа
За смешно малим столом, разговор о звезди на рамену
Оне грчке богородице, и оне степенице
Са којих сам сачувао твој осмех, између цвећа
И варварског шкљоцања камера; (Helen, what is this place?)“²⁴

За разлику, међутим, од римске стварности, коју Лалић сматра својом, и љубоморно је брани јер осећа наметање и интрузију туриста који му сметају и покушавају безобзирно да продру у његов, тј. њихов „посед“, да пробију ту мембрану вечности, интима и раја, у песмама пак које се односе на Венецију, положај песника, односно лирског субјекта према венецијанској стварности је дијаметрално обрнут. Венеција Лалића, који је „једном специфичном и дубоком нити везан за Византију“²⁵, непрестано подсећа на пропаст Византије, а истовремено представља постојање њених последњих остатака на тлу запада, како се и предочује у песми *Acqua alta*“:

„Византија (а ја сам само један од скутоноша
Њене поплуване сенке) није знала да болује
Од рака на Лагуни, све док јој метастазе
Нису разјеле јетру, плућа, острце и будућност
У силованој утроби. Смеша се, *Serenissima*,
Међу безубим крилатим лавовима, као

²⁴ У вези са Лалићевим стиховима из песме *Плава гробница*: „Хоћу да кроз звуке шкљоцања камера, / Одломке безвезних разговора летњих, / Провучем тај шапат“, уп.: А. Јовановић, *Крај ипак није вода. Над песмом Плава гробница Ивана В. Лалића*, Књижевне новине, год. 44, бр. 835, 01/02/1992: „Статика сметњи је све оно што се испречило између песничког субјекта и ратника сахрањених у мору: брбљање водича и радозналих посетилаца, шкљоцање камера, бучни глисери, бука тегљача [...]“.

²⁵ Р. Микић, *Силазак низ време*, Српски књижевни гласник, 3. серија, год. 2, бр. 3, 1993, 85.

Богородица међу перуникама, у светогрђу.
 Црна су ова слова, као црни лак на гондоли
 Што клизи кроз љуске наранчи и ино ђубре
 Твојих канала. И златна, као загасито злато
 Базилике, чији подови прскају
 На невидљивим шавовима, по кроју година.“

Таква Венеција не садржи за песника, за разлику од опште прихваћене визије, ону чаробност и интиму коју осећа у Риму. Сасвим супротно општем мишљењу по коме Венеција просторно симболизује љубав и интиму (у необичној простор-време димензији), за Лалића је она место боли и борбе, последњег окршаја поетског субјекта који носи сво бремене историје (Византије) на себи, јер како каже: „[...] историја у мојим песмама јавља се као специфичан облик (или димензија) сећања; а сећање је облик побуне или негације увек претећег ништавила.“²⁶ Па ако на другом месту Лалић баца „клетву на оне који су заборавили Византију“²⁷, у овом ће случају песник бити тај који ‘продире’ у стварност овог града на води, не штедећи Венецију ни тренутка.

Распад и трулење Венеције ће Лалић навестити још у песми *Излет у Торчело*:

„Све је обављено у магновењу будућности –
 А права слика је напољу, изломљена
 У светлости и сенке, у протицање видљивог:
 Летње хаљине пред катедралом, насуканом
 У травуљину, труло дрво чамца, честари трске
 На темељиштима;
 (да, мирис барске грознице
 У мокром разграђивању града, опека клизи са опеке,
 Муљ у заливу расте као бол у утроби) –
 Суд се, очигледно, одвија спорије;
 на броду
 Улажем нови филм у стару камеру,
 Има времена, браздамо плитку лагуну,
 Кваримо за тренутак симетрију
 Неумољивих огледала;
 у даљини, *Serenissima*
 Мрви се као колач у мокрој картонској кутији.“

А затим ће Лалић самом синтагмом *acqua alta*, у истоименој песми искористити за ову поетску прилику оно што су природа и време припремили за Венецију, тј. плимину која значи претњу Венецији, и њену сигурну смрт²⁸.

²⁶ *Праслика изгубљеног раја*, разговарао А. И. Поповић, Књижевна реч, год. 23, бр. 449, 25/11/1994, 6.

²⁷ Р. Микић, нав. дело, 87.

²⁸ П. Лазаревић Di Giacomo, *Историјско-културни подтекст наративности песме Acqua alta*, Ивана В. Лалића, у *Споменица Ивана В. Лалића*, 111-127.

Но Лалић је у овом смислу успео да извуче корист од још једног савременог тренутка, и тиме напакостио Венецији. За то су значајни следећи стихови:

„Прљава вода. Она из расклиманих темеља
 Од скамењених стабала (Опрости, мајко света...),
 Она ветром гоњена са плитке пучине Јадрана
 На три збуњена улаза Лагуне, отроване
 У Маргери. Тако болесно столеће врши правду
 И кажњава дрскост лепоте, осовљене
 У ништавилу, између два огледала.“

Овим стиховима Лалић мења тоналитет композиције песме, па се стога приступа теми у другачијем кључу, могло би се слободно рећи прозаичном у односу на римску стварност. Овај пут на удару песника нису „беспослени туристи“ (као у *Плавој гробници*) који се у Венецији концентришу пре свега на Трг св. Марка, иако Лалић, имајући у виду бројне туристе који хране исто тако бројне голубове на главном тргу, злобно и злурадо каже: „Видим те разједену изметом голубова, краљице“. У овом фрагменту (али не и једином те врсте) Лалић алудира на стварни ризични опстанак Венеције, а претња том опстанку је садржана у помињању луке Маргере. Маргера за Венецију представља све оно што је негативно, оболело, и труло, јер иако Венеција јесте својеврстан *habitat*, то ипак није спречило послератне индустрије да изграде своје објекте баш у Маргери. Токсичност супстанци које те фабрике свакодневно већ деценијама испуштају у Лагуну није погодила само морску фауну Лагуне, већ је утицала на деградацију самог града, као и на пораст канцерогених обољења (нарочито тумора јетре) код оних који на тим објектима раде. Но, премда је деградација Лагуне драматична, бележи се да је извора који загађују луку Маргере и Венецију више од 50, што забрињава амбијенталистичке организације, али и не само њих, наравно. Главни извор загађења у Маргери, тј. у Венецији се налази пре свега у петролејско-хемијској индустрији, али добар део кривике за ово загађење носе и остале бројне индустрије²⁹. Маргера на тај начин симболизује смрт за Венецију, а мотив смрти код Лалића један је од најранијих и најчешћих мотива, и директно се везује за прошлост: прошлост и смрт, дакле, као „парадигматско двојство, представљају полеђину трајања.“³⁰ „Сваком читаоцу Лалићевих песама“, каже Радивоје Микић, „ће пасти у очи песникова опседнутост темом смрти и онога што се може назвати траговима прошлости, било да су у питању трагови читавих цивилизација, одређеног народа или пак истакнутих појединаца.“³¹

²⁹ R. Cossu, E. De Fraja Frangipane, a cura di, *Stato delle conoscenze sull'inquinamento della laguna di Venezia*, Venezia, Consorzio Venezia Nuova, 1985; G. Bortolozzo, *L'erba ha voglia di vita. Autobiografie e storia politica tra laguna e petrolchimico*, Venezia, Associazione Gabriele Bortolozzo, 1998; S. Guerzoni, S. Raccanelli, *La laguna ferita. Uno sguardo alla diossina e agli altri inquinanti organici persistenti (POP) a Venezia*, Venezia, Cafoscarina, 2003; F. Fabbri, *Porto Marghera e la Laguna di Venezia. Vita, morte, miracoli*, Milano, Jaca Book, 2003.

³⁰ М. Петровић, *О неким видовима поезије Ивана В. Лалића (мотив смрти)*, Летопис Матице српске, год. 164, књ. 441, бр. 6, 1988, 937.

³¹ Р. Микић, *Два питања уместо одговора*, Књижевност, год. 42, књ. 85, бр. 11, 1987, 1887.

Сасвим другачија врста Лалићевог поимања и приступа италијанској стварности је садржана у песми *Бензинска станица*, која је настала 1973. године. Ова песма доводи до изражаја симболе „savremenog urbanizovanog sveta, zahuktalog i uzavrelog u svom opasnom preobražaju [...]“.³² Песник и његова драга дакле стижу

„На празну бензинску станицу, истурену
На трећи степеник огуљене падине
Над морем које плаво је и бело, као малочас
Табла са стрелом и словима: DUINO.“

Дуино, или Девин је општина у Италији која припада срезу Трста, и има богату историју³³: за време Првог светског рата Девин је био поприште борби (на Сочи) између италијанских и аустроугарских трупа; после Првог светског рата та је територија припала Краљевини Италије, а 1923. године је била уклопљена у срез Трста. За време Другог светског рата, тачније од 1943-1945. Девин је сачињавао део Јадранског Приморја који је контролисала Немачка. У мају 1945. године на ову територију је ушла југословенска војска, која је ту остала нешто више од месец дана. Затим је Девин био под административном управом англо-америчких трупа, а од 1947-1954. био је део Зоне А Слободне територије Трста. Од 26. октобра 1954. Девин је потпао поново под административну управу Италије.

Нешто даља историја Девина нас пак упућује на повест замка Девина који припада племићкој породици Della Torre e Tasso (von Thurn und Taxis)³⁴. И није случајно да Лалић говори о „кули замка“ (Девина): и ова је кула део Лалићевог (поетског) завичаја, како каже на другом месту (*Завичај*):

„Састављао сам завичај,
део по део,
Од знакова који ме сустижу као правда
Са друге стране, где је повод љубави неважан
А љубав насушна: ево, увек се враћам
У круг опасан присним именима, као кулама –
То је мој завичај, моја једина извесност, [...]“

А тај „круг опасан присним именима“ песнику, овде је састављен од бројних чувених личности, превасходно уметника, који су били гости овог замка: Јохан Штраус, Франц Лист, Марк Твен, Пол Валери, Габријеле Д’Анунцио, Хуго фон Хофманштал, Ежен Јонеско, Виктор Иго, Елеонора Дузе, Карл Попер. Један од посетилаца замка је био и Рајнер Марија Рилке, који је, као гост принцезе Тасо од 1911-1912. године, ту саставио већи део

³² S. Rakitić, нав. дело, 554.

³³ F. Zubini, *Duino Aurisina*, Trieste, Italo Svevo, 2005.

³⁴ G. Crozoli, *Il castello di Duino dei principi della Torre e Tasso*, Trieste, MGS press, 1996; E. Campailla, *Il castello di Duino. Mille anni di storia*, Trieste, Fenice, 2005.

од својих десет *Девинских елегија (Duineser Elegien)*³⁵. Није онда случајно да Лалић цитира стих из *Девинских елегија*: „*Сваки анђео је страшан*“, који у оригиналу гласи: „*Ein jeder Engel ist schrecklich.*“, и кога Рилке понавља пар пута. Рилкеови стихови у Лалићевој песми наглашавају интуицију трансценденталног, које је застрашујуће и тешко подношљиво, јер одговора нема. Стога је потребно усредсредити се на простор-време које условљава човека и које познајемо. Битисање човека је условљено дакле историјом, те познавање историје олакшава нашу постојаност. Но Лалић зна да на месту на коме се налази у том тренутку са својом драгом, историја садржи многе *incognitae*, и свестан је да се размак који постоји између нашег постојања и анђела стога увећава, и тиме искључује сваку помоћ која није овоземаљска. Тај страх (од историје) Лалић предосећа:

„Ево бензин мирише на светлу трезну грозницу
 Опасне равнотеже –
 и све је запаљиво,
 Свака реч је шибица са зрнцем крви на врху;
 Како изговорити лозинку,
 А не разорити тек пронађени укус
 Следећег тренутка –
 страшан, заиста – [...]“

Овде, у овој пограничној области Италије, Лалић је дакле свестан те „опасне равнотеже“ која ту влада. Осетљива питања, историјски везана за општине око Трста, а у вези са аустријским периодом, те са периодом после 1927. године када је читава област била подвргнута присилној италијанизацији, као и за време Југославије, представљају политичку окосницу у тој области, извиру испод константних напора разних народа да живе у складу и миру. Ради се о једној деликатној политичко-административној стварности, па није случајно да је код Лалића она симболизована управо као бензинска станица, на којој је обичан покрет шибице у стању да све дигне у ваздух. Ризик од национализма је стално присутан, као што је био и онда кад је Шипио Златапер изјавио: „*io sono slavo, tedesco e italiano*“ („ја сам Словен, Немац и Италијан“), или кад је Умберто Саба написао да је Трст „*crogiuolo di razze*“ („мешавина раса“), и њихове нас изјаве подсећају да су и даље потребни напори за заједнички живот Италијана, Словена и Аустријанаца у тој области. Па кад Енцо Бетица пише, да ако то не разуме, човек остаје и даље онај „*nazionalista roverso e disereditato*“ („јадни и осиромашени националиста“), и додаје да томе онда „*non rimane che l'esperazione a vuoto dei propri sentimenti: non gli rimane che nevrastenia.*“ („не преостаје ништа друго него испразно огорчење сопствених осећања: не остаје му ништа друго него неурастенија.“)³⁶. И управо од такве стварности беже Лалић и његова дра-

³⁵ P. Klossowski, *Rainer Maria Rilke e le Elegie di Duino*, s. l., Società letteraria Rapallo, 1995; M. Czernin, *Duino. Rilke und die Duineser Elegien*, München, Deutscher Taschenbuch Verlag, 2004.

³⁶ C. Magris, *50 anni dopo. Trieste e la voglia di patria*, Corriere della sera, 03/10/2004.

га: „Добро је што смо на путу, / Мотор и наду стављам у покрет сабрано, / Једним покретом кључа.“

У закључку се може рећи да у односу према стварности Италије, дакле, Иван В. Лалић користи свој положај песника пре свега да одбрани стварност (љубави и интима) Рима за коју сматра да му припада; затим да ‘нападне’ Венецију коју држи одговорном за смрт Византије, и то њеним оружјем, ра-нама загађености; и напoкoн, да oпoмeнe на oпaснoст oд нaциoнaлизaмa и рa-сизaмa, кaо нa примеру пoгрaничнoг пoјaсa Итaлијe. Тo је Лaлићeв нaчин „дa сe oпишe делoвaњe врeмeнa у њeгoвим рaзличитим oблицимa“³⁷. „Актуелна искуства“³⁸ (Италије) морају Лалићу нечему да служе, обликовање песама код Лалића, како песник сам тврди, јесте учињено „из перспективе актуелног тренутка, једног заданог времена и простора.“³⁹

Кључне речи: Иван В. Лалић, римске песме, песме о Млетачкој лагуни, погранична област Италије.

Persida Lazarević Di Giacomo

IL RIFLESSO DELLA REALTÀ ITALIANA NELLA POESIA DI IVAN V. LALIĆ

(Riassunto)

Nel presente lavoro viene esaminato il riflesso della realtà italiana nella poesia di Ivan V. Lalić e in questi tre aspetti: in un gruppo di poesie che hanno come tema l'ambiente mediterraneo, più precisamente Roma (le poesie „Quartetto romano“ e „Elegia romana“), Lalić crea un proprio ambiente, una realtà romana particolarmente idilliaca che gli appartiene, gli è cara e che egli tiene gelosamente lontano dai turisti e da tutti quelli che la ‘barbarizzano’; nelle poesie che invece hanno come tema Venezia e la sua laguna („Gita a Torcello“ e „Acqua alta“), Lalić, proprio in quanto si ritiene poeta-caudatario di Bisanzio, affronta in modo battagliero la realtà di Venezia, che ritiene responsabile della fine di Bisanzio e le ricorda il marciame, la morte e la sua lenta decadenza; inoltre nella poesia „Il distributore di benzina“ il poeta attira l'attenzione del lettore su un problema di attualità, cioè sul delicato rapporto tra i popoli nelle zone italiane di confine.

³⁷ А. Јовановић, *Седм Лалићевих песама*, Зборник Матице српске за књижевност и језик, књ. 52, св. 2, 2004, 345.

³⁸ П. Протић, *Песник и његове везе са светом*, Летопис Матице српске, год. 152, књ. 417, бр. 2, 1976, 246.

³⁹ И. В. Лалић, *Поезија – похвала чуду заданог нам света*, 282.

Юлія Білоног
Київ

МОРФОЛОГИЈА ИНТЕРАКТИВНЕ СТВАРНОСТИ У ДРАМАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА

Милорад Павић је познат као писац заокупљен идејом да ангажује реципијента у креирању уметничког дела. У раду се истражује текстуална презентација интерактивности у његовим драмама.

У постмодернистичкој парадигми након онтологизације текста¹ коју спроводе њени адепти, сфере „реалности“ и „фикције“ чија корелација чини интригу уметности коначно фузионирају. Али то не би требало да значи да интрига нестаје, јер се она заправо само преусмерава на испитивање те „реалности заражене фикцијом“², односно „фузиониране“ стварности. Онтолошки статус „света као текста“, фрагментаризованог и децентрализованог, дозвољава да уметничку фикцију, као што је на пример књижевност, са којом ступа у контакт субјективна свест реципијента, смаграмо фрагментом његове „фузиониране“ стварности.

Дигитализација не само што је понудила „виртуелну стварност“ као фрагментаризовану алтернативу за ширење „света као текста“, већ је и допринела да књижевна стварност добије нове димензије. Књижевност је увек била комуникација између аутора и читаоца, али је продор компјутерске естетике у књижевно стваралаштво омогућио да се више нагласи креативност комуникативне делатности адресата текста. Таква комуникација пре свега подразумева интерактивност која се дефинише као „могућност утицања реципијента на уметнички објекат због чега долази до извесних трансформација тог објекта.“³ Овај термин се активно примењује у теоријама

¹ Реч је о познатим постмодернистичким концептима метатезног карактера „свет као текст“ и „текст као свет“. В.: Терещенко Н.А., Шатунова Т.М. *Постмодерн как ситуација философствования*, Санкт-Петербург, 2003, стр. 76-78.

² Ж.-М. Шефер, *Zašto fikcija?* Novi Sad, 2001, стр. 150.

³ Н. Б. Маньковская, *Эстетика постмодернизма*, Санкт-Петербург, 2000, стр.308. – Упр: Селиванова Е.А. *Основы лингвистической теории текста и коммуникации*, Киев, 2004, стр. 321; Vaupotič A. *Literarno-estetski doživljaj in novi mediji – prihodnost literature?* 20.05.2007, стр. 5-6. URL: <http://www.euroolit.net/files/LNM.doc>; Njutn H. *Enciklopedija komunikacionih tehnologija*, Саџак, 2005, стр. 856.

текста и комуникације. Често га користе и критичари књижевности, и то у односу не само на текстове смештене у дигитални простор Интернета, већ и на белетристичку праксу која се развија између корица књиге.

У српској књижевности за интерактивност се веома залаже Милорад Павић. Констатујући кризу књиге (као носиоца уметничке информације), овај писац кренуо је у потрагу за неким новим форматом књижевне стварности. Он је разрађивао стратегију њеног креирања на основу интеракције да би променио читалачки идентитет: читалац треба да буде свестан и активан учесник у креирању књижевног света.

У предложеном раду размотрићемо поступке текстуалног „програмирања“ интерактивних могућности рецепијената Павићевих драма, односно поступке који обликују књижевну стварност ове врсте као интерактивну. Из читавог Павићевог опуса за објекат овог истраживања смо одабрали само три драмска дела – *Заувек и дан више*, *Кревет за троје*, *Стаклени пуж* – која су чак и била објављена у једном издању под насловом *Интерактивне драме*.⁴ За ову одлуку, наравно, није био пресудан наслов збирке, већ претпоставка да драмски текст, намењен за извођење на позоришној сцени, треба да садржи више разновекторних интерактивних потеза, што га чини привлачним као за уметнички експеримент, тако и за критичко посматрање.

Сам Павић своје окретање позоришту објашњава пре свега тежњом да прекорачи границе штампане речи заробљене у хартији.⁵ Осим тога, у ауто-поетичком огледу *Неколико речи о умору и позоришту које умире већ више од три хиљаде година* Павић наводи још један разлог зашто је почео да се бави драматургијом: „јер ми је дојадило да адаптатори мојих романа од прозе 21. века праве позориште 19. века“.⁶ Очигледно да писац није могао да прихвати линеарност структуре позоришног комада, него је хтео да крене ка интерактивном нелинеарном збивању, као што је то већ урадио у својим романима. Пишући текстове намењене за извођење на сцени, он је испитивао нове могућности израза и поетике позоришта и тако се нашао међу писцима који покушавају да уведу на даске интерактивну драму. Овај потез Павић коментарише и на следећи начин:

„За разлику од књиге, оно (позориште – прим. Ј.Б.) је мултимедијално, има слику, звук, а реч у њему постаје месо. Отуда је позориште можда више у дослуху са XXI веком, као и остале „сестринске“ дисциплине подесне да се дигитализују, попут филма, телевизије, интернета, CD ROM-а, чак мобилне телефоније... Ја сам покушао да се „укључим“ у то ново струјно коло пишући драме... Драматизацијом и дописивањем у позоришном кључу неких сцена из

⁴ Павићева комедија *Свадба у купатилу* (Београд, 2005.) није се нашла у овом раду, јер се сматра класичним комадом.

⁵ Експерименти изведени на Интернету и уз помоћ компјутерских технологија (као што су *Хазарски речник на CD-и или постављање текстуалних фрагмената различите природе на електронску WWW-мрежу*) следеће већ после првог Павићевог покушаја да смести причу у драмски текстуални оквир који би омогућио да она заживи на сцени, односно ван хартије (Павић М. *Роман као држава и други огледи*, Београд, 2005, стр. 32-33).

⁶ Павић М. *Роман као држава и други огледи*, Београд, 2005, стр. 33.

моје прозе, хоћу гледаоцима, редитељима и позоришним кућама да омогућим већу независност од писца и веће учешће у стварању позоришног текста.⁷

Из овог коментара можемо да закључимо да је Павић рачунао на већи домен позоришне интеракције у односу на књижевни текст у којем се комуникација остварује на релацији „аутор – читалац“, јер у првом случају, када је реч о позоришту, драмски комад подразумева више врста рецепијената, односно више интерактивних релација.

Заузимајући текстоцентрични критички став, у којем се као прави медијум позоришне фикције позиционира драмски текст, и спровodeћи анализу више поменутих Павићевих дела, запазили смо да се право интерактивног мешања у процес реализације ових позоришних комада даје рецепијентима као што су читалац, редитељ, гледалац, при чему се функције прва два донекле поистовећују, док, на пример, гледалац не мора да буде читалац. Осим тога као посебну врсту учесника интеракције⁸ треба издвојити глумце. У чему је та посебност, размотрићемо касније.

Залажући за то да писац мора:

„са читаоцем поделити посао дајући му равноправније место у стварању књижевног дела. Дајући му могућност да сам крчи сопствени пут кроз роман, песму или причу, чија ће се садржина мењати у зависности од тога коју мапу читања је читалац изабрао“⁹,

Павић је свестан тога да таква књижевност „захтева технику писања која унапред предвиђа различите токове читања и омогућује их“.¹⁰ Исто тако и у Павићевој интерактивној драми, публика треба активно да учествује у доношењу одлука које предодређују ток радње на позорници, тако да „гледалац бира своју стазу гледања драме, свој пут кроз позоришни комад“.¹¹ Интерактивност књижевне стварности коју Павић нуди рецепијенту почива на хипертекстуалној организацији текста што укључује нелинеарност писма, фрагментарност, а у исто време и постојање такозваних веза-линкова које обезбеђују међусобно дозивање и кореспондирање фрагмената. Рачваста структура текста која би омогућила интерактивно понашање рецепијента треба да садржи метатекстуални слој, односно нека упутства као подсећања на слободу рецептивног кретања и учешће у креирању уметничког дела. Дакле, преносећи искуство стварања интерактивне литературе на позорницу, Павић би требало да се побрине о поливаријативности сужејних збивања и о

⁷ Исто.

⁸ Да бисмо избегли погрешно стапање термина „интеракција“ и „интерактивност“, морамо да одредимо значењске оквире њихове употребе у овом раду: први користимо у значењу „међудејства“, а под другим подразумевамо пре свега активност примаоца уметничке информације, усмерену на креирање (трансформацију/модификацију/деформацију) те информације – види: прим. 3. У дефиницијама интерактивности се обично запоставља функција адресанта: важно је да прималац буде активан и да његова реакција модификује текст, док је адресант већ активан, јер не само да упућује информацију, него је и „програмира“ као текст подложен променама.

⁹ М. Павић, *Роман као држава и други огледи*, Београд, 2005, стр. 14.

¹⁰ Исто, стр. 15.

¹¹ Исто, стр. 36.

начину упућивања гледалаца у њихове стваралачке могућности уланчавања тих збивања у фабулу драме.

Први Павићев експеримент заснован на актуализацији интерактивности у драмском делу била је драма *Заувек и дан више*, чију структуру сам писац у поднаслову обележава метафором „позоришни јеловник“. У тексту тог јеловника нуде се три предјела-пролога, једно главно јело, односно централна прича, и три послестице-епилога. Структура 3+1+3 омогућава да се компоује девет варијанти вечера, у које би било укључено обавезно исто главно јело, а предјело и послестица по избору огладнелог госта. Али не само што се читава ова драма нуди као јеловник за компоновање вечере, односно списак фрагмената за склапање драмске целине, него је и сама она настала монтажом и драматизацијом наративних одломака из раније објављених Павићевих дела. У књижевној критици описана су скоро сва преузимања и уобличавања раније написаних текстова у нову целину, која је Павић предузимао. Склоност овог писца аутоцитатном понављању чини посебан аспект критичких истраживања Јасмине Ахметагић.¹² Она доста пажње посвећује аутоцитатности која се јавља и у Павићевим драмама. Сваки читалац *Хазарског речника* ће препознати укус љубавне приче о лепотици Калини и гомункулусу Петкутину која чини главно јело у „позоришном јеловнику“, али тек упућени „павићезналац“ ће уочити да се та прича и у роман-речник преселила из раније приповетке *Цветна грозница* која се прво нашла у збирци *Гвоздена завеса* (1973). Заправо читава драма се састоји од таквих прича-селица, као и делова појединих приповедних ситуација и мотива повезаних у неку покретљиву целину метафором јеловника.¹³ Мени као нека врста упутства за реципијента је заиста погодан Павићев проналазак за функционисање интерактивности, јер списак јела која сачињавају један оброк пре свега подразумева избор и компоновање понуђеног, на чему се теоријски и заснива интерактивни потез реципијента. Међутим, интерактивна пракса на позорници изгледа компликованије.

У тексту комада-јеловника који садржи дидаскалије и претходну напомену писца више ефеката рецептивне креативности остварује се током читања. Зато редитељ, који кроз своје прво искуство с овом драмом пролази као читалац, може да учини више интерактивних потеза него гледалац. Девет комбинација позоришне вечере намеће логика јеловничке структуре у складу са којом се бирају само „предјела“ и „послестице“ уз обавезно „главно јело“ у оброку.¹⁴ „Тако би ова позоришна љубавна прича о Петкутину и Калини у једном театру имала једног редитеља и happy end, у другом позоришту та иста прича у режији неког другог редитеља завршила би се трагично, а у трећем на неки трећи – рецимо еколошки начин – и у некој трећој режији и

¹² J. Ahmetagić, *Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić*, Beograd, 2005, стр. 47-73.

¹³ О свим аутоцитатним понављањима која је Павић, користећи текстове својих романа и мањих прозних остварења, применио у драми *Заувек и дан више*, детаљно је писала Ј. Ахметагић. Види: J. Ahmetagić, *Unutrašnja strana postmodernizma: Pavić*, Beograd, 2005, стр. 58-61.

¹⁴ Мада писац допушта и ту варијанту да би „само у ретким случајевима дошло до наручивања више „предјела“ или више „послестица“ за исту вечеру“ (Павић М. *Интерактивне драме*, Београд, 2004, стр. 12).

глумачкој подели“.¹⁵ Дакле, право избора и компоновања драмских фрагментата има редитељ. Он одлучује шта ће његов гост-гледалац да једе од егзотичних „предјела“: *Поховане лептире сос тартар*, *Јаје на хазарски начин* или *Рибу у соли јеленског рога*, и чиме ће да заврши вечеру: Ушећереним цвећем (назив „посластице“ већ наговештава сладуњав *happy end*), Горком кафом (односно горким исходом драме) или јабукама (дијететском храном).

Ако текст ове драме дозвољава редитељу да одабере тип драмског дела који му највише лежи, који су онда овде интерактивни потези „програмирани“ за гледаоца? Сам Павић у напомени признаје:

„да је ма која од тих девет верзија узета сама за себе неопходни минимум који гледалац добија, боље рећи потпуна класична драма на какву смо навикли. Разлика је овде у томе што се од минимума може ићи и даље. Уколико више верзија види, гледалац ће стицати све ширу представу о љубавној причи Петкутина и Калине и о њеним могућим исходима...“

Павић је прорачунао и ту верзију да „позориште може да се удружи са другим позориштима у заједничком пројекту“ и „да се од комада *Заувек и дан више* начини „Фестивал једне драме“ на којем би девет позоришта приказало, у девет различитих режија и свако са својом групом глумаца, свих девет верзија текста“.¹⁶ Дакле, извођење драме и вечера коју ће добити гледалац зависи од редитеља-кувара који већ сам одлучује да ли ће та духовна храна бити зачињена интерактивношћу по рецепту који опет даје драматург Павић: ипак гледалац може да бира, на пример, крај представе какав жели, ако му то дозволи и претходно скува редитељ.¹⁷ Стога можемо да закључимо да сви интерактивни потези гледалаца драме *Заувек и дан више* су условљени интерактивношћу која се нуди редитељу текстуалном структуром јеловника, тако да ће и интерактивно обликовање стварности „материјализоване“ на позорници зависити од редитељске посредничке воље.

У драмском комаду *Кревет за троје* који носи поднаслов *Кратка историја човечанства* ствари стоје другачије: у тексту ове драме гледаоци су најављени као „лица“ у представи чиме се наглашава њихово непосредно учешће у позоришним збивањима. Текст комада такође је настао монтажом прича и мотива из већ објављене прозе која чини делове романа *Предео сликан чајем* и *Кутија за писање*. У *Кревету за троје* Павић даје своју уметничку интерпретацију апокрифа о Адаму, Еви и Лилит којим покреће питање о судбини будућег човечанства: ако Лилит, прва Адамова жена, напусти свог мужа, те он остане са Евом, човечанство ће имати сасвим другачији лик од оног које ће настати из Адамовог брака са Лилит.

¹⁵ Павић М. *Интерактивне драме*, Београд, 2004, стр. 12.

¹⁶ Исто, стр.13.

¹⁷ Као што је то било при извођењу ове драме у МХАТ-у које је режирао В. Петров. Он је искористио један од омиљених Павићевих трикова тако што је направио две верзије јеловника – „мушку“ и „женску“ – да би омогућио гледаоцима да путем гласања бирају пред почетак представе који ће од два obroка имати за позоришну вечеру. На такав начин је В. Петров, преносећи ову драму у позоришни медиј, очувао њено интерактивно обележје. Рецензије на представу *Заувек и дан више* изведену у МХАТ-у, види: <http://art.theatre.ru/history/performance/khazar/>

Осим понуђене идентификације гледалаца са човечанством које је ипак наводно настало из брака Адама и Еве, Павић такође прибегава подели гледалишта на женски (леви) и мушки (десни) део, дајући гледаоцима право да без обзира на свој биолошки пол сами одаберу на коју ће страну. Мада овај избор пре свега доприноси нелинеарности и асиметричности драме, ипак га можемо третирати као интерактивни потез, јер таква полна подела треба да гарантује неку неједнакост у гледању комада, а значи и постојање барем две гледалачке путање. По ауторској замисли, неке сцене гледа само мушки део публике, а неке само женски. Гледаоци се пуштају у „мушки“ део сале нешто раније и, пре но што остали буду пуштени у „женску“ половину, само они ће одгледати прву сцену представе, у којој две девојчице, кћери Лилит и Адама, оспоравају математику свог оца. Компензација ускраћивања присутности позоришним збивањима „женској“ половини следи тек пред такозвани алтернативни трећи чин, за време паузе: тада „мушки“ део публике напушта салу, а „женски“ присуствује мерењу душа убијених девојчица, осмишљеном према египатској митологији. Тако свака страна гледалишта добија своје парче неизвесности, мада смисао драме не захтева обавезно уланчавање ова два фрагмента у њену структуру; она су више ту да стварају код гледаоца утисак са-учешћа и подстичу њихова домишљања везана за сцене које због свог избора нису могли да виде.

Асиметричност структуре, наравно, није довољна да гледаоци постану учесници позоришне стварности. Као што и у случају са драмом *Заувек и дан више*, Павић је морао да смисли овом комаду неки неklasичан оквир, попут јеловника, да обезбеди гледаоцима активност у дијалогу са позорницом, па га је обележио као „интерактивну модну ревију с певањем и пуцањем“. Представа уоквирена једном продајном ревијом бунди, где се извлачи и једна бунда на поклон, делује заиста модерно и изазовно, с обзиром на потребе и захтеве савременог потрошачког друштва. Глумци воде игру са гледалиштем од одговора којих наводно зависи пут историје човечанства или барем ток позоришних збивања. Понекад имитација спонтаног дијалога са гледаоцима садржи игнорисање њихових одговора од стране глумаца: на пример, кад у другом чину сви покушавају да наговоре Лилит да се врати Адаму због њихових кћери и будућег човечанства, она тражи мишљење гледалаца као да и њих увлачи у расправу у вези са тим, али сва њена питања су реторичка, јер без обзира шта јој кажу она наставља своју игру.¹⁸ Уосталом, све малобројне комуникативне ситуације у којима учествује публика заснивају се на импликацији „ако – онда“. У четвртој сцени првог чина одиграва се лутрија¹⁹ на којој ће срећни гледалац добити 50% попушта при куповини бунде уз једно „ако“, кад одговори на питање које ће му бити постављено тек за време „балетске тачке“ после другог чина: ако добитник каже да је рођен у парном месецу, онда он може да купи бунду у пола цене, али тиме се представа завршава; ако одговори да је рођен у непарном,

¹⁸ М. Павић, *Интерактивне драме*, Београд, 2004, стр. 162.

¹⁹ Увођење маркетиншких трикова није страно савременом позоришту. Види: *Енциклопедія посподернізму* / за ред. Ч.Е. Винквіста та В.Е. Тейлора, Київ, 2003, стр. 412-416.

онда губи награду, али ће зато он и сви гледаоци добити на поклон „нешто друго“. Последње важи и у случају ако се добитник одрекне награде. Ова понуда стиже од анђела Снглфа одмах након убијања две Лилитине девојчице, односно након пуцања, најављеног у жанровском именовању овог комада. Кад ће се оправдати прорачуни аутора, засновани на експлоатацији колективне психологије, односно кад се добитник изјасни, гледаоцима се нуди још један, трећи „чин ове драме за који нису платили карту, па ће се бесплатно сазнати ко је убица“.²⁰ Ма колико је прорачунат овај интерактивни потез гледаоца-добитника којим би се представа продужила за још један чин, ипак постојање наставка зависи од избора особе из публике.

Алтернативни трећи чин састоји се од истраге која треба да установи ко је починилац убиства девојчица и захтева да гледаоци учествују у њему као чланови судске пороте. Публика гласа да ли се анђеоло Снглф може осумњичити за убиство с предумишљајем и, у зависности од донете пресуде, или се он сам опрашта од Адама и Еве, који су у овој сцени тужиоци, или њега хапсе два полицајца. У оба случаја Снглф напушта позорницу све док не буде установљена његова коначна кривица или лице правог убице. Ово гласање публике претворене привремено у судску пороту чини споредан интерактивни ефект, али не утиче битно на даљи ток збивања: истрага ће показати да је крив сам иследник и тужилац Адам који је убиство својих кћери починио у неком полусвесном кошмарном стању. На овом месту важно је поменути и то да у интеракцији гледалаца са позоришном „стварношћу на павићевски начин“ глумци чине део те стварности, односно спадају у уметнички објекат. Текст већ поменутих драма не дозвољава им да намећу своју вољу на позорници и да утичу на преусмеравање догађаја. Дакле, глумци немају право на иницијативу и импровизацију, већ само у складу са текстом подстичу – или провоцирају – гледаоце да ступе у контакт са њиховом стварношћу, да би се она могла обликовати као интерактивна.

У интерактивне драме Павић је сврстао још један текст под насловом *Стаклени пуж*, који је настао драматизацијом раније написане истоимене „приче за Интернет“ и „претпразничке повести“. Осим што је све преточио у дијалоге и дидаскалије, писац је првобитној причи додао неколико сцена из својих других приповедних целина, па је склопљену грађу означио као „представу у два прва чина“ која представља две верзије истог догађаја – мушку и женску – тако да „Први чин први пут“ приказује виђење главног јунака, а „Први чин други пут“ виђење јунакиње комада, при чему је женска варијанта мало идеализована у односу на мушку. Те две приче имају и различито исходиште: у првом случају све се завршава трагично, а у другом се нуди happy-end. „Исте сцене имају другачије осветљење, другачије ритмове, мушки и женски ритам, његова прича се одвија у једном, њена у сасвим другом граду. У главним улогама, уосталом, не морају бити исти глумци“ – предлаже Павић.²¹ Дакле, у овој драми писац још једном истиче популарну

²⁰ М. Павић, *Интерактивне драме*, Београд, 2004, стр. 177.

²¹ Исто, стр. 214.

идеју гендерне неједнакости доживљавања ствари када су у питању мушка и женска перспектива. На пример, Давид, главни јунак комада сагледава извесни предмет као „стакленог пужа у виду свеће“, док Девојка, јунакиња сматра да је то „свећа у виду стакленог пужа“.²² Сагледавање споља и изнутра условно може да буде основ за постојање разлика у мушкој и женској визији догађаја.²³

Али за функционисање ове драме као интерактивне, битно је како аутор текста дозвољава гледаоцу да учествује у тим догађајима. Реципијент који чита причу *Стаклени пуж*, било у електронском, било у штампаном издању, може мање-више слободно да се креће у тексту, чија рачваста структура то дозвољава. „Читалац може сам да изабере којим од два уводна поглавља ће почети ову причу и којим од два закључна поглавља ће завршити читање. Од тако изабане стазе зависи какву ће повест добити и на које ће исходиште стићи“ – гласи штампана варијанта пишчеве напомене овој „претпразничкој повести“.²⁴ Текст исте приче смештен у електронски бескрај Интернета има два „раскршћа“ и „средишњу копчу“, који чине структуру 2+1+2. Читалац-корисник треба кликом миша да изабере на коју ће страну, али га путокази, односно упутства терају да прочита ипак све фрагменте текста.²⁵ Дакле, овде није битан ред крстарења, већ идеја двоструког „мушко-женског“ виђења догађаја која се стиче након тога. Међутим, у позоришном комаду *Стаклени пуж* гледалац скоро и да не може ступити са позоришном стварношћу у интерактивне односе: текст драме му не дозвољава да сам „прелистава“ сцене, да бира ред гледања, да утиче на ток збивања. Једина активност коју је Павић овде „програмирао“ за публику састоји се у проналажењу предмета бачених са позорнице у гледалиште. У једном случају гледалац треба чак и да прочита шта пише на пронађеној кутији, а у другом само да врати бачени смртоносни упаљач на позорницу. Али ниједан од тих потеза није пресудан за читаву позоришну причу. Осим тога, у тексту се претпоставља да све то може да одради и неки фиктивни гледалац-глумац који ће одиграти ову споредну улогу, ако права публика не успе да нађе те предмете или, једноставно, да буде доста пасивна да би их нашла. На основу тога ову Павићеву драму можемо да сматрамо интерактивном тек условно, јер је гледалац овде само пасивни учесник позоришне стварности у којој се његова воља не тражи.

Међутим, истражујући драмске текстове Милорада Павића као уметнички објекат не можемо запоставити чињеницу да они припадају савременој културној парадигми у којој се вредност уметности темељи на потрошачкој

²² Исто, стр. 261.

²³ Опозиција „мушко – женско“ је присутна у читавом Павићевом опусу. Полно разликовање ствари, појмова и појава код овог писца део је концепције доживљавања света са полно обликоване тачке гледишта. У предговору андрогином издању *Хазарског речника* Павић објашњава у чему је суштина разлике између мушког и женског примерка те његове књиге: „Ствар је у томе што мушкарац свет доживљава ван себе, у свемиру, а жена свемир носи у себи. Та се разлика огледа и у мушком, односно женском примерку мог романа“ (М. Павић, *Хазарски речник*. – [1. српско андрогино изд.] – Београд, 2003, стр. 15).

²⁴ М. Павић, *Стаклени пуж, Приче са Интернета*, Београд, 1998, стр. 127.

²⁵ М. Павић, *Стаклени пуж*, URL: www.khazars.com

логици. Треба да узимамо у обзир контекст као важни чинилац естетске комуникације. Постмодерно доба открило је да однос између примаоца и текста није посве „чист“ и да између текста и његовог примаоца постоје такозвани медијатори који омогућују, поспешују или ометају нормалну комуникацију. Пре свега то су компетенција и перформанс. Лиотар запажа: да би прималац примио неки артефакт треба да буде уверен у његову компетенцију. Купују се слике сликара од имена; иде се на концерте извођача од угледа; читају се књиге писца од реномеа. Прималац не кореспондира, дакле, непосредно са артефактима; за ту кореспонденцију су му потребни посредници. Ти посредници, медијатори, у ствари му припремају пут до дела. Ту се јавља и перформанс чија је сврха да обрати пажњу на аргументовану компетенцију.²⁶ Тако да је позиција уметничког дела као оличења класичног идеала лепоте сада трансформисана у позицију комерцијалне робе која подразумева да оно треба да има тржишну вредност одређивану према својевољним параметрима доминирајућих жеља и укуса реципијента-потрошача.

Интерактивно позориште је последица сложених процеса и механизма настајања и суделовања различитих, тј. мање или више нехомогених, културних пракси. Управник Београдског драмског позоришта Небојша Брадић рекао је на промоцији Павићеве збирке интерактивних драма да

„позорница 21. века тражи нове форме које могу да задовоље потребе и закупе пажњу савременог гледаоца чије навике формирају медији, компјутери, Интернет и друга техничка достигнућа“.²⁷

Значи, да би уметничка дела доспела до публике, да би се догодила, потребно им је обезбедити аргументовану компетенцију.

Још откад је *Хазарски речник* стекао код читалаца светску популарност, а Милорад Павић углед постмодерног писца-експериментатора који ангажује читалачку креативност за заједничко, коауторско стварање књижевног света, сва дела овог писца су добила извесни печат компетентности. Тај печат уједно тражи од писца да буде доследан у својим књижевним поступцима. Тако да се Павић, на пример, не може замислити без игре са читаоцем, наклоности према онеобичавању света кроз призму фантастике, мешања мита, историје и легенде, озбиљне и забавне књижевности, преплитања временских планова и поништавања временских законитости, склоности према аутоцитатности итд.²⁸ Зато је сасвим логично да и у позоришту Павић настави праксу нелинеарне и интерактивне литературе на којој је, према речима Бранислава Јаковљевића, заправо и изградио каријеру.²⁹ Дакле, његове драме су састављене по принципу нелинеарног писма и није ни чудо да после романа-

²⁶ Види: П. Милосављевић, *Теорија књижевности*, Ваљево, 2006, стр. 320-321.

²⁷ Pavićeve drame u Beogradskom dramskom pozorištu, у: Политика, 18.06.04. URL: <http://www.knjigainfo.com/pls/sasa/bip>

²⁸ Сви ови поступци су набројани према запажањима Мирољуба Јоковића и преузети из његовог чланка *Стратегија интертекстуалности у прозног писму Милорада Павића*, у: МСЦ: Научни састанак слависта у Вукове дане, 2002, 30/2, стр. 487.

²⁹ B. Jakovljević, *Država kao sprava*, у: Danas, 7.02.2007. URL: <http://www.danas.co.yu/20070207/kultura2.html>

речника, романа-укрштенице и романа-клепсире следе комад-јеловник, комад-ревија и комад-дублет. У њима своју посвећеност читалачким правима Павић покушава да преусмери на интерактивност гледалаца. Тај поступак није новијег датума: често су се њиме служили уметници авангардне праксе, и сада се он потпуно уклапа у концепцију постмодерног позоришта које „провоцирање реакција и учешћа публике сматра као пут ка новој тетралности, али и као средство унутрашњег преображавања самог гледаоца“.³⁰

Али, постоји још нешто што одликује драме Милорада Павића. На позорници је аутор обично „ван игре“, па комуникацију врше глумци и гледаоци. Павић, по нашем мишљењу, тежи за афирмацијом ауторства у својим драмама и заиста успева да у стварности коју нуди преко позоришта обезбеди место и за себе, односно за хипотетично ауторско „Ја“.³¹ Један од критичара присутних на промоцији Павићеве збирке драмских дела запазио је: „Главни јунак Павићевих драма је Павићев дух“.³² Заиста, морамо признати да је ова драмска стварност маркирана као Павићева, као „Pavić's productions“. Пре свега, зато што су сви текстови комада настали путем компоновања фрагмената већ познате прозе, раније смештене међу корице на којима стоји презиме Павић. Стилска доследност и садржајна истоветност су доста јаке подстицајне околности за препознавање ауторства драмске стварности о којој је овде реч.

Осим тога, ауторска метапозиција се јавља и у апелацији на читалачку свест гледаоца. На пример, у комаду *Заувек и дан више* кад је папа Елеазар кренуо да објашњава Калининој Матери идеју о трагању за прачовеком Адамом, она га прекида речима: „Знам, читала сам *Хазарски речник*“.³³ Или, рецимо, у „представи у два прва чина“, где је више разрађен мотив клептоманије него у истоименој „причи за Интернет“, на неколико начина помиње се теорија „укради – поклони“: у оба чина се нашло и име писца који је „пропагира“, односно Павића, а на једном месту чак се и цитира одломак из књиге под насловом *Стаклени пуж*.³⁴ Очигледно је да је и у овим драмама присутна поетика читања коју је писац лепо изградио већ у романима да би обдарио свог читаоца већим креативно-рецептивним могућностима.

Ако књижевна теорија и пракса придају велики значај Идеалном читаоцу као саставном делу текстуалне стратегије који чине пишчеве интенције везане за интерпретативни рад адресанта³⁵, онда за драмског писца треба да

³⁰ S. Jovanov, *Rečnik posmoderne*, Beograd, 1999, стр. 113.

³¹ У посмодернистичкој парадигми, као што је познато, дошло је до рехабилитације субјекта, односно његовог васкрсавања. У есеју *Шта је аутор* Мишел Фуко тврди да „овај чинилац није ни говорећи субјект текста, поготово не стварни човек творац књиге – то је „фокус целовитости“ текста, или „функција којом се одликују одређени дискурси у датом друштву“, а с друге стране, начин постојања и деловања тих дискурса. Тај „аутор-функција“ не настаје спонтано, већ је грађење „ауторства“ плод низа сложених операција: провере начела вредности, мисаоне доследности, стилске истоветности и хронолошке логике. Аутор је, дакле, условљен целином дискурса.“ – Видети: Jovanov S. *Rečnik posmoderne*, Beograd, 1999, стр. 15.

³² Т. Čanak, *Prodavanje magle*, у: Glas javnosti, 18.06.2004. URL: <http://www.knjigainfo.com/pls/sasa/bip> Дописник, на жалост, није поменуо име аутора ове изјаве.

³³ М Павић М. *Интерактивне драме*, Београд, 2004, стр. 68.

³⁴ Исто, стр. 247.

³⁵ О Идеалном читаоцу види: У. Еко, *Роль читача*, Львів: Літопис, 2004, стр. 28-34.

постоји нешто попут овог апстрактног конструкта, односно нека компонента текстуално-театралне стратегије као што је Идеални гледалац који одговара за адекватно доживљавање позоришних збивања. Идеални гледалац код Павића био би „гледалац као читалац“ упућен у књижевно стваралаштво писца, јер да би његова публика стекла пунију представу о свим димензијама позоришне стварности која му се нуди мора да користи ресурсе своје читалачке свести, пре свега памћење и асоцијативно мишљење. На тај начин би гледалац могао да прекорачи границе театралије и да успостави ризоморфне везе између фрагмената Павићевог стваралаштва који имају различиту текстуалну природу: драмску, књижевну и дигиталну. Сагледавање свих дела Милорада Павића као једног хипертекста доприноси ширењу виртуелних граница позоришне стварности. На пример, препознајући у драми *Заувек и дан више* причу о Петкутину и Калини преузету из *Хазарског речника* Идеални гледалац ће на одгледану причу надовезати неке прочитане приче, рецимо, фрагменте о животу Аврама Бранковића или о ловцима снова и трагању за прачовеком. Пошто је прича о Лилит, Еви и Адаму део садржаја романа *Кутуија за писање* који је настао касније³⁶, онда се као последица ангажовања читалачке свести јавља асоцијација на Лилит (само што се у роману она зове Лили) као лик каприциозне Европе. По нашем мишљењу, таква рачвања проузрокована имагинацијом упућеног реципијента чини део Павићеве стратегије која укључује поступак интерактивности не само физичке, већ и виртуелне природе.

Интерактивност као термин компјутерске естетике у савременој уметничкој парадигми функционише у више врста текстуалне презентације, као што су Интернет, књижевност, позориште. Ово излагање обухвата испитивање интерактивних потеза само у драмским делима Милорада Павића. Међутим, читаво његово стваралаштво чини погодан и интересантан материјал за истраживање начина реализације овог поступка. Закупљен идејом да ангажује реципијента у креирању уметничког дела писац је и у својим драмама покушао да „програмира“ могућности обликовања такве позоришне стварности коју би гледаоци доживљавали као интерактивну. У комаду-јеловнику *Заувек и дан више* он даје предност реципијенту-редитељу остављајући му на вољу да компоује по свом нахођењу фрагменте-јела у представу која ће бити понуђена гледаоцима као вечера. У драми *Кревет за троје* интерактивност се своди на малобројне ситуације избора у којима треба да се нађу поједини гледаоци, док се „представа у два прва чина“ *Стаклени туж* тек условно може назвати интерактивном, јер у њој публика „вештачки“ учествује у позоришним збивањима. Иначе у Павићевим драмама гледалац баш и нема право на отворену импровизацију, па је и количина његових интерактивних потеза је ограничена. Али, ако је у питању Идеални гледалац, односно гледалац као читалац који ће радити на препознавању и повезивању одгледаних и прочитаних прича, онда ће он добити још једну интерактивно-виртуелну могућност – да закорачи у већи свет „Pavic’s productions“.

³⁶ Није у овом случају битна хронологија, већ упућеност реципијента.

Кључне речи: Милорад Павић, интерактивност, интерактивна драма, Идеални гледалац.

Юлія Білоног

МОРФОЛОГИЈА ИНТЕРАКТИВНОЈ ДЕЈСТВИТЕЉНОСТИ
В ДРАМАХ МИЛОРАДА ПАВИЧА

(Резюме)

Интерактивност как термин компјутеној естетике в пардигме современног искуства функционирует в таких сферах художественной презентации, как интернет, литература, театр и т.д. В настоящей работе представлена попытка исследования приемов текстуального „программирования“ интерактивных возможностей реципиента в драматических произведениях Милорада Павича. Известен своими литературными трюками привлечения адресата к участию в создании художественной реальности, писатель и как драматург пытается сделать зрителя со-участником сценического действия. В драмах Павича („Вечность и еще один день“, „Кровать для троих“, „Стеклянная улитка“) не предусматривается импровизация зрителя и количество его интерактивных ходов очень ограничено, но в случае с Идеальным зрителем, т.е. зрителем-читателем, в процессе узнавания и установления связей между просмотренными и прочитанными историями реципиент получает интерактивно-виртуальную возможность передвижения в мире „Pavic’s productions“.

Љиљана Бањанин
Torino

СТВАРНОСТ И „СТВАРНОСТИ“ У РОМАНУ ГЕЦ И МАЈЕР ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Тема рада је анализа романа Гец и Мајер који – готово сасвим заснован на историјским чињеницама и архивској грађи о прогону београдских Јевреја током Другог светског рата – може да се посматра као историјски роман, при чему је историја неодвојива од књижевности, јер представља основу на којој аутор гради литерарни свет стварности или фикције. Стварносне равни представљене су на различитим нивоима. Једна је свакодневица средовечног професора књижевности, београдског Јеврејина, везана за рутину усамљеничког и помало настраног бивствовања. Друга произилази из те и исто тако је реалистична, али померена у прошлост. Трагање за одговорима на питање о некада бројној породици, води професора из простора сопственог стана и прелиставања албума са фотографијама, у музеје, архиве, у све облике комуникације која наговештава могућност откривања судбине чланова његове породице, уже и шире. Та стварност се преплиће са реалношћу али је и фиктивна и може се идентификовати са простором (логор на Сајмишту, камион за превоз затвореника, заједничка гробница у Јајинцима). Трећа раван су „сусрети“ и разрачунавања са Гецом и Мајером, немачким војницима задуженим за превоз Јевреја. Мада се ради о две различите личности, сједињене лексички а некада и физички, оличење су немачке силе и истог, безграничног и свевременог зла.

Давид Албахари (1948) је један од најважнијих представника друге генерације постмодерниста који су експериментисали како језиком као средством тако и формом као његовим књижевним изразом. У основи његове поетике је идеја да писац с једне стране, има задатак „у очувању и обогаћивању језика“ (Албахари, 2004: 87) а с друге, да увек пише/прича о себи, без обзира којим средствима се при томе служи, јер како сам Албахари каже, „док [...] приповедам или записујем – потврђујем своје постојање, [...] обнављам веру у могућност веровања у доброту света“ (Албахари, 2004: 37). Трећа битна компонента Албахаријеве поетике је схватање историје, по њему „објективне“ науке блиске са „објективном стварношћу“, чији задатак није само сувопарно набрајање чињеница, као што ни књижевност, „блиска сродница“ историје не треба да буде искључиво фикција, „слављење имагинације и тријумф језика“ (Албахари, 2004: 10). Албахари у историји и књижевности на крају двадесетог века, деценији која је доживела на тлу Балкана велике потресе, види могућности превазилажења уских оквира једне и друге, њиховог повезивања, при чему и историчар и писац без обзира

на тренутак и притисак средине, морају да задрже позицију универзалности, сваки на свом пољу. У Албахаријевим романима из деведесетих може да се прати експериментисање постулатима те и такве поетике у различитим облицима. С једне стране, за романе као *Цинк* (1988) и *Кратка књига* (1993), на пример, карактеристично је трагање за експресивним средствима и експериментисање језичким конвенцијама, са тежиштем на нарацији (без обзира да ли стварној или фиктивној), али ван ширег историјског окружења. У кратким романима из деведесетих – *Снежни човек* (1995), *Мамац* (1996), *Мрак* (1997), тежиште је на аутобиографским моментима, док роман *Геџ и Мајер* (1998) представља прекретницу у сваком погледу.

У њему се најочигледније манифестује ауторово поимање историје као широке основе, да би се на плану поетике остварио и њен однос према књижевности. Оно што је раније било лично и аутобиографско али ван историјског контекста, у роману *Геџ и Мајер* се везује за историјски конкретне догађаје и постаје широко засновано али субјективно и литерарно казивање о истребљењу београдских Јевреја током првих година Другог светског рата. Тако се историја, стварна, конкретно документована и доказива не супротставља књижевности него се преплиће са њом: стварност и реалност представља основу која условљава ток нарације, ауторско ја је посматра и обликује а књижевно дело, роман, јесте конкретизована историјска стварност, иначе безлична и апстрактна¹.

У његовој равни тако на различитим структуралним нивоима, могу да се следе различити трагови или слојеви који одговарају паровима: историја/књижевност, стварност/фикција, а на временском плану садашњост/прошлост. Историја је конкретна, документована и експлицитно представљена у облику „Ауторових бележака“, неке врсте додатка на крају романа: „Историјске чињенице на којима се заснива ова прича потичу из бројних извора – архивске грађе, енциклопедијских одредница, новинских фељтона, књига и студија“ (Албахари, 1998: 183). Томе треба додати монографије и студије југословенских или иностраних историчара².

Ове историјски конкретне чињенице могуће је пратити кроз наративно ткиво а њиховим изоловањем из контекста романа, прецизно би могао да се реконструише историјски миље, шире околности али и конкретни историјски догађаји који су довели до масовног уништавања београдских Јевреја. Истом кругу припадају и фактографски прецизни и тачни подаци (немачка политика и план о уништавању Јевреја, њихово регистровање и обележавање, пријава имовине, стрељање одраслих мушкараца, организовано одвођење одраслих и деце у логор и др.), многобројни датуми и године (16. април 1941; 8. децем-

¹ О Албахаријевом поимању историје и односу историје и књижевности, уп. Давид Албахари, *Тререт. Есеји*, Форум писаца, Београд, 2004, стр. 7 – 11, и Владислава Рибникар, *Историја и фикција у поетици Давида Албахарија*, у *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 29/2, МСЦ, Београд, 2000, стр. 347 – 356.

² Албахари наводи као изворе монографију Милана Кољанина, *Немачки логор на Београдском сајмишту 1941-1944*, (Институт за савремену историју, Београд 1992) и студију Кристофера Браунинга, *Коначно решење у Србији – Јуденлагер на Сајмишту*, (Зборник 6, СЈОЈ, Београд 1992). Уп. Д. Албахари, *Геџ и Мајер*, Стубови културе, Београд, 1998, 183.

бар 1941; 6. фебруар 1942; 30. мај; 14. јуни; 13. јули 1942), наредбе и прогласи окупационих власти, немачких команданата, спискови, дописи и телеграми, цифре... У историјску подлогу спадају и подаци о логору на Сајмишту, о архитектама које су га пројектовале, о његовој првобитној а затим и о секундарној намени његових павиљона током ратних година, о организацији потпуно дехуманизоване егзистенције (набавка и начин расподеле минималних залиха хране, млека за децу и одојчад, строго одређена правила и временски след дневних радњи, трошкови) у ишчекивању транспорта до неког другог „хуманијег“ логора као дестинације у Румунији или Украјини, како су у почетку веровали заточеници а која се свела на пут немачким „чудом“ технике, петотонцем са сандучастом каросеријом која се херметички затварала, камионом марке *Zaurer*, до свега петнаестак километара удаљених Јајинаца где је смрт нашло хиљаде људи и деце свих узраста.

Као таква, историја јесте конкретна и реална, поуздана научна основа која омогућава реконструкцију прошлих стварних догађаја својим информацијама. Ипак, по Албахаријевом схватању, будући „безлична“, на дубља питања не даје одговоре: „[...] нема времена за осећања, још мање за неверицу и бол, понајмање за тупу немост, за немогућност да се схвати шта се догађа“ (Албахари, 1998: 40), јер се „своди на трагање за најмањим и највећим заједничким садржителем, као да је сваки човек исти а све људске судбине једнаке“ (Албахари, 1998: 39).

Тако се она, представљена „на одстојању“ и праћена безличним тоном, готово без икаквог емотивног учешћа нараторског ја, тек са понеком ироничном опаском која у трагичном контексту поприма саркастичан призив, претапа у другу једну раван, исто тако конкретну, али временски истоветну са моментом нарације. Историјско се тако претвара у литерарно, опште у појединачно, реално у фиктивно. На тој равни, нарација се одвија у првом лицу. Сасвим реалистички представљен фиктивни лик професора српскохрватског језика и књижевности југословенских народа једне београдске гимназије се и сам током приповедања све више конкретизује: средовечан педесетогодишњак јеврејског порекла, готово манијакално посвећен предавањима али и бризи о сазревању својих ученика, креативан и обавештен, начитан, немаран и стереотипски незаинтересован за свој физички изглед, усамљени чудак, асоцијалан, без контаката са светом, у неку руку чак и настран.

Ако је за остале Албахаријеве романе могло да се тврди да се наративно језгро конкретизује око „породичног“ круга, као што је то најкарактеристичнији случај у роману *Мамац*, у *Гец* и *Мајеру* тај круг не постоји, као што не постоји ни породица. Управо њено одсуство, тј. трагање за разлозима тог одсуства и непостојања представља покретачку снагу нарације. Наиме, свестан протицања времена и неминовности окончања сопствене егзистенције са једне стране, а са друге, покушавајући да унесе ред и да смисао своје усамљеничко бивствовање, професор се враћа у прошлост суочавајући се са питањем свог порекла и судбине својих предака, о којима се у његовој породици сведеној на свега неколико чланова али и у ширем,

јеврејском окружењу, ћутало и које су се избегавале. Покушај састављања породичног стабла открива многобројна празна места чијем попуњавању наратор посвећује своју монотону свакодневицу која се испуњава „историјом“, проучавањем докумената у архивима, библиотекама, музејима али и свим оним материјалима који својом субјективношћу омогућавају осмишљавање непостојеће породице, као избледеле фотографије породичног албума, писма и информације изрониле из сенилног сећања јединог блиског рођака кога нараторско ја „поткупљује“ чоколадним карамелами: свака од њих одговара једном имену и једном лику некада бројне јеврејске породице којој се затро траг пред неминовношћу историјских догађаја који не пружају логички прихватљиве одговоре о тој неминовности. Тако се садашњост помера у прошлост, задржавајући све карактеристике реалности. Реконструкција егзистенције чланова породице води наратора у лутање београдским улицама где у старом Дорћолу, који је највише очувао свој предратни лик, покушава да открије непостојеће трагове тих „духова“ у тренутку писања, стварних и реално постојећих у прошлости. Професорова реална, стварна егзистенција монотono испуњена свакодневицом „ујутру [сам] устајао, бријао се, доручковао, одлазио на посао, враћао се, откључавао поштанско сандуче, читао новине, ручао, и вечерао, гледао телевизију“ (Албахари, 1998: 51) тако се умножава. Од појединачног и реалног, он постаје умножени фиктивни субјекат, „одраз туђих одраза“ (Албахари, 1998: 52), претварајући се „у неког од мојих ишчезлих рођака: понекад је то била жена, каткад девојчица или дечак, можда старац наслоњен на молитвеник, трговачки помоћник међу балама текстила, пекар или апотекар“ (Албахари, 1998: 51). Реално се преплиће са фиктивним, задржавајући све особине стварности и животности: имена, занимања, навике, породичне тајне тих предака из прошлости постају део нараторове садашњости.

Празнина историје, њена немогућност да осмисли појединачно води ка фикцији и ту се обе преплићу: приповедач се уживљава и идентификује са некада реално постојећим ликовима из прошлости, који постају јунаци његове приче и делују у паралелној, умереној реалности. Клара, Флора, Матилда, Естера, Букица, Сара, Мара, Ленка, Рашела, Рифка, Злата, Давид, Исак, Даниел, Бата, Јаков, Мориц и многи други, вођени нараторовом имагинацијом, оживљавају историјску стварност и испуњавају је својим егзистенцијама које се окончавају у павиљонима импровизованог логора или у камиону који свакодневно прелази пут од Сајмишта до Јајинаца. Покушај уношења реда у сазнање о себи и свом пореклу води нараторско ја у пометњу и хаос:

„Споља гледано, корачао сам ногу пред ногу, као пензионер, повижених рамена и руку прекрштених на леђима, а дубоко у себи сам јурио и губио дах и осећао како се распадам у свеопштој пометњи бића“ (Албахари, 1998:38).

Урањање у туђа бивствовања значи истовремено откривање смрти али и њеног апсурда а непостојање логике у историјским збивањима у крајњој линији води ка поимању бесмисла егзистенције која се може идентификовати са двоструком фигуром кључних протагониста приче, Геца и Мајера.

Са њима роман почиње и завршава, они су свеprisутни, на свим нивоима стварности и фикције, историје и књижевности и у временским равнима прошлости и садашњости. Јављају се увек у пару, заменљиви, истоврсни и сједињени лексички па и физички, при чему је неважно место које један од њих заузима или везник који их увек повезује: Гец и Мајер/ Мајер и Гец; Гец или Мајер/Мајер или Гец. Они су реалистични део историје и као војници на специјалном задатку задужени за превоз и чин усмрћивања затвореника у камиону припадају свету стварног. Доказ тог историјски постојећег идентитета су њихова имена „узгред“ наведена у тексту, безначајна за причу, „[...] Гец се звао Вилхелм, а Мајер је био Ервин“ (Албахари, 1998: 50) а траг је телеграм којим је берлински Гестапо најавио њихов долазак у Београд, средином марта 1942. Гец и Мајер су појединачни и изоловани део стварности; остали би само сићушни фрагменти историјских докумената и о њима би се избрисао сваки траг. Нараторско ја их зато оживљава као књижевне ликовне: „[...] Гец или Мајер. Волео бих да сам видео његову фотографију, можда бих онда могао да опишем израз његовог лица. Никада их нисам видео, ни Геца ни Мајера, и могу само да их замишљам“ (Албахари, 1998: 19). Лоцира их у историјски контекст коме припадају: на тај начин постају тразверсални и кључни ликови, безлични али и јасно уочљиви, сасвим заменљиви и као такве нараторско ја их уводи и у стварносни свет своје реалности, насељен духовима прошлости.

Са њима је повезано и увођење првог лица на наративном плану у тексту које значи заузимање става, спознају сопствене припадности и ограђивање исповедног субјекта од њихових монструозних чинова. Истовремено то одговара разобличавању њихове праве природе, њиховом идентификовању са немачком силом и оличењем зла уопште: „[...] то ме је, признајем, привукло Гецу и Мајеру, та чињеница да нису били шрафчићи у огромном механизму који не знају чему механизам служи, него да су били потпуно упућени у тајну свог задатка“ (Албахари, 1998: 19-20). Резултат је цепање стварности и релација у роману јер нараторско ја уз помоћ историјских података које има на располагању, успева да их замисли али не и да се са њима идентификује. Они су, дакле, као фиктивни ликови истовремено и врло реалистички представљени, при чему су препознатљиви маркери и стереотипи типични за Немце: плава коса, светла кожа, бледи образи, челична боја очију, осећање дужности, тачност и прецизност у подношењу рапорта, беспрекорност, увежбаност. Двострукост је њихов парадокс и њихова онтолошка карактеристика. Као књижевни ликови припадају свету фикције. Њихове баналне егзистенције стварно су замисливе и могле би да припадају неком идиличном немачком селу или насељу у аустријским планинама, као и њихове породичне приче, ситне бриге за здравље болешљиве ћерке, жалост за умрлом рођаком, промашени животи и жеља за повратком свакодневици. С друге стране, и њихова недела припадају стварној историји јер као СС-подофицири схватају своју дужност озбиљно и тако постају „у исто време гласници смрти и сама смрт“ (Албахари, 1998: 20). Као такви, жртве су баналности својих реалних, стварности припадних егзистенција али и крајњи продукти зла које их

идентификује и сједињава. Оживљени као ликови превазилазе границе свог историјског времена и насељавају ауторову садашњост, постајући стварни и у њој. Тако долази до нарушавања хијерархије онтолошких нивоа и померања границе која дели стварност у којој се прича и стварност о којој се прича³.

Са одмицањем нарације Геџ и Мајер све више и више се осамостаљују и освајају простор, пратећи наратора у његовим лутањима кроз историју али и испуњавајући сужени простор његове интимае. Постају невидљиви сапутници лутања улицама Београда, у облику додира остављају физички траг на његовом телу: „Док сам се по ко зна који пут успињао Улицом Риге од Фере, осетио сам на једном углу како ме нешто дотиче. Не знам да ли ћу успети да опишем тај додир. Рецимо: као отисак влажног длана на образу“ (Албахари, 1998: 122-123). Њихово присуство се преноси и на учионицу, наставничку зборницу гимназије:

„Геџ и Мајер седе у последњој клупи, дошаптавају се, цепају листове из свеске и праве авионе. После, за време великог одмора, једу вирише са сенфом у оближњем парку. Кроз прозор зборнице, погурен изавесе, гледам како парчићи хлеба нестају у празнинама њихових лица“ (Албахари, 1998: 125).

У кошмарним ноћним сновима јављају се одевени у болничарске униформе, док у дневним или вечерњим сновиђењима заузимају простор професоровог стана и постају стални пратиоци његове егзистенције. Моменти личне и породичне историје преносе се на трагедију читавог једног народа да би се опсесивно концентрисали на шира и општељудска, егзистенцијална питања о разлозима порекла и опстанка зла у прошлости али и садашњости.

Тако стварност постаје фикција, конкретно могуће, при чему долази до проблематизовања онтологије фиктивног света, што је једна од типичних особина постмодернистичког романа. Али статус стварности се тим поступком не доводи у питање. Напротив, Албахари користи ликове Геџа и Мајера који делују у две паралелне стварности, али са различитим онтолошким значењима, од којих је једно конкретно а друго пренесено. Циљ тог нивелисања ликова у контексту романа је да открије оно што аутор наговештава само имплицитно: опасност од сваке врсте зла, па и оног које одговара времену нарације, а то су деведесете године, увод у нове ратове и нова зла. Једино средство које писцу стоји на располагању да упозори на страхоте ратне катастрофе је прича, литераризовање историје и, у крајњој линији, очувањем сећања на прошлост он се супротставља садашњости. Због тога професор води своје ученике, безбрижне београдске гимназијалце у свет историје, анализирајући романе о Другом светском рату али захтева од њих исти онај проседе који и сам примењује: уживљавање у ликове, у ситуације, у сам рат. На овај начин се открива разлика између стварности и уметничког дела али и сличност између збиље и плодова маште. Даљи корак у уживљавању је излет аутобусом који професор до у детаље организује за

³ Уп. G. Genette, *Figure III. Discorso del racconto*, Giulio Einaudi Editore, Torino, 1976, pp. 282-285. Женет користи за тај поступак мешања нивоа нарације и удвајања темпоралности историје и нарације термин наративне металеписе.

своје ученике: пут их води улицама у којима су некада живели и којима су се кретали његови рођаци, све до последње мете на Сајмишту. Да би се потпуно саживели са задатком, свакоме од њих додељује најпре име својих рођака које представља стварни, реални идентитет, затим све оно што омогућава његово обликовање уз помоћ имагинације: „Уз свако име саопштавао сам старосно доба, занимање, сварно или измишљено, понекад и боју косе, густину обрва“ (Албахари, 1998: 155). Уметничким средствима, као мађионичарском палицом, једна стварност, реална и постојећа, бива замењена другом, паралелном која исто тако постаје реална: ученици као у неком позоришном комаду или на групној психоаналитичкој терапији оживљавају покрете и реакције затвореника, симулирају несвестицу и гушење које је водило у смрт. Сам професор преузима на себе улогу усамљеног дечака Адама, јединог лика у роману који припада искључиво свету фикције. Сан у коме се тринаестогодишњаку привиђа могућност спасења крајом гас-маске не ослобађа Адама смрти која је управо због тога што је потпуно уметничка, значи и фиктивна, трагична колико и сама реалност јер ни у њој не постоји могућност спаса.

Ауторова порука тим неочекиваним завршетком поприма изразито пессимистичке црте јер паралелни светови, нове стварности као плод уметничке имагинације, по њему нуде само илузију,

„док у правој стварности избора нема, у њој се мора учествовати, не може се из ње искорачити и ступити у нешто друго, ништа друго не постоји осим онога што је дато, [...]“ (Албахари, 1998: 142).

Нараторско ја међутим, за разлику од аутора, а у складу са функцијом која му је као професору додељена у роману, верује у своје ђаке, у младе људе које припрема за зрелост и од којих очекује да постану рационална бића, сензибилна али и способна да увиде како „је довољан један вешт покрет да лице и наличје замене места, [...] тако да нико не примети промену, да сви прихвате да верују да је наличје право лице света“ (Албахари, 1998: 172). Тако тај усамљени књижевни лик који живећи у разним „стварности-ма“ представљајући симболично и свог аутора, оставља на крају романа својим ученицима, младим људима отворене и чисте душе, задатак, очување памћења:

„[...] из тог семена неће нићи плод, али ће, падне ли на плодно тло, бар спречити развој корова заборављања. Јер све док постоји памћење, [...] постоји могућност, ма колико мала, да неко, једном, негде, сагледа права лица Геца и Мајера, [...]. А све док су она само одраз празнине, те могу да за свако лице, Гец и Мајер ће се враћати и обнављати бесмисао историје који, на крају представљају замену, постаје бесмисао наших живота“ (Албахари, 1998: 180).

Кључне речи: Историја, књижевност, стварност, фикција, прошлост, садашњост, Гец и Мајер.

Литература:

- Албахари Давид, *Геџ и Мајер*, Стубови културе, Београд, 1998.
 Албахари Давид, *Терет. Есеји*, Форум писаца, Београд, 2004.
 Genette Gérard, *Figure III. Discorso del racconto*, Traduzione di Lina Zecchi, Giulio, Einaudi editore, Torino, 1976.
 Рибникар Владислава, *Историја и фикција у поезији Давида Албахарија*, у *Научни састанак Слависта у Вукове дане*, 29/2, МСЦ, Београд, 2000.

Ljiljana Banjanin

DIE WIRCKLICHKEIT UND „DIE WIRKLICHKEITEN“ IM ROMAN
 GÖTZ UND MEYER VON DAVID ALBAHARI

(Zusammenfassung)

Im Roman von Albahari, der mehrere Lese- und Interpretationsebenen aufweist (historische, biographische und autobiographische Elemente), geht es um einen alleinstehenden serbischen Juden und Professor für Literatur an einem Belgrader Gymnasium. Das Bedürfnis nach Kontinuität und Identität lässt ihn auf die Suche nach der Geschichte seiner Familie gehen, die im Roman nicht vorkommt. Die Geschichte mit Dokumenten, Zahlen, Daten und anderem Material ist voller Lücken. Das Leben von Personen, die wirklich gelebt haben, bleibt draußen vor, da die Geschichte als Wissenschaft keine Antwort auf die Frage geben kann, warum und wie es möglich war, dass tausende von Menschen im Konzentrationslager Sajmište in Belgrad umgebracht wurden. Auf diese Weise verlagert sich das Leben des Professors von der Gegenwart in die Vergangenheit, sein Leben „verdoppelt“ sich, er identifiziert sich mit vielen verstorbenen Verwandten, die Geschichte vermischt sich mit der Literatur und wird zu einer sehr realistisch und wahr erscheinenden Fiktion. Teil dieser Wirklichkeit sind auch zwei deutsche Unteroffiziere am Steuer des Lastwagens in dessen Innem die Juden getötet wurden. Götz und Meyer/Meyer und Götz stellen das Böse an sich dar und ihre Funktion in der Erzählstruktur ist doppelt: als Romanfiguren kommen sie immer zusammen vor, sie gehören zur Welt der Fiktion, ihr Handeln ist aber reel und realistisch. Gerade in ihrem Wesen sieht der Autor die von ihnen ausgehende Gefahr: das Böse als solches muss erkannt und abgedeckt werden, damit es besiegt werden kann.

Albahari vermittelt in diesem Roman seine Vorstellung über die Rolle der Geschichte und der Literatur: die Geschichte mit ihrer „objektiven Realität“ ist die Grundlage auf der der Schriftsteller seine „subjektive Realität“ aufbaut, die aus realen und realistischen Elementen besteht.

Оливера Радуловић
Нови Сад

ЈЕВРЕЈСКИ АРХЕТИП У СТВАРАЛАШТВУ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

Јеврејски историјски и књижевни архетип ходочашића у Јерусалим, потраге за обећаном земљом, прогона, страдања и изласка понавља се у стваралачком опусу Давида Албахарија. Аутор дописује митове и предања из светих књига Библије и Талмуда јер се уклапају у стварносни контекст, коментарише без предрасуда, издваја из њих фрагменте и сентенце и доводи у зачудне текстуалне релације. Постојање јеврејског архетипа налаже контекстуализацију Албахаријевих дела која се могу читати као тотална књига која не пресликава стварност, него је уметничка игра с елементима стварности.

1

Уметничко дело не настаје у пуком пресликавању стварности, већ стварност треба прво разградити на више елемената или фрагмената, на потом, у њиховом потпуно новом распореду (дакле, после монтажног процеса), створити дело које не претендује да јесте стварност, већ је заправо поигравање са елементима стварности (Албахари, 2005а: 8).

Стваралаштво Давида Албахарија у знаку је потраге за обећаним стваралачким просторима, трагалаштва и промене рукописа, пропраћено сумњом која даје снагу креативном маху. Уколико читамо књиге овог аутентичног писца у континуитету и истом контексту, на шта нас упућује његова склоност ка мегапасусу (*Мамац, Геџ и Мајер, Пијавице*) и фрагменте које сели из прича у романе (нарочито *Опис смрти и Једноставност*), да би их преобликовао према митском праузору и синтетизовао на вишем нивоу, а није га могуће доживети у његовој пуноћи на други начин, неминовно запажамо да се поетичка откровења не догађају изненада, нити има ненаданих заокрета, до њих се расте као до свести о јеврејској судбини. „Прича није дата, она се добија, она се осваја, писање је откривање, сам лет.“ (Албахари 2004: 62). Речју – стваралачки интегритет повезан је с јеврејским идентитетом који подразумева слободу избора јер је уметник *прогоњени Јеврејин*, осуђен на потрагу за правом формом и језиком који ће је пронаћи. Дакле, јеврејски архетип је знаковит како на поетичком тако и на егзистенцијалном плану

анализираног стваралаштва. Свака прича или роман ослобођени су жанровских стега и функционишу као *отворен прозор* (да употребимо метафору из збирке *Једноставност*). Напросто теку успињући се, попут покретних слика, на природан начин увиру у друге приче и призоре чије фрагменте крију, нудећи пригодом читања, бескрајне могућности комбиновања и креирања. *Архетип прогона, изласка, потраге за обећаним просторима, повратка у Јерусалим*, место преегзистенције и обећани рај, *трагања за оцем*, ауторитетом и учитељем као и *узорном књигом* повезује изучавано стваралаштво у причу о јеврејској судбини. Давид Албахари се, будући заговорник антитрадиционализма, на стваралачки начин, игра архетипским сликама, које проналази у *Библији, Талмуду*, јеврејским веровањима и обичајима, дописује их, преобликује и тумачи, на себи својствен начин, крећући увек од појединачног и особеног искуства ка митском и стварносном, открива их у историји тек када постане њен учесник. Неретко прибегава ремитизацији зарад уклапања породичног мита у јеврејски архетип са жељом да га преиначи *чувајући зрно митске алегорије*,¹ удева сентенце из светих књига у пародијски контекст или води дијалог с њима не пристајући на норме и каноне који се не могу довести у питање. Албахари, попут Киша, верује да се стварање одвија на неком вишем плану, да су све књиге већ давно написане, што не спречава ствараоца да их коментарише и тако осваја своју културну и религијску традицију. Књижевни посленик је само писар који записује нечији диктат, приређивач текста, *Божји архивар*, који не преза да допише свој фрагмент или коментар. Овладавши *умећем калемљења* он преиначује митску слику.² Писац у поетичком смислу расте од празне приче без праве фабуле и ликова, до призора из породичне митологије који се као лајт-мотиви, на зачудне начине, удевају у кратке прозе и романи постајући обележје јеврејског идентитета и особеног уметничког интегритета, преображавајући реални свет у фиктиван, прате начин функционисања свести која се сећа само појединих, *кадрираних* тренутака. Историја се у њима догађа изненада и открива као архетипски сценарио, тако да се аутор егзистенцијално освешћује тек када постаје део такве приче – препознатљиве у јеврејском књижевном и културном архетипу. Нове Албахаријеве књиге најбоље говоре о његовим претходно написаним делима која имају безброј лица, пружају различите могућности читања комбиновањем фрагмената, непрекидно се освежавају новом формом, успелијом формулацијом, пронађеним метафоричким означањима, сценом осветљеном из другог угла приповедачке свести, променом контекста и тако добијају универзална значења. Уклапају се у архетип стваралачког успона и зрења, потраге за аутентичним речима које омогућавају егзистенцију приче.³

¹ Мит је схема понашања, забрана искакања из уобичајеног – бележи аутор у есеју *с Путовање с Кулмером* (Албахари 1997: 15).

² Шта сам, дакле, научно од Киша? Лепоту форме, склоност промени, танану породичну тугу, (Албахари 1997:10).

³ У свету без Бога остају само речи чија есенционалност је давно изгубљена – верује аутор у тезу модерниста, а бележи Михајло Пантић у разговорима с Албахаријем, *Уметник је изгнаник*, 15.

„Постоји само једна прича која може да се исприча. Све остало су покушаји да се до ње доспе.“ (Албахари 2004:83)

Занимљиво је да се у Албахаријевој прози јавља мајка као егзистенцијални узор и учитељица, а не отац, чија се животна филозофија примењује на поетичком плану, што је један од начина да се нађе противтежа Очевог ауторитета у библијском смислу. „Он није био учитељ. Има таквих људи: њихова умећа су беспрекорна, њихове врлине узвишене, али о томе не умеју да говоре“ (Албахари 2004: 66). Успоставља се дијалог између мушког и женског начела у причама и романима, наглашена је његова тензичност и контрапункт. „Приближила се идеалној фигури учитеља, подучавала је не показујући и најмањи траг подучавања“ (Албахари 1997: 80). Мајка је синоним за снагу, (*била је вечна ватра*), стаменост, епску песму, отац је лирски принцип, слабост, клонуће, прилази свему *као да улази у синагогу*, синоним за поетски наглашену прозу – што је у сагласју с јеврејским архетипом откривеним у породичном циклусу Данила Киша.⁴

Одговор на питање постоји ли фабула у прози везан је за решавање ауторове стваралачке дилеме. Уколико се живот може преобликовати у паралелну стварност – реч није нема и приказ (фрагмент) није мртав, у њему живи митско језгро које на особен начин чува *зрнце стварности*, а нарочито монтиране сцене из живота (светлеће или трагичне), које дочаравају судбину *изабраног народа* кроз векове – непрекидно се догађају. Јеврејски књижевни и културни архетип разазнатљив је у свему што је Албахари написао, понајвише када га наратор прећуткује заглаван у ненаписану причу. Кратке прозне творевине и романи, у знаку су потраге за заумним речима, у њима се постојање приче која *тражи тело* слуги као тема коју треба истражити, као напор да се открије истина, породична или религиозна тајна, светлосна оаза, па макар и у ћутању – које одговара понирању – нестанку. Албахари покушава да проникне у звук смрти верујући да и она има свој језик који треба превести. Ликови анализираних проза се траже и постепено индивидуализују, селе из сцене у сцену све до тренутка када сами проналазе своју ауру, судбинску причу (реч је о светом породичном тројству отац, мајка, син).⁵ Нарочито је болно рађање наратора коме предстоји борба са сином и јунаком, у сталној тензији између живота и литературе. „Писао сам изнутра, покушавајући да изађем напоље, журио сам поново унутра, где је – у сигурности приче све нудило утеху и спокој“ (Албахари 2005а: 9 стр). Аутор оживљава породичну митологију из различитих углова, уз кишовски патетичан отклон – зарад освајања паралелне, уметничке стварности. И када се приповедач, на субјективан начин, приступајући причи у њој огледа, и када чини искорак покушавајући да се одмакне обрћући је у огледалу, бива разнежен или иронично осмехнут, или кад у стању безумља нуди искривљен, односно изобличен свет, или када слаже препознатљиве фрагменте у мозаик градећи особену породичну причу, и

⁴ У оквиру кабалистичке симболике жена не представља особину нежности, већ строгог суда. (Шолем 2006: 44).

⁵ Има случајева залуталих ликова у погрешну причу, што је неистражени феномен анализираних проза – на пример лик мајке у причи *Дугмад из Једноставности*.

када се разрачунава са својим двојником, наратором и јунаком – на темељима је јеврејског архетипа.

2

Писање је као ходочашиће, а ходочашиће је као успон (Албахари 1989: 144.)

Митско путовање у Јерусалим, свети град Јевреја, хришћана и муслимана у древну престоницу Израела – лајт мотив је Албахаријеве прозе, а реминисценција на породична путовања у Израел 1961. године, односно на друго ходочашиће у Јерусалим, на које, пред очеву смрт, иду отац и син. Реч је о времену када наратор почиње да се национално и верски освешћује престајући да бива дете, а постаје отац и ауторитет у егзистенцијалном и стваралачком смислу, јер, како је записано у *Талмуду*, *отац је човеков краљ* (Албахари 2004:106). Ходочашиће у Јерусалим један је од најраспрострањенијих архетипова хебрејске књижевности. Запажен је као лутајући фрагмент Албахаријеве прозе и метафора књижевног послања, наглашена у *Опису смрти, Једноставности, Цинку и Мамцу* – којем се аутор враћа различитим поводи-ма обликујући дела тако да једна друге тумаче и дописују, *шире наративно поље* и отварају нова врата у причи.

Повест Јерусалима, етимолошки *града мира*⁶, почиње одмах после по-топа, а у *Библији* се помиње при Аврамовом доласку у обећану земљу (1845. године пре нове ере). За време владавине цара Давида постао је престоница и израстао у митски град у ком је касније, његов син Соломон, изградио два велелепна храма која ће бити значајна за судбину јеврејског народа. „Зна се у Јудеји за Бога, у Израилу је велико име његово. У Салиму је стан његов и насеље његово на Сиону. Онде је поломио крилате стријеле, штит и мач и рат“ (Псалам 76, 1-3). Јерусалим, најзнаменитији топос за три монотеистичке религије, постао је, супротно Божјем науму, а зарад неслоге Јевреја и похлепе освајача, град искушења, место најжешћих крвопролића чији је врхунац било – прво разарање града и храма 587. пре нове ере, који је непрекидно био неслободан, што је довело до наредне тачке кључања – другог разарања 70. године када су Римљани град сравнили са земљом, а од храма оставили само Зид плача, који је постао метафора страдања изабраног народа. Јеврејски обичаји чувају сећања на трагичне околности, које су расејале Божји народ. „При крају обреда венчања младожења разбија чашу као подсећање на разарање Јерусалима, а тај чин има и симболично значење да још није наступило доба спасења и да, стога, живот не чини само срећа“ (Голдберг 2003: 405). Овај мотив занимљив је Давиду Албахарију у причи *Мама* из *Описа смрти*: да симболично нагласи како распадање породице после сестрине удаје тако и долазећу смрт родитеља⁷. „И онда је поведо-

⁶ Први пут се Јерусалим помиње под именом Шалем, што значи мир (Боровић 1991: 55).

⁷ У исти контекст се може довести и мотив преласка преко воде у *Јеванђељу по мом оцу*, архетипској причи из *Описа смрти*, Албахари 1996: 15).

ше, у класичној тишини, коју уместо звука топа, било ког ватреног оружја: ако сте то очекивали, прекину много слабији, али исто толико поуздан звук разбијеног кристала и немилосрдна мрља црвеног вина која се недостижном брзином ширила преко углачаног паркета“ (Албахари 1996: 21).

Ходочашће у Свети град јесте једно од архетипских места које има велики значај за Албахаријеву поетику јер је доведено у аутопоетички контекст. Посвећена му је прича *Јерусалим* која тематизује очеву болест и смрт, фигуративно говори о јачању позиције сина и ствараоца. У вези с овим је и мотив проналажења обећаног простора, изласка, ослобађања од узора и ауторитета, што на поетичком плану одговара отварању приповедних форми, сеоби фрагмената, демистификацији књижевних ауторитета и узорних текстова, ремитизацији породичних сцена, зачудним и смелим коментарима светих књига. Плач над Јерусалимом јавља се као трагично-поетски фрагмент у причи, а само име града одговара магијској формули. Рекао сам: Јерусалим. Очево лице се у међувремену искривило, згрчило, и он је, одупревши се о шаке које су бледеле под притиском тела, почео да плаче (Албахари 1989: 137). Ауторов однос према традицији је антитрадицијски и у том смислу је знаковито разлиставане мотива последњег путовања у Свети град. Према јеврејској *Библији*, изабрани народ лутао је хананском земљом уздајући се у Божје обећање да ће она једног дана постати њихова. Јаков, отац Јосифов, који је крај живота провео у благостању у Египту, захваљујући синовљевој заштити, изричито је захтевао да буде сахрањен у постојбини својих праотаца која му није била суђена, као ни данас многим Јеврејима у расејању. Веровао је у сан о лествама небеским и Божје обећање које изабране води право у небо. „И ево, ја сам с тобом, и чуваћу те куд год поћеш, и доведешћу те натраг у ову земљу“ (Постање, 28,15).

Наратор у причи *Јерусалим* дописује свој оригиналан коментар архетипу повратка с горчином наглашавања трагике јеврејске судбине. Парадоксална је гномски уобличена полемичка сентенца у односу на *Књигу постања*, на тему последњег ходочашћа у Свету земљу: „Некада су Јевреје доводили у Земљу Израела да би тамо окончали живот; сада их одводе оданде да би га окончали негде другде“ (Албахари 1989: 140).

Запажамо двоструки поступак када је у питању архетип путовања у Јерусалим: с једне стране, присутна је демистификација која се односи на тренутак спознаје очеве немоћи да промени судбину изгнаника и, макар у тренутку смрти, освоји обећани град. Отац умире, после ходочасног путовања, у Београду, упркос жељи да понови причу јеврејских праотаца. Присутна је и поетска мистификација у наративном коментару да „душа сваког Јеврејина умире у Јерусалиму, није важно где се тело налази“ (Албахари 1989: 140). Наратор покушава да одржи равнотежу мењајући природу коментара, те чини патетичан отклон метафорично називајући оца *рачићем у кући тужа*, запажајући да *нежива љуштура очевог тела* крије *обиље заосталог живота*. Други фрагмент приче, одређен варљивом природом сећања, мења однос према архетипу мистификујући очево умирање на препознатљив, бајковит начин: „Помислио сам како би било најбоље да на том чаршаву излетимо кроз отворен прозор,

право у ноћ, право до Јерусалима“ (Албахари 1989:140). Наведен упечатљив приказ летећег ћилима, траг дечачких снова, контраслика је библијском мотиву лестви из Јаковљевог сна које воде у Небески Јерусалим, даје трагичан рам слици. Затварају се још два архетипска круга у овој брижљиво компонованој причи, из које су израсли романи *Цинк* и *Мамац*, а то су *мотиви поцепане кошуље и јерусалимског камена*, везани за погребне јеврејске обичаје: *Пре сахране уобичајено је да сви укућани обаве обред кериа – раздирања одеће* (Голдберг 2003: 409). Друга књига Самуилова помиње древни начин жаљења описујући тугу цара Давида за вољеним Саулом: „Тада Давид зграби хаљине са себе и раздрије их; тако и сви људи који бијаху с њим“ (Друга књига Самуилова, 1,11). Обичај раздирања одеће у знак жалости подсећа на човеков пад и изгон из раја, као и на рањено срце које пати. Албахари сели овај мотив из приче *Јерусалим*, („Шчепао ме је за мајицу, повукао, шавови су почели да попуштају, лепо се у мраку чуло како се цепа тканина“, Албахари 1989:140), конкретизујући његово значење, у носећу сцену романа *Цинк*.

„Одмах после очеве сахране, рабин је извршио симболично цепање одеће: с леве стране, ножићем, одозго према доле, према срцу, засекао је белу кошуљу коју сам купио тог јутра. Моје срце је могло слободно да излије свој бол“ (Албахари 2004: 94).

Поредџи два цитата запажамо како је први тек алузија на *кериа*, представља обрнуту слику јер долази до измештања улога: умирући отац, а не рабин, цепа сину одећу, што је у најмању руку двозначно – упућује на налог чувања јеврејске традиције и изазива осећање немоћи пред неминовношћу смрти. Илустративни фрагмент из романа *Цинк* је везан за обред сахрањивања а сцена рањавања срца наглашава тежину губитка. Док први одломак показује пишчев ход од посебног ка општем, други илуструје природно уклапање у обичајни архетип. Потом, у духу метатекстуалног коментара да је писање понављање, у *Цинку* проналазимо, нешто касније, први цитат развијен у сцену, другачије кадрирану и несинхронизовану, откривену и у причи *Јерусалим*, а тиче се истог симболичком прожетог мотива који садржи недвосмислену поенту. „Шчепао ме је за мајицу и здерао је с мене истом оном силином којом ће касније кидати одећу са себе. Али те ноћи, последњи пут, силина је била знак жудње за животом; после тога појавиће се као наговештај жеље за смрћу“ (Албахари 2004: 96).

Слагање каменчића на гроб умрлог древни је јеврејски обичај који манифестује чежњу за Јерусалимом и сећање на разорени јеврејски храм. Симболика камена везана је и за култ предака и њихову трајну присутност где, према предању, обитавају њихове душе. Подизање надгробног камена и слагање каменчића на гроб фигуре су подсећања на завичај, везују се и за веровање, забележено у *Откривењу Јовановом*, да ће Нови Јерусалим бити поново сазидан од чистог злата и драгог камена, што представља савршенство и постојаност новоствореног града који ће сићи са неба. Каменчићи на гробовима подсећају да су Јевреји део једног порушеног храма и да ново стварање њиховог града предстоји.

Мајка, чији глас из другог света слушамо у *Мамицу*, како приповеда своју трагичну, јеврејску причу, коју је преузела с колективним наслеђем када је у синагоги с вером примила и јеврејску судбину, дописује поетику новог романа вођена начелом опстанка у животу.

„Као и све удовице, одлазила је на београдско Јеврејско гробље у редовним размацима, брисала прашину, прала споменик, чупала траву и остављала каменчиће“ (Албахари 1997: 22). Исти обичај описан је у другом *кадру*, смештен у други контекст, да нагласи мајчина осећања очајања и усамљености, после страдања деце, чију судбину је нехатом сама одредила удавши се за Јеврејина и примивши тежак егзистенцијални крст, као и да истакне због тога потиснуто осећање кривице:

„Одлазила сам једном месечно да обиђем гробове своје деце, и тада, сама на рубу гробља, нисам знала шта да радим, ком богу да се молим, или да се тужим, и да ли да палим свеће или стављам каменчиће на њихове споменике“ (Албахари 1997: 63).

На ову традиционално иконописану сцену посебно светло баца есејистички интониран пасаж из приче *Призор, прозор*:

„Када смо пре неколико година сахрањивали мога оца, овај део грабља био је сасвим пуст. А сада, ако не грешим, преостало је само још десетак слободних места. Када и она буду попуњена, гробље ће престати да живи. Јевреји ће морати да потраже друго место за свој починак, за очекивање тренутка када ће се Месија појавити, када ће се на градским зидинама Јерусалима, сама од себе отворити Златна врата. Под условом, наравно, да Месија не пропусти свој тренутак“ (Албахари 1997: 41).

Из цитираног одломка се запажа потреба дописивања библијског мита иронично интонираном, последњом реченицом, као и архетип прогона и страдања оних који су навикли да живе не тражећи и не очекујући ништа од живота. Аналитичар запажа горчину у коментару, наглашену иронију када је у питању идеја месијанства и окончање страдања. И у прози *Јерусалим* спомиње се и белило јерусалимског камена у предвечерје када град постаје златан. Ова митско-поетска слика искрсава у свести наратора у тренутку очеве смрти која је сликовито доживљена као одлазак у митски град.

3

И учитељ је само човек; онај ко то не увиђа остаје у царству илузија (Сан о учитељу, Албахари 1997: 11).

Старозаветна параболична прича о Ноју и његовим синовима говори о очевој доминацији и ауторитету, истичући превасходну дужност синова да поштују оца као и да чувају његов углед, као што је ученикова да штити учитеља од питања на која не зна одговор. Праведни Ноје доживео је издају најмлађег сина, која према јеврејским обичајима, мора бити кажњена про-

клетством. Хамова дужност била је да прикрије очеву слабост у вину, као што су то учинила старија браћа, а не да је обнародује. Прича из *Постања* била је инспиративна за Албахарија који се у свом стваралачком опусу бави проблемом односа оца и сина, ученика и учитеља, као и феноменом оспоравања узора – што на поетичком плану одговара демистификацији књижевних ауторитета. *Цинк* је роман о очевим и синовљевим слабостима, као што је *Мамац* роман о мајчиној снази. Помињана прича о Ноју и његовим синовима лутајући је фрагмент у анализираном стваралаштву, наговештена у причи *Призор, прозор*. Архетипски фрагмент се понавља и развија у упечатљиву и знаковиту сцену романа *Цинк* као реминисценција на *Књигу постања*, зарад трагања и проналажења изгубљеног оца, после његове смрти. Парабола о повратку заблуделог сина очевом пустом огњишту наговештена је кроз упознавање и прихватање оца, али тек пошто га аутору близак наратор препознаје у раму властитог огледала, проналази у себи.

„Први пут сам га тада видео голог. У ствари виђао сам га голог и раније, али то су увек биле неке природне ситуације, а сад је лежао на леђима шлогиран, раширених ногу, са цвечицом убоденом у млитав пенис. Када се Ноје напио и разголитио, синови Шем и Јафет су ходали натрашке до њега, лица окренутих на другу страну, да би га прекрили огртачем. Трећи син, Хам, који га је видео а ништа није учинио, проклет је заувек. А шта сам ја могао да урадим? Да ходам унатраг кроз болничку собу? Ако је дошло време за клетве нека се десе“ (Албахари 2004: 20, 21).

Аутор користи поступак реминисценције на мит, потом га доводи у везу са сродном животном ситуацијом у намери да оспори старозаветну поуку и предочи да не постоји неприкосновен ауторитет, да човек није крив за своју немоћ, нарочито телесну слабост и болест. Потом следи коментар који је у знаку ремитизације, испољена је, као у Хамовом случају, непримерена проклета радозналост сина – посматрача, узрокована потребом јачања, ослобођења и нарцисоидног уживања у властитој снази. Наратор се идентификује с најнепослушнијим али и најјачим сином Хамом, јер не може, и неће, зарад књишке истине, да сачува оца од недостојности положаја умирућег. Син осећа снагу у очевој слабости, и не стиди се тога једва чекајући да се ослободи баласта болести, да се догоди *излазак*. Потом, приповедач још драстичније, оживљава митску сцену дописујући архетип властитим искуством: суочавање с очевом наготом је знаковито јер у наборима беживотног тела заблудели син жели да прочита своју будућност! У питању је пародирана алузија на архетип изабраног јеврејског народа, чија се судбина, наводно, може прочитати на нагом очевом телу као на Мојсијевом штапу, или у светим књигама! Повест о Хамовом проклетству има наглашено место у роману *Цинк* јер служи ироничном отклону од патетичнотрагичне животне приче. Мотиви очеве физичке и менталне слабости понављају се у роману, у ком замењују улоге отац и син, као и у сну наратора – отац је жив а син мртав. Заправо, реч је о томе да ниједна *иницијација не може без оцеубиства*, ауторитативност се стиче уништавањем постојећих ауторитета! Само

ослобађање од доминације подразумева истинско суштаственије припадање – како књижевним тако и животним узорима – увидеће тек касније син и писац, *шкољка у којој је дрхтала самоћа, празна чаура лептира*. Стога ће, после очеве смрти, син помислити да је ослобођен, а уствари, биће ухваћен у ступицу сећања, преиспитивања кривице, реконструисања прошлих тренутака. Разрачун са ауторитетом прошао је болно јер су отац и син као учитељ и ученик једно. Прича је, после очеве смрти, супротно очекивањима да ће коначно припасти сину, остала недодирљива а свезнајућа: „Оно што сама прича зна, никада се неће дознати“ (Албахари 2004:102).

4

Архетип прогона доводи у исти контекст романе *Геџ и Мајер* и *Пијавице*. Заједничко је и ауторово опредељење за ирационалног наратора који, под утицајем страха и немоћи, поучен лошим историјским искуством, има искривљену свест и искошен поглед на свет. Приповеда се и доводи у везу страдање Јевреја у београдском логору на сајмишту током Другог светског рата (*Геџ и Мајер*) са најновијим ратним збивања и безумљем уочи новог бомбардовања истих простора када су оживели архетипски страхови. *Пијавице* приказују исто окружење, прецизније, ретке преживеле потомке готово потпуно уништених Јевреја. *Геџ и Мајер* располаже обиљем докумената и историјских чињеница које проучава и анализира опседнути наратор који их редигује у свом од патње оболелом уму. Реч је о професору књижевности, који посвећује живот реконструкцији трагичних догађаја, у потрази за кривцима без лица и идентитета који су му опустошили породично стабло. Портретише Геџа и Мајера, управнике логора и егзекуторе, даје им идентитет, улогу главних јунака у својој повести, карактерише их на ингениозан начин, води с њима замишљене разговоре, парадоксално од њих чини своју мрачну породицу. Романе контекстуализује и начин на који су писани – изливени из једног пасуса, што упућује на причу која се наставља и догађаје који се надовезују, на старозаветни текст који тече силом велике стваралачке енергије. Наратор *Пијавица* је, такође, ексцентричан, параноичан у одређеним околностима, особеног *приповедачког профила и мимике*. Реч је о томе да *Геџ и Мајер* и *Пијавице* имају приповедаче блиске сроднике, двојнике у архетипском кључу, опседнуте прогонима, страховима због осећања угрожености, који на различите начине причају исту, архетипску причу. Приповедач и главни јунак *Пијавица* у паници излази из снова и вештачких рајева у изобличену стварност обојену причинама, халуцинацијама, знаковима са оног света. Ту су неотворена писма, кључеви за које се не зна којој брави припадају, непротумачени снови, тајанствени догађаји и кафијанске личности. Метафоричан наслов књиге упућује на људе-вампири који живе од туђе несреће, прогона и потказивања, а веома је индикативан и архивски податак, да су пијавицама трговали највише Јевреји јер им је ускраћивано право на друга занимања. Параноични наратор нашао се, попут Фауста, у мраку незнања, новој Валпургијској ноћи, у хаосу неразумљивих збивања и

лабиринту свести, па покушава да применом свих расположивих научних података и мистичних радњи сазна шта се око њега догађа. Мефисто је, како се на послетку испоставља, Марко, нараторов друг и алтер-его, који је издајник и виновник тајанствених збивања. Поставља се реторичко питање од кога бежи безумни приповедач у новој земунској демонијади ако не од себе самог. Док роман *Геџ и Мајер* изводи архетип прогона из историјског у стварносни па, потом, у књижевни контекст, дотле *Пијавице* пародирају *архетип прогона изабраног народа*, представљајући заокрет од реалног ка ирационалном, показују до које тачке безумља може да доведе осећање угрожености чији је врхунац антисемитизам (стваран или уображен). Јасно је да историја прогона делује двосмерно и да окружење парадоксално одређује национални идентитет, што може да се заврши само изласком (прогоном). Читање у континуитету романа написаних у мегапасусу (*Мамаца*, *Геџ и Мајера* и *Пијавица*) које повезује архетип прогона, страдања и изласка омогућава склапање тоталне приче о судбини Јевреја у Земуну и Београду

Кључне речи: јеврејски архетип, фрагмент, контекст, митски праузор, метатекстуалност, ремитизација, наративни поступци, мегапасус.

Литература

- Давид Албахари, *Једноставност*, Београд : Рад, 1989.
- Давид Албахари, *Опис смрти*, Београд : Народна књига –Алфа, 1996.
- Давид Албахари, *Мамаца*, Београд: Стубови културе, 1997.
- Давид Албахари, *Преписивање света*, Вршац : Књижевна општина, 1997а.
- Давид Албахари, *Геџ и Мајер*, Београд: Стубови културе, 1998.
- Давид Албахари, *Цинк*, Београд: Стубови културе, 2004.
- Давид Албахари, *Пијавице*, Београд : Стубови културе, 2005.
- Уметник је изгнаник*, разговор Д. Албахарија са М. Пантићем, у: *Градац*, година 31, број 156, 2005.
- Боровић : *Библијски приручник 1*, Нови Сад: Добра вест, 1991.
- Д. Голдберг и Џ. Рајнер, *Јевреји : историја и религија*, Београд : Клио, 2003.
- Постање : *Прва књига Мојсијева*, у : *Свето писмо Старога и Новога завјета*. Превели Ђуро Даничић и Вук Караџић. Стокхолм: Савет библијских друштава, 1945.
- Псалм: *Псалми Давидови*, у *Свето писмо Старога и Новога завјета*. Превели Ђуро Даничић и Вук Караџић. Стокхолм : Савет библијских друштава, 1945. Шолем 2006 : Гершом Т. Шолем, *Главни токови јеврејског мистицизма*, Чачак : Б. Кукић; Београд : Медијска књижара круг.

Olivera Radulovic

DER JÜDISCHE ARCHETYP IM GESAMTWERK VON DAVID ALBAHARI

(Zusammenfassung)

Der jüdische, hisorische und literarische Archetyp der Pilgerfahrt ins Jerusalem, der Suche nach dem versprochenen Land, der Verbannung, des Verunglückens und des Ausgangs wiederholt sich im Werk von David Albahari. Der Autor schreibt Mythos und Geschichten aus der mündlichen Überlieferung hinzu, fügt sie in den Kontekst der Realität ein und komentiert ohne Vorurteil. Der Bestand des jüdischen Archetyps verlangt die Kontekstualisierung von Albaharis Werken, welche als ein totales Buch gelesen werden können.

Тихомир Брајовић
Београд

СТВАРНОСТ (САМО)ИЗГНАНСТВА – (САМО)
ИЗГНАНСТВО СТВАРНОСТИ?
– Слика света у романима писаца
нове културне емиграције –

*Изгнанник, луталица, писац – јесу ли то
синоними, међаши на истом путу?*

Д. Албахари

*Данашња култура опсједнута је идејом
самоизгона и перформира га у бројним обли-
цима.*

Д. Угрешић

Недоумица о егзилантском и/или емигрантском статусу савремених српских писаца (Д. Албахари, В. Тасић), односно писаца с подручја бивше Југославије (Д. Угрешић, А. Хемон). Аналогије и дивергенције између списатељске (ауто)биографије и фикције. Фрагментарна композиција и наративно-синтаксичка сложеност (ново)емигрантског романа. Интериоризација и екстериоризација као видови приказивања (само)изгнаничког искуства. Новоемигрантски роман и цивилизацијска „тиранија кича“.

На самом почетку писања о особеној *слици света* као повлашћеној слици стварности у романима писаца које смо именовали дескриптивном синтагмом „нова културна емиграција“ ваљало би, нема сумње, објаснити повезаност између те, одскора распознатљиве, позиције привремено или стално одсељених стваралаца и појма (само)изгнанства. Потребно је, другим речима, разумети због чега се уз књижевност, али и у самој књижевности, неких значајних аутора с подручја бивше Југославије, који данас живе и пишу у иностранству, појављује својеврсна недоумица о природи и смислу избивања из матичне средине. Наравно, неопходно је напоменути да је овако постављена дилема могућа пре свега због чињенице да ти романсијери у својим романсијерским нарацијама по правилу тематизују управо живот изван домовине, ма како она била схваћена и именована, и да тај живот често приказују на начин који у мањој или већој мери дозвољава (ауто)биографска тумачења, обликујући тако карактеристичну мешавину фикционалног и нефикционалног.

Поменути недоумица тиче се, дакле, запитаности о томе је ли у романима писаца који су у последњих петнаест или двадесет година напустили свој изворни домицил реч заправо о *егзилу* или о *емигрантству*, о једној врсти изгнаништва или пак о својеволјном исељеништву, односно о присилном одласку или пак о слободном избору. На први поглед, а с обзиром на познавање чињеница које се односе на четири одабрана и репрезентативна аутора (Давид Албахари, Дубравка Угрешић, Владимир Тасић, Александар Хемон), одговор би морао да буде недвосмислен и упућивао би на емигрантски статус и емигрантски поглед на свет као оно што произилази из њега.

Двозначно, а то ће рећи и двосмислено, у неку руку неопредељено решење, које је, упркос томе, истакнуто већ у наслову овог текста, последица је (само)разумевања самих писаца о којима је реч.

„Ја нисам изгнаник. Изгнаник је само онај који је приморан да оде, коме је наређено да напусти град или земљу или књижевност које је до тада настањивао, који нема другог избора“,¹

пише, додуше, Давид Албахари у есеју под карактеристичним насловом *Изгнани фрагменти*, али се затим осврће на прошлост и додаје да „изгнаничка судбина је у двадесетом веку виђена као нешто што је неразлучиво повезано са политичким ангажманом“, јер „у двадесетом веку, цео спектар човековог бића сведен је на његов политички аспект“.² Сугеришући овим путем непостојање личног политичког ангажмана и одсуство непосредне политичке репресије, која је у прошлом веку представљала готово искључив разлог егзилантског статуса ангажованих писаца, аутор *Цинка, Породичног времена* и низа других запажених романа у исти мах указује на (не)пристајање на политичку „једнодимензионалност“ пишчевог/човековог бића као битну разлику између „старе“ и „нове“ емиграције.

Ако – да парафразирамо једну популарну крилатицу – политику као судбину у другој половини двадесетог века није било могуће избећи у социјалној интеракцији и комуникацији, онда писци-исељеници с његовог завршетка показују склоност да се и дословно и симболично ишчупају из тог кобног загрљаја. „Покушавам да побегнем од оног тумачења изгнанства које је обојено политичким размишљањем“, вели Албахари у поменим *Фрагментима*, указујући тако и на становиште још неких писаца, уочљиво већ и из чињенице да већина не мења домицил под директном принудом апарата власти, већ по налогу сопственог доживљаја и схватања етичког императива. „Сама нисам ни емигрант, ни избјеглица, нити политички азилант“, може, отуда, у одрицању од свих друштвених етикета и уобичајених поза, да каже Дубравка Угрешић, ауторка *Позе за прозу* и других, исто тако иронично насловљених остварења, тврдећи потом у огледу *Писац у егзилу* за себе да је, дословно, „списатељица која је у једном тре-

¹ D. Albahari, *Teret*, Beograd, 2004, стр. 48.

² Исто, 51.

нутку одлучила да више не живи у својој земљи јер њезина земља више није била њезина“.³

Осим парадокса у игри речима („њезина земља више није била њезина“), оно што посебно треба запазити у овом исказу јесте – тако слично Албахаријевом становишту – инсистирање на властитом списатељском, дакле: креативноуметничком, а не политичком бићу, а затим и одлуку, а не институционалну присилу на одлазак, што је онда сажето у закључак да „егзил је у већини случајева добровољан избор“,⁴ односно да „егзил је добровољни пут у анонимност... самокапитулирање на маргину“.⁵ Не хајући за уобичајено разликовање између емигрантства и егзиланства, Угрешићева на овом месту заправо указује на унутрашње једначење ова два вида живљења на страни, доведена у исту раван захваљујући опредељењу за маргину и непознатост, макар у тренутку одлуке и одласка, будући да потоњи живот познатијих емигрантских писаца по правилу показује тенденцију својеврсног повратка у жижу књижевне јавности.

Постоји, наравно, и историјски конкретизовано објашњење унеколико другачијих консеквенци ове врсте изгнаништва које није тек последица декрета и спољне принуде, него пре свега резултат унутрашњег избора:

„Политичке промене с краја осамдесетих... омогућиле су писцима који су се одлучили на одлазак нешто што раније није било могуће... да живе, ако желе, далеко од ужаса рата... а да притом, ако желе, остану активно присутни у... књижевности. То је готово нека врста луксуза која те 'нове изгнанике' ставља у повлашћени положај, омогућавајући им да у исто време буду посматрачи и учесници, 'домаћи' и 'туђи'“,⁶

умесно објашњава Албахари ову необичну тековину распада комунизма и блоковске поделе света, посредно образлажући и могућност постојања на први поглед парадоксалне, а заправо легитимне појаве „добровољног изгнаника“ и „добровољног изгнанства“, подржане, уосталом, и чињеницом да „већина речника... оставља могућност да изгнанство буде добровољан чин“.⁷

Из претходно реченога произилази да карактеристична својства тог „новог“, „добровољног изгнанства“ или (само)изгнанства у српској књижевности, али и у другим екс-ју књижевностима, представљају његова изразита културна вокација, односно двосмислено маргиналан положај, садржан у спознаји да се у исти мах може бити аутсајдерски измештен на периферију, или чак иза ње, а опет, захваљујући ишчежавању „гвоздене“ идеолошке контроле, у извесном смислу и инсајдерски присутан у самом средишту „домаћих“ књижевних збивања, управо захваљујући културној проходности и непостојању отворених забрана. „Ја сам између култура“, пише тим по-

³ D. Ugrešić, *Zabranjeno čitanje*, Zagreb – Beograd, 2002, стр. 146.

⁴ Исто, 153.

⁵ Исто, 162.

⁶ *Teret*, стр. 43.

⁷ Исто, 50.

водом бивши Сарајлија настањен у Америци, Александар Хемон, у тексту под насловом *Како сам постао професионални писац*, експлицирајући да то „није празан простор, него простор преклапања... гдје се мијешају удаљена искуства и стварају нови, флуиднији идентитети“, при чему пишчева одговорност у условима интернационалне тржишно-литерарне утакмице више „није одговорност националног књижевника, него одговорност јавне личности која учествује у демократској, нехијерархијској размени мишљења и информација“.⁸ Имајући на уму управо ту чињеницу да у постблоковском свету „јавност... ограничава избор представа и улога“, Владимир Тасић, не без (само)ироније, мисли да свеопшта и тако актуелна списатељска „потрага за идентитетом може се посматрати као потрага за улогом у театру јавног живота“.⁹

Ваља, међутим, казати да нису само истакнути писци „нове културне емиграције“ свесни свог амбивалентног положаја физички одсељеног а фактички и те како присутног интелектуалца, тј. његових могућих предности и слабости у постблоковском свету, и при том изразито вољни да избегну замке свођења искључиво на политичку димензију људског постојања, него се, сходно већ поменутом стапању фикционалног и нефикционалног у њиховом писању, то исто може казати и за бројне романескне јунаке које су подарили читаоцима. Тако, рецимо, у јунакињи *Музеја безувјетне предаје* (2002) Дубравке Угрешић, на основу низа текстуалних детаља и наговештаја, није тешко препознати ауторкину фикционалну „двојницу“, која је и сама загребачка списатељка што се отиснула у свет након почетка распада бивше земље, да би се повремено враћала у њу, а нешто слично могло би да важи и за амстердамску професорку југославистике с презименом Луцић, нараторку и јунакињу њеног последњег романа *Министарство боли* (2004), посвећену имагинативном и језичком инвентарисању ишчезавајуће прошлости као „хомеопатском“ леку од сатируће садашњости. Главни актер и приповедач неформалне емигрантске трилогије Давида Албахарија о припремама за одлазак и о животу у расељењу, коју чине *Кратка књига* (1993), *Снежни човек* (1995) и *Мамац* (1996), такође је овдашњи писац одсељен у Нови Свет, при том опхрван политичком садашњошћу и прошлошћу, али и опседнут панпоетичком идејом да се „свет претвара у текст, да призори постају слова, да се тишина претапа у белину папира“.¹⁰ Генерацијски млађи, попут њиховог аутора, и интелектуални јунаци романа Владимира Тасића, *Опроштајни дар* (2001) и *Киша и хартија* (2004), бораве изван родне земље, обузети сумирањем знања о свету као последњом стварном пустоловином сред (пост)историјских ковитлаца, чији су особени, самосвесни сведоци. Најзад, Јозеф Пронек, јунак различитих персоналних идентитета, обележених босанском младошћу и америчком „зрелошћу“, средишња фигура романа *Nowhere Man* (2002), доста читаног и критичарски високо валоризованог с оне стране Атлантика, и његов аутор,

⁸ Види: А. Hemon, *Pitanje Bruna*, прев. D. Stanković, Beograd, 2003, стр. 210.

⁹ Види: В. Тасић, *Њушкачи јабука*, Нови Сад, 2005, стр. 110–111.

¹⁰ D. Albahari, *Matas*, Beograd, 1996, стр. 174.

Александар Хемон,¹¹ по пишевим речима из једног новинског интервјуа, јесу заправо својеврсни метафорични „близаци... који никад нису на истом месту“.¹²

Ова транспарентна, у великој мери нескривена напоредност личног искуства аутора и њихових књижевних јунака ипак не доноси нужно и превласт веристичке перспективе у новоимигрантским романима. У својим *Белешкама о изгнанству* Чеслав Милош, један од најзначајних егзилантских писаца двадесетог века, тврдио је да „неке књижевне врсте (на пример, реалистички роман)... не могу се... неговати у изгнанству“, зато што „услови изгнанства, који писцу намећу различите перспективе, погодују другим врстама и стиливима, нарочито онима који су везани за симболичну транспозицију стварности“.¹³ За разлику од непосредног егзистенцијалног доживљаја егзила, дакле, који доводи до тога да, како примећује један други славни изгнаник, Гомбрович, „уметник у емиграцији... мора лично да издржи притисак грубог и незрелог живота“,¹⁴ само писање, било оно фикционално или нефикционално, знатно пре, чини се, нагиње својеврсном преуређењу и смислотворно изразитој корекцији егзилантске стварности. „Особни кошмар у којем се обрео писац ће покушати рационализирати у тексту... свој разломљени живот настојат ће довести у ред у тексту“, казује тим поводом Дубравка Угрешић,¹⁵ скрећући пажњу на компензативну страну емигрантске књижевности. „Могао сам да пишем шта хоћу и како год хоћу, као што сам могао од свега тога да направим нову књижевну игру“, закључује, с друге стране, Давид Албахари, наводећи добре стране свог списатељског положаја након одласка, а затим и откривајући „осећај бескрајне стваралачке слободе“ као посебну димензију и крајњи домашјај, „важнији, и вреднији, од свих могућих негативних аспеката књижевног странствовања“.¹⁶

Ову свест о неизбежној дивергенцији, разилажењу између емигрантског искуства и белетристичког представљања тог искуства могуће је сентенциозно сажети; онако, рецимо, како то чини нараторка и јунакиња првог (само)изгнаничког романа Дубравке Угрешић онда када, поводом једног тривијалног детаља из прошлости, који ће постати својеврсни меморијски „окидач“ и подстицај за писање приче, казује да „измишљање стварност и јест посао праве књижевности“.¹⁷ На први поглед, могло би се помислити да је овим труизмом у исти мах индиректно порекнута и било каква разлика између егзилантске књижевности и оне књижевности која то није, будући да се добро позната (ауто)биографска обележеност писања изван домовине

¹¹ За разлику од других писаца „нове културне емиграције“, који су наставили да пишу и објављују на матичним језицима, Александар Хемон је у извесном смислу и дословно поделио судбину свог јунака, прихвативши нови језички идентитет и почевши да пише на енглеском, језику своје друге домовине.

¹² „Blic“, уторак 19. децембар 2006, стр. 21.

¹³ Види: Ђ. Милош, *Kontinenti*, Изб. и прев. Р. Вујић, Горњи Милановац, 1986, стр. 160.

¹⁴ В. Гомбрович, *Дневник I (1953–1956)*, Предг. и прев. П. Вујић, Београд, 1985, стр. 94.

¹⁵ *Zabranjeno čitanje*, 144.

¹⁶ *Teret*, 54.

¹⁷ *Muzej bezuvjetne predaje*, Zagreb – Beograd, 2002, стр. 275. И остали наводи из романа дати су према истом издању.

своди на општекњижевни порив за „измишљањем стварности“. Да све није тако једноставно и готово саморазумљиво показује, међутим, опаска коју је приповедачаца смотрено упутила читаоцу још на самом почетку романа, у његовом кратком прослову, саветујући најпре да, „ако му се чини да међу поглављима нема смисленијих и чвршћих веза... буде стрпљив, везе ће се постепено успостављати саме“ (стр. 11), а затим и поткрепљујући тај „растресити“ и композиционо „безоблични“ покушај дочаравања емигрантске егзистенције позивањем на књижевне ауторитете, попут често навођене Рилкеове мисли да „прича о уздрманом животу може бити испричана само у дјелићима и фрагментима“ (139), или пак мање познатих речи „привременог егзиланта“ Виктора Шкловског, који је једном приликом изјавио да „не жели градити фабулу“ већ хоће да пише „о стварима и мислима. Попут збирке цитата“ (23).

Нараторски глагољиви главни јунак Албахаријевог првог емигрантског романа открива нам, пак, још у почетном делу своје исповести онај дубљи разлог те скоро типске „аморфности“ писања о искуству егзила, представљеног у некој врсти „милошевски“ симболичког израза или „слике“:

„Све је било тако нагло, помислио сам, и одлазак и долазак... као да се мој живот распадао заједно са историјом моје земље, моје *бивше* земље... и као да више нисам био само један човек, једно биће, већ више људи и више бића, тако да сам сваку ствар истовремено видео из више углова, у бескрају умножених тренутака, као што је свака мисао одмах постајала много мисли, истих а различитих, довољно различитих да ме спрече да прихватим било коју од њих...“.¹⁸

Уз мало интерпретативне слободе, могло би да се каже како ова албахаријевска аналогија између распада социјалног и психолошког устројства, тј. колективног и индивидуалног живота, и њена транспозиција на само романескно устројство, представља можда неку врсту модела емигрантског и изгнаничког приповедања уопште, будући да оно – као што на другом месту примећује сам аутор *Снежног човека* – већ по дефиницији у себе „укључује дислоцираност, дезоријентисаност, деобу бића“.¹⁹ Казивање и приповедање о „уздрманом животу“, како би рекао Рилке, по свему судећи заиста подразумева извесну раздробљеност, делимичност и перспективистичку „умноженост“ која онда из тога следи.

У својој лепој књизи о „хипохондрији срца“ и „имагинарним завичајима“ у постблоковском и посткомунистичком свету Светлана Бојм тврди да „главно обележје изгнанства је двострука свест, дупла експозиција различитих времена и простора, стално рачвање“;²⁰ и, ослањајући се на Бродског, говори о томе да „замршена је синтакса... битан део изгнаничке етике“, будући да „та је замршена синтакса обележје руске, немачке и источноевропске прозе и не подаје се лако савремени мкомерцијалним захтевима новинарске прозе“.²¹

¹⁸ D. Albahari, *Snežni čovek*, Beograd, 1995, стр. 34. И остали наводи из овог романа дати су према истом издању.

¹⁹ Teret, 60.

²⁰ S. Bojm, *Budućnost nostalgije*, прев. Z. Gluhbegović и S. Simonović, Beograd, 2005, стр. 376.

²¹ Исто, 497.

„Двострука свест“ и „дупла експозиција“, о којима казује Бојмова, пре свега се, наравно, тичу изгнаничке „расцепљености“ између завичајног и избегличког домицила, односно између прошлости и садашњости. Али од те полазне подељености и двојности до албахаријевске вишеструкости и полиперспективности нема, рекло би се, ни пола корака, а замишљено растојање између њих премошћује управо поменута „рачваста“, „замршена синтакса“ (само)изгнаничког писања.

„Досељеници су... разапети између својих маштарија. Будућност увек долази и стога никад није ту, прошлост увек одлази“, примећује ту особеност емигрантске свести и израза један од неколико младих (само)изгнаничких јунака другог, награђиваног романа Владимира Тасића, додајући да

„живот је непрестано премошћавање, укрштеница на два језика; свет је воља и представа која се одиграва симултано, на две позорнице постављене једна до друге. Представе су сложене, богатих костима, шминка је оперска, сцена је препуна реалистичких детаља, механичка помагала конструисана су са прецизношћу часовничара. Можда баш због те сложености, понекад се догоди да се намах дотакну... Канапи скривени у тами иза кулиса међусобно се заплићу, необјашњиво, бог из машине изненада атерира на погрешну бину и проговара другим језиком, привлачи пажњу глумца који види другог глумца како на суседној бини игра особу истог имена... збуњен сликом која, будући да је и он глумац, није ништа мање стварна од њега“.²²

Почивајући на претпоставци нарочите пријемчивости дислоцираних, расељених особа за „пукотине“ у овешталом, „аутоматизованом“ доживљају времена, ова вишеструко значајна наративна слика „синтаксичку“ сложеност виђења и „замршеност“ представљања емигрантске егзистенције непосредно повезује с перцепцијом стварности као „маштарије“ или илузије с двоструким „ликом“. Луцидност имагинације Тасићевог јунака огледа се, при томе, управо у отржењујућем наговештају варљивости и утварности свих „реалистичких детаља“ и „кулиса“ егзилантског живљења, заплетеног у неразмрсиву и неразјашњиву мрежу предодређености и механизма управљања, који његову реалност претварају у својеврсни егзистенцијални театар двојника, а њега самога у пометену „лутку“ или пак збуњеног „глумца“ у том трагикомичном, „оперски“ нашминканом животном позоришту („Како било која реченица може да буде стварна?“, пита се, уосталом, у истом духу и јунак-приповедач Албахаријевог *Снежног човека*).

На парадигматичност ове ситуације указује и читање Хемоновог романа о човеку „ниодакле“ као савременом, расељеном „човеку без својстава“, који афирмише начелно сазнање да „тежак део у писању приче о нечијем животу јесте одабир из обиља детаља и микродогађаја, који су сви подједнако важни, или подједнако неважни“,²³ да би потом свог главног јунака „неста-

²² В. Тасић, *Киша и хартија*, Нови Сад, 2004, стр. 41–42. И остали наводи из романа дати су према овом издању.

²³ А. Немон, *Nowhere Man*, прев. Srbslav Jeličić, Beograd, 2006, стр. 47. И наредни цитати дати су према овом издању.

билног“ идентитета довео дотле да „...је замислио себе како замишља себе у тој соби“ и до запитаности о томе „Зашто он не би могао да буде више особа одједном?“ (203), а онда и до дезилузионистичког увиђања да „човек каквим је сам себе сматрао и човек каквог је она [Рејчел] у њему видела нису иста особа“ (204), или пак до још једне „двојничке“ сцене у којој „... је лежао лицем окренутим поду, док му је срце лупало толико снажно да је замислио да шапицама покушава да прорије себи пут ван његових груди“ (208). Последњенаведена слика представља заправо неку врсту „одјека“ замисли из почетне реченице романа, у којој приповедач, Пронеков друг из младости, и сам има заправо исту, интермедијално-цитатну „ејлијен“ визију: „Да сам сањао“, вели он, отпочињући своје казивање, као да непосредно евоцира лајтмотивску ситуацију из познатог СФ-хорор филмског серијала о свемирским туђинцима, „био би то сан о томе да сам неко други, неко у чијем се телу крије створење које изнутра канцама покушава да прорије зидове мог грудног коша“ (11). Тај „неко други“ је, испоставиће се, управо Пронек, али симболичко удвајање и умножавање идентитета Хемонових суштински бездомних јунака ту неће бити заустављено, већ ће се, у незаустављивом сижејном и композиционом „рачвању“ наратије, пренети и на неке друге истакнуте (кар)актере, творећи на тај начин вишеструко „експонирани“ поступак и њему сагласно романескно устројство.

Тематски сличне, претходно растумачене слике/ситуације из романа Владимира Тасића и Александра Хемона истовремено, чини се, упућују и на поетички, дакле конструктивно варијативне могућности „замршене“ наративне синтаксе као примерног израза сложеног, проблематизујућег (ново) емигрантског доживљаја стварности. Јединствено и сигнификативно *искуство узнемирујуће другости и (не)препознате аутентичности властитог (само)изгнаничког Ја*, једном приказано „театарском“ метафором удвојеног егзистенцијалног „глумца“ на „оперској“ животној „позорници“, а други пут популарно-жанровском метафором бестијалног туђинца који расте у грудима дезоријентисаног емигранта (Хемон), у романима писаца нове културне емиграције (ре)конструисано је, наиме, у својој књижевно смислотворној целовитости као наративно „поунутрашњено“ или *симболично интериоризовано* (Тасић, Албахари), односно као наративно „оспољено“ или *симболично екстериоризовано* (Хемон, Угрешкић).

Уз неизбежан ризик поједностављивања, ипак је, према томе, могуће приметити и извесне посебности у модалитетима романсијерског приказивања исте оне сложености и „замршености“ која постоји у свим фикционалним повестима о (само)изгнанству.

„Све оно што сам до недавно познавао као целину, сада је представљало тек збир фрагмената, и ако се све распало, онда сам са доста поузданости могао да закључим да сам се и сам распао, да сам збир појединости које још само сумња или неодлучност држе на окупу“ (39),

сасвим парадигматично закључује ауторефлексивни наратор Албахаријевог *Снежног човека*, надовезујући се тако на сопствену опсесију идејом

да, после свега што је искусио, више није „само један човек, једно биће, већ више људи и више бића“, што га на крају оставља „празног, измученог, попут љуштуре, попут олупине, односно, попут љуштуре, попут олупина, у које су се свако од тих бића и свака од тих мисли претварали“ (34). Овде је важно запазити да је ова визија „раздробљеног“ и умножавајуће „фрагментаризованог“ егзилантског живљења као својеврсне „слике“ савременог живота уопште дата у виду *реторских фигура* („ако се све распало... и сам [сам се] распао“; „попут љуштуре, попут олупина“ итд), акумулираних и много пута варираних у незатомљивој и формално неразлучивој монолошкој струји приповедања која, као, рецимо, и у *Мамицу*, додуше укључује гласове других и Другога (Доналд, Мајка), али заправо читаоцу посредује искуство *симболично рефлектоване и рефлексивне сингуларности*. Готово исти поступак и исте последице срећемо и у романима Владимира Тасића. Добру илустрацију представља оно место из његовог првог романа које казује о томе „да приче живе у стварности али нису стварност... да постоје теорије према којима свака одлука, свака помисао, проузрокује разгранавња нових стварности, паралелних светова у којима се постварују алтернативне могућности“, што онда испирише приповедачеву визију, у којој „искорачује(м) из себе и лута(м) кроз празнину свемира у лаком, прозирном телу које се са сваким кораком дели, настаје и распршује се, као зимски дах“.²⁴ Теоретичност, алтернативност, фигуративност – то су појмови који сасвим веродостојно, рекло би се, исказују (ауто)рефлексивност средишње приповедне свести *Опроштајног дара*, попут Албахаријевог нараторског јунака такође на изванредан начин судбински заточене у сопствену сингуларност у граничном егзистенцијалном покушају њеног превладавања упознавањем „теоријски“ блиског, а смрћу неповратно удаљеног Другог (брат).

Она друга емигрантска визија је, пак, можда најсажетије представљена речима ауторкине фикционалне двојнице, изреченим у последњем делу Угрешкићкиног *Музеја безувјетне предаје*, у којима као да одјекује раномодернистичка, „суматраистичка“ нада „да ништа, заправо, није изгубљено, да се према томе нема за чиме жалити, да све негде постоји, као што и ми, разбацани, постојимо посвуда, да се све негде спаја, да се све доводи у везу“ (202). Прочитано у контексту почетног обећања да ће се, иако изгледа „да међу поглављима нема смисленијих и чвршћих веза“, оне ће се „постепено успостављати саме“, као и у светлу знања да роман доноси целу галерију „укрштених“ емигрантских ликова и судбина, ово становиште заиста може бити растумачено као примеран израз „екстериористичке“ поетике, којом се у оној основи истоветно, а „интериористички“ рефлектовано схватање неумитне „раздробљености“ и „фрагментарности“ емигрантских живота (Албахари, Тасић) сада даје у виду целог мноштва „мозаички“ *комплементарних наративно-егзистенцијалних фигурација*. Уз неке корекције, које се у првом реду тичу мање структурално-композиционе „лабавости“, и Хемонов ро-

²⁴ В. Тасић, *Опроштајни дар*, Нови Сад, 2001, стр. 29. И наредни цитат из романа дат је према овом издању.

ман *Nowhere Man* може се такође разумети као дело „мозаички“ оспољене фигурације изгубљених емигрантских егзистенција.

„Свет је мозаик... и сваки комадић стоји за себе, али једини смисао стице у целини. Изван целине... сваки комадић није ништа, или је, у најбољем случају, загонетка“²⁵ примећује, међутим, и наратор – писац Албахаријевог *Светског путника*, чији јунаци су егзиланти различитих генерација, „злочинци без злочина“ и „кривци без кривње“, осуђени на то да трпе последице овдашњег „вишка“ историје, чак и у далеким и мирним северним крајевима, на местима „на којима нема довољно историје“, али до којих ипак стиже коб крваве људске повести, тог симболичног и злогуког, неуморног глобтротера нашег доба. Тако се оба поетичка вида новоемигрантског романа, „интериористички“ и „екстериористички“, у извесном смислу ипак сусрећу у *глобалној мозаичкој визији*, у амбивалентном виђењу света као *фрагментарне целовитости* своје врсте.

Парадоксалну природу те несталне целовитости сасвим узорно показују, чини се, речи главног приповедног актера Тасићевог *Опроштајног дара*, који пред завршетак своје исповести долази до уверења да „појам света само је трик језика, варка иза које не стоји ништа осим карневала речи и вечно ћутљивог ноумена“ (92). Више него карактеристично, ово поимање настаје управо у унутрашњем зеву или невидљивом расцепу емигрантског искуства.

„Некада, мада то није било тако давно... када сам се одрекао неких илузија о новом и старом свету, о свету уопште... замишљао сам да ћемо живети у селу на периферији Зрењанина“,

вели овај изразито (ауто)рефлексивни приповедач, додајући затим:

„И ево... ми живимо на периферији замрзнуте канадске варошице за коју никада нисте чули, у кући недалеко од реке. Није ли чудно како сновиђења, понекад, не увек али понекад, удахњују живот праху и пепелу наше збиље?“ (93).

Сликовита синтагма „прах и пепео (наше) збиље“ тиче се, наравно, оне стварности која је, „не тако давно“, а заправо већ и удаљено „некада“, представљала такорећи једину замисливу и присну могућност. Али сада, након одрицања од мисаоних „илузија о старом и новом свету“, сугерише лично заинтересовани наратор, тој ишчезлој стварности је могуће „удахнути живот“ тек понекад, само у сновиђењима, тим лепим и необавезујућим опсенама уобразиље, које, међутим, не суспендују, већ напротив, потврђују и оснавају дезилузионистичку спознају о томе да „појам света само је трик језика“.

Свет као провизорни „мозаик“ и као карневалски „трик језика“ – ето то су, могло би се рећи, два лица истог концепта или „слике света“, која у оба случаја зависе искључиво од доживљаја и психичког улагања онога/оних којих се тичу, у смислу оног познатог Хајдегеровог одређења нововековног односа према свеукупној стварности као репрезентативног или представљачког, при чему, као што се каже у есеју „Доба слике света“, само „бивствовање

²⁵ D. Albahari, *Svetски putnik*, Beograd, 2001, стр. 47.

бивствујућег тражи се и налази у представљености бивствујућег²⁶, а тамо „где се такво нешто дешава, човек стиче слику о бивствујућем... човек самог себе преноси на позорницу“, што значи да „човек себе поставља као позорницу на којој од сада бивствујуће мора себе да представља, да презентује, то јест да буде слика“.²⁷ То што романи писаца нове културне емиграције могу да посредују баш описану, антиесенцијалистичку „слику“ свега постојећег као неизвесне, утварне целовитости, која настаје тек у пресеку личног искуства и (са)знања, сведочи о битно другачијој природи „новог“ и „старог“, некадашњег и садашњег егзилантског погледа на свет нашег доба.

У ранијем, блоковски подељеном свету превасходно политичког егзиланства ствари су, у неку руку, биле једноставно и прегледно постављене, јер су за писце азиланте илузија и утварност постојале с једне стране замишљене границе или „завесе“, док је истинска, некривотворена, „есенцијална“ реалност била с оне друге, прижељкиване стране. У постблоковском свету добровољног, културног егзиланства или (само)изгнанства без идеолошки јасно поларизованих супарничких страна све, међутим, изгледа другачије и знатно сложеније.

„Живео сам на рубу недовршеног историјског вртлога... иза привида историјских равнотежа које су се распадале у најнеочекиванијим тренуцима“,

казује тим поводом дезоријентисани јунак Албахаријевог *Снежног века*, истичући

„осећај неверице пред човековом спремношћу да прихвати привид, пред брзином... прихватања привида, брзином спремности да самог себе убеди у истинитост илузије“ (87–88).

Културемигрантски писци, односно њихови алтер-его јунаци, с подручја бивше Југославије појављују се, према томе, као такорећи богомдани медијуми раскринкавања и разобличавања илузије о недодирљивој реалности. „Повратак у земље из којих смо дошли наша је смрт, остатак у земљама у које смо стигли наш је пораз“²⁸ – ове речи нараторке последњег романа Дубравке Угрешић могле би да буду њихов својеврсни мото и примеран израз њиховог јединственог положаја, тако подесног за изоштрено сагледавање ствари. Отишавши из земље која се распа(да)ла у свет који само што се није расточио у својој опсесији постојаношћу, ови невољни (само)изгнаници самим својим егзистенцијама сведоче о могућем и претећем (само)изгнанству стварности нашег доба.

„Живимо у свету у којем више не постоји јасно дефинисан центар, па отуда ни јасно дефинисане границе и територије наспрам којих изгнанник може да дефинише себе“,

²⁶ Види: М. Хајдегер, *Шумски путеви*, прев. П. Зец, Београд, 2000, стр. 71.

²⁷ Исто, 73.

²⁸ D. Ugrešić, *Ministarstvo boli*, Beograd, 2004, стр. 273.

примећује тим поводом аутор *Светског путника*, закључујући да:

„у таквом свету, наравно, не постоји више ни јасна идеја о дому, о кући, с обзиром на то да такав свет каже да дом престаје да буде фиксирано место у нашој менталној мапи“.²⁹

„Пре него што ће посрнути и откотрљати се ка необјашњивом краху, свет је, у мери у којој светови као такви могу бити савршени, био савршен“ (7), може, стога, с ониричном и ироничном носталгијом да каже и тек пробуђена емигранткиња и главна јунакиња у првој реченици Тасићеве *Кише и хартије*, тог ерудитног романа о свету савременог странствовања и странствовању савременог света. Прибирајући и међусобно пропитујући домете технолошких иновација, димензије културних образаца и моћи алтернативних знања, ова сваштарскополихисторска приповедачица тиме заправо сопствену, фрагментарно-целовиту егзилантску свест, кроз коју струји и претаче се безброј визија, слика, идеја – хајдегеријански казано – „поставља као позорницу на којој... бивствујуће мора себе да пред-ставља“, чинећи је тако усталасаном сликом нашег симболично постапокалиптичног света.

Као и у Хемоновом роману, односно у некима од романа Давида Албахарија и Дубравке Угрешић, и овде граница између локалног и глобалног при томе постаје порозна, бар кад је реч о доживљају реалности. „Све је повезано... приче се прожимају и понављају“ (257), казује у том духу Тасићева глагољива нараторка, као да ослушкује ехо оних речи приповедачице Угрешићкиног *Музеја безувјетне предаје* о томе „да се све негде збраја, да се све доводи у везу“. У исходу тог збрајања, које покушава да евоцира модернистичка надомешћења ишчезле трансценденције, њена прича – као, уосталом, и друге новоемигрантске приче – увек, међутим, неумитно и закономерно детектује „снове, преваре, опсене које ће називати збиљом“, где чак и „смрт је... увек само слика... глумац који се на крају представе помаља испод маске коју смо прихватили као стварност“, да би после свега тога још једном био именован и сам „Свет. Гнусна, гнусна чаролија“ (162).

Оно што се пак једнаком снагом опире том скидању свих маски и рушењу свих кулиса реалности, и што новоемигрантски романи на овај или онај начин такође увек препознају, јесте цивилизацијска навика и потреба за неподношљивом лакоћом постојања, како би казао један од најславнијих политичких егзиланата прошлог столећа, а што би његов старији, егзистенцијалистички настројен интелектуални претходник вероватно именован као *Verfallenheit*, „пропалост“ у значењу неправог, неаутентичног бивствовања у свету. Ради се заправо о тематизацији оне потмуле свести о неотклоњивости општецивилизацијске слабости према утешности, лагодности, (само)задовољству, једном речју: према *кичу* који, како каже Тасићева приповедачица, попут свеприсутног егзистенцијалног модуса, а не само рубно-естетичке категорије, „лако прераста у тиранију“, свеједно је ли у питању „вера, застава, традиција, слободно тржиште“ или нешто следеће.

²⁹ *Teret*, 60–61.

Можда се због тога баш овде, при самом завршетку размишљања о слици света у новоемигрантском роману, треба присетити Брохове унеколико тенденциозне опаске о томе да „унутар слике света у роману, кич је од огромног значаја, као пол зла што га при одређивању вредности ваља имати у виду“,³⁰ зато што „свако уметничко дело садржи... по коју кап кича“,³¹ а то се онда нарочито односи на роман, који, већ по самој природи жанра, „треба својим јединством да обухвата читав свет, својим избором флоскула стварности треба да одражава космогонију света“.³² И мада се данашњи писци и читаоци по свој прилици не препознају без остатка у помало старински ангажованом веровању аутора *Месечара* и *Вергилијеве смрти* да роман не може својом сликом света да конкурише појединачним, научним, стручним, филозофским сликама, већ „мора бити огледало за све слике света“, кроз које увек „мора просијавати бесконачност етичкога хтења“, управо романи писаца нове културне емиграције својим укупним устројством показују да његов смисао ипак није сасвим ишчезао са хоризонта нашег (само)разумевања.

„Идеја самоизгона интригира свакога“, вели Дубравка Угрешић у својим духовито сетним записима о писцу у егзилу, као да одговара на Албахаријеву запитаност о томе јесу ли „изгнанник, луталица, писац... синоними, међаши на истом путу“. Али ово учовање скривене парадигматичности (само)изгнаничке егзистенције за стање духа савременог човека има и додатак у виду упозорења да је свет преплављен „сурогатима егзила“, тј. да „данашња култура опсједнута је идејом самоизгона и перформира га у бројним облицима“.³³ И баш та нивелишућа комерцијализација и багателизација успоставља, чини се, прави значај изворне (само)изгнаничке тескобе и њене белетристичке слике као оног огледа са самим собом који је још увек могућ. Да парафразирамо једног Албахаријевог јунака: Ако и није сама сушта истина, (само)изгнанство би можда могло да буде бар друго име за ту запретану истину нашег света, односно за ону самосвесно противречну или противречно самосвесну позицију која безмало космогонијски обухвата тај невесели свет, скупа с његовом тиранијом кича у небројеним облицима, и у исти мах се управо њој страсно опире, без обзира на то је ли, броховски именована, „бесконачност етичког хтења“ у њој и даље непосредно учљива или не.

Кључне речи: слика света, емиграција, егзил, фрагментарност, наративна синтакса, интериоризација, екстериоризација, симболичност, кич.

³⁰ Види: Н. Broh, *Pesništvo i saznanje*, Preveo Svetomir Janković, Niš, 1979, стр. 174.

³¹ Исто, 185.

³² Исто, 191.

³³ *Zabranjeno čitanje*, 148.

Tihomir Brajovic

LA RÉALITÉ DE L'(AUTO)EXIL, L'(AUTO)EXIL DE LA RÉALITÉ
– L'image du monde dans les romans des écrivains de la nouvelle émigration culturelle –

(Resume)

Relevant, chez les représentants de la nouvelle émigration culturelle (D. Albahari, V. Tasic, D. Ugresic, A. Hemon), une analogie entre leur expérience existentielle et celle d'écrivain, l'auteur de ce texte traite le problème du roman qui a pour sujet l'autoexil et analyse les rapports entre les procédés littéraires „réalistes“ et les procédés symboliques. Au centre de cette interprétation se trouvent „la syntaxe dite compliquée“ et la composition romanesque fragmentaire. Certains écrivains de l'émigration développent une narration intériorisée de leur angoissante expérience de l'altérité (Albahari, Tasic) et d'autres, une narration extériorisée (Ugresic, Hemon). Dans les deux cas cependant, l'image du monde repose sur une sorte de réaction contre „la tyrannie du kitsch“ de notre civilisation, réaction qui est l'expression de „l'interminable volition étique“ (H. Broch) grâce à laquelle l'art l'emporte sur l'idéologie et la politique.

Sabine Kirfel
Berlin

ЈЕЗИК ДАВИДА АЛБАХАРИЈА У РОМАНУ *ГЕЦ И МАЈЕР*

У раду се језик књижевноуметничког текста разматра као раван на којој се преламају фикција и стварност. У роману Гец и Мајер се стално сударају, преплићу, а чак и изједначавају координате фикције и стварности. Језик овога романа Давида Албахарија, једног од најбољих стилиста савремене српске књижевности, анализује се полазећи од комплексног односа тродимензионалне фолије стварности према фикцији. Запажа се ауторова суптилна употреба језика као поетичког својства текста, све до нивоа речи. Задњи део романа се интерпретира као кулминација књижевноуметничког исказа и као метафора процеса уметничкога стварања као таквог.

Покушали смо да се приближавамо нашој теми кроз разматрања у којима се преплићу један филолошки и филозофски приступ односу фикције и стварности у постмодернистичком делу.

Ако је претпоставка тачна да језик књижевног дела означава раван на којем се састају и преламају стварност и фикција, онда се и на језику, тј. на стилу, мора читовати њихов комплексни однос. Покушаћемо да разјаснимо на који начин компоненте стварности долазе до изражаја у књижевноуметничком изразу романа *Гец и Мајер*.

Немогуће је – или барем мањкаво – говорити о језику једног аутора који припада постмодерни¹, мајстора употребе речи, не обраћајући пажњу на комплексни и компликовани однос стварног и фиктивног („начињеног“) у управо таквим текстовима уметничке прозе. Постмодерни писац често се види у положају филозофа²: Његов текст, који као скоро свако уметничко дело има двоструку референцију, фиктивну и реалну, није одређен утврђеним правилима, стога се о њему не може судити на основу познатих правила или категорија, као што је то могуће, рецимо, код дела која припадају натурализму односно реализму. Постмодернистичко књижевно дело управо само тра-

¹ „Наука и критика веома широко користе и додељују епитет „постмодернистички“ у оцени савремених писаца (...)“ (*Речник књижевних термина*, 629) Тако и код Давида Албахарија ваља диференцирати: Могло би се рећи да се његови текстови уметничке прозе одликују неким цртама постмодернизма, док о стриктном антимиетичком приповедању, макар у његовим романима, не може бити говора.

² Уп. Кривак, М. (2000) који цитира мисли Ј. Ф. Лиотара (J. F. Lyotard).

жи своја правила. Писац, уметник, дакле, ствара не имајући на уму утврђена правила, како би успоставио правила онога што ће тек да настане.

Ова теза о самоостваривању уметника кроз фикцију, која има своје мисаоне корене у Лиотаровим тврдњама, на изненађујући начин кореспондира са тезом о језику која заступа Хердер. По тој одавно познатој тези ум се не може раздвајати од језика, а тиме ни књижевно дело као умотворина, што, признајемо, на први поглед звучи прилично банално. На други поглед, међутим, не: ако, наиме, постмодернистичко књижевно дело као и сам људски ум не подлеже правилима, онда се то дело не служи језиком као средством саопштавања већ спознатог, већ се конституише тако да језички рашчлањује. Доказ ове претпоставке постаче очигледан на крају наше анализе језика у Албахаријевом роману *Геџ и Мајер*.

Ваља указати на то да одговоре на питања која се тичу уметничког стварања налазимо код самог Албахарија који о својим методама постмодернистичког стваралаштва говори не само у својој есејистичкој прози³, већ и у самим књижевним текстовима. Тамо своје методолошке захвате наводи, дакако, у служби фикције, али они засигурно располажу језгром усидреним у стварности процеса уметничкога стварања. Навешћемо неколико примера:

Приповедач и првом лицу у роману *Мрак* у расправи са сликаром Славком каже:

„Није помогла ни моја тврдња да прво морамо да дефинишемо стварност да бисмо касније могли да пронађемо начин како да је уметнички изразимо. Славко је био тврдоглав. У питању је, понављао је, узајамни процес, и такво дело ће дефинисати стварност у истој мери у којој ће стварност дефинисати дело.“ (41)

Шта би то друго значило него да ће писац, како је то тврдио Лиотар, тек у процесу писања да успостави правила онога што ће настати, шта је то друго него очигледан доказ да се дело *не* служи језиком као средством саопштавања већ спознатог?

У Албахаријевим романима се често наилази и на скептицизам у односу на језик, неповерење у језик, који за постмодернисту не представља средство за изражавање мисли, дакле већ спознатог, већ се, као што смо рекли, конституише тако да језички рашчлањује.

„Писци једино знају шта су речи, или бар покушавају да то дознају, а речи нису ништа друго до ваздух истеран из плућа и уобличен грлом, језиком и зубима.“ (*Мрак*, 22).

„Нисам знао где ствари почињу, где се завршавају. Поседовао сам само осећај одсуства и веру коју сам у међувремену изгубио, да речи могу све да надокнаде.“ (*Мамац*, 9).

Овај скептицизам који се јавља и према писању уопште пре свега представља, чини се, постмодернистичку игру са читаоцем, припада више фикцији него стварности: Мимо фиктивног ауторског ја Албахари, као што

³ *Претписивање света* (1997), *Терет* (2007).

ћемо видети, и те како налази праве речи. То потврђује чињеница да другде то исто ауторско ја у смислу антитезе верује у моћ речи, што припада, као што ћемо видети, једној од главних ознака Албахаријеве поетике.

Романи Давида Албахарија, српског мајстора кратке приче, кратки су, што претпоставља код озбиљног уметника попут њега, и садржајност и сажетост израза. Роман *Геџ и Мајер* (1998) о истребљењу београдских Јевреја за време немачке окупације је дело где читаоцима након неколико прочитаних страница застаје дах. Питамо се како човек уопште скупи снаге да пише када се људскост гуши у гасу издувне цеви, када се један цели народ уништи и закопа у масовним гробницама? Како је могуће да се реченице пред оваквим ужасом, када се властити идентитет распада у парампарчад, не претварају у лудачко муцање? Наспрам овакве стварности скептицизам према речима и писању свакако је далеко од празног кокетирања са исказима, постмодернистичке игре са читаоцем.

Приповедач у првом лицу је професор у београдској гимназији, Србин и Јеврејин. Већину чланова његове породице су убили немачки окупатори. *Геџ и Мајер* говори о потрази за траговима убијених:

„Превалио сам педесету, знао сам куда ме живот води, остало је још само да утврдим одакле сам кренуо.“ (19)

У жељи да сазна одакле је кренуо Албахаријево ауторско ја, приповедач обилази архиве и библиотеке и посећује музеје да би пронашао историјске документе. И налази их: *Тако су Геџ и Мајер ушли у мој живот* (19), каже приповедач. Њих двојица су возачи специјалног камиона за убијање безазлених жртава издувним гасовима. На први поглед те убице у униформи СС-а, протагонисти ужаса, припадају људској врсти: марљиви су, штедљиви, један од њих је ожењен и има кћеркицу, беспрекорно обављају свој задатак.

„(...) све док постоји задатак који нам је додељен, то је наш живот. (134)
Стриктно по пропису убијају људе, али Геџ, или можда Мајер (...) није могао, како се то обично каже, ни мрва да гази.“ (158)

Мада наслов сугерише супротно, Геџ и Мајер нису главни ликови у роману, већ је то приповедач и процес његовог сазнања. У жељи да страховите догађаје отргне заборау он креће путем откривања апсолутне историјске истине помоћу докумената, у којима су похрањени технички и други детаљи злочина. При томе се приповедач скоро губи и развија клиничке симптоме психозе:

„Не чуди што ноћима не могу да спавам, и што ујутру, када сиђем у бакалницу, бројим векне хлеба (...), множим добијени број бројем гајбица, затим множим са просечном тежином векне и на крају, делим са сто педесет грама, колико су, према изјавама сведока, дневно добијали логораши на Сајмишту.“ (65)

Ликови Геџа и Мајера, чија имена сазнајемо сасвим успут, стоје у служби Албахаријеве поетике у којој теза обухвата и антитезу. Тако се развија у језичкој, формалној и значењској равнотежи приповедања дијалектички процес спознаје током кога аутор дубоко продире у психу убица. Тамо наилази

на баналност зла, што и не зачуђује четири деценије после првог издања познатог дела Хане Арент (1964).

Геџ и Мајер је роман против заборава у којем пред крај налазимо метафоричку мисао приповедача изражену са одређеном дозом скептицизма:

„(...) шта сам данас урадио: (...) просуо семе памћења (...) из којег (...) неће нићи плод, али ће, падне ли на плодно тло, бар спречити развој корова заборава.“ (180)

Геџ и Мајер се засигурно не може класификовати као историјски роман, већ је свакако роман у којем историји, коју бисмо сматрали централном компонентом фолије стварности у фикцији, припада значајна улога.

Већ *Снежни човек* (1995) показује да је Албахари сигуран да се од историје тешко бежи. Сазнање „да се изван историје не може“⁴ је извесност и значајан стуб Албахаријеве поетике. Роману *Снежни човек* је следео *Мамац* (1996) у којем је приповедач у потрази за сазнањима о мајчином животном путу на позадини југословенске историје током 20. века. У следећем роману *Мрак* (1997) радња је уплетена у најновију историју распада Југославије. Годину дана касније излази *Геџ и Мајер*, роман који поново представља уметничко расправљање једног историјског периода, периода са изузетно трагичним импликацијама.

У романима Давида Албахарија се претежно приповеда у првом лицу. То је разлог варки да су у питању детаљи аутобиографије, варки апсолутне идентификације безименог приповедача, који је књижевни лик, и самог аутора. (Идентификација, без сумње, постоји, али није апсолутна, иначе се не би радило о фикционалном тексту.) Ауторову инволвираност која базира на његовом пореклу стога бисмо сматрали другом по реду компонентом фолије стварности у Албахаријевој фикцији. Приповедање у његовим романима се претежно одиграва као унутрашњи монолог (ток свести). То се формално показује у недостатку било каквих рашчлањивања текста, нема поделе ни на поглавља ни на пасусе. У тим романима, у које спада и *Геџ и Мајер*, ни директни говор није формално означен наводницама или цртама. Овакав ауторов поступак несумњиво отежава рецепцију, али се може сматрати и естетском врлином: Читалац, ако је једном упливао у струјање савршено обликованих реченица, тешко се од њих одваја.

Давид Албахари се сматра једним од најбољих стилиста савремене српске прозе.⁵ Као што је речено, његов књижевноуметнички израз је садржајно и сажето, концентрисан, романескно ткиво од изузетне густоће. Следе запажања о језичком изразу у роману *Геџ и Мајер*:

Релативно брзо ћемо уочити да су наративни фрагменти текста прилично кратки. Баланса приповедања се ствара кроз спирални след равни, тј. онога што узастопно настаје: час је фокус уперен на Геџа и Мајера, час на самог приповедача, час на логораше, да би у задњој трећини романа, његов објект постали приповедачеви ученици. Ево примера тих обрта:

⁴ То, пише Михајло Пантић, јесте „кардинални поетски и сазнајни заокрет у Албахаријевој поезици.“ (<http://www.zemun.co.yu/albahari/kritike.htm>)

⁵ „Језичка префињеност која није сама себи сврха (...) чини Албахарија једним од најбољих стилиста савремене српске прозе.“ (М. Пантић, исто)

Толико сам отежао од свих тих живота, од сенки тих живота, да сам понекад једва успевао да се крећем. Гец и Мајер би ми недвосмислено замерили на томе. Обојица су били витки, и обојица су спремно, одмах по устајању, само у доњем вешу, радили атлетске вежбе.“ (36)

Ужас догађаја у логору на Сајмишту, у камиону и после, када би камион смрти стигао на своје одредиште, осветљава се у небројаним замасима, са увек другачијим детаљима. Ово је принцип композиције романа и његово главно поетичко својство. Истовремено ту уочавамо једну трећу, признајемо колебљиву, компоненту (или димензију) фолије стварности у роману: процес уметничког стварања који свакако измиче објективном приступу, али чији трагови остају видљиви у употреби језика у самом делу. Ти стални обрти, који текст романа чине вишедимензионалним клупком, уносе у приповедање динамику која збуњује.⁶ Ауторово неповерење према језику се артикулише у лавиринту реченица које једна другу коментаришу и по дијалектичком принципу поричу. „То је постмодернистички као Талмуд“, каже Албахари.⁷

У компоненте стварности у *Гецу и Мајеру*, коју смо окарактерисали као фолију и која покрива романескно ткиво у целини, могу се, дакле, убројити 1) историја представљена кроз сам злочин, 2) ауторово порекло, тј. јеврејска култура и духовност као можда одлучујући фактор у обликовању ауторове личности, као и 3) сам процес уметничкога стварања. У роману се запажа стално сударање, преплитање, чак и изједначавање координата фикције и стварности.

Принципу композиције романа одговара стилско средство приповедачеве умешаности у сам текст у облику коментара. Ради се о деловима сложених реченица:

„могло би се рећи/ уверен сам/ претпостављам/ волео бих да сам видео/ није ми познато/ негде сам прочитао/ учинило ми се да сам то већ негде прочитао/ онда сам се сетио да сам нешто прочитао/ морам овде ипак да напоменем/ звучи апсурдно, знам/ то можда и не треба помињати/ како се то обично каже/ нема томе збора, признјем/ немам никаквих доказа да је он то стварно желео“ и сл.

Језички израз принципа композиције представљају и лајтмотиви. Ти лајтмотиви су реченице и синтагме које се јављају или парафразирано или непарафразирано. Ево неколико примера:

О Гецу и Мајеру:

„Никада их нисам видео, могу само да их замишљам.“

Приповедачева молба писана преживелим рођацима, старим људима, да му помогну да боље схвати збивања која измичу разумевању:

„Нико ми није одговорио.“

Када је реч о српским гробарима, понавља се следећа синтагма:

⁶ У чланку новинарке Сабине Фогел („Berliner Zeitung“, 17. V 2006, стр. 25) Албахари сам говори о својој поетици пометености, збуњености (Poetik der Verstörung).

⁷ Исто.

„... петорица српских затвореника, или можда седморица ...“

У служби документарне прецизности, када је реч о самом злочину, јавља се ова синтагма:

„... пречник издувне цеви не мањи од 58 нити већи од 60 милиметара ...“

Као пример у већој мери парафразираног лајтмотива навешћемо мотив приповедачевог породичног стабла:

„Стабло ћути, не одговара.

Од разгранатог дрвета остала је поткресана крошња са неколико ретких, рахитичних грана.

Довршено породично стабло исцртано на великом листу белог папира, почивало је на радном столу у мојој дневној соби.“

У унутрашњем монологу приповедача се осим садржајних уочавају и обрти стила. Навешћемо најважније црте стилског обликовања текста.

У служби документарне прецизности у опису страхоте налазе се технички, медицински, административни и други детаљи злочина. Овде језички израз поприма све црте одговарајућих функционалних стилова:

Технички функционални стил:

„Камион је био марке Заурер, петотонац са сандучастом каросеријом, високом 1,7 метар и дугом 5,8 метара, која се херметички затварала.“ (7)

Научни функционални стил:

„Кисеоник из ваздуха се везује за хемоглобин у црвеним крвним зрнцима, и тако стиже до свих кутака људског тела.“ (56)

Административни функционални стил:

„У београдским архивима сачувана је обимна преписка јеврејске Управе и немачке Команде логора са надлежним службама београдске Општине у вези са набавком прехранбених артикала, медицинских потрепштина и логорског инвентара.“ (57)

У датим примерима се на најпосреднији начин запажа прва компонета фолије стварности: историја представљена кроз сам злочин. У ту компоненту стварности се осим тога убраја и језички израз свих реалија:

Лична имена историјских индивидуа и њихови чиновни, нпр.
командант логора *унтерштурмфирер Андорфер*
шеф немачке полиције у Београду *СС-штандартенфирер Емануел Шефер*
рајхсфирер Химлер као и
марка камиона „*Заурер*“
топоними *Сајмиште*, *Лајинци*
имена београдских улица итд.

Осим тога се у приповедачевом монологу уочавају фрагменти есејстичког стила (нпр. размишљања о односу сухопарних података којима располаже историја и стварних осећања жртава (40-41)).

У роману се исто тако јављају реченице пуне поезије када се приповеда о душама жртава као антители бездушности убица. Ево неколико примера:

Када је реч о напуштеним становима убијених:

„У огледалима су се још назирале бледе сенке доскорашних станара.“ (108)

Метафора убиства логораша:

„По њиховом одласку, на логор се спустио паперјасти облак тишине.“ (105)

Опис смрти дечака Адама:

„Адам је падао. Падао је веома споро, део по по део, као да се круни, као да, помислио је, никада неће пасти, али када се ипак нашао сасвим близу пода, осетио је како се изненада извлачи из себе и подиже високо, право горе, у небо, све док људи на земљи нису постали мали као мрави.“ (171/172)

Приповедачев одговор на питање три ученице да ли Адамова душа буде дочекана „тамо горе“:

„Наравно (...) сви су били горе, цео рој злаћаних душа лепршао је у близини, и могао је да осети како се сав бол излива из њега и нестаје у бескрајној плавети.“ (173)

Као последње стилско средство бисмо навели елементе ироније и шале. Ово средство стоји у уској вези с другом компонентом фолије стварности, ауторовог порекла. Текст романа је прожет упечатљивим метафорама као и речима у контрастном контексту које тако попримају супротно значење и смисао поруге. Духовити обрти и расплети у тексту без сумње стоје у уској вези са јеврејском традицијом у којој је шала књижевни облик који постоји „да би људи душевно изашли на крај са сопственом неспособношћу за одбрану.“ (С. Ландман, 1971, 22, цитат у преводу С. К.) Навешћемо неколико примера и ове стилске компоненте:

Метафорички опис приповедачевог породичног стабла:

„Од разгранатог дрвета остала је поткресана крошња са неколико ретких, рахитичних грана. Пиљно сам у те две године које су као гусенице обрстиле листове са мог стабла. (38)

(...) мислим да сам чак нагласио да смо сви ми последња зрна на оглоданом клипу кукуруза (...)" (92)

Приповедачев иронични коментар службеног документа о прописаном пуштању гаса услед чега су затвореници умрли у полусну:

„Дирљива је њихова брига за добробит логораша, нема шта.“ (154)

Следе два примера наглих, сасвим неочекованих обрта у функцији кулминације мисли, могло би се рећи поенте:

„Ми смо као пас који јури свој реп и никад га не стиже. Ето, причам о псима, а ни рибице у акваријуму нисам успевао да одржим у животу. Једна по једна превртале су се на леђа и прекорно ме гледале укоченим очима. Тако то иде: прво се изневере рибице, после сви остали. Моји рођаци, на пример.“ (92)

„Укупно је у општини града Београда уплаћено 26.900.000 динара за испоручену храну, чија калорична вредност је доприносила да логораши великом брзином губе на тежини, што је у крајњем исходу олакшавало посао Гецу и Мајеру.“ (25)

Прва компонента фолије стварности у роману *Гец и Мајер* (историја представљена кроз сам злочин) долази до изражаја у приповедачевом трагању за историјским, техничким и другим документима из којих цитира. Истовремено се ради о потрази за апсолутном истином о почињеном злочину. Та потрага приповедача доводи, као што смо рекли, у рубна стања свести. Привидно психотичко тражење у којем се његов живот *поделио у три паралелна живота* (50-53), приказује се у другој трећини романа на начин који је једнако суптилан, сугестиван и експресиван. Садржајни и стилски обрти се гомилају у све краћим фрагментима текста. Стилска средства се на фуриозан начин укрштају, тако да би читалац, који се тешко одваја од тока свести, најрадије одахнуо заједно с приповедачем:

„Неколико пута ми је долазило да стварно огласим предају, једва сам се уздржавао да то не учиним, изгубљен у лавиринту породичног стабла или међу папирима разбацаним по поду собе.“ (133)

Могло би се претпоставити да се ради о уметничком изразу стварног ауторовог стремљења, о приказивању процеса уметничкога стварања, што смо одвојили као трећу, додуше колебљиву компоненту фолије стварности. Управо се ту у знатној мери преплићу стварност и фикција. (Разуме се да су и дуге две димензије фолије стварности, злочин као историјски догађај и ауторово порекло, и даље присутне). Питање ради ли се о варки фикције наочиглед читаочеве увучености у ток свести постаје, међутим, све неважније. Увучен у Албахаријеве реченице код читаоца који расуђује шири се извесност да језик, књижевноуметнички израз, никако не служи за саопштавање већ спознатог, већ се роман конституише тако да језички рашчлањује. Ова теза се потврђује и у задњој трећини романа након што је завладало уверење да рубна стања свести можда помажу у спознају, али не воде никуда, или барем у ћорсокак. Пред крај текста ток свести поприма израженију миметичку структуру, влада разложенија дистрибуција стилских средстава попут загишја након буре, а обрта било какве врсте (садржајних и стилских) скоро да и нема.

Овај задњи део романа, у којем се на посебан начин прожимају стварност и фикција, може се, дакле, интерпретирати једнако као кулминација књижевноуметничког исказа и као метафора процеса уметничкога стварања као таквог. У том делу романа приповедач, гимназијски професор, заједно са својим ученицима реконструише злочин у очигледној настави:

„Младићи су постајали моји рођаци, ученице моје рођаке. (155) А сада ви замислите, свако понаособ, наставио сам, лице особе чије име сте добили. И не само име, замислите целу особу, сваки њен покрет, сваки део тела, будите та особа, осетите како јој се затежу мишићи и надимају плућа, сањајте њене снове, не, нико није тамо сањао, само гледајте, гледајте њеним очима, и чекајте онако како никада у животу нисте чекали.“ (156)

Јеврејски дечак Адам, приповедачев alter ego, фиктивни очевидац историјског злочина, учествује у настави и упућује се заједно са разредом у Јајинце, одредиште смрти. Та очигледна настава без сумње показује црте судскога увиђаја на лицу места, додуше са другим импликацијама. Док је судски увиђај пре свега механички акт реконструкције злочина и налажења истине, приповедачева очигледна настава продире у ученичке душе и пробуђује емпатију, тј. уживљавање у судбину жртава, право саучешће.

„Већина (ученика) се борила за дах, једна девојка је стискала врат, нечија рука се дрхтавао подигла према прозору, само да би немоћно клизнула назад, један младић је покрио очи рукама (...) видео сам неке усне које су се померале, али до мене (...) није допирао никакав глас.“ (161)

Налажење истине свакако остаје циљ, али се више не ради о апсолутној истини, него о истини која је индивидуални доживљај свакога ученика. Јасно су видљиве паралеле према принципима стварања и рециповања уметничкога дела. Тек се кроз овај поступак налази права истина, стварност која се очајнички и узалудно тражила у историјским документима.

И пред читаочевим оком на тај начин настаје нешто ново: Интерпретирајући текст њему самоме се пружа могућност да постане сведок злочина. А чак и више од тога: Он постаје и сведок постмодернистичкога процеса стварања и разуме како се у том процесу успостављају правила онога што ће настати, и схвата да се аутор таквога дела не служи језиком за саопштавање већ спознато.

На крају, као фусноту, а могло би се рећи и као закључак, навели бисмо један пример како се чак и у мањим структурним елементима текста, у речима, очитује компликовани и комплексни однос стварности и фикције:

„Нико никоме не може да помогне у историји“ (128), то каже у *Геџу и Мајеру* жена у музеју где приповедач тражи историјске документе. Та реченица на први поглед семантички није посебно занимљива. Семантички распон речи *историја* чак јасније долази до изражаја у немачком преводу него у оригиналу. Преводиоци су ту, наиме, употребили именицу *Historie*, а не уобичајенију реч *Geschichte*. *Historie* у датом контексту, међутим, има сигналну функцију и јасније од *Geschichte* указује на то да *историја* значи и *прича*. Овде се ради о примеру ауторове суптилне употребе језика као поетичког својства текста све до нивоа речи: Сама историја не пружа комплетну истину, у стварност се мешају одређене дозе фикције (створене током времена и од стране историчара). И нико никоме не може да помогне, да прихватимо мисао са почетка нашег излагања, нико и ништа не помаже ни писцу ни читаоцу како би се успоставила правила онога што ће тек да настане.

Кључне речи: фикција, стварност, скептицизам према речима, принцип композиције, обрти садржаја, обрти стила, књижевноуметничко стварање, истина, историја.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

- Албахари, Давид, *Геџ и Мајер*, Београд, 2005.
 Albahari, David, *Götz und Meyer*, Frankfurt am Main, 2003.
 Албахари, Давид, *Мамац*, Београд, 1997.
 Албахари, Давид, *Мрак*, Београд, 1997.
 Албахари, Давид, *Преписивање света*, Вршац, 1997.
 Албахари, Давид, *Снежни човек*, Београд, 1995.
 Албахари, Давид, *Терет. Есеји*, Београд, 2004.
 Ahrendt, Hannah, *Eichmann in Jerusalem. Ein Bericht über die Banalität des Bösen*, München, 1986.
 Ahrendt, Hannah, *Some questions of moral philosophy/ Über das Böse*, München, 2006.
 Krivak, Marijan, *Filozofijsko tematiziranje post-moderne*, Zagreb, 2000.
 Landmann, Salcia, *Jüdische Witze*, München, 1971.
 Pantić, Mihajlo, Roman „Snežni čovek“ Davida Albaharija, у: [Http://www.zemun.co.yu/albahari/kritike.htm](http://www.zemun.co.yu/albahari/kritike.htm)
 Речник књижевних термина (1992, друго, доп. изд.), Београд, 1992.
 Vogel, Sabine (2006): Immer neue Abstürze an den Hängen der Erinnerung, у: Berliner Zeitung, 17. V 2006, 25.

Sabine Kirfel

DIE SPRACHE DAVID ALBAHARIS IM ROMAN *GÖTZ UND MEYER*

(Zusammenfassung)

Der Roman *Götz und Meyer* nimmt hinsichtlich des Verhältnisses von Wirklichkeit und Fiktion sowie seiner sprachkünstlerischen Gestaltung im Schaffen von David Albahari und in der serbischen Literatur des ausgehenden 20. Jahrhunderts einen wichtigen Platz ein. Seine Sprache erscheint nicht als Ausdruck von bereits Erkanntem, sondern wird als Mittel der Erkenntnis wahrgenommen. Unter dieser Prämisse untersucht die Autorin des Beitrags anhand von Besonderheiten des sprachkünstlerischen Ausdrucks (Stils) bis zur Wortebene das komplexe Verhältnis von drei Dimensionen der Wirklichkeit (Verbrechen als historisches Ereignis, Wurzeln des Autors in der jüdischen Kultur, sprachkünstlerischer Schaffensprozess) zur Fiktionalität. Dem letzten Teil des Romans, in dem die literarische Aussage kulminiert und der als Metapher des künstlerischen Schaffensprozesses an sich aufgefasst werden kann, kommt im Hinblick auf das Verhältnis zwischen Wirklichkeit und Fiktion eine besondere Bedeutung zu.

Весна Цидилко
Berlin

КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА

На примерима из Албахаријеве старије и новије кратке прозе показује се социјална и историјска условљеност књижевног дела, уз посебан осврт на неке специфичне појаве, везане за констелације које постоје између поезике одређеног књижевног правца и реализације књижевног текста, из визуре односа између реалног и фиктивног.

1. Увод

Однос књижевности и стварности представља једно од централних питања у контексту бављења савременом српском књижевношћу. Контрoверзе између заступника опречних ставова особито су биле изражене осамдесетих и деведесетих година прошлога века, при чему у његовој задњој деценији долази до поновног откривања реалности као доминирајуће књижевне матрице¹. Прихватање постмодернизма и њиме условљене наравице, али и увек изнова присутни, реализму својствени и из њега поникли литерарни проседе, представљају у савременој српској књижевности две основне опције. Постмодернистички утицај временом добија све више на значају, одређујући стваралаштво значајног дела српских аутора такозване средње и млађе генерације, све до данас. Давид Албахари је један од њих – родоначелник (наравно не једини) постмодерне, књижевни узор (Михаила Пантића на пример), писац несвакидашње животне и књижевне судбине, језиком везан за српску књижевност, литерарним изразом међутим смештен у космополитске оквире онога што је још Гете назвао светском књижевношћу, са свим двосмисленостима и вишезначјем ове речи.

Ово двојство постмодернистичког отклona од миметизма у традиционалном, класичном смислу и осетне присутности реалног као фактографског и (ауто)биографски условљеног је и у основи Албахаријеве прозе, како његовог приповедног, тако и романескног дела.

¹ Види: V. Cidilko, *Zur serbischen Prosa nach 1980*. U. Jekutsch, W. Kroll (Hrsg.), *Slavische Literaturen im Dialog*, Wiesbaden, 2000, стр. 65-74.

2. Давид Албахари о стварности и књижевности

Говорећи о својим књижевним почецима, Давид Албахари каже да се, пишући своје прве приче, у гимназијским данима, својски трудио да измисли што необичније ствари и људе². Сусрет са Петром Вујичићем, међутим, не само да је био одлучујући за будућег писца, већ му је и скренуо пажњу на оно заиста важно:

„Пјотр, како су га сви звали, дао ми је прави савет када је прочитао моје прве приче (...) рекао ми је да треба да пишем о ономе што доиста знам. О својој породици и њиховим животима. Тада сам сасвим другим оком угледао и своју породицу, и себе, и град у којем сам живео, и тада сам схватио како се од стварности света прави фокнеровска Јокнапатофа. Земун је од тог часа постао позорница за моје приповедање (...)“³

Уметничко стваралаштво, па и оно наративно, није међутим, како Албахари убрзо увиђа, пуко пресликавање стварности, већ нешто више од тога:

„(...) стварност треба прво разградити на више елемената или фрагмената, па потом, у њиховом потпуно новом распореду (дакле, после монтажног процеса), створити дело које не претендује да јесте стварност, већ је заправо поигравање са елементима стварности.“⁴

Ради се о већ поменутом недвосмисленом отклону од чистог миметизма и веризма⁵. Питање стварности поставља се код Албахарија као питање постојања стварности, као одређивање њене онтолошке форме и оквира. Настајање стварности у њеним различитим видовима и њена перцепција су оно шта Албахарија занима. У центру његовог интересовања је уска повезаност психички реципиране стварности и речи, писане пре свега, или, говорећи Албахаријевим језиком, приче која стварност ствара, захваљујући којој стварност настаје⁶. Овај однос при том није ни у ком случају јасно одређен, јер само постулирање постојања приче ствара проблеме, на које Албахари указује и које тематизује у самом књижевном тексту⁷, па тако и у једној од централних експликација те врсте, у *Покушају описа смрти Рубена Рубеновића, бившег трговца штофовима*, из кога цитирам:

/.../ то значи да и ви признајете постојање приче, ви још више замршћујете питање стварности, све нас доводите у још већу недоумицу. Питање, стога, не гласи: шта је стварност? већ: да ли постоји стварност?“⁸

² Уметник је изгнаник, Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића, „Градац“, Часопис за књижевност и културу, Давид Албахари, нр. 156, 31/2005, стр. 7.

³ Исто, стр. 7.

⁴ Исто, стр. 8.

⁵ Види: Михајло Пантић, Уметник је изгнаник, стр. 14.

⁶ У овом контексту упоредити премисе Серла и Одена и тзв. теорију језичког акта.

⁷ Однос између књижевности и стварности је тема приче *Моја жена има светле очи*, на пример.

⁸ Д. Албахари, *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 81.

Али шта је стварност, колико се може ослонити на сопствену перцепцију, веровати оном што се чини очигледно, то остаје нерешено⁹. Извесним се у сваком случају чини сазнање да је преношење стварности у књижевност немогуће – јер је доживљена, „права“ стварност, другачија, истинитија, лепша, како се тврди у *Покушају описа смрти Рубена Рубеновића*¹⁰. Комплексност скицираног односа различитих стварности одсликава се у онтолошком сазнању чију потврду доноси крај приповетке, у коме се преплићу стварносна конфузија, метафорички оквири и приповедачка проза сама:

„Стварносна збрка, дилеме о постојању и изгледу стварности, /.../ неће бити решена. Писац ове приче, покренувши се тек када је тело преминуло било однешено и соба потпуно испражњена, открива да су сви заборавили на дечака и да он и даље спава иза гломазног црног ормана. Писац ове приче се сагиње, подиже дечака (подиже себе када је био дете), и у неколико корака доспева до краја тунела. Он је одавно ушао у тунел и више није сигуран да ли се налази у метафори, стварности или у вешто компонованој приповедачкој прози. (...) Дечак (...) отвара очи. (...) Писац, са неколико пробраних реченица, покушава да му објасни да је пробијање кроз метафоре једини могући облик стварности за њих двојицу(...)“¹¹

Огољавање бесмисла тезе о могућности апсолутног преношења стварности у књижевност и несврсисходности заговарања таквог ауторског става, Албахари постиже иронијом:

„По теби, кажем мојој жени као да је неки еванђелиста, по теби, понављам због унутрашњег ритма, проза мора да буде истинита.

Питаш или тврдиш? пита моја жена.

Питам

Тврдим, каже она.

У том случају, кажем, ако бих тебе описивао морао бих да напишем „брадавице њених дојки нису стајале на истој висини“, или: „набрана кожа њеног врата“, или: „мршаве ноге прошаране венама“.¹²

Ма колико наглашено било, ово иронисање не може да потисне важност питања стварности, то јест односа реалног и имагинарног, фиктивног, литерарног. У истом контексту поставља се једно друго, егзистенцијално питање: питање истине и њеног обелодањивања:

„Не би ти сметало, питам, да људи знају истину о теби?

Не би, каже она, јер ионако не верују да је оно што читају истина.

Ово је превише! (...) Прво ми кажеш да морам да говорим истину да би ми веровали (....) а онда испада да им је свеједно шта читају, јер, упркос свему, ипак не верују! Како То! Како то? (...)

Моја жена није ни трепнула. (...) Она каже: У питању су две различите врсте веровања. (...) Дужност писца јесте да увери читаоце у истинитост својих

⁹ Д. Албахари, *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 80-81.

¹⁰ Д. Албахари, *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 80.

¹¹ Д. Албахари, *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 82-83.

¹² Исто, стр. 105.

намера, али читалац, и поред свега, ипак не верује, не може да верује у збиљу фикције. Фикција је фикција – ништа друго, зар не?¹³

Ситуирање наративног догађања у један наводно прецизно одређен простор и време такође представља вид конфронтације са стварним у књижевној фикцији:

„Пре неколико вечери, можда у среду, први пут како памтим, што не мора да буде поуздано, тргао сам се из сна.“¹⁴

Овде се тај манир усложњава повезивањем неважних детаља и низањем периферних догађања („тргао сам се из сна“, „у среду“), који се подижу на раван судбоносног и важног и тиме иронизују – управо као и само реалистичко приповедање, уско повезано са миметичким пресликавањем стварности.

3. Документарни и аутобиографски слој Албахаријеве прозе

А

За Жарка Радаковића Албахаријев роман *Мрак* је веродостојан књижевни докуменат о српској стварности задње деценије двадесетог века¹⁵. У истом смислу Саша Ћирић констатује да најновији Албахаријеви романи *Светски путник* (2001) и *Пијавице* (2006)¹⁶ непосредно реферишу на блиску прошлост Србије, да би одмах надовезао:

„И то је делимично чудно. Устоличивши се унутар прозе 80-их и изникавши из шињела интертекста и симулакрума, породично интимне поетике миниме и доинт-филозофије, писања о околностима и смислу писања, шињелу који је прилично ведро ширио око себе задах ванисторијске аполитичности, Албахари тек у књигама друге половине деведесетих отворено конституише хоризонт историјског времена. У том смислу је особен пример Албахаријев најпревођенији роман. У њему се из историјског памћења призива драстична чињеница: приповеда се о једном од првих нацистичких средстава за масовну егзекуцију, камиону са гасном комором, и домишља људски лик возача тог камиона који се наводе под измишљеним именима Гец и Мајер.

Светски путник (2001) на један изразито актуелан начин, сасвим синхронно, садржи расправе о моралној одговорности друштва у Србији за оно што се дешавало током 90-их. На страницама романа расправа се води на једном академском скупу у Канади, док се у стварности, у постпетеоктобарској Србији, то исто чини на страницама штампе и у електронским медијима.“¹⁷

За разлику од Ћирића, у свему овоме могуће је не видети ништа чудно, било да се има у виду, за време настанка овог Албахаријевог романа, по

¹³ Исто, стр. 106.

¹⁴ Исто, стр. 113.

¹⁵ Ж. Радаковић, *Земунска корпорација*, „Градац“, Часопис за књижевност, уметност и културу, Давид Албахари, 156, 31/2005, стр. 83.

¹⁶ Није узет у обзир Албахаријев задњи роман *Марке* (2006).

¹⁷ С. Ћирић, *Говор после, исисани трагови, Пијавице Давида Албахарија*, „Градац“, Часопис за књижевност, уметност и културу, стр. 139.

Михајлу Пантићу, владајућа „поетика проговора“ у српској књижевности¹⁸, било с обзиром на то да Албахари по правилу увек полази од реалног, стварно датог, интегришући документарни слој у наративну структуру текста. Документарни карактер, при чему експресивност израза израста из сажетости и аскетизма форме и обима, показује тако *Круг* из збирке *Необичне приче*¹⁹, опис животне одисеје у рату деведесетих прогнаних и проклетих људи који су, како се испоставља, осуђени на рат и страдање и из тог, ђаволског, затвореног круга нема спаса. Текст иначе обилује реалним чињеницама, дотичући многе аспекте живота избеглица у Србији деведесетих година двадесетог века. Примера има још, не само у новијој Албахаријевој прози. Полазећи од урбане свакидашњице седамдесетих и осамдесетих година и тема попут хашиша, цоинта и рокмузике²⁰, преко загребачког германисте Зденка Шкреба, „Књижевне речи“ и „Политике“²¹, до савременог немачког писца Роберта Валзера у *Необичним причама*²². Јосип Јурај Штросмајер, Петер Хандке или пак Јован Стерија Поповић²³, стварне историјске личности служе као контрапункт обичним, непознатим, малим људима, а тиме и један (документарни) слој стварности постаје противтежа имагинарном и стварности фикције. Синхроност догађања и постојања ван уобичајених логичких оквира докида реалност какву знамо²⁴, доводи до „проклизавања између светова“²⁵, у којима своје животе, аутономни у времену и простору, независно живе анонимни Љ. и историјски онтолошки потврђени Штросмајер. Доказ или другачије формулисано, илустрација, да је егзистенција само и једино егзистенција феномена²⁶, чак и када су они оличени и отелотворени у човеку, је Албахаријева прича *Папа* – колаж-слика не једног одређеног поглавника римокатоличке цркве из дуге хришћанске традиције, већ опис постојања папе као таквог, тако рећи као институције, као феномена и појаве²⁷.

Епизоде, слике преузете из стварности, добро „ухваћени“ призори свакодневнице преносе одређену атмосферу, време, расположење²⁸. Утисак да се ради о документарном, о једноставно преузетом делу стварности, Давид Албахари ствара и применом познатог метода коришћења иницијала уместо имена

¹⁸ Види: М. Пантић, *Један поглед на савремену српску приповетку*, Сарајевске свеске, 2006, бр. 14, стр. 112.

¹⁹ Д. Албахари, *Необичне приче*, Београд, 1999, стр. 35-37.

²⁰ *Филм на телевизији*.

²¹ *Моја жена има светле очи*.

²² *Валзер*.

²³ *Штросмајер*.

²⁴ Уп.: „Штросмајер у Риму говори три сата против непогрешивости папе; уста су му сува, као и папина, као и свих бискупа. Бора се урезује посред чела, дубока, румена, као ожиљак. Љиљана, међутим, остаје мирна, тело јој је топло, дисање равномерно, нокти на ножним прстима ружичасти.“, Давид Албахари, *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 171.

²⁵ Д. Албахари., *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 171.

²⁶ Албахари се овде приближава феноменологији, заступајући такорећи овај вид филозофије.

²⁷ Р. Микић, *Приче о породичном времену*. Поговор у: Давид Албахари, *Изабране приче*, Београд, 1994, стр. 206. Пре би се могло говорити о психолошком продубљивању лика – о папи као човеку са свим његовим сумњама и слабостима.

²⁸ У *Звуку* из *Необичних прича* на пример.

књижевних фигура. При томе је по правилу захваљујући отвореним алузијама иоле обавештенијем читаоцу јасно на које (стварне) личности се алудира када је, у *Двојницима*, на пример, у *Другом језику*²⁹ реч о „С.Б.“ (Светислав Басара?), „М.П.“ (Михајло Пантић?) или о „Д.А. на другом крају света“ (Давид Албахари?). Стварно и имагинарно се сусрећу, мешају, документарно и фиктивно сливају једно у друго, при чему, међутим, стварност није та која је извор сазнања, која је дакле примарна и полазиште перцепције, већ је то фикција:

„М.П. се осврну: остало је, дакле, купатило. /...Спустио је руку на вакуу и срце поче да му поново удара. Осетио га је у грлу, тачно онако како је недавно прочитао у једној причи, иако тада није имао никакве представе како тај осећај тачно изгледа. Сада је знао.“³⁰

Овде Албахари јасно алудира на Набокова и његово *Очајање* као интертекстуални оквир своје приче³¹, тематизујући у најбољем постмодернистичком маниру управо питање само о коме је реч.

Колика је снага фиктивног, како имагинарна стварност постаје доживљена реалност, показује и ово место из истог текста:

„/.../ када погледа кроз прозор, види себе како стоји испред куће и гледа у прозор. Д.А. се стресе, делом од задовољства због те сцене, делом због тога што га је нагнала да помисли на „Станара“, филм Романа Поланског, а тада би, негде иза његових капака, увек искрснуо призор када Полански, гледајући кроз прозор купатила, види себе како гледа кроз прозор на супротном крају зграде. И дан-данас, Д.А. се није усуђивао да подигне поглед са клозетске шоље док би мокрио.“³²

Докуменат, сведочанство исељеничке свакодневнице и судбине је прича *Други језик*, као и низ других из најновијих пишчевих збирки. При том крај увек представља поантирани³³ психограм исељеника. Стиче се утисак да се Албахари све интензивније бави (крхим) психичким ткивом својих јунака.

Б)

Аутобиографски елеменат, у критици већ примећен³⁴, представља једну од основа Албахаријеве нарације. Са аутобиографским почиње његова књижевна одисеја, са сећањима на детињство у *Три станице до куће* и другде, уз густо сејање онога што се назива *realia* попут „Радецког“, „Мухара“, Дунава, не само у тексту *Да ли је то старост, деčko?*, из кога су наведе-

²⁹ Д. Албахари, *Други језик*, Београд 2003, стр. 51.

³⁰ Исто, стр. 54.

³¹ То и експлицитно наводећи у самом књижевном тексту неколико пасуса касније.

³² Д. Албахари, *Други језик*, Београд, 2003, стр. 55.

³³ Овде би се могла видети аналогија са структуром кратке приче, Албахаријевом омиљеном приповедном формом.

³⁴ Види: Р. Микић, *Приче о породичном времену*. Поговор у: Давид Албахари, *Избране приче*, Београд, 1994, стр. 202, *Уметник је изгнанник*, Разговор Давида Албахарија и Михајла Пантића, „Градац“, Часопис за књижевност, уметност и културу. Д. Албахари, 156, 31/2005, стр. 16, М. Пантић, *Приче Давида Албахарија или мајсторство детаља*. Најлепше приче Давида Албахарија, Београд, 2001, стр. 11, М. Милошевић, *Добри дух приче*, „Градац“, Часопис за књижевност, уметност и културу. Давид Албахари, 156, 31/2005, стр. 96-98.

ни примери. Пут у Израел са родитељима и сестром, у дечачком добу, једна је од инспирација *Јерусалима*. Везаност за (ауто)биографску инспирацију и постојана асоцијативна копча са реалношћу одликују и најновију Албахаријеву прозу. Чини се да Албахари чак уноси све више личног, аутобиографског³⁵ у своје текстове, особито у оне есејистичке³⁶, првенствено у виду ракурса на политичку и социјалну стварност³⁷. Аутобиографски елеменат и евоцирање епизода из живота у Канади који подразумева како избеглице и егзиланте из пишчеве бивше југословенске домовине, тако и аспекте другачијег начина живота, видове англосаксонске културе³⁸ и специфичности њоме условљене свакодневнице³⁹, интензивирају се и у најновијим романима⁴⁰ и причама, попут *Другог језика* и *Сенки*. Конфронтација са доживљеном стварношћу и неким њеним аспектима (као, на пример, са прозаичном чињеницом да прекоокенаски летови, који су постали део актуелне животне стварности аутора, протичу увек мање-више исто) доводи до тога да се неки елементи стварности у књижевну прозу уносе на у тој мери традиционалан и за Албахарија неочекиван начин, да се текст доима скоро као уметнички неуспео, а експлицитни исказ на тему односа према одређеним књижевним струјањима, на пример, остаје на нивоу периферног и неуверљивога⁴¹. Ова наглашено конвенционална „реалистичка“ компонента предуслов је, међутим, за конфронтацију стварности и привида, примарну интенцију текста о коме је конкретно реч (*Хитлер у Чикагу*), чиме се отвара важно наратолошко питање, које гласи како раздвојити привид од стварног, где је граница и како је препознати, које је Албахари артикулисао већ у својим ранијим књижевним текстовима. Рефлексије о егзилу, губитку домовине и укореењености, теме најновијих Албахаријевих прича, инспирисане су ауторовом актуелном свакодневницом, питање језика и идентитета поставља се и за њега лично. Транспозицијом свега тога у књижевност поново се преплићу биографско и литерарно, лично и уметнички обликовано, имагинарно и реално. Давид Албахари им подарује (књижевни) лик и форму.

Кључне речи: књижевност и стварност, отклон од миметизма, постмодернизам, аутобиографско, документарно, онтолошка форма стварности, перцепција стварности, идентитет.

³⁵ Ово мишљење заступа и Милан Ђорђевић, *Сећање на добровољног изгнаника* Д. А., „Градац“, Часопис за књижевност, уметност и културу. Давид Албахари, 156, 31/2005, стр. 77.

³⁶ *Преписивање света* (1997), *Терет* (2004).

³⁷ Што се уклапа у промену карактера и садржаја ове књижевне врсте током деведесетих година, више о томе у мом тексту *Есеј у савременој српској и другим јужнословенским књижевностима – ново поимање жанра*, Поља, XLVIII/2003, 423, стр. 80-90.

³⁸ Али и иронијско и сатиричко виђење одређених „мода“ из САД и англосаксонског света, које су саставни део америчког начина живота, у *Ружним сновима*, Д. Албахари, *Други језик*, Београд, 2003, стр. 209-210.

³⁹ Другачије културне и социјалне обичаје на пример документује *Колач*.

⁴⁰ Са изузетком *Марака* и *Пујавица*.

⁴¹ Давид Албахари, *Други језик*, Београд, 2003, стр. 6, ради се о постмодернизму.

Vesna Cidilko

DICHTUNG UND WIRKLICHKEIT IN DAVID ALBAHARIS UNGEBUNDENER REDE

(Zusammenfassung)

In dem Beitrag wird die komplexe Problematik der Beziehung zwischen Literatur und Wirklichkeit am Beispiel der Erzählungen von David Albahari untersucht. Dadurch wird einerseits die soziale und die historische Bedingtheit des literarischen Werkes deutlich gemacht; andererseits werden einige weitere spezifische Aspekte sichtbar, die die Fragen der Poetik und der Narratologie betreffen.

Зорица Бечановић-Николић
Београд

НА ГРАНИЦИ НЕСТВАРНОГ: СТВАРНОСТ У РОМАНИМА ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋА

У раду су испитани приповедни поступци помоћу којих се конституише фиктивна стварност у романима Драгана Стојановића, однос реалности и екстатичних стања духа у оквиру приповедне фикције, као и слика света која произлази из слојевите фикционализације стварности. Маргинални и/или ексцентрични положај јунака и јунакиња, њихови специфични сензибилитети и несвакидашња индивидуална искуства стављени су у контекст лакановске теорије субјекта и испитани су у вези с могућношћу подривања доминантних вредности конзументског света и одупирања свакој врсти инструментализације и манипулације.

Романи и приче Драгана Стојановића чине један ексцентрични сегмент савремене српске књижевности. Не само зато што су изван средишта актуелне критичке и медијске пажње – а вишеструко су актуелни, и не само зато што нискомиметске садржаје обликују примереним али књижевно однегованим језиком, већ и стога што посредством ликова чија је друштвена позиција маргинална и/или ексцентрична суптилно подривају доминантне вредности конзументског света и механизме (идеолошке, маркетиншке, и сваке друге) манипулације, откривајући унутрашње, индивидуалне, ресурсе за испуњену егзистенцију, или бар за краткотрајна екстатична стања духа, која испразност свакодневице чине подношљивом, а постојање драгоценим и смисленим.

Важно је, стога, обратити пажњу на смисао и структуру ових романа, јер њихова перспектива пружа провокативну комбинацију специфично изобличене и специфично изоштрене слике стварности, која може преобразити читалачки доживљај стварности, савремености и индивидуалног постојања. Стварност је у овој прози вишеструко стварност маргине: Београд и друга препознатљива места на маргини су Европе, ликови протагониста су углавном са маргина те маргине, а у тренуцима сопственог заноса, љубавног или стваралачког ероса, изван су уобичајеног доживљаја света, њихово искуство лепоте на граници је нестварног. Испитаћемо, овом приликом, однос реалности и епифанијских стања у романима *Двојеж*, *Злочин и казна*, *Бензин* и *Океан*, приповедне поступке којима се тај однос истиче, и слику света коју Стојановићеви романи пројектују.

У роману *Двојеж* фикција настаје посредством непоузданог приповедања у првом лицу. Наратор је главни јунак, безимени сликар, пацијент психијатра Либштајна, за кога се не може с извесношћу рећи да ли је луд или генијалан, нарочито стога што се Ван Гог појављује као његов важан имплицитни саговорник, од кога би он да оде даље у истраживању естетског потенцијала односа боја. Други средишњи лик је Софија, жена коју он воли, која и сама има картон код истог психијатра, у истом дому здравља, иако тамо, за разлику од сликара, нерадо одлази. Стварност романа *Двојеж* одговара стварности позног социјализма у Београду. На улицама је сивило, визуелне сензације су оскудне, излози и локали су скромног изгледа и једнолични. У установама пак, од којих је Стојановићевим маргиналцима доступан и познат само дом здравља, влада неразумна расподела одговорности и слика расула представља карикатуру с гротескним претеривањима. После разних невоља с пацијентима и колегама, доктор Либштајн је морао да се бави и проблемом одвода кишнице.

„...Много више се Либштајн секирао када су му кроз ординацију спровели олук. Са крова котларнице у дворишту, преко стубова, специјално постављених у ту сврху, водио је он кроз рупу на спољашњем зиду, једно десетак сантиметара испод таванице, кроз целу ординацију ка наспрамном зиду, у коме је такође пробијена рупа према ходнику, да би онда, идући дуж унутрашњег ходничког зида, избио, опет кроз одговарајућу рупу, на фасадну страну и, преко специјалног колена, био тамо повезан са осталим олуцима постављеним према улици. ...

На радничком савету Либштајн је тражио да се нађе неко друго решење, по којем олук неће ићи кроз ординацију, али то је било схваћено тако да он тражи да не иде кроз његову ординацију, а разговор о привилегијама било које врсте не може се, наравно, уопште прихватити. ...Раднички савет се...позвао на мишљење републичког Завода, ваљда они најбоље знају; они су стручњаци за то, и то пробрани: нека свако ради свој посао.“¹

Све ово досад је, ма колико карикирано, пре реалистички опис него сатира. Слика тек потом прелази опсег могућег и вероватног, и то у модусу апсурдне бурлеске у којој директор дома здравља шета на рукама и стопалима куцка по олуку, јер га то забавља, а понекад се и закачи, па слободно виси. „Ко од свега овога не полуди, тај није нормалан,“ жали се психијатар пацијенту. Олук у даљем току приче почиње да цури, сестра набавља лавор за скупљање кишнице, а доктор је принуђен да се лати мајсторског алата.

Сликар је можда и луд, али је образован, паметан – што више и није парадокс, бити луд, а паметан („нека буде луд да буде мудар“ није говорио само св. Павле него и многи после њега) – и осетљив. Не свиђа му се сивило у којем живи и жуди за садржајима којих у његовој стварности нема.

„Венеција, Дрезден, Амстердам, сви ти градови по чијим музејима су стајале слике које је требало да видим, били су за мене недоступни, па сам, кроз дим и гужву, шетао поред возова, не нужно оних који су кретали у тим правцима, и подстицао у себи, тако, у исти мах, осећање недохватне даљине и нелагод-

¹ D. Stojanović, *Dvojež*, Vreme knjige, Beograd, 1995, 61–62.

ност коју је станица сваки пут изазивала у мени, а ваљда и у сваком другом ко би ту крочио. Немоћ и утученост, као састојци те nelaгоде, и „романтика“ недочватних даљина одређивале су мој ондашњи „станични“ портрет.“²

Искуство љубавног заноса потиснуће и сивило свакодневице и жудњу за недоступним културама. Прво што је од Софије угледао биле су ноге у плитким, очигледно промоченим ципелама. Сусрет је посредован реалистичким описом дна београдске свакодневице: железничка станица, чађ, влага, промочене ципеле. Софија је необична и хировита жена. Буде са сликаром, с Мајстором, па је онда, у дугим периодима, нема. Понаша се неуобичајено: везује кравату споменику Вуку Караџићу, кува комадиће телевизијских антена ради инхалације, пошто их је „убрала“ шетајући по крововима. „Улази“ у стварност. Мајстор каже да је увек живела с више осећаја за стварност и с више стварности него он – ако види бару зелену као њене очи, претвара се у њу.³ Софија најављује „нове мере“, најпре тако што ће учинити да Мајстор схвати да срећа постоји.

„...Опијеност свиме на шта се наиђе нема превише сличности с пијанством, она је пре прибраност, али доведена до краја, када је човек непосредно уверен да његово постојање није безначајна случајност, а то што осим њега постоји и све друго изгледа му као повољан, штавише драгоцен сустицај разних добротних сила, којима ваља отпоздравити. Добра воља са свих страна и лепота која не бежи – то је срећа; Софија је учинила да то спознам, а што то више никада и ни под којим околностима не могу заборавити, такође је њена заслуга.“⁴

У стању повишено концентрисане свести Мајстор епифанијски перципира стварност, али захваљујући Софији, и Софијиним доживљају стварности. У заносу који је истовремено опијеност и прибраност он интензивно осећа да је свет добар, да је одједном задобио неки дубоки смисао. Кад је са Софијом, Мајстор мисли:

„...све даљине света као да су се у тај час биле створиле ту, осетио сам да одавде никуд не треба ићи. Да треба бити управо на мокром плочнику, а Париз нека остане тамо где је, са све Лувром и свим осталим својим дивотама.“⁵

Нестала је фрустрација што произлази из одсуства садржаја од којих би настајала и живела његова уметност.

„...Пажња, као и љубав, омогућује раздраган дочек сваког и свега што се приближава и усмерава се ка нама, дочек који се доживљава као обогаћење, па, тако, и јесте. Али, кад, и где, молим вас! Не ваљда у Паризу, који је толико извикан као место бољих сусрета и бољих мисли, али где се више нема шта очекивати, ако је некад можда и било нечега! Хамбург, за који кажу да има неку северњачку отменост? Барселона? Несташна, романтична машта тамошњих немара, а никаких рушења, бомбардовања, паљевине...Али ко би тамо са мном

² Исто, стр. 35–36.

³ Исто, стр. 82.

⁴ Исто, стр. 96.

⁵ Исто, стр. 39.

разговарао, и с ким бих ја хтео да разговарам! Ако би се довољно потрудили, имали би можда шта да чују, али неће се потрудити, и боље да се не труде.... Довољно је што се угодило мој сусрет са Софијом. Ја и овде посматрам кестенове како се котрљају по стазама парка. Боја опеке на тепиху у складу је с бојом кестена наслоњача у салону, чак с бојом послуженог сладоледа. ...А Софија је овде, не у Барселони или, недајбоже, у Паризу. То је најважније.“⁶

Поред психијатра, сликар виђа и галеристу, за кога он и Софија праве оквире, води живе унутрашње дијалога с Ван Гогом, среће и једног господина необичног изгледа, за кога је могуће претпоставити да је нека врста његовог двојника, другог гласа, који с виталистичким, ничеовским делом његове личности води напет дијалог наговештавајући и могућност каквог метафизичког извора среће. Томе се Мајстор опире. Срећа је земаљска, а Софијина објава, знање које има после сусрета с њом, иако њу више нема, састоји се од „нових мера“, од ширине која се супротставља скучености.

„...једино се срећом, када је потпуна, рецимо у љубави, може уравнотежити велика вага на чијем је тасу апокалипса, са свим својим распуклим планинама, камењем које се котрља, пепелом! Али, да би то успело, па можда и да срећа сасвим претегне на ову страну, потребна је нова парцелизација душе на веће јединице: много веће морају бити њене пољане него до сада да би се створио прави рајски врт. Како је све то једноставно и јасно, а ипак нико не види и не разуме, и чак ја морам да се придржавам за ову бандеру да не бих посрнуо пред таквим открићем.“⁷

Има у овоме извесног патоса, али је он снижен и подривен чињеницом да нам говори неко ко има психијатријски досије. Тај поступак подсећа на чувену дијатрибу упућену западном свету, коју у филму *Носталгија* Андреја Тарковског изговара Ерланд Јозефсон. Он глуми душевно поремећеног човека који се другима обраћа са „*Voì sani*“, „Ви, здрави“, не би ли им отворио очи за оно што он, болестан – види.

У роману *Злочин и казна*, који, разуме се, представља пародијски дијалог с истоименим романом Ф. М. Достојевског, приповедање се одвија у трећем лицу и прати доживљаје младића Драгана Лажитраве током једног летњег дана у Београду, почетком деведесетих, када је, после крађе уштеђевине исвесне госпође Протић, упознао две интелигентне и елоквентне девојке из Сарајева и провео с њима несвакидашње сате. И овај јунак је маргиналац, младић који иза себе има низ животних пораза и који, попут Раскољникова, решава да пречицом реши своје проблеме. Нема, додуше, убиства. Овде је злочин пародијски сведен на крађу. Реалистички је приказана стварност лета у Београду 1991, кад су се по улицама препродавале девизе, кад су медији већ водили хронику балканских сукоба, кад је из Београда већ почела емиграција на Запад – једна кћерка госпође Протић је у Шведској, а друга у Немачкој. Радња се одвија на позадини самог почетка рата који неће оставити нетакнуту ниједну појединачну егзистенцију на просторима бивше Југославије.

⁶ Исто, стр. 128–129.

⁷ Исто, стр. 208.

Драган, Едина и Ковилка, међутим, проводе дан у којем сви остварују оно најбоље у себи у безазленој младалачкој размени с другим бићима.

Нема пак, као ни у *Двојезу*, трајне идиле, нема ни срећног краја, срећа није представљена као трајно стање, јасно је да као таква није ни могућа. Потврђена је, међутим, вредност личног доживљаја лепоте и љубави у времену и стварности што на кратко постоје мимо историјског времена политичких, идеолошких, ратних ломова. Потврђена је и вредност индивидуалне осетљивости, сличне оној коју има „луди“ Мајстор из *Двојеза*. Драган Лажитрава памти неколике „доживљаје вечности“, тренутке у којима неки обичан, свакодневни призор, попут заласка сунца, па чак и баналан, попут пластичне кофе на поду и наранчасте шерпе на столу, у њему производи снажан осећај да се тај призор издваја из текућег времена, и да припада – вечности. Има и искуство чисте радости при погледу на младу жену која истреса столњак преко прозора. После својеврсне „гозбе“, ручка са Едином и Ковилком, током којег се води луцидна расправа о љубави, када доспе у стање за које приповедач вели да га сасвим и не разуме, мешају се халуцинације и „тренутак вечности“, престаје свака реалистичка логика, и ту, на граници нестварног, јунаку се свет указује као добро место.

„Крошње су шумеле и Ган је чуо њихову поруку, био је сигуран да је разуме: свет је огроман, и све што се у њему креће, ковитла, лети, нестаје и рађа се, успиње се и пада, све је то, до последње капљице која се губи у тањирима постављеним ту пред његовим очима, на неки необјашњив начин добро. Једино то треба схватити. Све је добро. Све ће бити добро. Стајао је у вратима и осмехивао се олуји. Осећао је прилив раније непознате снаге у себи“.⁸

Један још маргиналнији маргиналац у овом роману има сличан доживљај света. Преко њега аутор на изврстан начин симболички приближава зараћене конфесије на Балкану. Реч је о продавцу књига изложених на хауби аутомобила, што је само параван за препродају девиза, бившем морнару и убици из љубоморе, који је одробијао за свој злочин. Он, не знајући, изговара речи из Курана: „Бог је леп и воли лепоту.“ Своју мисао образлаже овако: „Да није такав, не би се могло савладати гађење...Овако може. Све би било подвала. Овако није. Свет постоји.“ Ништа у карактеризацији и мотивацији опскурног припадника београдског подземља с презименом Тробургијловић не говори да би му могле бити познате финесе исламске теологије, али управо могућност да сам, после преживљених граничних искустава, дође до такве мисли, релативизује манифестне разлике у културама, и усмерава читаоце ка индивидуалном трагању за упориштем које егзистенцији може пружити смисао.

Роман *Бензин* састоји се из два мотивацијска тока, са два наратора. Један се креће у нискомиметском, а други, условно речено, у високомиметском модусу. Први је опет са маргине, припадник разгранате мреже нелегалне продаје бензина, цигарета, девиза, у Београду деведесетих, под санкцијама. Други

⁸ D. Stojanović, *Zločin i kazna*, Stubovi kulture, Beograd, 1996, 148–149.

наратор је научник који се после дугогодишње успешне каријере у Америци, и после смрти супруге Грејс, враћа у Београд, у потрази за љубављу из студентских дана, коју упознајемо под именом госпођа Лепа, преко које ће се два мотивацијска тока и спојити. Београд деведесетих је препознатљив, градом доминирају мафијаша и ратни профитери, призори су на моменте гротескни, већ и у реалистичкој прозној транспозицији стварности. Стојановић, међутим, пажњу усмерава ка последњима и најбезначајнијима у ланцу криминала: ка онима који су се у њему нашли силом прилика, да би преживели. И у овом роману лична харизма једне необичне младе жене по имену *Quarpi* и лично искуство свих који су је упознали, од девојчице избеглице која је изгубила моћ говора, до zgodног момка са обода подземља коме је, услед трауме, угрожена мужевност, воде ка могућности да се свет и живот у њему прихвате, упркос свим ужасима стварности.

Протагониста романа *Океан* није маргиналац. И његова позиција је, међутим, упркос томе што је етаблирани професор хирургије, ексцентрична. На врхунцу каријере је, наиме, добио неизлечиви тремор руку и у послу је остао као утицајан и искусан, али пасиван, учесник. Поред тремора, код др Николе Бана развија се и параноја. Све то, заједно с екстатичним искуством љубави из младости, које га је дубински обележило, од Николе Бана чини врло компликованог приповедача. Прича се одвија тако што се читаоцима предочавају записи доктора Бана, у курзиву, написани у првом лицу, у неком, за аутора записа, садашњем времену. Постоји, потом, и јасно диференцирани приповедач – читалац и коментатор тих записа, опет доктор Бан (само у другом времену), који приповеда у трећем лицу, али који у најосетљивијим тренуцима прелази у прво лице, чиме се приповедна инстанца чини веома нестабилном, као и доживљај света који из тог приповедања произлази.

За овај роман се у ауторској белешци каже да је могао да носи наслов *Двојеж прим.* Да је, на неки начин, изведен из *Двојежа*. Везе су видљиве: лудило протагонисте, љубав према необичној жени која се појављује и нестаје, фигуре уметника или квази-уметника као оних који су у стању да уобличе и саопште, или бар наговесте могуће одговоре на питања која произлазе из људске уплашености пред постојањем. Има и конкретних веза на плану мотивације. Мајстор у *Двојежу* говори о односима боја и развија читаву филозофију боје. Никола Бан посматра слику, коју је могао насликати Мајстор из *Двојежа*, и нешто од те филозофије разуме, схвата да постоји хармонија која може садржати какофонију, да се „не“ упућено свету, може прековати у „да“, што, и формално и симболички гледано, описује оквир романа *Двојеж*, који почиње одричном речцом „не“, а завршава се потврдом речцом „да“.

То „не“ прековано у „да“ и у овом роману подразумева „нове мере времена“, без којих ће, каже се на једном месту, људски род бити изгубљен. Реч је о новом мерењу свега, о обрачунавању са скученошћу, с калкулацијама, о одустајању од рачунице, од меркантилног вредновања ствари, појава, људи, о откривању „океанске“ могућности људског сопства. Рекло би се да је то једна концепција „против струје“, или „уз длаку“, глобално доминантних

културних вредности с почетка двадесет првог века. Говорити о љубави која преображава биће и о безинтересној великодушности у времену интереса – од личних до корпоративних – у времену када је и идентитет пожељан пре свега као корпоративни или потрошачки, готово да је субверзивно. Љубав храни биће и чини га чвршћим, слободним, тешко подложним манипулацији и инструментализацији.

Насупрот немоћи и слабости манипулисаног и инструментализованог појединца, без обзира на то да ли је реч о идеолошкој или маркетиншкој манипулацији, „океанска“ могућност сопства остварује се у екстази постојања, у ономе што није *stasis*, уобичајено бивствовање, него *ex-stasis*, оно што проширује домет бића, што га шири, јача и онтолошки преображава. Биће које је једном искусило љубав што преображава сопство и свет, трајно је обележено тим искуством. Само искуство је пролазно, али трагови су трајни. Субјекат је, речено лакановским језиком, јачи пред Другим с великим Д, а то су симболички поредак и дискурс ауторитета, „Оца“, Државе, медија, послодавца, јавности од које се очекује потврда индивидуалне вредности... итд. Други с великим Д или „Велики Други“ подређује, субјективизује сопство. Субјекат у љубави се пак препушта жудњи за другим с малим д, што је, симболички речено, место „мајке“ и место жеље.

Љубав је, лакановски речено, у сфери „реалног“. „Реално“, код Лакана, подразумева гранична искуства смрти, љубави, лудила, болести, бола – која су изван дискурса, изван исказивости у оквирима симболичког поретка. „Реално“ је оно што представља саму границу људске издржљивости, *стварно* је оно што је најекстремније, али баш зато што се ту биће и бивствовање доживљавају као *стварнији* од уобичајено „стварног“. То стање смо овде назвали бивањем на граници нестварног. Искуство екстатичне љубави је толико интензивно да се доживљава као привремени искорак из онога што је у овоземаљском животу и духом и телом могуће досегнути. То је, уосталом, познато и из платонске и из неоплатонистичке еротологије, баш као и из читаве европске поетске традиције, од трубадура до симболизма и многих модернистичких песника. Толико је познато да се, можебити, чини и превазиђеним и бенигним за доминантне дискурзивне стратегије, од идеолошких до еротских, јер се и ерос у савременом свету врло често своди на стратегије завођења и освајања. Међутим, управо се такозвани превазиђени и безопасни феномени често покажу као субверзивни. Порука о неопходности љубави која биће мења, храни га и јача, људској индивидуи доноси нимало занемарљиву снагу.

У романима и причама Драгана Стојановића искуство љубави је лично, људско, између мушкарца и жене, али има извесних сличности и са мистичким искуством божанске љубави, које садржи егзалтацију, екстатично стање духа, неки кажу и телесну екстазу, после чега уследи помиреност са светом, и уверење да ће све бити добро.⁹ Ипак, аутор у романима, имплицитно, симбо-

⁹ „All shall be well, and all manner of things shall be well,“ писала је Јулијана из Норича (1342–1416), енглеска мистициња коју Т.С. Елиот цитира у *Четири квартета*, у поеми *Литл*

лички посредовано, али прилично јасно, афирмише виталистичко, земаљско схватање љубави и, рекло би се, одбацује метафизички моменат. Тек треба одговорити, међутим, зашто се у новим прозним варијацијама Стојановићевог схватања љубави, у причама које су у часописима објављиване под именима месеца, и у којима се такође често доспева на границу нестварног, загонетна жена и великодушна љубавница која се раскошно дарује, потом нестаје, али за собом оставља осећај помирености са светом, и доживљај да је свет спасен и безбедан, увек зове – Марија. Жена с именом Марија је у некима од тих прича симболичко место апсолутне, безусловне љубави, која заљубљеног оставља с осећањем да је свет спасен, и то би могло имати извесне везе са стрелицом из *Двојежа*, на реверу Мајсторовог саговорника-двојника, која показује навеште, ка небу, што Мајстор у *Двојежу* одлучно одбацује. Тако је нарочито у причи *Јули* или *Маријин мирис*. Из приче *Март* произлази нешто друго. Резигнирано скептични моменат ишчитава се из једног новог мотива: Марија је сада само обожавана, савршено лепа, недоступна и равнодушна рибица у акваријуму. Витализам и верност чулности и земаљској лепоти ишчитавају се пак из мисли с којом умире главни јунак те приче: „Срећа поклоњена телу уздиже дух, који може да се обнавља и креће неспутан било чиме што је дотакао.“

Љубав и из ње производећа срећа нису у прози Драгана Стојановића ни метафизички ни антиметафизички феномен.¹⁰ О таквој љубави говоре и есеји о љубави Лу Андреас Саломе, која испитује односе ероса, уметничког стваралаштва и религиозности. Љубав нам се, вели она,

„привиђа као нешто најтелесније и привидно најспиритуалније; она се у потпуности држи тела али само као симбола, као телесног писма за све што би хтело да се ушуња у нашу душу кроз капију чула, да би се пробудило у најсмелијем сну...“

и, мало даље,

„љубав нас чини стваралачким преко наших могућности.“ И религиозни жар, по њој,

„не може да постоји без оне плодотворне слутње да оно најузвишеније о чему сањамо може да поникне из нашег најземаљскијег тла. Утолико се дуже и дубље од других животних испољавања религиозни култ прошлости здружује с еротским животом, а у такозваним духовним религијама ова веза још увек живи.“¹¹

Спој љубавног, стваралачког, и, евентуално, несвесно-религиозног момента егзистенцију испуњава смислом који иначе – не само у нашем времену – недостаје, а у прози Драгана Стојановића остварује се у контрапункту који

Гидинг. Izabrane pesme, прев. Ivan V. Lalić, Beograd, 1978, 150. T. S. Eliot, „Little Gidding“, *Four Quartets*, Faber and Faber, London, MCMLXIII, 57.

¹⁰ У студији *О идили и срећи, хелиотропно лутање кроз сликарство Клода Лорена*, Д. Стојановић је теоријски развио појам хелиотропне мисли, која „није нужно антиметафизичка, али није нужно ни метафизичка.“ *О идили и срећи, хелиотропно лутање кроз сликарство Клода Лорена*, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1991, 141.

¹¹ Lu Andreas-Salome, *Šta je eros*, прев. Vera Kolaković, Beograd, 1986, 81, 85.

чине две стварности: стварност испразне пролазности, у границама стварног, и стварност изванвременске екстазе, на граници нестварног.

Кључне речи: стварност, гротеска, маргина/маргиналност, ерос, епифанија, екстаза/екстатично, субверзија.

Библиографија:

- Andreas Salome, Lu, *Šta je eros*, прев. Vera Kolaković, Prosveta, Beograd, 1986.
Eliot, T. S., *Četiri kvarteta, Izabrane pesme*, прев. Ivan V. Lalić, BIGZ, Beograd, 1978.
Eliot, T. S., *Four Quartets*, Faber and Faber, London, MCMLXIII.
Julian of Norwich, *Revelations of Divine Love*, translated by Elizabeth Spearing, Penguin Books, Harmondsworth, 1998.
Lacan, Jacques, *Desire and the Interpretation of Desire in Hamlet* trans. James Hulbert, у: Shoshana Felmann (ed.) *Literature and Psychoanalysis: The Question of Reading Otherwise*, Yale French Studies 55/56, 11-52.
Murray, Paul, *T. S. Eliot and Mysticism: The Secret History of Four Quartets*, Macmillan, London, 1994.
Стојановић, Драган, *О идили и срећи*, Издавачка књижевница Зорана Стојановића, Сремски Карловци, Нови Сад, 1991.
Стојановић, Драган, *Двојез*, Време књига, Београд, 1995.
Стојановић, Драган, *Злочин и казна*, Стубови културе, Београд, 1996.
Стојановић, Драган, *Бензин*, Стубови културе, Београд, 2000.
Стојановић, Драган, *Океан*, Народна књига, Београд, 2005.

Zorica Becanovic-Nikolic

ON THE VERGE OF THE UNREAL: REALITY IN THE NOVELS OF DRAGAN STOJANOVIC

(Summary)

This paper analyzes the status of reality in the novels of Dragan Stojanovic. The multilayered fiction projected by these novels comprises different modes of fictional reality: a realistic transposition of common reality, a grotesque caricature, and a poetic transposition of the ecstatic states of mind which turn the perception of reality into a spiritual exaltation, on the verge of the unreal. The possibility to subvert the dominant values of the consumerist age and to undermine the instrumental treatment of the human subject is seen from the perspective of Lacanian psychoanalysis, and is attributed to the marginal and/or eccentric position of the characters, to their specific sensibilities, and their extreme individual experiences.

Владислава Гордић Петковић
Нови Сад

ЛИТЕРАРНОСТ И АУТЕНТИЧНОСТ ЖЕНСКОГ ГЛАСА: НАРАЦИЈА И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ

У историји књижевности више се пажње указује приповедним поступцима него техникама грађења књижевног јунака. Од Аристотела до Е. М. Форстера и – у новије време – Симора Четмена, Цветана Тодорова и Мике Бал, теорије лика настоје да књижевног јунака институционализују, да га афирмишу као независни конституент књижевног текста који није тек функција заплета: занимају их процес грађења лика, карактеризације, идентификације и самореализације јунака. Фокусиран на однос нарације и карактеризације, овај рад покушаће да представи генерисање женског лика и видове литерарности и аутентичности женског гласа у релевантним делима савремене српске прозе коју пишу жене, усредсређујући се на романе Јелене Ленголд и Мирјане Митровић.

„Иако сам недвосмислено жена у кухињи, у загрљају, у породилишту, кад седнем да пишем не само да нисам жена, него више нисам ни сасвим ја“, рекла је у интервјуу новосадском листу „Дневник“ списатељица Мирјана Митровић. Иако би се овој изјави могло замерити бркање биолошких и културних елемената у дефинисању женског идентитета, у њој је много важнији детаљ обезличења: писањем се излази из љуштуре одређења и постаје неко други, или нешто друго. Фактичко и реално узмиче пред имагинарним и алтернативним.

Преобразба аутентичног у литерарно и премештање факта у фикцију заокупљају Мирјану Митровић, врсну списатељицу која објављује ретко и обазриво. Њена два романа, временом настанка удаљени више од четврт века, су фиктивне аутобиографије жена измештених из конвенционалног оквира женског и у социјалном и у литерарном значењу речи „конвенција“. Јунакиња првог романа била је сликарка Милена Павловић Барили, и тежишне тачке њене биографије могле су се јасно разазнати у *Аутопортрету с Миленом* (1990). Протагонисткиња романа *Емилија Лета* (2006) је супруга Максима Галерија, будућег римског цара, у записима поменута само зато што је муж напушта да би се оженио Диоклецијановом ћерком и тако постао владар и бог. Само на основу тог једног детаља Мирјана Митровић креира јунакињу којој даје и измишљено име и могући животопис.

Реч која у многим европским језицима означава књижевног јунака, „карактер“, изведена је из грчког глагола *kharassein* (жигосати, сећи, грести) и својим примарним значењем алудира на *усецање* и *засецање* пером по глиненој плочици или длетом по таблици; дакле, на стварање дистинктивног обележја, на утемељивање особености и разлике. Карактеризација представља важну компоненту у процесу приповедања зато што је управо особеност књижевног јунака која га издваја од очекиваног и конвенционалног оно што конституише смисао књижевног текста.

Једна начелна недоумица коју је формулисао Марвин Мадрик поставиће проблем карактеризације као аналоган дистинкцији Романа Јакобсона на „литерарно“ и „аутентично“ и слично подели на реалистичко приповедање и метафикцију. Мадрикова недоумица гласи: реалистички или пуристички приступ лику? Одредница „реалистички“ подразумева да анализа лика полази од претпоставке да је јунак аутономан у односу на заплет те да га је могуће дистанцирати од књижевног контекста, док „пуристички“ подразумева супротно: ликови се не смеју издвајати из књижевног контекста и анализирати као да су аутентичне особе (Mudrick 1961: 211). Дакле, реалистички приступ подразумева да је књижевни јунак аналоган личности, да лик има идентитет изван текста. Пуристички, пак, своди јунака на конвенцију текста. Тако би реалистички приступ дозволио понирање у јунаково несвесно, конструисање његове прошлости и садашњости изван граница текста, док би пуристички јунаку дозволио не више од бивања чиниоцем текстуалности.

Као што је карактеризација јунака често једнако предодређена научним чињеницама и ненаучним виђењима психолошке реалности појединца – тако различитим областима које се делом и преклапају какав је случај са психологијом и астрологијом, на пример – карактеризација женских ликова неретко је условљена родним и историјским стереотипима. У обликовању женског лика творац књижевног дела по навици својим легитимним полазиштем сматра фројдовске или романтичарске апстракције које подразумевају постојање универзалне и непроменљиве женске природе и полазе од претпоставке да се једна вековима иста суштина на различите начине манифестује.

Управо са претпоставком да се карактеризација, то усецање знамена различитости, у стереотипним представама о јунаку води већ означеним путањама, одредили смо четири стратегије којима се слика жена као симболички означитељ страсти, инстинкта, немира и жудње (Гордић Петковић 2005: 54). Први је *анонимизација* – свака спецификација и особеност женског лика укидају се, она се претвара у апстракцију или принцип који је потпуно подређен интересу приповедног текста. Други је *мистификација* – јунакиња постаје енигма и мистерија, нешто нејасно и необјашњиво што стално измиче, а та тајновитост није привилегија већ вид маргинализације. Трећи вид карактеризације јесте *телесност* – јунакиња има вредност само као тело, као територија која се осваја и напушта, губи или стиче, сведена на физичку супстанцу, амбивалентну услед тога што је тело и разлог њене подређености и њено највеће преимућство. Четврта стратегија грађења лика, уједно и предуслов за претходно наведене, јесте *немоћ* – ћутање је знак покорности,

немоћи и маргинализованости, али исто тако стратегија која охрабрује лажне представе и нереалне пројекције.

У роману *Емилија Лета* Мирјане Митровић измаштана је судбина реалне јунакиње чије је постојање забележено само посредно: анонимна животна сапутница цезара Максима Галерија нема ни име ни животопис, али управо зато романисијерки отвара могућност грађења књижевног лика на основама наведених стратегија. Насловна јунакиња је жртвована владарској амбицији супруга, изложена различитим видовима маргинализације и изолације, понижења и патње, од сплеткарења и клевета до изгладњивања, изгона, претњи убиством. Оставши без брака, имена и љубави, Емилија Лета губи нестабилна знамења свог идентитета да би прошла кроз другачији вид сазревања и открила другу врсту љубави. Она открива хришћанство и љубав према Богу, па се тако повест о губитку интимне и породичне среће претвара у алегирију о стицању духовног спокоја.

Емилија Лета је текст приповедан у трећем лицу, гласом селективно свезнајућег приповедача који има потпун увид у ум и емоције главне јунакиње. Међутим, тај умирени и непристрасни глас не чини ништа да читаоца интимизује са јунакињом – она остаје све време мирна, блага, трпељива и помало далека. Утисак да Емилија мало говори и нерадо открива своје мисли треба да интензивира богатство њених неизречених осећања и страхова: но пасивност и попустљивост понекад шаљу погрешан сигнал, и стварају утисак да је јунакиња „жена без својстава“, отупела и да реагује аутоматски.

Емилија Лета сведочи о аутентичности женског положаја тако што ту аутентичност премешта у литерарне категорије: међутим, неће сви наведени видови карактеризације бити једноставно примењени ни лако препознати. С обзиром на то да је само њено постојање препрека амбицији њеног супруга, с обзиром да је она за своју бившу свекрву непријатно подсећање на скромну прошлост, подсећање које и те како узнемирује садашње самозване полу-богове, телесност и немост добијају двоструку функцију: карактеризације и маргинализације. Емилија Лета је за Максима Галерија тело које он лако осваја и оставља, и његова владарска амбиција ниједног тренутка није помрачена ни осујећена физичком жељом, нити је том жељом икада уцењен. Јунакиња, дакле, не манипулише својом телесном привлачношћу, а свако одсуство претворности и лукавства који су део стереотипне карактеризације женског треба да припреми читаоца за њен духовни и верски преображај. Њена немост је такође знамен покорности. Јунакиња пристаје на повлачење и нестајање како би сачувала оно мало мужевљеве следе љубавне жеље, али и зато да би остала крај ћерке Максимиле до њене удаје. Тешко разумљива попустљивост и трпељивост оправдавају се материнским инстинктом, али такође служе припреми за прихватање религије благодати и одрицања.

Емилија Лета је анонимизирана и у егзистенцијалном и у литерарном смислу: како буде губила социјалне привилегије њено пуно име ће постајати предмет цинизма и поруге. Док је анонимизација релевантна и на нивоу заплета и на нивоу карактеризације, поступак мистификације резервисан је за идеолошку поставку дела: Мирјана Митровић акценат ставља на спиритуал-

ни развој и религијску спознају своје јунакиње, одузимајући јој у завршници романа и име и својства како би се идеализовала улога хришћанства као кохезионе снаге и утехе за напуштене и маргинализоване. *Емилија Лета* је у исти мах драматичан женски животопис и алегорија о идентитету. Роман јесте фикционални покушај да се исправи историјска неправда анонимизације жена, али, са друге стране, глорификација женског у њему је често неспретно проведена. Да парафразирамо речи Мирјане Митровић, Емилија Лета јесте жена која кува, воли и рађа, она јесте стереотипна апстракција женског – али у заокупљеност полним и родним одликама као да није остало довољно места за лично и индивидуално. Као да су лично и индивидуално жртвовани у име хришћанске алегорије.

Балтимор (2003) Јелене Ленголд је тематски и жанровски наизглед сличан роману Мирјане Митровић – повест о жени на средини животног пута и кризама сазревања и старења, али смештена у савремено доба и приповедана гласом анонимне јунакиње која се исповеда читаоцу. Карактеризација се у овом роману остварује на више нивоа: кроз исповест, у којој јунакиња открива детаље о свом животу, о односима са мужем и мајком, о успоменама из детињства, признаје трауме и тајне, страхове и грехове; кроз психотерапијске сеансе са женским терапеутом у коме се односи, успомене, трауме, тајне, страхови и грехови манифестују кроз симболе и параболе, изазване реакције и асоцијације; кроз димензију креативне маште, у којој јунакиња тражи снагу и мотив за писање романа.

Балтимор је роман лика који проблематизује однос књижевности и стварности, литерарног и аутентичног: јунаци који живе у реалном свету немају имена, већ само симболичке функције, постоје само „ја“ главне јунакиње, „мајка“ и „муж“, њен љубавник је „дечак“. Стратегија мистификације је доследно проведена, са јасном намером да створи дистанцу између читаоца и текста, и то управо ону дистанцу која ће омогућити блискост и препознавање. Јунакиња избегава да ближе именује како би олакшала своју исповест и истовремено је учинила ванвременом и универзалном. Властита имена постоје само да би означила измишљени идентитет: Лука и Луси су имена јунакиње и њеног двоструко млађег љубавника која су валидна само у виртуелном простору, у интернет ћаскаоници. Име добија и Едгар, непознати становник Балтимора ког јунакиња сваког дана посматра преко веб камере док излази из куће и чека аутобус – он је у сваком смислу њен јунак, јер док чека инспирацију она смишља његов карактер и навике.

Принцип анонимизације је у *Балтимору* проведен јасно и доследно, родно је обележен тек утолико што обухвата све појаве, ликове, осећања, социјалне односе и праксе који би се могле подвести под „општеженске“. Анонимизација је у исти мах одбрана од свега што је непријатно блиско и познато, од свега што тражи анализу или изазива страх. Принцип немошти присутан је дословце, као одлука о ћутању, а нема овде никакве везе са запостављањем и маргинализацијом. Осмо поглавље романа описује период четворомесечног ћутања. Јунакиња одбијањем да проговори добија средишње, привилеговано место у животима ближњих, изазивајући код њих

бригу, очај и бес. Њено ћутање покреће лавину питања („јеси ли болесна?“ „шта хоћеш да урадим?“ „је л' треба да добијеш менструацију?“) и потоке суза:

„Моја мајка је долазила свакога дана, седела би крај мене и плакала. Ја бих хеклала у фотељи, или гледала филм на ТВ-у, или бих читала, радила нешто што раде све обичне жене на свету, а она би гледала у мене и плакала.“ (Ленголд 2003: 55)

„Тишина се била спустила на мене као нешто најприродније“, каже јунакиња (Ленголд 2003: 56), ту тишину доживљава као испуњење животне жеље („Читавог свог живота, наиме, желела сам само две ствари: да будем потпуно пасивна и да могу да ћутим.“ (Ленголд 2003: 54)). Немост је повратак спокоју и миру, „сјајна изолација“, стање пријатности и спознаје које непријатељски свет ближњих систематски осујећује. Лечење и повратак говору описани су врло штуро и неодређено, тако да епизода немости отвара недоумицу да ли се радило о психичком поремећају или је у питању потиснуто сећање на покушај самоубиства.

Принцип телесности има амбивалентну функцију. Стално се показује како је додир зближавање и отуђење у исти мах, а сексуални односи имају симболичку функцију превођења фантастичног у аутентично. У том процесу је реални догађај потпуно инфериоран у односу на машту и илузију. Једна сексуална авантура приказана је као спој задовољства и страха, али и као неминовно удаљавање душа након спајања два тела. За јунакињу је прељуба могућа само тамо где нема блискости ни познанства. Прељуба је у реалности продужетак гротескне еротске фантазије у којој је секс „на брзак“ и дословце махнит и ужурбан јер јунакињу испред стана имагинарног љубавника чека такси, а код куће супруг. Јунакиња телесну везу допушта само као гротескни продужетак фантазије. Реална авантура такође ће бити преведена у имагинарно, о чему сведочи питање младог љубавника на растанку. „Хоћеш ли вечерас бити онлајн?“ пита „дечак“ који жели да реалан догађај исприча у виртуелном контакту, и тако обезвређује физички сусрет у емпиријском свету. Међутим, управо питање може бити сигнал да се авантура није ни догодила. Читалац је преварен колико и преварени супруг привидно транспарентним разликама између фантастичног и реалног, аутентичног и замишљаног у животу јунакиње, граница је у бити много порознија и несигурнија. Није мистериозна само граница реалног и замишљеног, него и граница света и текста: окосница *Балтимора* је мотив писања, јунакињин покушај да напише роман. Али тог романа нема нигде, све до тренутка кад у претпоследњем поглављу јунакиња каже терапеуткињи да је „скоро завршила“ роман. Писање и настанак литерарног дела све време су скривани од читаоца исповедањем аутентичног живота, лажном блискошћу која је скривала стваралачки процес – настанак романа који он све време чита.

Укидање идеје о свеважећој „женској имагинацији“ један је од програмских циљева родних студија. Спирителска пракса која жели да проблематизује или порекне универзалност женске природе неминовно се окреће и против емпиријског и против патријархалног. У тексту *Жене писци* и женско *искуство* теоретичарка

Илејн Шоволтер је оптужила двадесети век да проглашава тривијалним сваки покушај да се женско искуство преточи у књижевност. Начин изражавања женске и уопште ауторске самосвести зависи од историјског тренутка и културне матрице средине у којој уметник дела. У распону од петнаест векова, анонимна Емилија Лета и анонимизована јунакиња *Балтимора* доказују да се и о универзалијама и о специфичностима мора говорити врло обзриво.

Кључне речи: српска проза, женско писмо, приповедање, карактеризација.

Литература

- Biti, Vladimir: *Pojmovnik suvremene književne teorije*, Zagreb, Matica hrvatska, 1997.
- Bošković, Aleksandar: *Književni lik, subjekat, identitet – teorijsko osmišljavanje?*. *Txt*, 7/8, 3-9, 2005.
- Chatman, Seymour: *Story and Discourse*. Ithaca: Cornell University Press, 1978.
- Forster, E. M.: *Aspects of the Novel*. London, Edward Arnold and Co, 1927.
- Gordić, Vladislava: *Recent Approaches to the Theory of Character: Female Characters in Chaucer's Canterbury Tales*, *Godišnjak Filozofskog fakulteta u Novom Sadu*, 25, 99-103, 1996.
- Гордић Петковић, Владислава: *Женски ликови у Тишиној прози*. Повратак миру Александра Тишме: зборник радова са скупа „Књижевно дело Александра Тишме“. Нови Сад, Матица српска, 2005, стр. 54-59.
- Mudrick, Marvin: *Character and Event in Fiction*, *Yale Review*, 50, 1961, стр. 202-218.

Vladislava Gordic Petkovic

FICTITIOUS AND AUTHENTIC WOMEN'S VOICES: NARRATION AND CHARACTERIZATION IN CONTEMPORARY SERBIAN FICTION

(Summary)

Both the history and theory of literature have had little to say about the character. Vaguely defined and rarely elaborated, the modes of characterization have been at the periphery of the attention of modern criticism. As for the approaches to the characterization, they generally argue that characters can either be the function of the plot or an independent figure within the literary text; thus, they are divided into the so called purist and the realistic ones, depending on whether the characters are denied their central status or taken as independent from the text they inhabit. The paper uses the literary texts by contemporary Serbian female authors to demonstrate the degree of characterization's dependence upon regulations imposed by narrative strategies and the literary text's authenticity respectively.

Key words: Serbian fiction, women's writing, narration, characterization.

Јован Љуштановић
Нови Сад

ТРАНЗИЦИОНА СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У СКАКАВЦИМА БИЉАНЕ СРБЉАНОВИЋ

Раd се бави начином на који се савремена српска социјална и идеолошка стварности укључују у свет драме Скакавци Биљане Србљановић. Показује се да је у драми доминантан слој који се бави људским односом према старењу и смрти и емотивним релацијама међу ликовима, а да је социјално-идеолошки слој присутан у драмском тексту као низ субструктура. Међутим, њихово присуство провоцира социјално-идеолошку сензибилизацију читалаца и гледалаца, тако да се драма може читати и као алегорија на српску друштвену и политичку савременост.

У последњих десетак година Биљана Србљановић израсла је у, можда, најзначајнијег писца савремене српске драмске књижевности.¹ Године њеног стваралачког успона подударају се с последњим годинама власти Слободана Милошевића и првим годинама после његовог пада. Први Србљановићевини текстови: *Београдска Трилогија*, *Породичне приче* и *Пад* с разлогом су препознати као критичко, алегоријско-симболичко суочавање са социјалним последицама које је изазвала владавина Слободана Милошевића. Србљановићева је стекла статус једног од најоштријих критичара оних националних и социјалних идеологема на основу којих се Милошевић успео на власт и које на јавној сцени истрајавају и после његовог политичког пада и смрти. Због тога, с књижевним и уметничким успоном Србљановићевиног дела, као да су расле и контроверзе о њему. Зато је њен продор на европске позоришне сцене, у политички поларизованом српском друштву, често тумачен њеном политичком ангажованошћу, а не истинским драмским талентом.²

¹ Дrame Биљане Србљановић, по непотпуним подацима, од 1997. до 2005. године игране у 120 позоришта у 33 земље света. Види: М. Lazin, *Drame Biljane Srbljanović. Spisak izvođenja, 1997-2005. Sezona 04/05, Biljana Srbljanović Skakavci, Premijera 26. aprila 2005, Velika scena, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2005*. Списатељица је добитница три Стеријине награде, Награде „Слободан Селенић“, Награде „Ернст Толер“ и Европске позоришне награде.

² Да у делу српске јавности постоји систематско ниподаштавање уметничког успеха Биљане Србљановић, показује и пример таблоида „Курир“ у коме је извештај о премијери *Скакаваца* наткриљен (заузетим простором и положајем на истој страници и величином фонтова) текстом који се бави приватним животу списатељице. При том, „Курир“ пише о Србљановићевиним „несумњивим пословном успеху“, говори о „тренутно најпопуларнијој домаћој списатељици у иностранству“, ставља у поднаслов, наравно ситним текстом, „овације на првом извођењу пред-

У тој поларизацији ништа није променило ни то што је Србљановићева у драмама *Супермаркет* и *Америка, други део* подвргла снажној иронијској деконструкцији читав низ актуелних социјалних вредности Запада, и Европе и Америке.

Србљановићева се, уз то, и у јавним иступима показује као особени тип ангажованог писца. Она, у једном од инервјуа датих поводом *Скакаваца*, пресабирајући своје животне фазе, сама описује психолошки и људски профил који јој је донео особену социјалну репутацију:

„Живим један другачији живот од оног који сам навикла, нисам више окружена поплавом речи, константним сукобима с околином, немам више прилику да на све одмах реагујем из све снаге и из петних жила. То ме и чува и мање троши, даје ми неки необични мир, личну сигурност, али ми и укида ону навалу адреналина што те држи затегнутим, пренашпанованим, стално пред пуцањем, па брзо мислиш и брзо радиш. Тај мир ми укида онај неки лудачки оптимизам, који ипак, упркос свему, води све нас који се свађамо с телевизором, утерујемо комшије у ред, критикујемо владу и домаћу и страну, љутимо се на банке, на тајне службе, на озонске рупе, на цркву и ову и ону, на старе што су стари, а на младе што нису ништа. Тај мир ти замени илузију да можеш и мораш да промениш свет“.³

Овај аутопортрет јасно оцртава страсни, реактивни темперамент, једну врсту сталне друштвене параноје⁴ која, не само садржином већ и самим говорним чином: својом лексиком, иронијом и ангажманом, поприма неку врсту немилосрдне социјалне егзекутивности. И поред свих промена у животу Биљане Србљановић, и дан-данас могу сваког часа на „Блогу Б92“ или негде другде на јавној сцени, искрснути немилосрдне речи списатељичиног незадовољства. И тај начин социјалног реаговања чињеница је која, несумњиво, утиче на модалитете рецепције драмског дела Биљане Србљановић – на обликовање „хоризонта очекивања“.

Такав хоризонт дочекао је априори и *Скакавце*, чија је праизведба била у Југословенском драмском позоришту у априлу 2005. године. Он се показао и у изјавама редитеља Дејана Мијача, као и у питању које је поставила Соња Тирић Биљани Србљановић на почетку интервјуа поводом *Скакаваца*:

„Публика очекује од вас драму јасно политички одређену и ангажовану. Међутим, *Скакавци* су, парафразирају Дејана Мијача, једна од ретких ваших драма које делују аполитично зато што њена тема није дневна него општа...“⁵

Биљана Србљановић на то даје одговор који не пориче политичку димензију драме, али показује јасну свест о другачијој природи *Скакаваца*:

ставе *Скакавци* у ЈДП-у“), али доследно избегава да каже да је реч о великом уметничком успеху Биљане Србљановић, Види: „Kurir“, III, 608, 28. април 2005, 12-13.

³ S. Ćirić, *Интервју – Биљана Србљановић, Оџици на свему*, „Vreme“, 748, 5. мај 2005, WWW.Vreme.com.

⁴ Овде под појмом „лараноја“ подразумевамо тип дискурса у коме „придати смисао бива неодвојив од чина придавања смисла“: Н. Луис: *Посмодернистичка теорија књижевности*, Светови, Нови Сад, 1999, 35.

⁵ S. Ćirić, Исто.

„Мијач је заправо рекао да је ово наизглед аполитичан комад, односно да ће они који очекују гласну и јасну политичку поруку, анализу, критику, уопште такав ангажман, који мени никако није стран, бити изненађени. У ствари, мислим да је ово другачији комад, не у свом односу према политичком, јер ја заиста верујем да је политичка, социјална димензија сасвим неодвојива од људског бића, барем од оних који мене занимају и о којима ја пишем, већ зато што сам се мало више бавила људском природом, карактерима, психологијом...“⁶

Очигледно, Биљана Србљановић сматра да се *Скакавци* разликују од претходних њених драма управо због разлике у хијерархији између две семантичке равни, оне која је окренута „људској природи“, а која је у *Скакавцима* примарнија и општија, јер у њој су „корени свега“, и оне која захвата социјално-политички слој, а која је, ипак, и те како важна. Тиме је наговештена и могућа структура фикције у овој драми: постоје два слоја, један се бави „људском природом“ други је социјално-политички. У складу с тим, могућа су и два типа мимезиса која дају грађу за обликовање фикције у *Скакавцима*, да би оба, тек у свом функционално-хијерархијском односу, творили целовито фикционално биће драме.

Ипак, чини нам се да је питање фикције у *Скакавцима*, као и у осталим драмама Биљане Србљановић, нешто сложеније. Србљановићева фикцију својих драма обликује тако што не одражава стварност, па чак не врши ни њену транспозицију на непосредан начин. И сама списатељица ће изнети уверење да гледаоца данас не занима класично драмско јединство времена и радње и да:

„никог више не занима да му то са сцене буде ‘изиграно’, и тиме уверљиво, већ га занима оно што препознаје код себе, око себе, као свој дубоки интимни проблем“.⁷

Због тога, њене драме су мање транспозиција стварности, а више ангажоване, страсне реакције на проблеме које субјекат препознаје у стварности, или, ако се ствари доведу до крајње консеквенце – стварност Србије, Европе, Америке, или лична, људска стварност драмских ликова, свеједно, у драмама Биљане Србљановић показују се само, или, скоро само, као исходиште проблема. Зато је стварност, и она антрополошко-психолошка и она друштвенополитичка, у њеним драмама пропуштена кроз хиперсензибилан, психолошки драматизован доживљај субјекта и зато је присутна у фрагментима, у наговештајима, или у окрајцима, кроз алегорију, алузију, иронију. Све то твори стварност језика Србљановићевиних драма, стварност која није непосредно миметична.

Скакавци су сачињени од осамнаест сцена и веома развијених дидакалсија. У дидакалсијама се појављује развијен приповедачки глас који снажно заузима вредносни став према свету драме – дискредитује га. И зато када тај глас каже:

⁶ Исто.

⁷ Исто.

„Задимљен, бучан, популаран ресторан. Тужно светло жутих сијалица, мирис много пута препрженог уља увлачи се у одело, ноздрве, кожу“⁸,

он ствара сложену чулну сугестију „лошег места“, која се не може сценографски у потпуности транспоновати. Када том, привидно објективном опису ресторана, дода и ово: „Његовој митској популарности нарочито доприноси чињеница да, без обзира колико сте лоша особа, за суседним столом има неко још гори“⁹ – онда се, у целисти узев, конституише један сложен негативан став, који се односи не само на прстор него и на људе (ликове). Приповедач кроз цео ток драме коментарише поступке и речи ликова у драми, иронише на њихов рачун, раскринкава њихове маске – не воли их. Његова вредносна позиција својом доследношћу тотализује се, постаје једна особена фикционална форма – општи нихилистички став према несавршености људи и света. Такав вредносни став, баш зато што је општи, тиче се и те како и социјално-политичког слоја ове драме.

Углавном, дидаскалије добијају аутономну естетску функцију која је, пре свега, приповедачка, тако да оне чине *Скакавце* „драмом за читање“. Међутим, оне имају одређену драматуршку и позоришну функцију. Како каже редитељ београдске представе Дејан Мијач:

„Тешко бисмо сазнали да се овде ради о ироничном дискурсу да није тих дидаскалија. Оне нам указују да представа прича причу састављену из низа анегдотских тренутака које ловимо и памтимо захваљујући том ироничном сенчењу“.¹⁰

Ти анегдотски тренуци везани су за неколико породичних прича које се међусобно додирују и преплићу, а ликови који се појављују у њима нису изразито хијерархизовани, већ имају приближно подједнаку важност. Неки од њих васпостављају драмску напетост међу собом, већини од њих путеви се међусобно укрштају, али не постоји јединствена драмска радња у класичном смислу. Та мозаичка структура драме, напоредност сцена, може се размети као полицентрична тачка гледишта. Та „мноштвена тачка гледишта (...) постаје центар надсистема што се доживљава као илузија стварности“.¹¹ Та илузија стварности по низу више посредних него непосредних, али, ипак, поузданих знакова може се просторно, временски и социјално локализовати. Простор је Београд, време је садашње, ликови су по занимању, телевизијски новинари, водитељи, лекари, професори универзитета, песници–академици... Да се скуп ликова из *Скакаваца* може ишчитавати као синегдоха српског посткомунистичког грађанског друштва потврђује се кроз низ посредних и непосредних знакова у драми.

⁸ Б. Србљановић, *Скакавци*, сцена I.

⁹ Исто.

¹⁰ М. Миливојевић Мађарев, *Интервју са Дејаном Мијачом поводом рада на представи „Скакавци“ Биљане Србљановић. Sezona 04/05, Biljana Srbljanović „Skakavci“, Premijera 26. aprila 2005, Velika scena, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2005.*

¹¹ J. M. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Novica Petković, Nolit, Beograd, 1976, 354.

На пример, списатељица, у дидаскалијама овако описује кухињу академика Игњатовића:

„Сто, столице, креденац, чаше, тањира, слике и вез, боје зидова, паркет и плочице, све као да је овог тренутка изашло из неког од романа Светлане Велмар-Јанковић.“¹² Очигледна је игра у којој Биљана Србљановић не даје прави опис простора већ намерно простор своје драме повезује са сликом простора, па тиме и са сликом српског грађанског друштва у романима списатељице која је у савременој српској књижевности интензивно бавила историјом српског грађанског друштва.

Бројни се примери налазе и унутар појединих сцена драме. Тако у првој сцени драме, на пример, телевизијска звезда Макс седи са својом љубавницом Надеждом у ресторану. Тек после неког времена он у разговору с њом прелази на ти, иако се јасно слуги да су претходно у колима имали сексуални однос. Ево како Макс објашњава своју сусдржаност и углађеност у комуникацији:

„МАКС: И да знаш, мој деда је мојој баби и после педесет година брака говорио ‘ви’.

НАДЕЖДА: Шта је то чудно?

МАКС: Да. То је било некад. Кад се ипак знао неки ред.

НАДЕЖДА: А је л’ имао твој деда кола?

МАКС: Наравно да је имао, још пре рата. И кола и шофера.

НАДЕЖДА: Значи, твој деда је твојој баби у колима на ‘ви’ предлагао...“¹³

Ова сцена садржи низ стереотипа о српској грађанској класи „од пре рата“, о њеној уљуђености у свакодневној комуникацији, господству, богатству и, што је битно, тим стереотипима придаје важност неко ко живи данас и овде. Ти стереотипи су несумњиво били израз грађанске самосвести у време социјализма, а као да су добили на снази управо у време кризе комунистичког друштва, у осамдесетим годинама двадесетог века. Они су у овом примеру хумористички деконструисани, као што је и асоцијација на слику грађанског света у делу Светлане Велмар Јановић у подтексту иронична. Можемо навести читав низ примера како се српско грађанско друштво у *Скакавцима* појављује кроз низ стереотипа, флоскула, менталних конструкција и одломака урбаног предања. Све је то распршено кроз драму и, скоро по правилу, деконструисано иронијом и хумором. Тиме, Биљана Србљановић користи један културно и ментално активни слој српске грађанске самосвести, који се на заласку комунизма у Србији појавио можда и као нека врста протоидеологије, али само зато да би у свести читалаца и гледалаца позоришне представе подстакла његову енергију и истовремено је иронијски и хумористички деконструисала. Тако све оно што се тиче српског грађанског

¹² Б. Србљановић, *Скакавци*, сцена III, рукопис позајмљен из документације Стеријиног позорја.

¹³ Нав. дело, сцена I.

друштва и његове социјалне самосвести у драми постаје само субструктура, нешто другоразредно.

Та другоразредност се, између осталог, конституише у самом „надсистему“ који твори „илузију стварности“. Главна тема *Скакаваца* може се с лакоћом препознати као једна од варијанти универзалне теме о човековом односу према старењу и смрти. У драми се појављује неколико генерација, од десетогодишњег детета, преко групе ликова између 35 и 40 година, као и групе и оних у шестој деценији, до стараца између 75 и 80 година. Баш због тога, „надсистем“ који конституише мозаична композиција драме може се тумачити и као слика људских животних раздобља и њиховог односа. *Скакавци* то одиста и јесу, само што је природан однос ствари поремећен, дете је стармало, тридесетогодишњаци се осећају и понашају као старци, средовечни људи хоће да пренебрегну старење и смрт, старци би хтели да се понашају као млади... Пошто се у истом „надсистему“ формира и синегдоха српског грађанског друштва, овај поремећај у односу према старењу и смрти може се тумачити и као социјална алегија, али и као њена деконструкција, основ за профилисање ликова и њихових међусобних односа у психолошкој и антрополошкој равни.

Уз то, мозаичност драме и „надсистем“ који она ствара може се доживљавати као грађење музичке форме. Постоје мишљења да „главни квалитет овог комада је много више у диференцираном, музичком ритму његове форме, јер мада не поседује ‘драмску’ напетост, комад поседује логику напетости у једном музичком, композиторском смислу“. ¹⁴ И сама списатељица тврди да је хтела да као у балету

„постоје нумере, да бочно улазе парови и трија, који када заврше изађу, па се појаве у некој другој комбинацији...“ ¹⁵

И уистину, у компоновању сцена и у одношењу ликова у њима има нечег од ове балетске логике, поједине сцене се дојмљују као драматуршке етиде у којима се Биљана Србљановић игра појединим типовима драмских ситуација или појединим типовима драме, на пример, драмом апсурда. Управо та огољеност поступка чини „илузију стварности“ у драми другоразредном.

Ликови у *Скакавцима* нису психолошки развијени. Они су поједностављени, често сведени на једну истакнуту или опсесивну црту, на пример, академик Игњатовић је опседнут играњем лотоа и непрестано тражи добитну комбинацију, Макс опсесивно покушава да сачува вечиту младост, Надежда тражи бабу и види будућност других... Све те ликове ољуђује то што су стављени у породични или квазипородични контекст. Мимезис породице и породичних односа (макар се они појављивали и као сурогат) једна је од константи Србљановићкине драматургије. Из тога произлази снажна упућеност ликова једних на друге, али и насиље једних према другима. Сви ликови су

¹⁴ А. Јовићевић, *Post-teatarska drama: „Skakavci“ Biljane Srbljanović. Sezona 04/05, Biljana Srbljanović „Skakavci“, Premijera 26. aprila 2005, Velika scena, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2005, 13.*

¹⁵ Исто.

у драми несрећни, чезну за љубављу, али не умеју, не могу или неће да је пруже, и, углавном, ментално се узајамно понижавају и муче међу собом. Та суровост, и, уопште, емотивна осујећеност и наказност ликова, како је већ примећено „не темељи (се) ни на каквом утилитарном или идеолошком разлогу“. У *Скакавцима* се:

„заиста сусрећемо с одређеним обликом ид-зла, кога структурира и мотивише лакановска неравнотежа између ега и jouissance који се налази у самом средишту комада *Скакавци*“.¹⁶

Несумњиво и овај најопштији антрополошки, психолошки и симболички оквир *Скакаваца* на свој начин маргинализује све оно што се појављује у драми као идеолошки, политички и социјални знак. Због тога се социјално-политички слој драме појављује више као низ фрагмената или окрајака него ли као чврсто изграђен симболички систем.

Примери за то су бројни. У сцени у којој професор правног факултета Милисав Симић чека у холу „некакве велике и важне установе“ (чије се име и не спомиње у драми) да се заврши седница на којој ће се одлучивати о његовом пријему, нема ничега сем ишчекивања и нестрпљења старог професора. Друштво му прави Милан, сина академика Игњатовића и Симићев студент. Он професору опсесивно прича о свом оцу, чији је возач. У једном часу Милан спази на професоровом крилу некакву књигу:

„МИЛАН: А шта вам је то...?

(Милан загледа наслов књиге на Симићевим коленима. Чита.)

МИЛАН: „ИСТОРИЈА ПРАВА КОД ИЛИРА“ професор Милисав Симић.

Па, то је ваше?!

(Симић клима.)

МИЛАН: Нисам знао да су Илири имали правни систем...

СИМИЋ: Па и нису.

(Прасне Симић).“¹⁷

Овај одломак садржи субструктуру која има политичка значења. Наслов Симићеве књиге *Историја права код Илира* директно асоцира на расправу о етногенези Албанаца, која је вођена осамдесетих година између српских и албанских научника и стручњака и била саставни део идеолошког и националног позиционирања у предвечерје распада Југославије. Наслов књиге и реакција Симића на Миланово питање могу се тумачити као знак да је Симић рачунао управо на то дело као адут за пријем у установу у чијем холу чека. Међутим цео политички контекст на који асоцира овај одломак није ни по чему битан за однос међу ликовима и за драму у целини гледано. Миливоје Симић је човек у футроли. Ношен надом (можда и некаквим сурогатом чежње за љубављу), он је донео своја дела у Академију, а опет, негодно му је што Милан пребира по њима. С друге стране, Милан не обраћа пажњу на Симићеву нелагоду, и тиме, на неки начин, злоставља старца. Он то не ради намерно, и он је ношен неком нејасном недовољношћу. Природа те недовољности открива

¹⁶ Нав. дело, 8.

¹⁷ Б. Србљановић, *Скакавци*, сцена II.

се у часу када сазнаје да је Симић писао песме. Милан објашњава да је његов отац, иначе познати песник – академик, посветио песме свима:

„краљу, мајци, мојој мами – покојној жени, свом лекару, Достојевском. Онда једном рођаку што је страдао у рату, па свој деци света, природи и сунцу“,¹⁸ једино није њему, своме сину. Опет је реч о недостатку љубави.

Емотивне и међуљудске релације општије су и важније у овој драми од политичких, идеолошких и социјалних субструктуре које се појављују у њој. Ипак, само појављивање одређених социјалних и политичких чињеница у свету драме одапиње „стрелу асоцијација“. То је, нема сумње, плод списатељичине свесне намере. Она засејева свој драмски текст често релативно слабим, али, ипак, јасним знацима који ће активирати у читачевој и гледаочевој свести, читаво идеолошко-политичко искуство српске транзиције, искуство сачињено од знакова наглашених дневном политиком, од медијски хиперболисаних флоскула и стереотипа. Без обзира на то да ли смо присталице социјалног и политичког становишта Србљановићеве или смо против њега, очекујући књижевну концептуализацију друштвене параноје Биљане Србљановић, у слабашне знакове у *Скакавцима* учитавамо јака значења, показујући тако да смо и сами „пренашпановани, стално пред пуцањем“ – социјалнополитички параноични. Да није те параноје, као општег стања духа, несумњиво не би могао до краја бити активиран алегоријски потенцијал Србљановићевине драме.

А тај потенцијал активира се без по муке. Ако је остарела телевизијска звезда, водитељ култних телевизијских емисија, Макс, у драми приказан, пре свега, у бесмисленом грчу да задржи маску вечите младости, захваљујући одређеном систему знакова у драми, али и стању свести читалаца и гледалаца, бесмисао свог индивидуалног грча лако ће се прелити на сам медиј који је Максу подарио друштвену позицију и илузију идентитета, а који је имао и те како значајну улогу у политичкој манипулацији у трагичним историјским догађајима који су се у Србији и на простору Југославије одвијали крајем 20. века. Многе, привидно споредне, успутне информације, о друштвеним односима у којима Макс егзистира наговештавају да се је реч о истој институцији коју су неки од нас до јуче називали „ТВ Бастиљом“. Тако се *Скакавци*, захваљујући, пре свега, психолошки активном политичком и социјалном искуству рецепијената, могу тумачити и као немилосрдна морална критика телевизије, и то не због ове или оне лажне вести, ове или оне уређивачке политике, него због врсте моћи и обесмишљености идентитета које дарује својим протагонистима.

На сличан начин детронизује се још једна важна социјална институција која је, такође, имала контроверзну улогу у историјским збивањима с краја 20. века. Академија наука и уметности бива подвргнута у овој драми аксиолошкој детронизацији, и то опет посредно, претежно из подтекста и контекста који се формира у свести рецепијента. Другим речима, Академија се сама намеће, својом јавном и медијском присутношћу у семантички систем драме који само спорадично дотиче понешто од њеног јавног статуса. Једна од главних

¹⁸ Исто.

линија драме тиче се песника, академика Павла Игњатовића, и то само донекле његове улоге у животу и раду Академије, а више односа у његовој породици. Оличење прагматичности, привидно здравих резона и суздржаности, академик Игњатовић има опсесију, страсно трага за добитном комбинацијом на лоту, и та привидно индивидуална црта може се прочитати као симбол његовог људског и друштвеног смисла, па, на неки начин, и смисла институције коју оличава. Истовремено, академик Игњатовић има дисфункционалну породицу: сина који је преко везе завршио факултет, мало радио у полицији па брзо отишао у пензију (наговештено је да је разлог за то некакав нејасан, могуће је етнички злочин у неком од наших ратова), снају Даду, злу и глупу лепотицу која чита временску прогнозу на телевизији и удала се из користољубља за академиковог сина и унуку Алегру, размажено, зло дете инструментализовано у породичним сукобима. Управо кроз слику академикове породице отвара се могућност метафоре о поремећености укупног, не само породичног већ и социјалног контекста у коме је Игњатовић централна фигура.

С породичном причом преплиће се и прича везана за институцију којој Игњатовић припада. Остарели професор права, дисидент из комунистичких времена, Милисав Симић, због Игњатовићевих обећања (а и услуга које је учинио Игњатовићу) нада се пријему у Академију. Међутим, трагајући за добитном комбинацијом (не само на лоту) Игњатовић изиграва Симића. Због свега тога, двојица интелектуалаца споре се о својој комунистичкој и дисидентској прошлости. Симић је, после краткотрајне везе с комунистима, напустио покрет, академик Игњатовић је правио комунистичку каријеру, али је у једном часу избачен из Партије. У њихову расправу меша се размажена Игњатовићева унука Алегра, хистерично тражећи од деде да избаци *комунисту*, а када Игњатовић избаци Симића, пита: „Шта је то комуниста?“ Тако једна од идеологема које живе на нашој јавној сцени, кроз уста злоћудног детета, показује сву своју апсурдну обесмишљеност и постаје могућа алегорија дубљег социјалног бесмисла целог антикомунистичког дисидентског социјалног миљеа који се у Србији формирао у току седамдесетих и осамдесетих година двадесетог века и који се, у једном часу чинио, суштинском политичком и идеолошком алтернативом да би се данас, уз губитке и добитке појединих учесника, утопио у социјалну, политичку и идеолошку магму данашњице.

Управо круг значења везан за академика Игњатовића у *Скакавцима* најближији је традиционалној сатиричној функцији. Упркос томе, сцена која се одиграва између Павла Игњатовића и Милисаве Симића може се с лакоћом тумачити и као аполитична, може се рећи да се однос који се успоставља у њој „не темељи (се) ни на каквом утилитарном или идеолошком разлогу“. Тежња професора Милисаве Симића да уђе у Академију може се читати с разлогом (и на основу других сцена ове драме) као сурогат чежње за љубављу, а Игњатовићево помињање Симићеве комунистичке прошлости није идеолошки став, то је само облик насиља проишао из потребе да се некако оправда „комбинација“ одиграна непримањем Симића у Академију. Алегра је размажено и зло дете, тако да управо њена употреба појма *комуниста* показује да није реч ни о политичком ни о идеолошком појму већ о инструменту реализације

ид-зла. Показује се и на овом примеру, и то је, можда, најстрашнија консеквенца дела Србљановићеве, да социјалне, политичке и идеолошке чињенице које се појављују у свету драме (а, вероватно, и у нашој стварности) не конституишу сувисао систем. Нема ни политике, ни идеологије у њој, све што на то личи само је инструмент ирационалног људског понашања, само медијум психолошког насиља и доказ људске обесмишљености.

Зато су *Скакавци*, упркос томе што садрже бројне рефлексе живе српске транзиционе и политичке савремености, драма која одише општом, метафизичком обесмишљеношћу и празнином. Празнина ове драме огледа се и у њеном језику. Ликови чезну за комуникацијом, али комуникације па ни класичног драмског сукоба нема – супротстављају се међу собом само „говорне површине“.¹⁹ Зато је ова драма, на нивоу драмских сцена и дијалога, прилично хладна. Осетивши ту хладноћу, редитељи и београдске и загребачке представе, Мијач и Киц, извукли су драмска збивања на просценијум да би их колико-толико приближили гледалишту.

Ипак, кроз хладноћу и празнину, кроз људску обесмишљеност света драме, на тренутке су провејавали трагови истинске људске патње. Безмерна људска празнина у *Скакавцима* попрскана је топлом људском крвљу.

Кључне речи: социјална стварност, фикција, иронија, параноја, празнина, идеологија.

Jovan Ljustanovic

TRANSITIONAL REALITY AND FICTION IN „GRASSHOPPERS“
BY BILJANA SRBLJANOVIC

(Summary)

This work deals with the way in which certain elements of the contemporary Serbian social and ideological reality gets involved in the world of Biljana Srbljanovic's drama *Grasshoppers*. It has been pointed out that Biljana Srbljanovic neither reflects nor transposes reality – rather, she reacts to it. In the drama, there is a dominant layer concerning the social relation towards growing old and death, on one hand, and emotional relations among characters, on the other hand, while there is also a social-ideological layer present in the text of the drama as an array of substructures. However, their presence provokes an increased level of readers' and spectators' social-ideological sensibility, so that the drama can be read also as an allegory of the Serbian social and political reality. Inducing such reading belongs to Biljana Srbljanovic's literary play – it contributes to involving our social and political reality into the dark, nihilistic vision of man and human relations that the drama *Grasshoppers* brings.

¹⁹ Израз је Елфриде Јелинек и описује природу језика савремене драме. Цитирано по: А. Јовићевић, *Post-teatarska drama: Skakavci Biljane Srbljanović. Sezona 04/05, Biljana Srbljanović „Skakavci“, Premijera 26. aprila 2005, Velika scena, Jugoslovensko dramsko pozorište, Beograd, 2005*, 14.

Jolanta Dziuba
Gdańsk

СЛИКА ПОЉСКЕ УНУТАР ТОТАЛИТАРНОГ СИСТЕМА
У БАСАРИНОЈ ПРИЧИ О ЕВРОПИ – ТАМНА СТРАНА
МЕСЕЦА¹

С. Басара, *На ивици*, Титово Ужице
1987, стр.19.

„Уметник не треба да резонује, није његово да сређује силогизме, него он има да ствара слику света, он се не позива на туђ рачун већ на туђу интуицију. Он описује свет онако како га осећа, и очекује да ће прима-лац, осетивши га на исти начин, рећи да, тако је, то је стварност, и то стварнија од онога, што сам досад називао стварношћу...“

В. Гомбрович, *Дневник I (1953-1956)*, прев.са пољског П. Вујичић, Београд, 1985, стр. 301.

Басарине путне белешке под насловом Тамна страна месеца (1986), врста су субјективног извештаја који у многим аспектима асоцира на путописну прозу. У жанровском поимању – пошто нагињу флексибилној формули савременог путописа, уклањају конвенционалност књижевног преноса и функционишу „на прелазу“ интимног коментара о постојању и публицистике. Уз то Басарин исказ спаја елементе аутобиографског дискурса, квазирепортаже и политичког есеја, те гради антиутопијску визију збиље. Све горе наведене садржајне форме поседују жанровски смисао категорије political fiction – фабула је конципирана на хипотетичкој реконструкцији иначе познатих политичких догађаја или је у целини измишљена књижевна концепција у коју се, као у позадину збивања, укључују актуелни ликови, ситуације, средине и институције друштвеног живота.²

У овом се излагању фокусирамо на политичку стварност посматраног света коју „учитавамо“ анализом једне од потки, тј. визије Пољске 80-их година прошлог века, обликоване као сегмент утопијског социјалистичког пројекта у Средњој Европи. Композицијски поступци које примењује Светислав Басара у свом делу, омогућују му

¹ Овим излагањем настављамо нашу интерпретацију Басарине прозе у антиутопијском кључу, уп. Ј. Dziuba, *Антиутопијска слика света у Земљи Улро Чеслава Милоша и Уклетој земљи Светислава Басаре*, (у:) 110 година полонистике у Србији. Зборник радова, (ур.) П. Буњак, Београд, 2006, стр.173-183.

² Вид. *Słownik terminów literackich*, (ур.) М. Glowinski, Т. Kostkiewiczowa, А. Okopien-Sławińska, Ј. Sławiński, Wrocław –Warszawa-Kraków, 1998,стр. 408.

изградњу његове „омиљене“ филозофско-ексцентричне приче о свету који упознаје и коментарише из позиције хома политикуса.

Басарин „путни дневник“ експлицитно подражава запис путничког извештаја уводећи лик наратора, страног интелектуалца који на путу упознаје „нову“ збиљу – свакодневицу Средње Европе. Потка упознавања нове стварности конотира профил света у контексту емпиријске средине, друштвено-политичког и историјско-културног система и поред тога одређује субјективну стварност објекта – српског *flanera*.

Разматрајући књижевни статус савремене путописне прозе у српској књижевности примећујемо извесну терминолошку разноликост појма³ (Пековић, 2000) и уочавамо његову значењску флексибилност (жанровску помереност у односу на првобитни смисао); истражујући пак онтолошки опсег жанра – посматрамо аспирацију подједнако према објективизацији као и субјективизацији преноса. Оба аспекта сматрамо корисним у контексту Басариног дела, те их имамо у виду у овом излагању. На трагу смо поступка на који нам скреће пажњу Слободанка Пековић – фокусирамо се на поруке које имплицитно „учитавамо из текста“, узимамо у обзир по могућности најшири ванлитерарни контекст дела – дакле научни, уметнички, историјски код савремености, који нам „налаже“ Басарин дискурс.

Уколико везе Басариног дела са српском путописном прозом XX века по свој прилици не подлежу сумњи⁴, ваља нагласити културни и књижевни патронат српске прозе „лирског израза“ (*Романа о Лондону* Милоша Црњанског, Андрићевих поетичких проза – *Знакова поред пута*) и – посебно – утицај српске „политичке“ струје, повезане са тоталитарном проблематиком. Овде мислимо на антиутопијску прозну традицију уобличену Булатовићевим романима *Рат је био бољи* и *Gullo, gullo*, а исто и на Пекићеве прозе (*Беснило*, *Атлантида 1999*, *Нови Јерусалим*). Код антиутопијских значења, на посебан начин конотира и везу између Басариног дела и Домановићеве антиутопије⁵ и новије аутобиографске струје унутар српске књижевности, што „сугерише“ и сам наратор употребом одређене симболике и симболичне фразеологије (мислећи на Србе наратор између осталог примењује реч „Кентаури“, коју познајемо из Пекићеве аутобиографске прозе *Године које су појели скакавци*). Ваља размислити да ли у томе постоји одређени „српски начин“ презентације политичког исказа „у егзилу“, или пак идеја за посредство између уметничке визије и публицистичког полемичког исказа; је ли у томе маскирана актуелна

³ Види: С. Пековић, *Путопис – условљеност жанра*, (у:) *Књига о путопису*, (ур.) С. Пековић, Београд, 2001, стр. 11-26.

⁴ „Као ретко који књижевни облик путопис је потпуно неухватљив, лако прилагодљив свим формалним и тематским захтевима свога творца.“ (Пековић, исто, стр. 13).

⁵ Упр. Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 2002. На везе Басарине *Уклете земље* са антиутопијском традицијом Радоја Домановића указује и S. Nowak-Bajcar. Ауторка види у том поступку процес постмодерног „осавремењивања“ традиције српске реалистичне прозе. Види: S. Nowak-Bajcar, *Prawda literatury, prawda rzeczywistości. Przywołania dzieł klasyków literatury serbskiej we współczesnej prozie serbskiej*, (у:) *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, (ур.) М. Dabrowska-Partyka, Krakow, 2005, стр. 409-421.

стварност, за коју је као оптимални начин нарације одабрано „византијско поимање света“⁶

У овом излагању занима нас пре свега систем свесних (директно приказаних) и „подсвесних“ (индиректно присутних) асоцијација и књижевно-историјских сродности које „производи“ сама књижевност и које употребљава Басара, систем који у датом случају има лице пољске соцреалистичке књижевнополитичке стварности, приказиване за време постојања Народне Републике Пољске (која је званично постојала до 13. децембра 1981. године када је увођењем војног стања Војни савет народног спаса суспендовао функције пољске државе) – не само у домаћој соцреалистичкој књижевности, већ и у коментарима дисидентских аутора – посматраћемо, дакле, слику која је у Басарином делу присутна испод „образине“ одабране конвенције. Ова ће анализа бити донекле блиска интенцији записа о раздобљу НРП, коју у својим дневничким белешкама Анджеј Кијовски формулише речима – „проучавање времена, средине, политичке формације, културног амбијента.“⁷

Сасвим је разумљиво да ова разматрања реферишу на шири књижевноисторијски контекст и на семантичном плану образлажу употребу интертекстуалног поступка, а уз то евокацију књижевних сродности – интертекстуалне симптоме „шаље“ наратор уметнутим у причи коментарима на тему појединих примера („лектира“) савремене пољске књижевности. Слика света (Пољске) као одређене политичке конструкције *per se* евоцира везу са струјом европске, па и пољске политичке, документарне, те параболне књижевности, пошто се у њима изражава антиутопијска слика стварности. Кореспонденције са пољском збиљом – тј. са земљом „усађене методе“ (Милош), ишчитавамо из демонстративних текстуалних симптома у делу, док читав Басарин опус доноси извештај о свету „на ивици ништавила“. Зато је пожељно да нашу анализу обликујемо као „конфронтацију“ значења пољског политичког дискурса и коментара појединих књижевних средина за време реалног социјализма у Пољској и ван њених граница. Пошто је нарацијски сегмент повезан са сликом Пољске помало симплифициран у Басарином делу, представљамо ова Басарина нарацијска разматрања у поређењу са другим релевантним релацијама о ситуацији, јер се овде узима у обзир и контекст

⁶ Ова се стратегија виђења српске стварности довршава у реченици византијско поимање света „значи у једном расутом простору“, чиме се Басара надовезује на културни дијалог Србије са Европом који су пре њега водили истакнути српски писци (у новије време између осталих Јован Дучић, Исидора Секулић, Милош Црњански). Имаголошки приступ те расправе реферише и на стереотип „балканизације“, чиме се Басара укључује у једну од водећих дискусија у књижевној средини наших времена. На ову тему упр. *Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, (ур.) М. Матицки, Београд, 2006.

⁷ А. Kijowski, *Dziennik 1978-1985*, Kraków, 1999, стр.153. А. Kijowski (1928-1985), аутор је прозаиста, публициста у неофицијелним часописима „Zapis“, „Krytyka“, „Arka“, есеиста лондонских „Wiadomości“, књижевни критичар, члан Савеза пољских књижевника (СПП). Затворен почетком војног стања, после ослобођења из затвора учествује у независним културним иницијативама, учесник многих догађаја, о којима пише и Јан Јузеф Шчепански. Пољски интелектуалац бележи: „Може се казати да је књижевност током читавог овог времена била нешто сувишно – уместо политике, религије, идеологије. И било би природно да је отишла у други план упоредо са развојем аутентичног политичког или религиозног живота.“ А. Kijowski, нав. дело, стр. 321. (прев J.D.).

међународног званичног мишљења о Пољској 80-их година прошлог века. Овај ће поступак исто тако показати слику Пољске „унутар тоталитарног система“ у Средњој Европи, што ишчитавамо као Басарину интенцију. Верификацију светоназора омогућиће нам поређење релација пољских истакнутих аутора политичког дискурса на тему извесних перипетија пољске књижевне средине у ово време у делу мемоарског карактера Јана Јузефа Шчепанског под насловом *Каденца*⁸ и коментари у *Дневнику* Анджеја Кијовског. Простор интертекстуалних података уписаних у Басарино дело умножавамо ишчитавањем одабраних аутобиографских записа и књижевно-публицистичких коментара – обликованих подједнако стратегијом „озбиљно“, као и „шљиво“, те ставова описаних пре познате „декаде Солидарности“, дакле антиципирајући посматрану стварност. Репрезентативни избор за овај поступак састоји се од следећих дела: *Дневника* Витолда Гомбровича, *Дневника писаног ноћу* Густава Херлинг Груђинског⁹, те прозних и есејистичких дела Чеслава Милоша (овде мислимо пре свега на *Заробљени ум*, *Земљу Улро*, *Другу Европу*, *Годину ловца*). Систем релевантних референци посматрамо на директном, пре свега књижевном и есејистичком, те индиректном нивоу – на разини књижевне социологије, биографистике, књижевне културе и филозофије. Примерице аналогију између Басаре и Херлинг Груђинског чине текстуални и контекстуални чиниоци: наслов дела – *Тамна страна месеца/ Дневник писан ноћу* (који конотира културну симболику таме, тамних сила – што фигуративно указује на тоталитаризам), те биографија обојице аутора (псеудоимиграциони статус); и – посебно – стилистика дела, иронија и метафоризација преноса, а уз то коментари на тему кондиције савременог света из перспективе „ангажованог писца“.¹⁰ Записи пак из Гомбровичевог дневника евоцирају експресивне дијагнозе о свету, док се Милошев књижевнополитички патронат испољава пре свега у одређењу пишевог става (*Врт наука*), према којем Ба-

⁸ J. J. Szczepański (1919-2003), аутор је прозаиста, писац репортажа и сценарија, преводилац и есеиста; био је председник Савеза пољских књижевника за време ратног стања у Пољској 1981-83. О овом искуству пише: „Нова организација је узела традиционалан назив Савеза пољских писаца симулирајући наставак нечега што је уништено после шездесет три године у целини славне егзистенције. (...) У својим јавним декларацијама нови СПП се представљао као наследник Жеромског и позивао је све пољске писце да ступе у његове редове. (...) привремен политички циљ читаве операције био је постигнут: опозиција се нашла ван институционалног књижевног живота.“ J. J. Szczepański, *Kadencja*, Kraków 1989, стр. 275. (прев. са пољског J.D.).

⁹ G. Herling-Grudziński (1919-2000), аутор је познати прозаиста, есејиста, један од најугледнијих моралиста и књижевних критичара савременог доба. За време Другог светског рата био је ратни дописник, борио се у пољским јединицама у Италији, после рата је с обзиром на друштвено-политичке промене у Пољској, тамо и остао. У Риму заједно са Јузефом Гједројћем организовао је Књижевни институт и редиговао прве бројеве „Културе“, штампао је поред тога у италијанским часописима „Tempo Presente“, „Il Corriere della Sera“, „Il Giornale“. Аутор је потресне исповести о гулазима, у којима провео две године (1940-42); енглеско издање дела (*Inny świat*, London 1951) било је на Западу један од првих преноса те врсте. Његов *Дневник писан ноћу*, својеврстан коментар о актуелним догађајима у Пољској, настао је 70-их година и штампан је у одломцима у париској „Култури“ (целокупно издање *Дневник писан ноћу*, св. 1-4, Париз 1973-89).

¹⁰ Фрагмент Херлинггових записа о политичким приликама у екс-Југославији био је штампан у часопису „Меридијани“, упор. Г. Херлинг Груђински, *Дневник писан ноћу*, „Меридијани“ 1998, бр. 114, стр. 74-80, прев. са пољског Ј. Росић.

сарин наратор понекад поприма помало саркастичну дистанцу („непрестано сам био растрзан између два најсмртнија греха *superbiae* i *accediae*, између гордости и меланхолије.“, 65).

Духовно опустошење као последицу тоталитарног разбаштињења и атеизацију савременог света, доживеле су многе нације у Европи друге половине XX века. Такву визију доноси Басарина *Уклета земља*, док песимистички тон – подједнако на примарном и секундарном плану – имају и записи из његове свеске *Тамна страна месеца*. У овој духовној клими конфронтирамо „израз лица“ пољске интелектуалне елите, на којем посматрамо гримасу страха од постојања. Поимање интертекстуалног поступка образлаже дакле сам Басарин пренос о свету. Премда своје путовање у Пољску представља као случајно, ефект пак овог „студијског путовања“ оцењује као успех („Одлучио сам се за Пољску и нисам зажалио“, 5). Његова дијагноза о посматраној збиљи „надовезује се“ на (њему од пре познато) пређашње „политичко“ знање. Слично Милошу, Гомбровичу, Херлинг Груђинском – без сумње – „елитна“ је нарацијска перспектива српског резонера, а његова тачка гледишта – „избирљива“ (Милошева одређења).

Смештањем Басариних записа у контекст коментара одређених пољских аутора истакнутих у полемици на тему пољске „ангазоване“ књижевности, укључујемо у нашу анализу додатну „биографску“ разину њихових судбина. Ваља се присетити да горе споменути пољски аутори у својим квази-биографским релацијама врше „властиту“ књижевно-биографску улогу: наине да Херлинг Груђински из перспективе „напуљског самца“ разматра пре свега „европски“ политички оквир пољских књижевних прилика и писаца; „велики неприсутни“ Гомбрович – резонује о пољској књижевности из позиције „проклетог“ емигранта; Милош шири истину „издајнице и изрода“¹¹, а Јан Јузеф Шчепански обавештава нас о ситуацији у Савезу пољских писаца као „један од председника“ те елитне институције. „Емигрантски“ (дисидентски) карактер ових коментара сигнализира биографску улогу писаца, њихово непривагање „официјелног“ дискурса. Поред тога њихов „емигрантски“ статус „кажњава“ их одређеним биографско-уметничким последицама (сви су емигранти против своје воље и нерадо прихватају своју судбину егзиланата, борећи се са очајањем и „свесном нужношћу“), „диси-

¹¹ Милошева прозна дела (*Заробљени ум*, *Земља Улро*, *Друга Европа*) спаја проблематика, светоназор и осећање света – показују ауторову интенцију да комуницира из позиције наратора, који размишља о свету и представља став „светског путника“; сличну аспирацију посматрамо код Басаре. Милошеву полемику са катастрофичном визијом света код Станислава Игнација Виткјевича која је присутна у *Заробљеном уму*, одређује интенција да се ситуација у делу, како говори аутор, схвата „узорно“: „Пољска мора да се схвата као примерна материја. (...) ствар је у томе да се покаже светски, а не локални, пољски феномен. Пољска ово егземплифицира.“ (Види: *Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków, 1992, стр. 79, прев. са пољског J.D). Као сигнификантну функцију овог дела, намењеног „западном читаоцу“, Милош евоцира причу о себи коју приказује „источни“ Европљанин другим Европљанима. На сличан начин говори о записима из свеске *Друга Европа* – где има „очајне жеље да се западном читаоцу пренесу неки подаци, да му се растумачи у чему се састоји феномен порекла од тог горег дела Европе, које историјске компликације мораш да доживиш ако си оданде.“ (*Podróżny ...*, исто, стр. 124. прев. J.D.) Ове интенције подстичу слику пољске стварности у ширем односу, посебно – спрам Европе.

дентност“ је гест одбране људских и уметникових права на сукоб. Заједничка одлика овде упоређиваних „записа“ (Басара/Гомбрович/Милош/Груђински) је питање одређене визије света, начин њеног представљања (у дневнику), те њена стилска димензија (сажетост/заједљивост/афективност/еготизам запажања). У Басариним белешкама ове одлике кулминирају у политичкој слици средњоевропског света – слици тоталитарног система, тиме асоцирају на „трагедију Средње Европе.“¹²

Указивање на „логику“ интертекстуалних асоцијација Басариног преноса, по нашем мишљењу захтева прво везу са Гомбровичем¹³ (у његовим се белешкама Гомбрович спомиње у значењу „искљученог“ из официјелног смера књижевности, као перманентни скандалиста и „исмевач“), а затим асоцира на Милошеве светоназоре (посебно изражене у *Заробљеном уму*, *Земљи Улро*, *Другој Европи*, *Години ловца*). Милошев дискурс уписује се у Басарин пренос – употпуњује га и развија, слично као и Гомбровичев дискурс, спаја се са Милошевим – без обзира да ли се слажу у погледима на пољску књижевност – њихов дијалог користи њеној слици. Према Милошу, као и Гомбровичу, Басару води садржај дела, у којем су видљиве „Милошеве“ стилско-језичке интенције, те антиутопијска концепција одређеног овде дела, дела под насловом *Тамна страна месеца*, али исто тако и других његових познатих политичких романескних концепата (мислимо на *Фаму о бициклистима*, *Уклету земљу*, *Срце земље*), у којима се до екстремне мере примењује лик резонера и путника, као и конвенција путничког извештаја, где је представљени свет „свет, у којем се све преокреће и преображава“ (Лучић). Да ли ипак ово Басарино дело посеже за старим културним топом путничких значења како би се приказала збиља нових времена од стране политичког коментара? Да ли се у томе изражава нови идентитет писца и српске књижевности на неки нови начин? Да ли се у концепцији Средње Европе по којој путује јунак приче одражава нека посебна „карта путовања Европом“, које подузима „вертикално оријентисана личност“, да би се проверило „лице ствари“ и упоредила збиља под југосоцијалистичким условима са западном цивилизацијом? Какав пренос на крају (или већ од почетка свога путовања) изражава српски хомо политикус? Да ли у томе има разлика међу другим његовим прозним пројектима? Поред реалног путовања наратор описује и „имагинарно путовање“ („Одакле ја то долазим и куда идем? Из Србије?“; 16), лута по путанијама филозофије и подржава свој сукоб са савременошћу.

¹² На „средњоевропско“ порекло нараторове полемике секундарним средствима алузијских формулација, указује патронат мислилаца и филозофа те културне зоне (између осталих Кундерин и Милошев).

¹³ У посматрању личности аутора и његових дијагноза користимо Гомбровичев дневник за године 1953-56, пошто овај део његових дневничких записа садржи многе коментаре о пољској књижевној средини за време ПНР. Према дневничким записима Гомбровичев „раскид“ са Пољском и његов одлазак у Аргентину 1939 г. уједно је и његов опроштај са амбицијом „бити писац“, иако „уравањем“ у аргентинску егзотику свакодневице доприноси временом његовом успешном повратку у књижевност.

Басару води према Гомбровичу, поред горе наведених значењских детерминанти и духовно-емоционална сродност; ипак без детаљније анализе књижевно-биографског лика обојице аутора не можемо расудити у чему се састоји аналогија између тих аутора – јасно је да се њихова сродност односи на сличне стратегије „опонашања“ људског и књижевног неодобравања према систему. „Вечити инација“ Гомбрович зазива Басарин интерес кад његов јунак бележи:

„Пре неколико месеци прочитао сам Гомбровичеве дневнике. Редак пример поштења. Витолд је одлучио да напише дневнике. Није он превише пажње обраћао на прошлост: тај испрени Пољак је предухитрио, ако тако може бити речено, подмуклу прошлост, транспонујући је у будућност – писао је дневник у супротном правцу, пливао *против* струје.“ (29, подв. J.D.)

Одабрани пољски коментатори преносе „истину о времену“ – изнад свега – истину о тоталитарном систему. Катастрофична „црна“ слика збиље презентује заједнички „глас“ у њиховом књижевном исказу, с обзиром на њихове интерпретацијске интенције, карактеристична је према „међународном“ европском одјеку дискусије о тоталитарним верзијама државног поретка у Средњој Европи. Унутар ове оптике и гледајући на ствар лотмановски – Милошево прозно дело (пољски нобеловац је „црну“ дијагнозу о свету објавио Западној Европи у свом *Заробљеном уму*) и публицистика Милош/Гомбрович/Херлинг Груђински/Кијовски, стварају одређени „текст“ друштвенополитичке стварности о Пољској. Сваком од њих својствен је исти светоназор – убеђење да свет стоји „на граници катастрофе“.

Иначе кључну, у Басарином поступку, стратегију провокативне загонетке овај пут наговештава наслов дела, дакле *Тамна страна месеца*. Ова формулација спаја важне културне аспекте: ћутњу (месец – ћутљив повереник ноћног живота планете), тајну (непознати свет месеца који је човеку познат једино са једне те исте стране) и зло (тама је атавистичка асоцијација на зло).¹⁴ Ова значења потенцира нараторов исказ да је путовање у Пољску подuzeо „као сплет чудних околности“. Неки нарацијски сегменти откривају дакле књижевно сродство наратора са Фермином Цефрејем и Малим Принцем. Док наслеђе личности Фермина, јунака у роману Малколма Ловрија *Испод вулкана* (1947), означава тематску сродност с традицијом европске ратне и револуционарне прозе, те се у конвенцији наратора-коментатора представљене збиље одражавају карактерне особине: „осећај заједничког учешћа у ширењу светске зоне зла“, а уз то самоћа, набујао понос, те посебно – опседнутост визијом пакла¹⁵ која прати српског *flanera* током читаве његове европске путаније:

¹⁴ Види: W. Kopalinski, 1985, стр. 1077, слично P. Kowalski, *Leksykon Znaki świata. Omen, przesąd, znaczenie*, Warszawa-Wrocław, 1998, стр. 266.

¹⁵ Уп. А. Z. Makowiecki, *Słownik postaci literackich. Literatura powszechna*, Warszawa, 2004, стр. 166. Пакао је Басарина „фиксна идеја“; у причи под карактеристичним насловом *Писмо из пакла*, наратор и уједно „осуђен на пакао“ јунак приче, који после смрти, из пакла, шаље писмо свом пријатељу, говори следеће: „у новије време, наимае, пакао није тако удаљен од света. Искуснији кажњеници тврде да се пакао и свет додирују, прожимају... Штавише, иако је у то

„На путу из моје земље, преко две друге у четврту, којима је заједничка једна ствар: у свима њима на власти су људи који безрезервно верују у објективност времена, простора и материје; људи који су, како рече један пољски песник, наумили да од Божје цунгле (какав је овај свет) направе Зоо врт, рај на Земљи, а који су направили прилично верну копију пакла.“ (7)

Зато сва његова солилоквија кулминирају у нихилистичким констатацијама: „свет је само пројекција“, „свет је крајње неизвесан“, а живот у њему је „сморљиви лавиринт“. Као путник, јунак је уједно „сумњиво лице“ („неморалан човек“, „дефетиста“, „кентаур“, „месечар“), „византијски оријентисана личност“, поред тога и странац, дошљак са друге планете – што је књижевно наслеђе другог овде наведеног духовног патрона – инфантилног наратора *Малог Принца* Антоана Сен Егзиперија. Креће на пут не према западу, у „слободни свет“, већ на исток – у земљу „реалног социјализма“; Пољска је за њега еманација совјетског система („највећи део времена у Варшави провео сам шетајући и посматрајући људе око себе.“, стр. 23), зато му се стално „намећу“ симболи и ритуали тоталитарног поретка; у свом „извештају“ о заробљеној земљи подвлачи „отклон“ од цивилизацијске норме. Када издваја посебно пољске¹⁶ црте – представља државу као карикатуру у ланцу „земаља социјалистичког логора“. Бележи симптоме система – инертност, бројне примере „совјетизације“¹⁷ – и описује судбину опозиционара – дакле поприма став „међународног посматрача“, али и политички обавештеног лица:

„Пољске самопослуге подсећају на пустиње. На мале, хладне Синаје. У први мах ме је то чинило депресивним, али касније ми сину, док сам лежао у тескобној соби, да и није тако лоша та пустош самопослуга. Зар не могу те полупразне самопослуге бити места нове духовности? (...) Не, мислио сам, не видим ничег лошег у празнини самопослуга, које изгледају тако аскетски, тако

тешко поверовати, да су у пустарама Сибира отворене испоставе Хада.“ С. Басара, *Писмо из пакла*, у: М. Лучић, *Најлепше приче Светислава Басаре*, Београд, 2001, стр. 170. У вези са темом тоталитарног опустошења у Басариним „путним белешкама“ о Средњој Европи, интересантно ће звучати ове констатације наратора истоимене приче: „Што се тиче морфологије Инферна ваља рећи да оно зависи од личних афинитета. (...) Очи моје душе га виде оваквим: пуст град сивих кућа украшен безбројем плаката и транспарената на којима пише: Напред у нове радне победе.“ (нав. дело, стр.178).

¹⁶ Као посебно „пољске“ друштвене одлике „оксиморонски настројен“ наратор набраја – побожност и пијанство: „Најпре, запазио сам несвакидашње манифестације побожности. На сваком кораку црква и то пуна. На сваком раскршћу крст. Око сваког врата ланчић са крстом.“, стр.23; „Онда сам отишао у Краков. У ноћном бару сам упознао Агњешку и Едиту. Уз застарелу музику, пили смо грузијски коњак *Ararat* и безуспешно покушавали да се споразумемо на српско-енглеско-пољском. Када сам пропио све злоте вратио сам се у Варшаву.“, стр. 25. У конструкцији „пољске“ карактеристике посматране стварности, Басару прати стереотип Пољака „испичтуре и католика“, на ту тему упор. између осталог *Образ Польски i Polaków w Europie*, (ур.) L. Kolarska-Bobińska, Warszawa, 2003.

¹⁷ Међу импресијама „странца“ који посећује Пољску тих година Херлинг Груђински наводи „амбијент свеопште апатије, климу преваре и лажи, наклоност сервилности, осећај отуђења према Држави.“ (G. Herling Grudziński, *Dziennik*, стр. 153), док Кијовски констатује: „Пољска је дакле постала држава без наде, чиме наликује на СССР, а Пољаци на совјетске људе. Друштво се поделило на пасивну и на бесну масу, на привилеговану касту и на очајнике... (запис из 1984. године – А. Kijowski, *Dziennik*, Kraków, 1999, стр. 274). Прев. Ј. Д.

екуменски. У њима има управо све што једном испоснику треба: бајатог хлеба, киселих краставаца, минералне воде, и тишине. Да, тишине!“ (25-26);

„Чамећи у соби хотела „Гранд“ у Варшави прекраћивао сам време, гледајући програм ТВ-Москва, јер ми је руски језик био разумљивији од пољског.“ (27);

„И, тако, док радници филозофирају, филозофи раде у градским канализацијама или труну у лудницама као, на пример, у земљи чији сам ТВ програм имао прилику да гледам ових дана у златној варшавској јесени ...“ (24).

Наше је питање – задржава ли Басарин наратор у свом извештају о Пољској „свежину гледања“, или тек „конфронтира“ општепознате у экс-Југославији информације о њој? Одговор на то питање налазимо у пређашњим Басариним исказима есејистичког тона и у његовим прозама које доносе концепције о тоталитарним световима у Средњој Европи (*Фама о бициклистима*, *Срце земље*). Следећи цитат исказује одређену стратегију дискурса о пољској књижевности:

„Савез пољских писаца карактеристичан је по томе што у њему нема писаца. Након познатих догађаја са Солидарношћу у њему нећете срести никога од имена која су прославила пољску књижевност. Али, ако нема писаца – има Савеза. Да би се очувала форма, власти су окупиле пензионере, чиновнике са литерарним амбицијама, људе који, рецимо, одају изглед песника, људе који изгледају продуховљено и начитано. С времена на време одштапају по неку књигу, одрже по неко књижевно вече и то је све. Такозвани књижевни живот. Јадно.“ (22)

У Гомбровичевом *Дневнику* налазимо следећи цитат:

„Писци? Поштедели бисмо себе многих разочарања кад не бисмо назвали „писцем“ сваког ко је кадар да „пише“... Познавао сам те „писце“ – била су то лица претежно плитке интелигенције и доста тесних видика, које током мога сећања нису постала неко... (...) Те лешине одликовале су се за живота том особином, да им је лако било фабриковати свој морални и идеолошки лик, задобијајући на тај начин похвалне критике и озбиљног дела читалаца.“¹⁸

Свој став према књижевности овог раздобља (у којој влада „тишина данашњих зачепљених уста“) формулише Гомбрович поуком:

„Јер, Књижевност је дама строгих обичаја и не треба јој дошаптавати из углава. Одлика књижевности јесте оштрина. Чак и она књижевност која се добродушно смеши читаоцу, резултат је оштрог, тврдог развоја њеног ствараоца. И књижевност мора тежити заострењу друштвеног живота, а не таквој скривеној трпељивости. Та појединост, у начелу безначајна, ипак је карактеристична, јер показује инвазију мекоће у области која мора да буде тврда. (...) књижевности прети опасност да постане јаје на меко, уместо да буде – што је њен позив – јаје на тврдо.“¹⁹

¹⁸ В. Гомбрович, *Дневник (1953-1956)*, прев. П. Вујичић, Београд, 1985, стр. 46.

¹⁹ Нав. дело.

Басарина разматрања стављамо уз цитат из Херлинг Груђинсковог *Дневника*, који донекле „развија“ мисао у Басариним белешкама. Пољски писац (који је, како каже „увек држао до поделе на писце и књижевнике“), записује у свом дневнику:

„Укратко речено писац је човек спреман за оштру игру у велики улог (...), по природи усамљен грабљивац (макар неуспео), књижевник је травождер, створење које марљиво шара папир, као новчиће у штедној касици скуцава све, што је било у стању да из себе излучи, најрадије се креће у крдима „колега“, неспособно за јогунасто ритање, мало наклоно превазилажењу граница ограђеног терена пашњака, осетљиво на чобанов бас. Традиција писца обликована у Источној Европи и подржавана историјским околностима овде је знатно живља него на Западу, ипак однавна у Пољској (...) се намножило безброј књижевника. Као да гунђају и зановетају, као да грде несносне услове и олајавају чобане, међутим с правом страшћу разглабају једино о својим новим „корицама“ на полици и о „будућим издањима уведеним већ у комплексни издавачки план“²⁰

Посебан укус даће тим саркастичним разматрањима фрагмент извештаја Јана Јузефа Шчепанског, чију „конклузију“ о ситуацији пољске књижевности узимамо из његове познате *Каденце*:

„Из државних руку измакао је меценат над књижевношћу. За многе ауторе „самиздат“ и емигрантске издавачке куће постали су једине трибине. Пољској књижевности одузета је њена аутентична професионална репрезентација, међутим нису је „нормализовали“, тако да јој се одузме друштвени резонанс. Напротив: чињеница да јој је нането насиље, обновила је у њој осећај мисије – овај посебан осећај одговорности за етос и културни идентитет народа. Оживео је древни стереотип писца – чувара моралних и историјских вредности...“²¹

У Шчепанском извештају јавља се сродност средстава исказа пољске интелектуалне елите, која „опомиње“ изнутра тоталитарног система; ово је заједнички глас европске дисидентске традиције и њеног отклона од официјелног говора. У односу на „пољски“ слој дисидентске полемике о књижевности за време реалног социјализма у Средњој Европи – интертекстуални дискурс у Басарином делу „оперише“ реминисценцијама према записима руских дисидената – Солжењичина и Бродског (персонални и путнички пејзаж пореклом од Пастернаковог *Доктора Живаго*), док језик Басарине приче употребљава углавном алузију. Да ли у том процесу „говор“ Басариног наратора-посматрача пољске стварности улази у дијалог с гласовима „самиздатских аутора“? „Говор“ следећег извештаја – тј. глас Јана Јузефа Шчепанског саопштава „изнутра“ „соцреалистичке збиље“ у Пољској 80-их; доноси детаљне политичке чињенице и описује књижевне прилике када је „основни циљ културне политике“ у „подређености културе захтевима партије и државе“ – дакле овај исказ у директном је додиру са коментарима изабраних за нашу компаративну анализу – емигрантских писаца. Исто и књижевна

²⁰ G. Herling Grudziński, *Dziennik pisany nocą 1971-1972*, Warszawa, 1990, стр. 129. прев. J. D.

²¹ Нав. дело, стр. 276, прев. J. D.

конвенција записа Шчепанскога о „обављању мандата у СПС“ надовезује се на Милошев пренос о стварности у Пољској овог времена (*Заробљени ум*). Асоцијације нису везане једино за употребу „заједничког језика“, који назива ствари „по имену“; сличности има и у конклузијама, у стратегији „читања између редова“, у сличним алузивним коментарима итд. Ово је „пољски“ дух интелектуалне рефлексije²², који прати Басарину причу о пољској стварности унутар ондашњег „поретка“ Средње Европе, виђеној у *Тамној страни месеца*.

Анализом коментара пољске стварности долазимо до закључка да у Басариној причи о Пољској није толико важна експлицитна слика света (зато се у опису њене реалне стварности потцртава системска сличност а у дескрипцији њене књижевности – наратора привлачи катастрофична аура) колико – Гомбровичевски речено – нараторово осећање тог света, његово осећање Пољске – због тога тонација његове приче се доима као „наслеђена“ из Гомбровичевог писања „уз длаку“. Аналогија између Басаре и одабраних пољских аутора видљива је и сама по себи. Слично „контроверзном“ по својим погледима Басари – и они сnose консеквенце свога „обрачуна“ с књижевном средином, сваки пак на свој начин. Басарин „обрачун са књижевним улогама“ подсећа у његовом делу на ситуацију у Пољској 80-их и делује као актуализација погледа репрезентативних пољских аутора и интерпретатора пољске стварности, представљених у нашем излагању.

Кључне речи: антиутопија, емигрантска књижевност, интертекстуалност, путничка релација, политичка стварност, слика света, соцреалистичка књижевност.

Библиографија

- Ajdačić D., (ур.), *Antiutopije u slovenskim književnostima*, Београд, 1999.
 Басара С., *На ивици*, Титово Ужице, 1987.
 Басара С., *Тамна страна месеца*, Београд, 1998.
 Деретић Ј., *Историја српске књижевности*, Београд, 2002.
 Гомбрович В., *Дневник ()*, Београд, 1985.
 Herling Grudziński G., *Dziennik pisany nocą 1971-71*, Kraków, 1989.
 Kijowski A., *Dziennik 1978-1985*, Kraków, 1999.
Literatura a heterogeniczność kultury: poetyka i obraz świata, (red.) E. Czaplejewicz, E. Kasperski, Warszawa, 1996.
 Лучић М., *Најлепше приче Светислава Басаре*, Београд, 2001.

²² Клим у ових разматрања показују и погледи пољског аутора, представљени у његовим есејистичким записима, упор. J. J. Szczepanski, *Maleńka encyklopedia totalizmu*, Kraków, 1990.

- Nowak-Bajcar S., *Prawda literatury, prawda rzeczywistości. Przywołania dzieł klasyków literatury serbskiej we współczesnej prozie serbskiej*, (w:) *W poszukiwaniu nowego kanonu. Reinterpretacje tradycji kulturalnej w krajach postjugosłowiańskich po 1995 roku*, (red.) M. Dąbrowska-Partyka, Kraków, 2005, str. 409-421.
- Пековић С., *Путничка писма као скривена аутобиографија*, (у:) Научни састанак Слависта у Вукове Дане, бр. 27/1, 1998, стр. 185-194.
- Пековић С., *Путопис – условљеност жанра*, (у:) *Књига о путопису*, (ур.) С. Пековић, Београд, 2001, стр. 11-26.
- Podróżny świata. Rozmowy z Czesławem Miłoszem*, Kraków, 1992.
- Свој и туђ. Слика другог у балканским и средњоевропским књижевностима*, (ур.) М. Матицки, Београд, 2006.
- Szczepański J.J., *Kadencja*, Kraków, 1986.

Jolanta Dziuba

THE VISION OF POLAND IN SVETISLAV BASARA'S TRAVEL JOURNAL
– TAMNA STRANA MESECA

(Summary)

The travel journal by Svetislav Basara – *Tamna strana meseca* (Beograd 1986) contributes to the current of intellectual reportages about the world and thanks to the flexible formula of contemporary travel journalism, which reduces conventionality of the literary transmission – it operates at the interface of many types of literary commentaries and journalism, among others autobiographical trend, reportage, political essay or anti-utopia. All these forms of transmission tend in general towards *political fiction* (the plot is based on a hypothetical reconstruction of commonly known political events, or remains entirely a literarily conceived story, in which authentic characters, circles and institutions of political life are entangled as a background) culminate in Basara's favourite literary genre convention – an eccentric commentary on existence.

Сунчица Денић
Врање

ЕПСКО ПЕВАЊЕ ДАРИНКЕ ЈЕВРИЋ
КАО НАЈАУТЕНТИЧНИЈИ ПОЕТСКИ ЈЕЗИК
КОСОВСКОМЕТОХИЈСКОГ ПОДНЕБЉА

Поезија Даринке Јеврић је од почетка обележена певањем у коме се препознају наговештаји нових времена, засновани на доживљају прапочетка. То је у функцији сведочења о трајности. Ослоњена на средњовековне општезначности Даринка Јеврић свој архаичан песнички језик преобликује у савремене токове.

Говорење о поезији Даринке Јеврић увек је враћање или упућивање на специфично. То *специфично* није најчешће у духу времена, као што се и данас, овде, може тако тумачити. Живети на Косову и Метохији а бити савремени српски песник са јединственим певањем, не мора да значи да ће се узрочности и последице по сваку цену јавити као традиционално, као патетично или анахроно.

Даринка Јеврић рођена је 21. октобра 1947. године у Глођанима крај Пећи. Прву збирку објавила је 1970. године, са песницима Ратком Делетићем и Браниславом Тодићем, а самосталну *Преварени тишином* 1973, увек почаствована рецензијом Стевана Раичковића и Милорада Павића. Потом су објављене књиге: *Нестварни записи* (1976), *Ижиче* (1980), *Хвостанска земља* (1990), *Јудин пољубац* (1998), изабране песме *Дечанска звона и друге песме* (2004), и последња за живота *Псалам бездомника и друге песме* (2006).

Свој радни век провела је на Косову, као новинар и уредник.

Свој животни век провела је, такође, на Косову. Када је изашла са Косова (не кажемо отишла), престала је да се бави певањем, као што је престала са дисањем. Остала је верна Косову и Метохији до последњег даха и последњег стиха. У интервјуу за „Политику“ 1999. године, она Ради Саратлић говори: „Ја са Косова не идем. То не би било сагласно мојој поезији.“ И касније је говорила: „Ја остајем овде, на то ме обавезује моја поезија.“

Још у првој песничкој књизи Јеврићева наговештава свој поетски свет, своју тајну, тон и претензију. Почев од песме *Фреска, Заточеници, Бијели храм, Ратникова љубав, Завичај, Одлазак из завичаја, Варка...*, све до песме

Сан о повратку, Даринка Јеврић као да хода из стварног и постојећег у нестварно и туђе, из нечега што је видљиво као на слици – фресци која ћути „у немирима мирна, // у врлогу сама, стољетну љепоту ми у свијетлост кујеш“, тако да столетну лепоту у светлост претвара и отвара путеве којима ће ходати. Традиционална слика и мотив, и савремени песнички израз сједињују се у овом чину, творећи тако јасну и естетску метафизичку драму људског живота смисленом.

Поистовећивање песника са оним са чим се сусреће, било да је у питању фреска, дечанска звона, љубав ратника, јесте оживљавање тога света. Циљ таквог песничког оживљавања јесте да се да непролазна суштина и ванвременска вредност, да се претворе (пренесу или суделују) у вечност. Тако се може рећи да Даринка Јеврић свој песнички флуид, трен, своју лирику и лични доживљај претвара у велику слику, у општу ствар и широко кретање. Тако се, дакле, може рећи да лириком ствара епско певање.

Има, дакако, и другу релацију ово певање: то је усмерење унутра; оно што спољашњи свет и сазнање чини личним тренутком зачараности, па „тишина дотиче хљеб и опомиње у сну“. Тако се, дакле, може говорити и да се епско претвара у лирско. То преплитање једног у друго јесте суштинска релација певања Даринке Јеврић, њена драмска творевина. То је њен тихи вез, њена молитва, њен јецај и њен чврст ход по драми косовског усуда. То је псалам ратника и молитва љевишких, дечанских и грачаничких звона.

Док кује стихове од сопствених метафора и тонова, од сопствених тајни, жудњи и чекања, она се одговорно и прецизно односи према поезији као према светој грађевини, стално тражећи и стрепећи за правом речи, тј. правим каменом без којег се градитељ (и један и други) не сврстава у живе и вредне, увек, дакле, преиспитујући себе, као у песми *Монолог пјесника* :

„Шта сам то зидао и
гдје бијох подучен грешно.“

Овим се свесно песникиња не слаже са досадашњим – дотадашњим, не скривајући грешке ни грехе, а у немогућности да нешто промени, одлази у тајну „гдје виле бацају чини“ и где нагриза месечина.

У многим песмама и у многим збиркама осећа се да Даринка Јеврић наговештава потребу и привид љубави и вољеног лика, да би се, потом, повукла, склонила и увукла у веће ћутање и мук, у већу тајну:

„Са овог трона само једна круна / и рана / могу да открију срце“, пева у *Узалудној пјесми* посвећеној Весни Парун. У другој *Узалудној пјесми* – за Еуридику, она отвореније говори о својој немушности: „никако да ископам раку довољно дубоку за љубав / (...) само ти корак треба од искони до живе ватре / док стапаш се са прахом / само поглед изнутра може да те сатре“. Цео круг *узалудних пјесама* посвећен је женама: \улијети, Исидори, Усамљеници, Утопљеници, Цветајевој и Љиљи Брик. У овој последњој најаутентичнија је слика чекања, налик на љубав која се наговештева као печат дилеми: „Корачам побожно у овај изгубљени рај / овом љубављу тачном као годишње доба / долазим из вјечности / попрскана пјегама трулежи као устајала дуња.“

Слика кретања из прасуштине реалност је њеног љубавног чина. Певање о љубави – певање је о немоћи и патњи – певање о тајни. Тако завршава другу *Узалудну пјесму*, сликом после које се трагање за актерима прекида: „Зазидана јесам / у кули од слоноваче / с воњом нашег пакла /у мени сва твоја лица“. И колико год трагали, безуспешност је неминовнија а трагање сувишније. Оно овде долази и неименовано улази у њен крвоток и њену тврду усамљеничку мисао и нерв, и ту остаје као усуд.

„Ћутим,
вјековима ћутим твоје име
слутим како ми послуже кише болујеш косу
и како од лелека звона занијемим и ослијепим.
Потом ни молитве не разумијем
кад падам у бездан за твојим очима“

Ћутање о љубави код Даринке Јеврић апсолутни је говор љубави, или говор о апсолутној љубави. То су њене вечне и непроменљиве истине (а само је тајна непроменљива), њени вредносни светови, њен поредак и ред, њен склад и смисао, њено поетско трајање. „Скривам те од себе саме/ бесјемено сјеме у ткиву трулог дана“. Јаловост и безсеменост тога света и оностраног доживљаја, често стварају слике емотивне пуноће, готово еротског чина.

О лиризму се може говорити као о спутаној сензуалности и љубави. У многим њеним песмама средњег песничког доба, доминира та притајена сензуалност, угушена емоција и љубавна чежња, иако се чин назире као сенка уз ветар, због којег „свлачи трагове усана са тијела, праг да зазида, прозор и врата“ (*Зид*), спремна на ту губу која растаче скелет, као у песми *Међи нам се прах*, а неспремна да оде и распетља клупко. „Никуд из загрљаја / из ове тихе омче“.

Говорећи о том свету песникиног бивствовања, Даница Андрејевић каже да је „лирско ткиво Даринке Јеврић подвргнуто контроли стваралачног поступка и сажимању сабраних поетских мисли у највишу могућу поетску меру“.¹ Намеће се често слика затвореног простора као простора среће и постојаности. Зато је „соба у којој дишеш као уснули светац“ – простор где она постоји, где је власник нестварних записа. То је њен трон и њена звезда, њен мач и њена жила куцавица. Одатле може да одрешу муње, да дланом додирне ваздух, може нечијим дахом собу да позлати, да златна зрна пронађе у забрањеном воћу, јер „тако нестварно бораве само птице“. То је та истина коју Даринка Јеврић објављује кроз шапат о који се спотиче. То је њен хронотоп или, са овог угла посматрано, *утопијски хронотоп*.

Ово пребирање по значењу тајне и чежње песникиног рефлексивног ЈА може се завршити јаким њеним знамењем и покушајем да олакша и себи и *вјековима* питањем, чедним и видним које поставља у *Монологи пјесника*:

„Шта сам то зидао и
гдје бијех подучен грешно.“

¹ Д. Андрејевић, *Речитост тишине, Нови свет*, Приштина, јануар 1987.

У њему се, овим мушким обликом и занатом, Даринка Јеврић определила да спаја опеке, да видиковце поставља, „да птице слете на озарене“, где и сам Бог сврати и одахне.

Великим делом њена је поетска структура направљена у мушком облику и занату, у мушкој моћи, иако је као ретко ко у савременој српској поезији суочена са немоћи. Може се потпуно исправно устврдити да је певање Даринке Јеврић најјединственија духовна творевина у савременом српском песништву. Релација између бившег и будућег одређена је и осликана у садашњости, мада се често занемарује или релативизује феномен времена. Готово се истоветно односи према нечему што је митско и легендарно, према библијском и косовском, као према нечем што је трен, што се бележи у лету птица и звуку манастирских звона. Даринка Јеврић је као славјанска госпа и славјанска туга спојила вишевековно косовско страдање, спајајући у својим песмама и земаљско и небеско. Сетном лирском мелодијом она улази, како у лично, тако у народно и опште страдање, створивши симболику епског. Таквим се поступком јединствена косовска стварност и трагичност из уста и судбине *младе гојковице* претвара у страдање *девет југовића*. Тако се, као велике певачице и слепице, велике хроничарке нашег усуда, „слијепих Живана и Јеце / од Гргуруваца Слијепице / штоно с Косовком дјевојком струнама видаше ране“, она поставља као „кућни олтар и моћно светилиште“.

Понегде и често, епска слика света замењена је *ништавилом и празником*, како је приметила Бојана Стојановић Пантовић, „нула – лицем“, и да је „злехуда историја српског народа певање о љубави некако потиснула и преобразила у певање о опстанку.“²

Даница Андрејевић је формулисала, а често и употребљава слично одређиште када говори о косовским песницима, да је епско потиснуло (појело) еротско. Сама Даринка Јеврић говорила је да је „пјесник онај што часно носи благу божанску и адску искру, гласник са порукама тајним у своме билу, онај што открива Јанусово лице старинских огледала и скида образине. Градећи уметничку синтезу од митске и повијесне потке, пјесник је исписивао меморије. (...) Од студеног заноса, од зебње, од горких истина и муклина, од нашики живљења патње“.³

Епско певање као и етичко начело не може се превидети у овој поезији. Оно је очигледно као око соколово на рамену средњевијекских српских витезова, или као остварена *кнежева клетва*. Песникиња нас, пише Мирослав Егерић, „подсећа својим одсечним стајањем на „вријеме оно“, и на време ово, „чувајући у темељима додир са трагичним у националној и појединачној судбини“⁴, не улазећи у патетику и монотонију, благо преносећи улогу песника као манастирског звоника који објављује истину о: *Ускоцима у Метохији, Бојевој глави, Опитем збјегу, Сабору врана у Приштини, Повијести о*

² Б. Стојановић Пантовић, *Тренутак зрења*, „Политика“, 29. мај 1999.

³ *Речитост тишине, Портрети косовских књижевника*: Д. Јеврић, *Нови свет*, Приштина, јануар 1987.

⁴ М. Егерић, *Дечанска звона или песништво имагинативне осетљивости*, *Летопис Матице српске*, Нови Сад, јануар-фебруар 1999.

сјекири, о Богојављенској зори, Новој Црници итд. Песме, поготово из последњих збирки, као и оне из необјављеног рукописа, говоре о косовском усуду као о новомученичкој и новозаветној драми која превазилази „схематизам било каквог локализма“. „Родољубље је,“ по Митри Рељић, „схватала као нешто само по себи разумљиво, најпре за оног ко се нагледао патње свога рода, у часном родољубном прегнућу „копнила смјерно као надгробни камен, али за службу народу“.⁵ У песми *Хор* она пева: „Ево смо / у боловаоници свијета / лијепи мрци; / уредно смо измирили / гробовину / намирили крвнину / и размијенили кошуље // Љубавни / невидљиви мој: / кад ову кротку јањад / поведу на клање / да л им душа иште / чистилиште // кроз пакао прошли смо већ.“

„Даринка као да је све боли преболела“, каже Флорика Штефан, „све неправде надвисила. (...) Њена горчина тежа је и тамнија, дубља, а узноситија, предодређена пре њеног рођења и дужа од њеног живота. Трајна као небо и земља Косова и Метохије.“⁶

Оно што је отворило широко пространство литерарног реалитета Даринке Јеврић, као и оно што је на тематском и мотивском плану представило Косово – *завичај разуђен / као паучина око главе*, налази се у збиркама *Хвостанска земља* и *Јудин пољубац*. Тако се наговештај и песничка интуитивност осећа у овим стиховима који творе *суров тестамент*: „Над пољем црни се јато – згрушана душа – наталожена зебња. Сврдлом видан вид. (...) Уредно смо платили за вичајнину, уходнину, самотнину, мрзнину, жучнину, мрзлину... Кроз пакао прошли смо већ, пева она у песми *Псалам бездомника*.“

Та, како смо је назвали, епска форма, проистекла је из епске садржине, где поједине песничке конструкције потпомажу семантичком моделу овог певања. Често се архаичношћу и необавезном римом лексички ниво „открива као свечано саборовање речи“.⁷

Трагедија косовског поднебља праћена је епским сликама, епском интонацијом, епским певањем, као најприкладнијим метафоријским смислом. Та епска нота и форма у појединим песмама са тематиком косовске збиље даје општи катрактер косовске драме.

„Кроз зраку зорила мрак / кроз сумрачја дуге / над Грачаницом грака. / И цел’ дан вранило / и цел’ дан црнило!“; у песми *Сабор врана у Приштини*. Ове су песме окарактерисане као „дневник једног дубоког и личног доживљаја који се односи на све Србе и Црногорце на Косову“. Даринка Јеврић је пропевала за све бездомнике и невољнике, замењујући мржњу добротом, кукњаву дужношћу, скептицизам вером. У песми *Залазак*, једној од последњих песама која је настала као *Послање са Сунчаног брега*, она се помирљиво опрашта од дана као од живота:

⁵ М. Рељић, *Патња и реч благословена*, In *методијам – Даринка Јеврић (1947 – 2007)*, Летопис Матице српске, јул-август, 2007.

⁶ Ф. Штефан, *Даринка Јеврић или славјанска туга, Дневник*, 30. септембар 1988.

⁷ М. Рељић, *Руковет бола славјанске госпе, Стварање*, јун-август, 1999.

„Очи у очи у злаћано привечерје
Гледамо се: залазак сунца и ја
На уранак некако увијек прикасно
Час сунце, час ја, час бијел дан.“

Тако се тишина и самоћа стапају са вечношћу, како би песникиња рекла „са метафизичком свешћу о прастарој стрепњи“, чиме се појачава стрепња над судбином народа. Тон се често у њеним песмама претвара у свечарску исповест. „Осећам тако“, писала је Милица Краљ, „тешку сузу Даринке Јеврић, песникиње српске и косметске, сузу налик стврдутом грумену земље хвостанске. И плачем“.

Даринка Јеврић издвојила се и као песник и као ратник, и као сејач и као тумач звезда – издвојила се као једина или као најгласовитија тужалка, или најтиша жртва косовска. О њој се може рећи оно што је она казала о другој песникињи – такође великој славјанској госпи, Дари Секулић.

Она је – „књегиња без кнежевства и баштине.
без невестињске шкриње
што трнов преноси вијенац
цестама под градом сјенки
проноси ријеч
безгрешно зачету
проноси их као синовство, жељу Божју“

изговоривши последњу:

„Госпде, бојим се твоје вјечности
ал трнов вијенац преносих величајно
кроз горка коначишта.“

Кључне речи: лирско и епско певање, савремена српска поезија, Косово и Метохија, симболика, мотив тишине.

Suncica Denic

THE EPIC FORM THE POET DARINKA JEVRIC AS THE MOST AUTHENTIC POETIC
LANGUAGE OF THE REGION OF KOSOVO AND METOHIJA

(Summary)

By using modern poetic iconography, with her poetry Darinka Jevric started and continued the poesy marked by the primordial; the singing in which we recognize the beginnings of new times, i.e. the testimony of endurance. The symbolism of her dream, her love and her struggle, is in silence, in that semantic murmuring of water and pebbles, in the place where the bells of Decani profess the celebration of the heart, and where even a bird forgets to fly. Led by the medieval universal meaning and significance, and the philosophy of Kosovo and Metohija, Darinka Jevric transforms her archaic language into modern striving and contemporary streams. With its epic vision, as a phenomenon of multitude of meanings, this poetry is like a flying hawk, which unique in its chivalry and heights, sees the essence, purifies and leaves silence behind.

Александар Бошковић
Београд

ПРОБЛЕМ НЕМОГУЋИХ СВЕТОВА ФИКЦИЈЕ У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОЈ ТЕОРИЈИ

Будући да је у савременој књижевној теорији проблем односа књижевности и стварности, односно фикције и стварности, у највећој мери питање на којем су изграђени темељи теорије могућих светова, овај рад има за циљ сагледавање специфичног проблема немогућих светова фикције на који су указали многи теоретичари у оквиру ове теоријске оријентације. У њему се нуди критички приказ постојећих концепција немогућих светова фикције у оквиру теорије могућих светова, као што су схватања значајних књижевних теоретичара попут Лубомира Долежела, Брајана Мекхејла и Умберта Ека. При томе аутор описује сличности и разлике, али и предности и мане између понуђених концепција немогућих светова фикције у теоријским радовима поменутих теоретичара. Циљ рада усмерен је и ка описивању различитих типова „немогућих фикција“ у оквиру постмодернистичке књижевне продукције. На примерима конкретних књижевних дела, аутор настоји да понуди детаљнију разраду постојеће типологије немогућих светова фикције.

У којој је мери проблем односа фикције и стварности веома сложена и за теоријско разматрање незаобилазна тема, можда најбоље говори и следећа, врло илустративна, новинска вест:

„Четрдесетједногодишњи Кинез Ћи позајмио је свом пријатељу Џу скупочени мач звани Змајева сабља. Међутим, после неколико дана Џу је, без Ћијеве дозволе, продао сабљу за 700 евра. Ћи га је пријавио полицији која је одбила да се умеша. Џу је покушао да се помири с пријатељем и понудио му новац за сабљу, али Ћију је дотле већ ‘пао мрак на очи’ и убио је Џуа ножем у груди. Разлог зашто се полиција није умешала кад им се Ћи први пут обратио јесте што нигде није било украдене имовине. Јер Змајева сабља је предмет из компјутерске игре *Legends of Mir III* коју су Џу и Ћи играли путем Интернета. Пошто сабља није постојала у стварности, у очима представника закона није могла ни бити украдена. Нажалост, Џуово убиство било је почињено у стварности и Ћију због тога прети смртна казна. Током судског поступка могла је да се чује занимљива расправа, не толико о томе да ли је Ћи крив за убиство, већ да ли је Џу заиста починио крађу која је претходила убиству. Тужилац је истицао да ниједан закон не штити предмете који постоје само у компјутерским играма, те, према томе, Џу не може бити крив. Али, професор права са кинеског универзитета, Ванг, сматра да, пошто играч мора да потроши време и новац да би унутар игре дошао

до неких предмета, они представљају личну својину. Не можете украсти нешто што постоји у стварности, али – у овом случају – шта је коме стварност?¹

Несумњиво да овај пример није изузетак када је реч о „дисторзији“ граница виртуалног и актуалног, фикције и стварности. Познато је, на пример, какав је утицај Гетеов роман *Јади младога Вертера* имао на генерације читалаца или, пак, то да су у другој половини XIX века кочије које су користили љубавници за „уживање“ носиле назив *Мадам Бовари*. С друге стране, случај убиства Кинеза натерао је велике компаније, произвођаче компјутерских игара, да законски заштите сву имовину унутар виртуелних светова које су створили.

Данас је општепознато да се у теоријским проучавањима, негде управо на овом проблему односа фикције и стварности, зауставио структурализам. Постструктуралистичке теорије, каква је теорија могућих светова о чијим доприносима овај рад треба да говори, тежиле су да овај проблем превазиђу и разреше. На првом месту тако што су структуралистичко проучавање „класичне“ наратологије – усмерено на домен приповести (*recit*) – смениле постструктуралистичким окретањем ширем домену – домену фикције. Управо та шири перспектива омогућава другачије виђење књижевне прозе или приповести, где се у центар изучавања доводе услови и начела *измишљања прича*, односно, *стварања фикције (poiesis-a)*.

У одређењу теорије могућих светова као теорије *фикције*, назначено је схватање појма фикције у опозицији према појму стварности. Наиме, један од пропонената ове теорије, чешки теоретичар Лубомир Долежел, оштро критикује миметичку доктрину схватања фикције као прилично ограничавајућу, будући да она разнолик и бујан фикционални универзум своди на пуку имитацију стварног човековог искуства и живота, односно, на модел једног јединог света – света стварности. Долежелово оспоравање миметизма не подразумева порицање вишеструке испреплетаности фикције и стварности. Напротив, он је свестан постојања њихове двосмерне размене: фикција за себе употребљава „грађу“ коју проналази у стварности, док је човеково поимање стварности умногоме одређено појединим фикционалним конструктима. Размена између фикције и стварности се, према Долежелу, може подробно проучити и описати само уколико се инсистира на успостављању чврстих граница између њих.

Због тога ће основе за обједињену теорију фикционалности Долежел наћи не у формалним и прагматичним аспектима и приступима, већ управо у семантици, тј. у уверењу да је фикционалност превасходно семантички феномен, лоциран на оси „представа (знак) – свет“. Међутим, најважније је то што ће Долежел фикционалну семантику утемељити на радикално другачијим основама у односу на миметичку интерпретативну праксу – моделативни оквир једног света (свет стварности) замениће оквиром вишеструког света (концепт могућих светова). Семантику стварног света замениће *семантика могућих светова*. Долежел пише:

¹ Ј. Симонс, *Нека друга стварност*, „Политикин забавник“, 9. 6. 2006, стр: 42.

„Наша семантика је утемељена на једној основној онтолошкој претпоставци: постојати стварно значи постојати независно од семиотичког представљања; постојати фикционално значи постојати као семиотичким средствима конструисана могућност. Другим речима, фикционални светови су посебна врста *могућности* којима је додељено фикционално постојање. Сваки семиотички систем (медии) може доделити могућностима фикционално постојање, и сваки поседује властите поступке или механизме за извршење тог задатка. У семиотичком систему названом књижевност, фикционални ентитети постоје захваљујући специјалној врсти конструктивног текста, фикционалном тексту.“²

Ако су фикционални светови посебна врста *могућности* којима је додељено фикционално постојање, шта су то онда *немогући светови фикције*? Позната изрека да је „у фикцији све могуће“ представља једну отрцану фразу која крије скривену претпоставку да су сви они догађаји и околности чија је реализација у стварности практично немогућа, поврх тога, могући у краљевству фикције. Израз „немогућа фикција“ је, отуда, оксиморон. Према теоретичарима семантике могућих светова, немогући светови су они који нарушавају основне законе класичне логике: принцип идентитета, принцип непротивречности и принцип искључења трећег. Такви светови, разматрани радикално другачије од стварног света који насељавамо, сматрани су за недоступне.

Међутим, како примећује једна друга теоретичарка, Мери-Лора Рајан, логичка немогућност је само једна прихватљива форма немогућег света. Према њој, друге форме укључују физичку, узрочну, таксиономатску, темпоралну и географску неприступачност.³ Као што се могло очекивати, немогуће у односу на реалност значајно се разликује од немогућег у односу на фикционалне светове. Одређене догађаје и околности, који се могу наћи у бајкама и научној фантастици, немогуће је пронаћи у стварном свету. Ово би било нарушавање Рајанове поставке мањег-броја односа приступачности (физичке и таксиономатске, на пример). Немогући светови фикције су направљени да наруше логичке принципе непротивречности. Такви светови су читаоцу тешки за замислити и тиме искључују потпуно предан доживљај читања. У својој типологији жанрова, Рајанова пише да ће жанрови бити дефинисани на основу броја релација приступачности које фикционални свет повезују са културно надмоћном репрезентацијом стварног света.⁴ То значи што је већи број релација приступачности, мања је раздаљина између стварног и фикционалног света. На тај начин, велики број фикционалних дела створено је таксиономатски и/или физички на радикално другачији начин од стварног света, нарочито у фантастици и научној фантастици. Пошто се ови светови природно препознају као немогући, они су у много већој мери створени као непроверљиви. Њихова могућност је значајно умањена, али још увек не и немогућа, закључује Рајанова.⁵

² Ј. Долежел, *Хетерокосмика. Фикција и могући светови*, прев. Снежана Калинић, „Службени гласник“, необјављено.

³ М. Лаура Рајан, *Могући светови и односи приступачности*, прев. Душан Ђорђевић Милеуснић, „Реч“, бр. 30, 1997, стр. 102-106.

⁴ Исто, стр. 108.

⁵ Исто, стр. 109.

Не само да је трансгресија таксиономатских и физичких норми могућа у фикцији, него се и у развоју тзв. 'постмодерних фикција' дешава да су некада свети закони логике такође отворени за извртање и нарушавање. Логички немогуће је неприметна тема фикционалног универзума многих књижевних дела друге половине XX века.

Типологија немогућих фикција

Грубо узев, укупно постоји пет типова немогућих фикција. Прва форма видно нарушава логички закон непротивречности и такође се може описати као *sous-rature* свет, или свет који се „брише“. Други тип је тзв. „фикција рачвастих стаза“ где, истовремено, више од једне наративне путање или могућег света постају стварни. Трећи је пример фикција „квadratуре круга“ где другачија логика саставних делова фикције лако може да доведе/одведе до логичких парадокса. Четврта група је она у којој долази до мешања или преласка онтолошких нивоа фикционалних дела, што се може назвати „дијегетичким нарушавањима“. Последњи тип немогућих фикција јесте онај у којем фикционални јунаци насељавају више од једног света фикције.

1. Контрадикције и *sous-rature* светови. Наратор може описати догађај као да се одиграо у фикцији, да би одмах потом изјавио како се тај исти догађај није догодио. То да се у истом временском моменту и на истом географском месту догађај није и јесте догодио, једноставно, не може бити. Заправо, то представља нарушавање првог основног принципа неформалне логике. Пример је роман Роб Гријеа *Састајалиште*, где се смрт Едварда Манерета појављује у више од једног временског момента. Један од јунака у роману (Јонсон) чује од полиције за Едвардово убиство, но ипак реши да га касније, те исте вечери, позове. Служавка (Ким), Едвардов убица, налази његов леш одмах после убиства, да би потом наново сусрела живог Манарета који је чека у његовој соби. Едвард Манарет, који је жив после откића да је мртав, чиста је противречност.

У корисном инвентару карактеристичних немогућности аутора *Постмодерне прозе*, Брајана Мекхејла, разматрају се ови фикционални светови који се бришу, прецртавају, који обично нестају по њиховом појављивању само да би се, потом, поново призвали и појавили: „Прво се представља једно стање ствари... потом се то стање ствари обуставља и пориче, укида [...] Коначно, избрисано, поништено стање ствари се наново појављује.“⁶ Овај тип немогућности сличан је нарушавању закона противречности, јер се два супротна стања ствари појављују истовремено. Ефекат брисања јесте изазивање сумње и неодлучности код читаоца, будући да брисање за собом оставља траг онога што је било створено. Овај ефекат, према Мекхејлу, садржи два аспекта: „дестабилише онтологију пројектованог света и истовремено огољава и оставља празним процес изградње света.“⁷ Читаочева

⁶ В. McHale, *Postmodernist Fiction*, London, 1987, стр. 99.

⁷ Исто, стр. 101.

очекивања у урањање у доживљај читања текста значајно се изневеравају оваквом приповедачком стратегијом, док текст истовремено упућује на себе и своју конструкцију.

2. Рачвасте стазе. Други тип немогуће фикције јесте тзв. варијација „рачвастих стаза“, симултано постојање више од једног стварног, логички доследног света. Борхесова приповетка *Врт са рачвастим стазама* нуди пример овог типа немогуће фикције. Борхесова приповетка може се посматрати као случај „све-могућности“, где ниједан могући свет није призван, већ су сви могући светови омогућени текстом. „Скоро недокучиви Цуи Пен“ – предак главног јунака приповетке и аутор виртуалног „хаотичног“ романа – бира све могуће стазе, или наративне алтернативе истовремено. У таквом тексту нема могућих противчињеница, будући да су призване све алтернативе. Изабрати истовремено сваку од коначног броја свих наративних стаза једноставно је немогуће у одређеном ограниченом текстуалном свету који је дат. Ипак, такав избор је поред свега прихватљив у смислу *метајезика* који се користи да опише тај избор (аутор, да се присетимо, бира све могуће путеве истовремено), иако такав текст остаје недокучив јер се не може замислити било шта на шта би он био налик.

Борхесова кратка прича *Врт са рачвастим стазама* јесте метафикција о немогућим световима, о Врту рачвастих стаза, чија је тема *парадокс времена*. Како је могуће за такву књигу да буде бесконачна? То је проблем коме се Борхес обраћа стварајући причу. Роман структуриран у кружном маниру, попут *Финегановог бдења*, где се последњи ред враћа и наставља првим, почетним, представља једну од могућности на коју Борхес алудира, иако простор текста књиге остаје и даље коначан чак и док је његова временска димензија претпостављено коначна.⁸ Цуи Пенов текст, супротно Борхесовом рачуну, јесте подједнако временски и просторно коначан, као што ће било који текст који укључује све противчињеничне могућности неопходно бити коначне дужине.

3. Фикције квадратуре круга. Трећа форма немогућег могла би се сврстати у фикције „квадратуре круга“, где различита логика саставних делова фикције располаже капацитетом који може довести до парадокса. Један од примера је путовање кроз време, нерешив проблем за већину физичара и филозофа упркос настојањима бројних аутора да опишу такве околности у научној фантастици. Постоји, рецимо, прича која описује нарочито немио случај уметничке критике, која се враћа из будућности у XX век да упозна сликара веома признатог у будућој епохи као великог уметника. Међутим, критичари налазе да је тренутни сликарев рад медиокритетски и просуђују да уметник тек треба да наслика своја ремек дела. Критичари разгледају неке репродукције његовог позног рада из књиге коју поседују и уметник, присуствујући том чину, пажљиво украде књигу и после повратка критичара

⁸ Довољно је, на пример, сетити се песмице из Бекетовог *Чекајући Годоа*. То је балада коју Владимир пева на почетку другог чина: у кујну уђе пас и украде кору хлеба, после чега га кувар пребије на мртво, затим га сахране други пси, који му над главом напишу, „У кујну уђе пас“, итд.

(помоћу временске машине, наравно) у будућност репродукује ова дела из ње. Парадокс призван овом причом јесте да не постоје оригинална ремек дела, само различите репродукције.

Други проблем парадокса путовања у времену јесте пример приче у којој се јунак враћа на ону тачку у времену која претходи његовом рођењу, како би убио свог оца и на тај начин спречио своје рођење. Ова околност имплицира да би у било ком временском тренутку у току живота те особе, она истовремено постојала и не би постојала, а то је чиста противречност.

4. Дијегетска нарушавања. Нарушавање онтолошких нивоа ствара четврти тип немогућих фикција. Оне би могле да се опишу као парадоксалне, или као „Ешеров тип“ наративних конструкција, или у појмовима Ж. Женета као тзв. „металепсе“. Оно што се углавном назива постмодерна фикција не само што нарушава логичка, физичка и таксиномијска правила, већ такође актуализује наочиглед јасну немогућност једног света који нарушава други. Постмодерна фикција достиже овај циљ примарно преко *уметнутих наративних нивоа*. Уметнуте нарације, или светови „кинеских кутија“ допуштају могућност бескрајног кретања уназад, тј. регресије, поступком познатим као *trompe l'oeil*. Иако инфилтрирање замишљених светова у стварни свет у којем су замишљени јесте технички немогуће из тачке гледишта која има упориште у стварном свету, многи писци користе овај концепт у свету фикције.

Хулио Кортасар нуди добар пример металепсе у причи. Кратка прича *Континуитет паркова* илуструје нарушавања хијерархија онтолошких краљевства, јер у првостепени упада другостепени фикционални ниво, а у другостепени ниво особа која чита. Из наратолошке перспективе, Кортасаров текст је онтолошки парадокс веома близак визуелним радовима Ешера. На метафоричком нивоу, текст је алегорија тзв. уроњавајућег читања, где читалац себе замишља као део приче, емфатички урањајући у лик недефисане особе коју убица планира да убије.

Различити постмодерни поступци регресије (као што је наведени *trompe l'oeil*) изневеравају уобичајено очекивање разрешења. Исто би се могло рећи и за поступак *mis-en-abyme*.⁹ Оно што је заједничко свим овим техникама јесте преплитање дијегетских нивоа или обострано повређивање онтолошких домена: укратко, концепт и остварење немогућег. Наравно, није увек случај да су светови „кинеских кутија“ немогући; пример за то су приче из *1001 ноћи*.

5. Књижевни јунаци у улогама мултиплих светова. Последњи тип немогућих фикција јесте онај у коме фикционални јунаци насељавају више од једног света фикције; овај тип отвара значајан проблем композибилности (могућности састављања) фикционалних јунака. Различити фикционални светови се, дакле, сједињују уводећи јунаке или њихове препознатљиве карактеристике из неколико других фикционалних дела или светова.

Према теорији могућих светова, фикционални карактери су нужно непотпуни, док јунаци постмодерних фикција томе теже у много већој мери. Завршеност или потпуност књижевних јунака зависи од дескриптивних

⁹ Види: Bal, Mieke, *Mise en abyme et iconicité, Littérature*, 29, 1978, стр. 116-28.

детаља датих од стране аутора и приписаних јунаку, како би читалац био у могућности да лик „препозна“ као да је жива особа. У реалистичким фикцијама, ликови теже, што се може очекивати, да буду што потпунији. У постмодерним фикцијама – где су примери бројни – могуће је да се појави неколико јунака из различитих књижевних остварења различитих аутора. Ови јунаци се пре доживљавају као радикално непотпуни књижевни конструи, него као псеудостварна бића замишљена као потпуне јединке.

На пример, за Радослава Петковића се може рећи да је у оквиру српске постмодерне прозе прилично слободан у стварању пастиша од позајмљених јунака, на шта је одлично указала Тијана Тропин. Тако се, на пример, у роману *Судбина и коментари* Радослава Петковића, главни јунак упознаје са извесним Малтежанином Кортом у коме је лако препознати чувеног стрип јунака којег је створио Хуго Прат; затим се помиње извесни француски конзул у Италији, Анри Бејл (за којег аутор додаје да су га звали Стендал), а потом Петковић помиње Наполеоновог барона Сорела у коме препознајемо Стендалов најпознатији лик, Жилијена Сорела; љубавник Катарине Ризнић је Жорж Данден, Молијеров јунак, али померен неких сто педесет година у будућност, итд.¹⁰ С друге стране, Предраг Бребановић је у својој студији *Подруми марципана*, такође указао на бројне „позајмљене“ књижевне јунаке у делу *Доктор Крлежа* Боре Тосића.¹¹

За најистакнутији пример аутора слободног у стварању пастиша од позајмљених јунака узима се списатељица Кети Акер. Читав њен стваралачки корпус сачињавају такве јединке, мада ретко одају утисак да су истргнути из оригиналних текстова у којима се првобитно појављују. Примери укључују појаве Маркиз де Сада и Артура Рембоа као фикционалних јунака, скраћена биографија Анри Тулуз-Лотрека, аутобиографија Пјера Паола Пазолинија, и Дон Кихот који се јавља у суровом, модерном Њујорку.¹² Сва фикција Акерове може се посматрати као огромно, појединачно нарушавање ограничења компосибилности.

Књижевни теоретичари немогућих светова фикције

Три значајна књижевна теоретичара разматрала су проблем немогућих фикција и формулисали су овај термин у више или мање строгом поимању. Лубомир Долежел, ослањајући се на класично поимање модалности, има најстроже схватање немогућности у фикцији. Насупрот њему, схватање Брајана Мекхејла је најлибералније, будући да он признаје за могуће скоро све концепције немогућег у фикционалном свету. Коначно, Умберто Еко се

¹⁰ Види: Тропин, Тијана, *Интертекстуалност као поетички елемент у делима Радослава Петковића*, Књижевна историја, бр 122-123, 2004, стр. 105-128.

¹¹ Види: Бребановић, Предраг, *Подруми марципана. Читање Боре Тосића*, Београд, 2006.

¹² Маркиз де Сад се појављује у замишљеном *The Childlike Life of the Black Tarantula*. Рембо је главни јунак у *In Memoriam to Identity*. Тулуз-Лотрек је јунак фикционалне биографије *The Adult Life of Toulouse-Lautrec*. Пазолини пише своју фикционалну аутобиографију *My Death, My Life, by Pier Paolo Pasolini*. Најзад, модерни Кихот је централни јунак надреалног *Don Quixote: Which Was a Dream*, сна који се одиграва на апокалиптичном Менхетну.

налази негде између ова два становишта, мада његови закључци пре теже полу који заступа Лубомир Долежел.

1. Лубомир Долежел. Теорија фикционалних светова коју заступа Долежел сигурно би порекла пети тип немогућих фикција, односно онај о индивидуама које спајају различите светове и прелазе из једног у други. Према Долежелу, „фикционалне светове формирају макроструктурална ограничења која одређују скуп њихових могућих саставних делова“¹³. Ови „самогући саставни делови“, сами по себи, укључени су од стране „јунакових подручја“, који су састављени од „скупа особина, мреже односа, скупа веровања, акција, итд.“¹⁴ Тако, ако фикционални свет чини један јунак, онда је јунаково подручје еквивалентно читавом свету фикције. Фикционални светови које чини више јунака јесу „скуп подручја јунака које на окупу држе заједно макроструктурална ограничења јунакових самогућности.“ Имплицитно, фикције попут оних какве се срежу у делима Акерове, према Долежелу, јесу немогуће јер јунаци позајмлени из једног у други свет фикције (како би тај други населили) нису семантички исти. То значи да се подручје јунака у одређеном погледу променило иако је властито име остало исто, а ово је случај чак и када је референца направљена по одређеним аспектима подручја јунака из оригиналног текста. На тај начин, Кихот Акерове није исти као Сервантесов Кихот, чак иако је фикционални Пјер Менар исти (реч за реч, иако наравно богатија, према Борхесу). Другим речима, подручје јунака се променило чак и када су властито име и физичке карактеристике остали непромењени.

Као што ће се видети, Долежелов поглед на немогуће светове фикције је веома сличан Ековом. Долежел примећује да ови светови „укључују унутрашње противречности, или садрже противречна стања ствари“¹⁵. Проблем са оваквим немогућим световима јесте да се „аутентичност фикционалне егзистенције пориче логосемантичком структуром самога света. Књижевност нуди смисао стварања немогућих светова, али по цену фрустрирања читавог универзума“¹⁶. Читалац не може веровати у постојање немогућег фикционалног света када аутор онемогућује сваки покушај читаочевог урањања и саучествовања, скрећући му пажњу на текстуалне противречности. На крају, Долежел види немогуће светове фикције као алегорију „прављења фикције као процеса-са-грешком“¹⁷. Ово тумачење је, међутим, сувише уопштено; оно не даје одговор на питање шта такве фикције откривају о процесима стварања фикција. Постоји ли, наиме, одређенија сврха од суште алегорије фикционалне конструкције?

2. Умберто Еко. У зависности од теоретичареве доследности, наизглед немогуће фикције могу се схватити и као могуће. Неки су склони да остварења логичких немогућности у делима фикције виде као индикацију

¹³ L. Dolezel, *Possible Worlds and Literary Fictions*, in: Allen, Sture, ed., *Possible Worlds in Humanities, Arts and Sciences: Proceedings of Nobel Symposium 65*, New York, 1989, стр. 234.

¹⁴ Исто.

¹⁵ Исто, стр. 238.

¹⁶ Исто, стр. 239.

¹⁷ Исто.

да оваква остварења немогућности постају у најмању руку фикционално могућа. Еко, који не дели такво мишљење, полемисао је да логички немогуће пропозиције не могу стварати светове. Да би се свет конструисао мора се бити у стању да се о њему изведу одређени закључци. У ситуацији да су оба стања ствари, тј. p (пе) и $\neg p$ (не пе), укључена, онда мање-више све може бити укључено; отуда конструисање света постаје тешко. На тај начин, било који могући свет никако не може нарушити законе непротивречности и искључења трећег. Конструкција логички немогућих светова у фикцији служи, у Мекхејловим појмовима, као „субверзивна критика светова и њиховог стварања“¹⁸. Међутим, Еково схватање много је сложеније од пуког одбијања концепта могућих светова који се не уклапају у нужне логичке постулате. Он каже да се „могу замислити“ и да су „интуитивно могући“¹⁹ они светови у којима су узрочни ланци затворени (А проузрокује Б, Б проузрокује Ц, Ц проузрокује А), или у којима број као 17 није више прост број (дељив са јединицом и самим собом). Према Еку, проблем није у томе што такве светове није могуће схватити, већ што они не могу бити описани одговарајућим појединостама: „Такав свет је заправо цитиран, али није конструисан, или – ако хоћете – екстензионално поменут, али не и интензионално анализиран.“²⁰ Није довољно изјавити да 17 више није прост број. Закон његовог дељења мора бити обезбеђен резултатом. Али, ово би било немогуће јер је, према Еку, немогуће поредити два света са различитим логичким системима, а да при томе не дође до оштећења нашег „метасемиотичког инструмента“. Једино што је могуће јесте то да се упознамо са анализираном логичком варијантом обустављања важећег логичког закона.

На тај начин, Борхесов *Врт рачвастих стаза* служи као пример Ековог проучавања немогућег: можемо говорити о врту рачвастих стаза, али не можемо остварити или анализирати такав текст дајући му форму текстуалне презентације која је нама доступна. За писца као што је Борхес, напротив, уобличити бесконачан број могућих светова у ограниченом простору књиге значи поставити истовремен одабир бесконачног броја могућих светова пре као могућност него као немогућност. Заправо, Борхесова теорија је још једна логичка немогућност: могући свет који укључује у себе све могуће светове, па и самога себе. Овај могући свет био би нужно део другог који укључује себе сама и све друге могуће светове и тако до у бескрај. Нужно, такав свет (или унивезум) био би немогућ за проникнути.

Према Еку, присуство логичке немогућности у краљевству фикције више функционише као алегорија која приморава читаоца да се упита о важећим законима стварног света²¹:

¹⁸ В. McHale, *Postmodernist Fiction*, London, 1987, стр. 33.

¹⁹ У. Еко, *The Role of the Reader*, Bloomington, 1979, стр. 234.

²⁰ Исто.

²¹ Мекхејл грешно изједначавајући закон непротивречности са оним искључења трећег, у својој расправи са Еком око логичких немогућности. Да услови не могу бити обоје (и тачни и лажни) истовремено није исто што и услов међувредности између истине и лажности.

„Прави ефекат таквих наративних конструкција [...] јесте тај да производе осећај логичких потешкоћа и наративне nelaгоде. Па оне рађају осећај сумње насупрот нашим уобичајеним уверењима и утичу на наше расположење да верујемо најосновнијим законима света наше енциклопедије. Они подривају свет наше енциклопедије пре него што изграђују другачији самосталан свет.“²²

Изгледа, пак, да је Еко превише рестриктиван у описивању користи логички немогућих светова фикције зарад алегоричног функционализма. Ако је ово заиста основна сврха, зашто би писци бирали да нарушавају логичке пре него ли законе неке друге врсте? У ком смислу би нарушавање логичких принципа утицало на наше разумевање стварности? Или би требало да ауторе таквих дела, пак, разумемо као оне који имају сасвим други циљ?

3) Брајан Мекхејл. Кршење закона непротивречности, поступак често присутан у постмодерним текстовима, што Мекхејл погрешно назива превагом искључења трећег, може се дефинисати као преовлађујуће, истовремено истинито и лажно, приписивање могућем свету.²³ Ова дефиниција не одговара ономе што је постављање немогућих вредности између истине и лажи, што би било права дефиниција закона искључења трећег. Мекхејл износи да је остварење два међусобно потирућа могућа света најучесталије у Фаулеровом роману *Жена француског поручника*. У једном случају Шарл и Сара су помирили, у другом нису. Створена је врста хипертекста са алтернативним рачвастим стазама, који читаоцу оставља да бира пут. Овај случај Мекхејл назива „без завршетка“, дајући очигледну потврду поступку стварања алтернативних крајева приче у тексту. Још једном се текстуална дестабилизација, или померање, признаје за основни ефекат постмодерног текста.

Мекхејлова типологија прозе може изгледати као да искључује немогуће светове. Он критикује Ека, на пример, због неуспеха „да ухвати пуну онтолошку особитост света у коме се догађаји истовремено догађају и не догађају, или у коме се исти догађај дешава на два независиво различита начина.“²⁴ На тај начин, нарушавање правила логике у постмодерној прози није само просто „субверзивна критика изградње света“, како је описује Еко, већ потпуно искривљено замишљање света где се може остварити немогуће и где се његове последице могу истражити. Из позиције Мекхејла, Еко је преценио алегорију науштрб онтологије.

²² U. Eco, *The Role of the Reader*, Bloomington, 1979, стр. 234.

²³ Могло би се помислити да примедба о искључењу трећег може значити „нити *p* (не) нити $\neg p$ (не не)“. Ова фраза, примењена на могуће светове, одговара непотпуности фикционалних ентитета и оних инстанци за које је приписивање особина дискутабилно, оних које оскудевају текстуалним доказима. На пример, ми не знамо колико сестара има Алиса из *Алиса у земљи чуда*. Није ни тачно ни нетачно да има две сестре, док је при том број њених сестара сасвим ирелевантан за наратив. Проблем непотпуности и неодлучности није онај који се може понудити помоћу искључења трећег. Међутим, према дефиницији, искључење трећег је нужно међувременост између полова нити *p* (не) нити $\neg p$ (не не). У фикционалном свету појављивање искључења трећег може попримити форму међувредности између оба истовремена догађаја. Но, прилично је тешко замислити какве би могле бити такве околности.

²⁴ McHale, Brian, *Postmodernist Fiction*, London, 1987, стр. 106.

Закључак

На самом крају, требало би истаћи ставове појединих логичара, као што је филозоф Николас Решер, према којима светови који нарушавају принципе непротивречности и искључења трећег ипак одр(а)жавају постојаност (*consistency*) те их не би требало убрајати у немогуће, већ у могуће не-стандардне светове. Према овом гледишту, појам могућег је уобличен врло широко, а проблем описивања или објашњавања не-стандардних светова постаје недоумица која се тиче њихове приступачности. Не-стандардни светови, иако могући, нису изрециви језиком стандардног света. Имајући у виду ову „логику противречности“, проблем немогућег света постаје проблем неизразивог света.

Оно што је у фикцији немогуће може се описати као оно што тек треба појмити, као оно што тек треба да буде схваћено. То је, заправо, тип немогуће фикције о којем поменути теоретичари још нису дискутовали. Такав немогући свет могао би бити састављен актуелизацијом, реализацијом укључења трећег у концептуално краљевство вредности између истине и лажности. Као што се видело, Мекхејл верује да је такав свет већ био створен у фикцији, али је његово уверење последица његовог изједначавања закона непротивречности са законом искључења трећег. Свет који нарушава закон искључења трећег појављује се као немогућ, будући да не може бити схваћен чак ни као метајезик.²⁵ Такав свет је немогућ свет фикције зато што још увек нико није у стању да мисли какав би то свет уопште и био (реч је, дакле, о недостатку средстава стандардног језика којим би се такав свет описао или изрекао). Таква концепција је вероватно немогућа или у најмању руку прилично невероватна, мада је исто тако вероватно да она још увек није схваћена или да њено замишљање и метајезичко описивање најзад вапи за делотворном мишљу.

Кључне речи: теорија могућих светова, немогући светови фикције, типологија немогућих светова фикције, Лубомир Долежел, Умберто Еко, Брајан Мекхејл.

²⁵ Исказ типа „ово је свет који нарушава закон искључења трећег“ јесте све што се може казати о оваквом свету.

Aleksandar Boskovic

THE PROBLEM OF IMPOSSIBLE FICTIONS IN THE CONTEMPORARY
LITERARY THEORY

(Summary)

Whereas in a contemporary literary theory the problem of a relationship between literature and reality, i.e. fiction and reality, is primary a question upon which the foundations of the Possible Worlds Theory are raised, this essay's aim is to comprehend a specific problem of impossible fiction that many theoreticians among aforementioned orientation in theory indicated. In the paper, author tries to give the critical survey of the existent conceptions of impossible fiction within the Possible Worlds Theory, as concepts of significant literary theoreticians such as Lubomir Dolezel, Brian McHalle and Umberto Eco are. Along these lines, the author outlines the similarities and differences, as well as the merits and demerits between given conceptions of impossible fiction in the various theoretical approaches of above mentioned authors. The goal of the essay is a description of different impossible fiction types within a frame of postmodern literary production. Using the examples of concrete literary works, the author attempts to provide detailed elaboration of extant typology of impossible fiction.

Витомир Теофиловић
Београд

СОЦРЕАЛИЗАМ КАО СИНТЕЗА АКТУЕЛНЕ СТВАРНОСТИ И ВИЗИЈЕ PRO FUTURO

Соцреализам као уметнички правац никад није озбиљно аналитички разматран – или је кован у звезде или је сасвим одбациван.

У време комунистичког режима величан је као последња, највиша фаза развоја уметности, а са крахом тог режима и његове идеологије соцреализам се махом третира као ancilla politicae, као лакировка...

Мада су две деценије кратко време за критичку дистанцу, можда су довољне да се назначе неке контуре односа соцреализма и стварности. Аутору овог рада се чини да су соцреалистички писци актуелну садашњост видели као будућност на делу. Другим речима, простор реалистичности (односа према истини) њихових дела перципиран је као синтеза слике садашњости и визије будућности. Овде се не подразумева само књижевни корпус писаца који су свој поглед на свет (идеологију) некритички (апологетски) делили са актуелном влашћу, већ превасходно оних који су ту идеологију прихватили у начелу, ма колико били разочарани актуелним стањем и протагонистима владајућег режима.

С обзиром да је протекло готово две деценије од рушења Берлинског зида, односно урушавања комунистичких alias социјалистичких режима, као и да је у том интервалу обављена њихова темељна вивисекција као, мање-више, патолошких друштава на слепом колосеку историје, треба зарад анализе насловљене теме овде најпре напоменути да је овако једнозначна негативна рецепција тог типа друштвеног система као готово општи став настала post festum, током поменуте две деценије. Докле год су ти режими постојали, и њихови припадници и светска јавност перципирани су их у читавом континууму, од апологетике до демонизације. За рад ове врсте нису, разуме се, релевантни апологети конкретних режима и њихових вођа – било да су њихове оде биле искрене или у функцији личне пробитачности; оне су без уметничких и интелектуалних домета. Истински уметници и интелектуалци уопште дубоко су увиђали мане тог друштвеног поретка као concretum; разликовали су се у дефинисању и лоцирању тих мана – да ли су субјективне, персоналне природе, то јест да ли су учинак историјски недораслих и морално извитоперених вођа и њихових свита или су објективне, структуралне природе, последица неусагласивих чинилаца самог режима, његове инхерентне противречности, темељног несклада између његових сопствених начела и политичке прагме.

За нашу тему релевантни су писци који су веровали у тај систем као начелно најбољи и који су на актуелне мане режима гледали кроз призму стицаја разних неповољних околности. Позицију ове начелне фаворизације унутар датих режима најсажетије је формулисао Ђерђ Лукач манихејском искључивошћу: „И најгори социјализам бољи је од сваког капитализма!“¹ Иако у цигло неколико речи, ова изрека вишеструко је индикативна – сумира, барем се њеном аутору и многима широм света тако чинило, читаву светску историју и при том даје дијагнозу и оцену актуелне друштвенополитичке стварности, малтене рентгенски снимак света, у датом тренутку и заувек. На којим претпоставкама почива, шта је све запретано у овој прегнантној а тако искључивој изреци познатог филозофа – то је превасходно филозофско-социолошка тема, стога ћемо је овде дотаћи само колико је неминовно за разматрање наше теме, односно њеног политичког контекста и идеолошког оквира.

Друштвени услови као подстицаји и као међе

Кад тако значајан мислилац изрекне за нашу данашњу оптику тако манихејску мисао, то не може бити случајно.

Пре свега, треба се подсетити услова живота и духа времена у коме је ова изрека казана. Након краха просветитељског оптимизма XVIII века, разочарења што човечанство није оберучке пригрлило сазнајни и морални полет науке тога доба и крупним корацима похрлило у светлу будућност, постепено је, читавих век и по, расло и све више бујало осећање да знања и врлине нису довољне за напредак, да су пресудни друштвени услови, расподела друштвених богатстава и моћи. Као исход све већег размаха критичког погледа на стварност израсло је и постало велика друштвенополитичка моћ становиште да је за даљи прогрес човечанства неопходно извршити прерасподелу свих расположивих богатстава. Они који су сматрали да ће тлачење међу људима престати само ако се укине сваки облик личне својине и да ће срећа наступити, да цитирамо Маркса, „кад људи буду радили према могућностима а трошили према потребама“ – стварали су или се бар залагали за ново, бескласно друштво. То ново друштво, међутим, не може се градити без нових, најнапреднијих људи, без авангарде. Овде се опет – то је често у свету идеја – враћа просветитељство на друштвену сцену, али, за разлику од оног из XVIII века, које је у међувремену оцењено као пасивно, чисто медитативно знање, сведено на опис уместо да се посвети мењању света, сада су на сцену ступали активни просветитељи, они који мењају самог човека, „инжењери људских душа“, како се то, тада узносито и са мисионарском ауром називало, а што ми данас, разочарани историјским искуством, примамо са иронијом.

¹ Сви цитати из совјетске штампе и марксистичке литературе преузети су из текстова Свете Лукића, *Естетика?*, Дело бр. 1-2, 1956, стр.30-54; *Социјалистички реализам*, Дело бр. 1, 1959, стр. 66-75, и *Један поглед на теорију и праксу социјалистичког реализма*, Дело бр. 10, 1970, стр. 1131-1157.

Соцреализам као термин, појам, уметнички правац...

Подсетимо се појма/термина, настанка и основних (само)одређења соцреализма.

Термин *соцреализам* је наводно потекао од Стаљина, али није извесно кад је, у поплави партијских прогласа, билтена и реферата, први пут лансиран – вероватно је приписан Стаљину као и све што се сматрало друштвено значајним у атмосфери његовог култа личности.

Премда су, инициране од политичке елите „прве земље социјализма“ одмах након Октобарске револуције, а након 1945. године и у државама које су након II светског рата постале делови социјалистичког лагера, написане многе књиге и безброј чланака и прогласа у његову част, теоријска литература о соцреализму је врло оскудна. Наиме, огромна већина књига и безброј чланака о овој теми су претежно идеолошкополитичке а не књижевнотеоријске природе.

Из релативно малог корпуса релевантне литературе могу се извући неколико одређења. Прво од њих, да је социјалистички реализам врхунац најнаучније теорије уметности и, сходно томе, најаву будућег врхунског уметничког стваралаштва, представља, барем до постмодерне, опште место сваке теорије уметности и сваког уметничког правца. Све теорије су мотивисане циљем да уклоне мане претходних теорија и прожете амбицијом да успоставе нову, праву, најбољу могућу синтезу одредаба о предмету којим се баве, односно да буду последња реч знања и разумевања. Сходно томе, и сви уметнички правци, нови стилови и методи, ницали су и најављивали се као најсавршенија уметничка пракса.

Једино је, дакле, битно разабрати међу новим теоријским и практичним опредељима шта је доиста *novum, differentia specifica*.

Пођимо од најширих одредаба, од назнака које се тичу најдубљих мотива и највиших циљева уметничке праксе у одређеној поетици. У реферату на Конгресу писаца 1934. године, званично тада највећи руски писац, Максим Горки овако дефинише амбицију и дух новог уметничког правца:

„Социјалистички реализам утврђује (...) стваралаштво чији је циљ – непрекидно развијање драгоцених индивидуалних способности човекових (...) на Земљи, коју он (...) хоће сву да обради у дивно пребивалиште човечанства, сједињеног у једну породицу.“²

Мада је овако прешироко објашњење у суштини крајње штуро, оно садржи неке импликације које су биле трајна одлика писаца и теоретичара овог уметничког правца. То су, пре свега, универзалност и патос мотивације. Горки не говори о завичајним, регионалним, чак ни државним циљевима, он апострофира читаво човечанство и целу планету, а дужност писаца да је претворе „у дивно пребивалиште“. Импликација је и однос између индивидуалног и колективног – спрега је универзална, од „непрекидног развијања

²Зборник *О реализму*, Београд, 1968, стр. 147.

драгоцених индивидуалних способности“ (...) до њиховог сједињавања „у једну породицу“. Ми знамо, на жалост, на који трагичан начин је повезивана судбина појединаца са општим циљевима, али овде није реч о историји и политици већ о неким пројективним одређењима у сфери духа и уметничко-интелектуалне визије света. Савременој аксиологији овај захтев за обједињавање личних и општих интереса не делује нимало патетично; напротив, он је један од темељних предуслова савременог хуманог друштва. Но, и ова импликација је опште место хуманизма, културе и уметности, али овде је истичемо због поменутог вапијућег раскола између трагике друштвене стварности и оптимистичке визије будућности – социјалистички реализам је у односу на сва општа одређења далеко више визија стварности *pro futuro* него слика актуелног друштвеног стања, и то не актуелног на краћи рок, на неколико година, већ, сви значајни уметници и интелектуалци су то знали, са неизвесним роком трајања. Наиме, поштапалица о „прелазном периоду“ имала је двоструку перцепцију – и уметници који су је поимали као објективну нужност, свесни бесконачне растегљивости њених рокова, далеко су је песимистичније доживљавали него политичари.

Са становишта дословног разумевања политичког и интелектуално-уметничког дискурса, махом се изводио погрешан закључак о крајњој дихотомији ових становишта. Политичко становиште, наводно, величало је постојеће друштвено стање као већ у у суштини остварено хармонично друштво, као пуни склад између индивидуалног и општедруштвеног интереса, док је интелектуално-уметничка визија сагледавала актуелно друштво мање-више тек као оптималну иницијалну друштвену структуру, као начелно најбољи систем, али тек у замаху изградње. Ако се, међутим, разгрне политичка реторика оног времена, лако је увидети да су и политичари и те како били свесни да је постојеће стање далеко од савршеног. То се теже уочава у говору о актуелном стању, због самохвале режима и опште обавезујуће лакировке, али у свакој политичкој ретроспективи је видљиво на први поглед: „У протеклој петолетки (или седмолетки) постигли смо огроман напредак у развоју нашег друштва...“ Огроман напредак није, разуме се, могућ ако смо већ (били) на котама близу савршеног стања. Другим речима, ма колико да су величали актуелно стање, и политичари су били свесни да га у великој мери приказују *pro futuro*, у будућем а не садашњем сјају. Ова запретана дубинска сличност у виђењу стварности политичара и писаца садржи више импликација.

Друштво које је начелно најнапредније може у конкретним појединостима да веома заостаје за начелно („класно“) заосталијим друштвима. Мада се то заостајање превасходно везивало за технологију и економију, омогућавало је извештан маневарски простор и за критичку дистанцу и друкчији став, често погубан кад се начелно савршенство проглашава и као већ конкретна, остварена утопија. Овако виђен јаз између (идеалности) начела и (мањкавости) појединости данас, из перспективе модерне аксиологије и свести да нема коначних исхода и неопозивих оцена, има ироничан призив, но у тим временима није било тако и тај јаз је представљао снажан мотив, и политички и

поетички... Није, наиме, у новој друштвеној стварности довољно бити само тумач и судија, ново друштво даје право и морално обавезује писце да непосредно учествују у изграђивању новог друштва, у процесу „мењања света“. Укључивање писаца не само у описивање већ и у креирање стварности, иако је политички мотивисано и омеђено идеологијом („држано под контролом“), начелно је омогућавало и оно што модерна теорија уметности и критика називају креативним приступом теми. Колико бескрајно може бити растојање између речи и стварности упечатљиво илуструју речи које сажимају однос између постојећег стања и неограничених могућности друштвених промена као „усклађивање најтрезвеније практичне делатности са величанственим хероизмом и грандиозним перспективама“. Наоко, то је залагање за оптималну спрегу између умних, физичких, хуманих и моралних потенцијала, а на њихово стварно значење довољно упућује податак да их је изрекао лично Жданов, барјактар духовне репресије и цензуре.

Појам *реализам* најуже је везан за појам *истина*. С обзиром да је у уметности већ постојао *реализам* као уметнички правац, природно је што се за потребе новог друштва потражила и друкчија уметност, са новим називом. С обзиром да је термин реализам био двоструко привлачан – као тада најмаркантнији уметнички правац и као призив реалног, истинитог сликања стварности, било је природно да се задржи и у новом називу. Такође је природно да се у новом контексту – у најнапреднијем могућем друштвеном систему – унапреди атрибутом *социјалистички*. Шта се, међутим, добило овом синтагмом, шта проширени назив значењски доноси?

Гледано уназад, данас је јасно да ригидан и репресиван политички режим није могао да толерише а камоли да иницира и гаји уметничку слику стварног стања, али кад се тај режим промовисао као стегоноша последње речи историје, настајући у време великих друштвених противречности и потреса, не само бројни припадници политичке елите већ и многи интелектуалци, уметници и други грађани искрено су веровали да је пречицом, револуцијом, могуће не само превазићи све заосталости већ и ускочити у оптимално људско друштво. У том контексту, искрени заговорници идеологије и уметности са предзнаком тог уверења атрибутом *социјалистички* хтели су да појам стварности дигну на виши ниво од пуког фактицитета, од фотографске слике, односно од хоризонталата натурализма и реализма. Тај атрибут није био замишљен само као коректив, као доградња или надградња, већ као суштински, прожимајући супстрат, унутарње биће, као жива енергија визије. Речено језиком тог времена,

„социјалистички реализам као основни метод (...) захтева од уметника истиниту, историјски конкретну слику стварности у њеном револуционарном развиту“.

Овом фрагменту статута Савеза писаца СССР додаћемо и цитат из тадашње „Правде“ (1933):

„Оно основно (...) што доноси лозинка социјалистичког реализма јесте захтев да уметник говори истину, не слепо истину у којој појединачна чињеница

заклања сав остали свет, већ (...) уметник мора да покаже стварност са свим њеним врлинама и манама, али са победоносним тенденцијама социјалистичке револуције...“

Другим речима, да слика данашњег друштва обухвати и његову реалну перспективу, да у слици садашњости покаже и лице будућности, као слику прожету животним начелом и историјским оптимизмом, као будућност на делу. Разуме се, огроман јаз између тегабне садашњости и светле будућности открива се између редова и код ватрених заговорника новог друштва и нове уметности. Ево речи Фјодора Глаткова, аутора романа са индикативним називом *Цемент*, на партијском конгресу 1934. године:

„Не тражи се општа истина, већ специфична, наша, комунистичка истина. Писац наших дана није хладни посматрач већ биће пуно ватренисти и страсти. Он је сликар строг и апсолутно истинит, али такође и ватрени трибун.“

Из перспективе изградње бескласног друштва, друштва оптималних услова за развој сваког појединца, природан је захтев да уметност треба да настоји да буде синтеза највише вредности и опште разумљивости, да споји врхунску уметничку вредност и оптималну друштвену рецепцију, да досегне универзалну комуникацију. Јер, подсетимо се, и у политичкој и у уметничкој амбицији новог друштва је досезање планетарне ширине, изградња Земље као баште човечанства. И овде, дакле, имамо визију света *pro futuro*.

Мада је напредак, пре свега технички прогрес, сматран глобалним процесом, и у равни политике и у интелектуално-уметничким круговима *социјалистичких* држава, он се поимао на специфичан начин, као нешто далеко битније и позитивније у односу на западно, капиталистичко друштво. На Западу, то је било готово опште мишљење, наука и техника се развијају стихијно, а овде плански; тамо превасходно на добробит уског владајућег слоја, овде на добробит свих чланова друштва. А с обзиром на велику релативну техничко-економску заосталост, вера у научно-технички напредак уздигнута је до митских висина. Чак и писци који су гајили наглашено трезвен, готово скептичан однос према историјском прогресу, попут Иве Андрића, нису увек могли да одоле величању прогреса. У једном чланку-есеју о будућем изгледу Сарајева, Андрић босанску престоницу види као град у чијем су средишту само културне установе и паркови, док су све фабрике, магацини и складишта измештени на далеку периферију³. А у посети Кини, запазивши да, у недостатку коња и волова, у неким пределима људи вуку плуг, ту горку чињеницу ублажава коментаром да „они док вуку рало ... не изгледају ни жалосно ни понижено“⁴. Та ведрина подразумева њихово уверење да је то краткотрајно тренутно стање и да ће, колико сутра, технички напредак такве муке заувек одагнати у историју.

³ Лист „Ослобођење“, Сарајево, 28-30. новембар 1956, стр.7.

⁴ И. Андрић, *Дневник са пута по Кини*, Свеске Задужбине Иве Андрића, бр. 24, 2007.

Раље политике као *reductio ad absurdum*

Гледано из данашње перспективе, уметнички правац *социјалистички реализам*, овде приказан само у штурој скици, није данас нарочито занимљив ни у историјском смислу, а још мање као подстицај савремених размишљања у естетици и теорији уметности.

Главни проблем, Ахилова пета, социјалистичког реализма је управо реализам, однос према стварности. Строго узев, придев *социјалистички* не само што није проширио ни продубио појам реализма већ му је релативизовао сав садржај и значење. То је, ако икако, далеко мања кривица писаца и других уметника већ превасходно прогагониста власти и природе режима. Да је режим поштовао и подстицао грађанске и уметничке слободе, извесно је да би социјалистички реализам резултирао већим донетима уметничког стваралаштва и теорије уметности. Можда не би досегао размере *реализма без обала*, како се надао Роже Гароди, али је могао да буде велика, историјска шанса за уметност, како се надао Луј Арагон. Другим речима, да је тај режим био перспективнији, не би ни у уметности оманула „социјалистичка перспектива“, како је то формулисао Лукач. Овако се синтагма лансирана преко „Литературнаје газете“ у свет 29. маја 1932. године, под индикативним насловом: *На посао!* урушила кад и систем у коме се родила. Можда би у друкчијој друштвеној атмосфери, са мање наредби и диктата, а више слободе и личне иницијативе, доиста дошло до „синтезе револуционарног романтизма и књижевног реализма“. Без тог романтизма ни овај специфични реализам није могао да се размахне и вине у орбиту великих догађаја у историји културе и уметности. А можда би и у повољнијим приликама социјалистички реализам остао нереалан, како га је још у његовој најранијој фази оквалификовао велики циник Замјатин.

Кључне речи: револуција, идеологија, социјализам, реализам, истина, теорија одраза, прогрес.

Литература:

1. Максим Горки, *О књижевности*, Београд, 1949 – *Говор на отварању Првог савезног конгреса Совјетских писаца* (17. августа 1934. године).
2. Тодор Павлов, *Теорија одраза*, Београд, 1945; *Основна питања естетике*, Београд, 1949.
3. Ђерђ Лукач, *Прилози историји естетике*, Београд, 1954; *Проблеми реализма*, Београд, 1955.

4. Света Лукић, *Эстетика?* – Дело бр. 1-2, 1956; *Социјалистички реализам?* – Дело бр. 1, 1959; *Један поглед на теорију и праксу социјалистичког реализма*, Дело бр. 8/9, 10, 1970.
5. Роже Гароди, *О реализму без обала*, Београд, 1963.
6. Александар Флакер (ур.): *Совјетска књижевност 1917 –1932. Манифести и програми, књижевна критика, наука о књижевности*, Загреб, 1967.
7. Милосав Бабовић, *Песници и револуција*, Београд, 1970.

Витомир Теофилович

СОЦРЕАЛИЗМ КАК СИНТЕЗ АКТУАЛНОЙ ДЕЙСТВИТЕЛЬНОСТИ
И ВИДЕНИЯ PRO FUTURO

(Резюме)

Несмотря на то что социалистический реализм как художественное направление основан советской властью и ею контролирован, с целью возвеличивания нового общественного строя как лучшего общественного порядка в истории, в то же самое время создавались произведения, которые актуальные политические границы превосходили синтезом описания настоящего и видения будущего.

Художники, верившие в новую систему и одновременно будучи разочарованные в ее протагонистах, создавали амальгаму, состоящую из картин актуальной действительности и видения pro futuro.

Олена Дзюба-Погребњак
Київ

БЕГ ОД СТВАРНОСТИ У ДРАМИ АЛЕКСАНДРА ИЛИЋА *КАБАРЕТ КОД „ДВЕ ХЕМИСФЕРЕ“*

У свету изокренутих и изгубљених вредности, зла и насиља, човекова душа тражи спас и заштиту. Тај процес има различите манифестације. У овом чланку, на примеру драме А. Илића Кабарет код „Две хемисфере“, имамо намеру да покажемо како, бежећи од ратне и позадинске стварности, јунаци овог дела налазе излаз/спас у смрти.

Српска драма о Првом светском рату, мада по количини и квалитету текстова значајно заостаје од прозе, од великог је интереса за истраживања, усмерена на изучавање реакција уметничке мисли Србије на ове судбоносне догађаје. Веома занимљиву и темељиту студију о српској драми са темом Првог светског рата, у смислу информативности и аналитике, објавила је Марта Фрајнд у чланку *Први светски рат у српској драми и позоришту 1919-1989*, у књизи *Историја у драми – драма у историји* (1996). Истраживач предлаже исцрпни преглед свих драмских текстова српске књижевности посвећених Првом светском рату, укључујући текстове који нису објављени, само упризорени у београдским позориштима.

Марта Фрајнд истиче да истраживача српске драме са темом рата чекају нека изненађења: „релативно мали број ових драма“ и веома скромни књижевни квалитет датих текстова. Критике писане по дневним листовима обично су више пажње обраћале на значај историјске теме која је обрађивана него на вредност појединачних текстова¹.

У овом чланку ми ћемо се обратити оригиналном тексту *Кабарет код „Две хемисфере“* (1930) Александра Илића, који М. Фрајнд карактерише као „уметнички недорађен и конфузан, али занимљив по бизарном и недореченом сукобу експресионистичког и реалистичког модела драме и исказа“².

Име А. Илића, као што сведочи Ђ. Вуковић у говору романа *Глувне чини* 1982. године, заборављено је још за време његовог живота, а подаци

¹ М. Фрајнд. *Први светски рат у српској драми и позоришту 1919-1989*, у: М. Фрајнд. *Историја у драми – драма у историји*, Нови Сад-Београд, 1996, стр. 212, 213.

² Исто, стр. 217.

о датуму рођења и смрти тешко се нађу у убеницима и енциклопедијама³. Међутим, А. Илић је активно суделовао у књижевном животу међуратне Србије. Он је аутор два романа, две драме, две песничке збирке и две збирке критичких огледа као и бројних чланака у тадашњој штампи.

Мада је А. Илић непосредно учествовао у рату и био сведок страшних догађаја 1915.г, вероватно је дубљи утисак добио од боравка у емиграцији крајем рата јер се баш томе периоду обратио у своја два најпознатија дела (роман *Глувне чини* и *Кабарет код „Две хемисфере“*). Догађаји у *Кабарету* ... одвијају се далеко од крвавих ратишта – у Паризу, у доба животне и душевне прецепљености⁴, како каже аутор, дакле у позадини, где се водио свој рат, који је имао своје моралне, етичке, психолошке димензије и законе, и понекад је био ништа мање трагичан него онај прави. Драма А. Илића постала је не само оштра и бескомпромисна сатира морала одређених кругова српских емиграната, који су трагично стање земље користили за властити профит, него и сликање душевних криза, и болних трагања излаза, као и доказ трауматичног искуства рата на психу човека. Рушилачки утицај рата на душе младе генерације која је тек ступила у одрасли живот и можда је најболније осетила и реаговала на његове трауме, једна је од највећих тема националних књижевности о том рату (М. Црњански, Р. Петровић, С. Кордић, М. Јарц, М. Крлежа, У. Донадини и др.).

Објављивање драме *Кабарет код „Две хемисфере“* 1930. године праћено је кратким пишевим уводом у којем А. Илић коментарише своју уметничку замисао и тумачи идејну садржину драме. Између осталог он пише:

„Кабарет приказује једну младост која је у општој пропалости, у полуслободном ропству и прогнанству, морала да буде бескомпромисно доследна у свим својим доживљајима, како би сачувала своју душу. Приказује се младост, којој су част, људи, љубав и истина били смисао живота, а која је без своје кривице била кажњена, да све то изгуби, осрамоћена од живота“. И даље:

„Приказује доба када се сваки давио у крви, и живео у сенкама. Доба када се напрезало да би се из очајања исцедила нада. Доба када се мозак цепао на две хемисфере, Глобус на два непријатељска фронта, као и само небо“⁵.

Назив *Кабарет код „Две хемисфере“* у којем се одвија део догађаја добива симболичко значење – хемисферске крајности живота, када је људима владао „страх од осећања и страх од мисли“, и када су били потребни очајни напори да би се сачувала „целина разбијених хемисфера“. Живот оног дела емиграције који приказује писац шарен је, са упадљиво неукусним бојама, емоцијама, у претварању, живот лажни, пијани, вулгарни, који подсећа на јевтини кабарет.

Главном догађају претходи предигра која се дешава у једном граду Србије у мају 1915. године. Студент Сташа Смиљанић добровољно одлази у рат. Али не због патриотских разлога (који су често мотивација ступања у

³ Ђ. Вуковић. Поговор, у: А.Илић, *Глувне чини*, Београд, 1982, стр. 211.

⁴ А.Илић. *Кабарет код „Две хемисфере“*, Београд, 1930, стр. 3.

⁵ Исто, стр. 3.

добровољачке чете код других писаца), него да би се спасио од тешке душевне кризе, излаз из које не може да нађе. Осећа се уништен материјално и морално: отац његове вољене девојке Марије отерао је у гроб његове родитеље, одузео му је родитељску кућу, и свуда је ширио глас о томе да је Сташа копиле. Морално стање Сташе налази се на рубу психичке неуравнотежености. Његова очајничка осећања појачавају се контрастом са пролећном природом:

„Баш када сам мртац, сунце и цвеће живи, радује се и пева. И то баш данас када је цео свет живи мртац, мобилисани усамљеник... Када сви тражимо само једно – само Бога. И ја га тражим у теби, а убијам га у себи... И зашто сунце тако блиста? Зашто? Мрзим га! Мрзим и себе и тебе – јер ми смо сањали овако цвеће, волели овако као сунце...“⁶. Дакле, главни тон, мотиви и теме су задати: изгубљена младост, рат, очајно трагање Бога (истине, идеала, љубави) и истодобно одрицање од њега, очајање, изгубљеност, осамљеност.

Главни део догађаја одвија се у године емиграције, у Паризу, где се нашао главни јунак драме.

Прљаве интриге, финансијске махинације, лицемерје, оговарање, мржња, завист с једне стране и разврат, разноврсне разоноде и уживања с друге – постали су смисао живота одређених кругова српског друштва у емиграцији. Нарочито упечатљиво је насликан лик Лукића, председника српских избеглица у Паризу. Његова жестокост и бездушност понекад делују чак и хиперболизовано јер су његове реакције на догађаје око њега парадоксалне, нечовечне – он мрзи не само Сташу него и властиту децу, жену, тера свог 9-годишњег сина у самоубиство.

Развој сукоба између Лучића и Сташе јесте главни покретач развоја драмског конфликта, чији почеци сежу још у предратна времена. Сташа живи само од мисли о освети, све дубље залази у кризу, његов душевни свет постаје све компликованији. Без сумње, овај је младић сломљен ратом и деструктивним последицама који је он имао на друштвено стање у целини. Његова личност је клупко различитих комплекса и осећања, карактеристичних за јунаке експресионистичке литературе. Овде су и непролазни бол због преране смрти родитеља и комплекс ванбрачног детета који му је усадио у главу и душу Лучић, фобија од Лучића и комплекс инфериорности, недостојности љубави Марије, осећај своје немоћи и презирање због тога самога себе и болесно саосећање са свим људима настрадалим у рату, тражење истине и спаса, Бога, одрицање Бога, сање и бег од стварности, од самог себе.

Простор драме *Кабарет код „Две хемисфере“* постоји у знаку подвојености, расцепканости: између стварности и снова, између вере и невере, потпуног очајања и покушаја да се ипак пронађе спас, освете и праштања, мржње и љубави, између два Ја своје личности. Не само да је читав свет подељен на крвопије и несрећнике, него и у једном лику живе осећаји супротни, а такав лик као што је Марија, добија осим реалне, овоземаљске димензије, димензију сакралну.

⁶ Исто, стр 10-11.

„Све је унапред одређено... бежим и нећу побећи, тражим и нећу наћи“⁷. Ове рећи капетана Томића, који са приближавањем краја драме игра све већу улогу, значајни су за карактеристику не само његовог душевног стања, већ и других ликова које можемо третирати као позитивне. Тог стања који сваког од њих на крају води према логичном завршетку – трагедији. Очајна стварност води у духовну смрт старијег сина Лучића („Ја, ја сам мртвац“), у смрт млађег сина, у самоубиство – Марију, Сташу и Томића, који бирају други свет (царство Божије) као спас за своје душе од света реалног, у којем немају снаге да живе (јер се тај свет претворио у „ноћ са мртвима, погинулима, заробљенима!... Милионе је невиних патња прождрла. Сви добри су у паклу...“⁸). Појмови добра, племенитости, саосећања, хуманизма, љубави који се асоцирају са правим пунокрвним животом, показују се као неспојиви са животом у реалном свету. Отуд и сумња у постојање Бога.

„Свесавршенство Бога требало би да подразумева и савршенство његове творевине, а не овај мрачни полупакао, пун рђе, глупости и злобе“⁹. Дакле, откуд савремени човек може да верује да је свет отворен божанству. „Да ли треба веровати речима Сина божијег, када нас нико више на свету није лагао од његовог оца?“ – пита Сташа. „Дође ми да кидишем на самог Бога. Да га питам ко коме да прашта: он мени или ја њему?“¹⁰

Ипак, могућност духовног препорода он не види ван религиозног контекста, који се овде у неку меру сужава, ако се може тако рећи, од општег, свеобухватног контекста до клањања пред Маријом (Девцом), која је оваплоћење невиности и чистоће (као што је за њих у реалном животу Марија Лучић), као и свети симбол, мајке, мајке-патнице уопште (мајка Марије, мајка Сташе). „Разбојишта наших душа може да васкрсне још само Марија, мајка Божија“¹¹. Мотив сталног преплитања, преобличавања реалне Марије у Марију-Мајку Божију, подсећа нас на аналогне поступке у драми о Првом светском рату словеначког писца М. Јарца *Dediči nebeskega kraljevstva* и хрватског писца М. Огризовића *Objavljenje* (лечник-Христос). Овај се мотив појачава у тренутке њихове најјаче душевне кризе, када се Сташа обрео у болници, стално праћен капетаном Томићем, који тражи спас у морфијуму. Једно од објављења Марије – посета Сташи у болници (у старој париској казарми која је служила несретним емигрантима и за ноћење и као болница, и као менза, и као затвор) – најављује у бунилу Томић: „Нама неко велики долази! Долази нам узвишено, свето!...“¹² Непосредан долазак Марије праћен је звуцима оргуља што појачава свећаност и светост тренутка (мада се све то да протумачити и сасвим рационално – у суседњим просторијама смештена је капелица) баш онако као се то догађа и у поменутој драми М. Огризовића, у којој је објављење Христа праћено звуцима оргуља. Завршна сцена трећег

⁷ Исто, стр. 46.

⁸ Исто, стр. 74.

⁹ К. Г. Юнг, *Аналитическа психологија*, Москва, 1995, стр. 197.

¹⁰ А. Илић, Кабарет код „Две хемисфере“. Београд, 1930, стр. 47, 78.

¹¹ Исто, стр. 45.

¹² Исто, стр. 73.

дела, т.ј. молба-молитва Сташе, упућена Марији – „Спаси ме! Васкрсни ме! Марија!“¹³ – која се исто тако прати свирком оргуља и певањем милосрдних сестара „Санкта Марија, ора про нобис!“¹⁴, што преноси разговор двојице заљубљеника из нивоа свакодневнице у сакрални.

Као и за већину јунака прозе о првом светском рату (проза у којој на први план избија баш млада особа која је доживела све тешкоће рата) за Сташу су карактеристичне не само душевне муке због властитог трауматичног искуства, него и поистовећивање са патњама читавог човечанства.

„Бескрајно волим људе... Ја цептим од узбуђења да им учиним добро, да их уздигнем високо изнад себе... А они на све стране гину. По целом свету леже им разбацани лешеви.“¹⁴

И још – осећање колективне одговорности због тога да су људи допустили да се свет скотрља у јаз рата „На све стране се гине и умире, и нико нема да им помогне – па зар ја нисам крив!“¹⁵. Он пати, али нема снаге да помогне другим патницима и у својим сновима види утеху и помоћ не само за себе, него и за све, у Марији: „А изнад тих лешева видео сам тебе. Бдиш над њима, обилазиш их, скупљаш их под своје окриље. Сва си блистава, светла, узвишена...“¹⁶

Подсвесна трауматична стања Сташе долазе до свог израза у сну о ванбрачном детету, који је значајан за схватање унутрашњег света јунака. „Цео га свет мрзи, исмева, гони, одриче. А оно жели само добро – целом свету само добро и срећу...“ – каже Сташа¹⁷. У овом детету које тек ступа у живот, али је већ много патило, он препознаје самог себе и у сну зна да ће променити овај опаки свет, али после буђења у реалном свету он опет губи себе и своју вољу, и разуме да не може ништа. Отуд и његови стални покушаји да побегне од стварности – или на бојиште или у сан, или у смрт.

„Хоћу да сањам. Хоћу да сам са онима на бојишту и у ропству. Хоћу да све разумем, све да опростим. Хоћу да бдим над њима, да говорим са њима о другом, бољем свету.“¹⁸

Занимљив лик ове драме је капетан Томић који се након тешког рањавања нашао у Паризу. Томић се стално труди да увек буде поред Сташе, тражи у њему спас, претварајући се на неку врсту двојника Сташе („Ви говорите као мој медиј“, – изјављује он Сташи). Ако Томић види у Сташи свој бољи део, свој спас („Ти си мој велики дух“), Сташа осећа у Томићу свој гори део, своју тамнију страну личности („Ти си моје горе ја“).

Рат у исповеди Томића губи било који ореол јунаштва или патриотизма. Остаје само језа пред животињским лицем рата. Кратка прича официра

¹³ Исто, стр. 80.

¹⁴ Исто, стр. 89.

¹⁵ Исто, стр. 75-76.

¹⁶ Исто, стр. 89.

¹⁷ Исто, стр. 65.

¹⁸ Исто, стр. 72.

о његовим „ратном јунаштву“ која заузима буквално два пасуса, по својој раскринкавајућој снази, гротескној мрачности и жестокости подсећа на мало-познате одломке недокончаног романа хрватског писца Тита Строција.

„Тукли смо се, прождирали смо се – одступали смо... И за све то време – пили смо. Пио сам. Пио сам – до лудила. На мртво... А када би увече стигли у неко село или у први хан, ја сам одмах образовао преки суд и убијао бегунце... А то су били моји уморни и болесни војници. Заостали у одступању. Судио сам им, лочући ракију. А ракија као крв врела... И то увек испод неког смрдљивог, замраченог фењера. У снег! У ноћ!... Судио сам, убијао... клао сам! Убијао сам да бих се угрејао“, – исповеда се Томић.

Он није могао да превазиђе дубину свог моралног пада на ратишту: приликом сусрета са својим идеалом жене (а жена за њега значи нешто више него вољена жена, јер као и за Сташу, има две димензије – земаљску и вишу божанску: „срео сам светлост“, каже Томић) пећински нагони у њему одржавају победу над човечношћу: „Толико сам се преобразио да сам од среће, бесне среће кидисао на њу да обесчастим, да је...“¹⁹

У две слике на крају драме писац прибегава визуелним ефектима – визијама које оваплоћују његову идеју о два хемисфера између којих је разапет савремени човек и које су праћене одговарајућим развојем радње на позорници. На сцени се осветљава једна од хемисфера глобуса, која симболизује царевину зла на земљи. У полумраку седи калуђер под манастирским сводом и пише своју ламентацију над судбином човечанства, сведочење о крвавим временима, у духу библијске стилистике:

„Подигоше се буре антихриста и ударише огњи! И брат на брата се подиже!... И обневидеше крвопролитници!.. Ајме мене! Ајме мене!.. И никада не би страшнијег потопа крви од Адама па све до свршетка!...“²⁰

У позадини овога призора пратимо трагичан свршетак судбине Марије.

На крају је осветљена друга хемисфера која симболизује царство небеско, царство добра и праведности, оваплоћене у лику мајке са дететом. „Морам да кренем тамо. Тамо где је све тако јасно и објашњено“²¹, – изјављује Сташа. То је свет детињства, чист, истинит, који још није опрљан сусретом са стварношћу, то је простор небески, рајски, пространство среће, мира, очишћења.

Сташа и Томић, загрљивши се, убијају један другог. Они то раде верујући у препород својих душа, верујући да њихова физичка смрт на овој грешној земљи значи рођење новог живота за њихове напаћене душе. Смрт као афирмација живота.

Без обзира на песимизам дела, атмосферу тешку и безизлазну, свршетак драме звучи ипак трагично-оптимистички, потпуно у смислу оне подвојености у знаку које тече сав живот Сташе: с једне стране физичка смрт, с друге – духовни препород. У смислу еванђеоске изреке „Смрћу је смрт победио!“.

¹⁹ Исто, стр. 107.

²⁰ Исто, стр. 121.

²¹ Исто, стр. 127.

Сукоб родитеља и деце и загонетка властитог порекла, тражење Бога и одрицање од Бога, мотив двојника, дезинтеграција личности, тражење идентитета, бег од стварности, активно коришћење библијске симболике и мотива, звучних и светлосних ефеката, гротеска, сновиђења и визије, гранична душевна стања на рубу лудила, – све то је обележено цртама експресионизма. Али у сликању појединих ликова, у описима живота емиграције имамо реалистичке фрагменте, понекад блиске натурализму.

Кључне речи: бег од стварности, А.Илић, српска драма о Првом светском рату, Бог, самоубиство, духовни препород, смрт.

Литература

Марта Фрајнд, *Историја у драми – драма у историји*, Нови Сад-Београд, 1996.

А.Илић, *Кабарет код „Две хемисфере“*, Београд, 1930.

Ђ.Вуковић, *Поговор*, у: А. Илић, *Глувне чини*, Београд, 1982, стр. 211-238.

К. Г. Юнг, *Аналитическа психологија*, Москва, 1995.

Дзюба-Погребњак Елена

УХОД ОД ДЕЈСТВИТЕЉНОСТИ В ДРАМЕ А.ИЛИЧА *КАБАРЕТ КОД 'ДВЕ ХЕМИСФЕРЕ'*

(Резюме)

Анализируема драма А.Илича – это не только острая и бескомпромиссная сатира на мораль отдельных слоев сербских эмигрантов, которые трагическое положение страны использовали для собственного обогащения, но и яркое свидетельство духовного кризиса, порожденного военным круговоротом, болезненного искания выхода из него, и доказательство травматического влияния войны на психику человека. Разрушительное действие войны на души молодого поколения, которое только что вступило во взрослую жизнь и, наверное, болезненно всех ощутила и реагировала на ее травмы, – одна из наибольших тем национальных литератур об этой войне (М.Црјански, Р.Петровић, С.Кордић, М.Јарц, М.Крлежа, У.Донадини и др.).

Название драмы „Кабарэ „Две гемисферы“, в котором происходит часть действия, приобретает символическое значение – гемисферные крайности жизни во времена, когда над людьми властвовал „страх перед чувствами и страх перед мыслями“, когда нужны были невероятные усилия, чтобы сберечь „целостность разбитых гемисфер“. Жизнь части эмиграции, которую рисует писатель, – пестрящая вызывающе безвкусными цветами, вульганскими эмоциями, притворством, ложью, похмелем, – напоминает дешевое кабарэ.

Мир драмы „Кабарэ „Две гемисферы“ существует под знаком раздвоения, разорванности: между явью и сном, верой и неверием, полным отчаянием и попыткой найти спасение, мстью и прощением, ненавистью и любовью, между двумя Я своей личности. Не только весь мир

разделен на кровопийц и несчастных, но и в одном персонаже уживаются противоположные чувства, а такой образ как Мария и вовсе приобретает два измерения – реальное, земное, и сакральное.

Конфликт отцов и детей, загадка собственного происхождения, поиски Бога и отрицание Бога, мотив двойника, дезинтергация личности, поиски идентитета, уход от действительности, активное использование библейной символики и мотивов, звуковых и световых эффектов, гротеск, сновидения и визии, пограничные душевные состояния на границе сумасшествия, – все это обозначено чертами экспрессионизма. Но в изображении отдельных личностей, в описывании жизни эмиграции присутствуют реалистические фрагменты, иногда близкие к натурализму.

Светлана Шеатовић-Димитријевић
Београд

ФУНКЦИЈА ПОСВЕТА У ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ

У раду се анализира поетичка, естетска и друштвеноисторијска функција посвета у песничким књигама периода српске модерне. Посвете се појављују као одраз поетичке блискости аутора песничких књига и онога коме су песме или збирке посвећене. Поред поетичке и естетске блискости аутора посвете и онога коме је посвета упућена у раду се откривају и друге друштвене, историјске или политичке блискости песника српске модерне и песника хрватског модернизма, као и прокламовања идеје уједињења Срба и Хрвата почетком 20. века.

Однос књижевности и стварности, а у овом раду биће то однос књижевног и ванкњижевног контекста кореспондирају у модерној уметности као два сукобљена света. Деперсонализација модерне лирике од Бодлера, како нам казује Хуго Фридрих у већ класичној *Структури модерне лирике*, је једно од основних обележја модерности. Међутим, у српској модерни, а ту пре свега мислимо на поезију, деперсонализација је један од спорних термина. У посветама песничких књига Јована Дучића, Милана Ракића, Симе Пандуровића, Владислава Петковића Диса, Милана Ћурчина и Тина Ујевића, хрватског песника, који је интензивно сарађивао са овим песницима, а од 1920. и живео у Београду, налазимо обиље материјала, који доказује сложеност српске поезије модерне, њених одступања и уклањања ка некњижевним, стварносним облицима културног живота.

Функција посвета се може сагледати и у дијахронијском аспекту јер је њихова улога била национално-просветитељска у време романтизма или миметичка у српском реализму. У романтизму једна од најпознатијих је посвета праху оца Србије у Његошевом *Горском вијенцу* и посвета Бранка Радичевића српској омладини, у *Песмама* (1847), и кнезу Михаилу Обреновићу, у *Песмама* (1851). У дијахронијском сагледавању улоге посвета од романтизма, преко реализма до модерне можемо да сагледамо њихову поетичку, културолошку и друштвено-социолошку појаву као важан аспект односа стварности и књижевности. У *Песмама* из 1847. српској омладини, Драгиша Живковић¹ нам доноси документе о различитом односу према тој посвети

¹ Види: Радичевић, *Песме*, избор, редакција текстова, предговор и коментар Драгиша Живковић, Прометеј, Нови Сад, 1999.

и низу проблема које је она изазвала код омладине у Пожуну (Братислави), где су панслависти ово осудили и српска омладина је на челу са Светозаром Милетићем објавила *Ограду од песама Бранка Радичевића*, док је омладина у Пешти под руководством Јована Ђорђевића и Ђуре Даничића бранила Радичевићеву поезију, народни језик и утицаје идеја о народним изворима лирског и епског стваралаштва. Тако је једна посвета упућена омладини српског народа који се тек борио за формирање своје државе и на таласу романтичарског националног и родољубивог полета изазвала бурне и опречне реакције. Другу књигу песама *Песме* (1851) Радичевић је посветио кнезу Михаилу Обреновићу као симболу европски оријентисане Србије и монарху који је песнику обезбедио преко потребну стипендију у Бечу. Посвета у стиховима праху оца Србије, тј. Карађорђу као симболу ослобођења Србије и српског народа у *Горском вијенцу* такође је инспирисана таласом националног и родољубивог ослобођења и уједињења. Тако су посвете српског романтизма углавном биле упућене народу, монарху или мецени.

Велики број песничких књига српске модерне на почетку двадесетог века имају посвету као знак поетичког, културолошког, друштвеног, елитистичког или интимног опредељења. У овом раду биће анализирани функције посвета у поезији српске модерне јер увидом у прва издања збирки песама и она потоња сагледавамо њихову полифункционалност.

Дубровачке поеме (1930) Јована Дучића су упућене Милану Ракићу, као и низ других књига песама и песничких циклуса у Дучићевом опусу који су били посвећени пријатељима Алекси Шантићу и Атанасију Шоли. *Песме љубави и смрти* (1929) Слободану Јовановићу или *Плаве легенде* (1905) Иви Ћипику. Посвета у *Песмама Сунца* тј. *Сенке по води* „Пријатељима Алекси Шантићу и Атанасију Шоли“. Песма *Коб* из *Лирике* последње заветне Дучићеве књиге песама у изгнанству 1943. посвећена је опет и са веома јасним поетичким блискостима, песнику и дипломати, Милану Ракићу. *Царски сонети*, пријатељу др Војиславу Д. Маринковићу, министру, председнику Владе и истакнутом политичару. Дакле, у Дучићевом опусу на само неколико издвојених примера уочавамо да је песник посвете упућивао поетички блиским песницима, Милану Ракићу или Алекси Шантићу, док је стихове родољубивог карактера посвећивао угледним личностима јавног, политичког и културног живота. Дучић, песник и дипломата је врло вешто осцилирао између књижевности, њених поетичких начела и стварности откривене у именима познатих политичара и филозофа (нпр. др Слободан Јовановић, др Војислав Маринковић). Управо на примеру Дучићевих посвета се открива дубока прожетост српске модерне културолошким и политичким догађајима. Мада су песници модерне негирали слику стварности у својим делима, посвете откривају њихов дијалог са стварношћу и то пре свега, политичком. Слободанка Пековић у књизи *Основни појмови модерне* пише:

„У српској књижевној пракси усуд писаца је веома често био политика јер се вазда сматрало да је политика она која може да промени свет и свест људи. Почетком двадесетог века, скоро сви писци су били и политичари: Скерлић,

Шантић, Дучић, Кочић, Грол и трудили се да њихова реч не делује само као мерило лепог, већ и као мерило корисног.² Овом списку песника политичара додали бисмо само још Милана Ракића, али и Симу Пандуровића, који се у својим мемоарима *Сећање које вида*³ присећа својих политичких убеђења и изневерених очекивања српске интелигенције после мајског преврата 1903. године, као важног упоришта за песнике нове генерације, која је ступала на сцену после те кобне 1903. године.

Посвета прве песничке књиге Милана Ракића *Песме* (1903) упућена је Богдану Поповићу, а све песме у тој књизи имају посвету неком пријатељу или песнику, његова *Искрена песма* је сасвим, индикативно посвећена Милану Ђурчину. Посвета Богдану Поповићу целе збирке *Песме* (1903) говори о јасном опредељењу Ракићеве песничке поетике ка Богдановићевој естетици, која захтевала и формалну лепоту песничког дела. Посвета Богдану Поповићу је део Ракићеве поетике, однос према форми, стиху, али и део елитизма у модерни. Улога посвета у српској модерни је била врло индикативна и није само формална. Посвете су сведочиле о поетичким одређењима, моди или су биле део личне историје. Посвета Милану Ђурчину *Искрене песме* Милана Ракића или Ујевићева посвета *Лелека себра* Сими Пандуровићу 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 хрватској баронеси Рене Враницани и Богдану Поповићу.

Сима Пандуровић је *Посмртне почасти* (1908) посветио, не случајно, глумици Вели Нигриновој, другу књигу *Дани и ноћи* супруги Бранислави и „Unio mystica“ сестрама. Пандуровићева песничка књига *Посмртне почасти* у ширем културолошком контексту расветљава нам улогу Веле Нигринове, глумице Народног позоришта, 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 процеса 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, политичке и филозофске константе времена у коме је настала.

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

² С. Пековић, *Основни појмови модерне*, Народна књига Алфа, 2002, стр. 42.

³ С. Пандуровић, *Сећање које вида*, *Књижевност*, бр. X, октобар 1964, стр. 282-284. У овом аутобиографском тексту, мемоарском запису, који је објављен постхумно, Сима Пандуровић се присећа великих очекивања од мајског преврата, свргавања Обреновића, али и разочараности неефикасном владом и током културних промена у Србији после 1903. године.

20. века је била и део опште урбанизације Београда. Тако је слика великог града и глумица из малих позоришта из Бодлерове поезије продирали и освајали просторе у српској поезији модерне. Ту слику урбаног града формирају и појаве рафинираних, отмених дама, појава модних журнала, култ глумица, лепих и образованих жена. Српска модерна је неговала свој грађански и аристократски дух. Пандуровићева песничка књига *Посмртне почести* нужно у оваквом културолошком контексту расветљава нам улогу Веле Нигринове, глумице којој је посвећена једна „песимистична књига књижевне заразе“ (Ј. Скерлић). Пандуровић је другу књигу песама *Дани и ноћи* посветио својој жени Бранислави, док је трећу књигу 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 почести* су у себи „преобличавале“ стварност, али су и стварале круг утицаја на стварност како песничку, тако и ширу друштвено – културолошку. Ипак, *Посмртне почести* 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 почести* књига која је оставила огроман утицај и на ширу културну јавност (Млада Босна) када се појавио низ Пандуровићевих следбеника⁴.

Упркос том јаком рефлексу на књижевну и културну јавност Србије и Босне Сима Пандуровић је у другом издању *Посмртних почести* 1921. године, тј. 13 година после првог издања, образложио да ти стихови

„за свога аутора имају ону субјективну лепоту прошлости, интимну и нежну драж успомена, о којој Албер Самен говори са дирљивом узбуђеношћу, тихом меланхолијом и појмљивим поштовањем“⁵.

После 13 година Пандуровић наглашава субјективан и личан тон ове књиге, насупротив владајућим поетичким, стилско-формацијским тенденцијама. У предговору Пандуровић оштро напада све нове тенденције, обежавајући 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* (подвукла С.Ш.Д.) Врло лична, она је била и остала посвећена личности која је евоцира-

⁴ Фототипско издање збирке песама једног од Пандуровићевих ученика у Ваљевској гимназији. Стевана Р. Мартића *У данима туге*, песме, проза, драмске скице, фототипско издање, прир. С. Војиновић, Ваљево, 2006, фототипско издање из 1909. године доказује утицај и на најшире песничко стваралаштво. На првој страни ове књиге стоји посвета: „Господину Сими Пандуровићу, песнику. Захвални Стеван Р. Мартић, гимн. VI године“.

⁵ С. Пандуровић, *Посмртне почести*, друго издање, предговор, Београд-Сарајево, 1922, стр. 5.

ла ове строфе; ако оне имају икакве вредности онда је то поготову више заслуга њена него писца ових стихова.“⁶

Такође, на насловној страни *Посмртних почаста* 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.“. 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 почаста* коме је додато неколико стихова, које је аустријска цензура „без икаква смисла и разлога“⁷ избацила. Тиме се Пандуровић осврнуо само на политички контекст *Посмртних почаста*, али се није одрекао претходних ставова о личној интонираности збирке изнетих у ранијим предговорима. Дакле, Вела Нигринова, глумица Народног позоришта, једна од најпопуларнијих у Београду с почетка века, која је преминула на врхунцу славе у 46. годину у децембру 1908. је узрок и повод, а *Посмртне почаста* лист личне историје њеног писца. Посвета Вели Нигриновој се тумачи као облик преобликоване, миметичке слике стварности транспоноване у уметничко дело.

Владислав Петковић Дис своју последњу књигу *Ми чекамо цара* (1913) посвећује „Његовом Краљевском Височанству Престолонаследнику Александру, команданту Прве армије, посвећујем у најискренијој оданости ову књигу стихова Владислав Петковић Дис“. Посвета је поновљена у другом издању, према белешкама издања *Поезија*⁸ Посвета престолонаследнику Александру у збирци *Ми чекамо цара* подстакнута је успесима Србије у Балканским ратовима, новим таласом родољубља и ослободилачких ратова. Ослобађање Косова је у то време за српске песнике значило васкрсавање српске државе и корена српске културе. Дисово одушевљење је последица успеха српске војске на југу Србије (Куманово), па је и цела ова збирка писана под тим утицајем. Индикативне су и Дисове посвете у песмама *На ономе брегу* Јанку Веселиновићу, *На очевом гробу* госпођици Р.Г., *Војиславу* при откривању споменика Војиславу Илићу 1903., *Химна* српским државницима, уметницима и критичарима у којој је песник најсуровије исмевао три наведене категорије, осуђујући њихово лицемерство, блуд и дволичност. Дис је у овој песми ироничном посветом само провозирао државнике, уметнике и критичаре, што није чест случај. Тако се функција посвете открива и као почетно, провокативно средство преко кога се сагледавају односи стварности и књижевности, па налазимо и памфлетску улогу посвета у српској модерни. Весна Матовић у раду *(Све)словенска и јужнословенска идеја у српској књижевности почетком 20. века* указује на условљеност периода српске модерне историјским догађајима:

⁶ С. Пандуровић, *Посмртне почаста*, друго издање, предговор, Београд-Сарајево, 1922, стр. 8.

⁷ С. Пандуровић, *Дела, Стихови, књ. I*, Београд, 1935, стр. 12.

⁸ В. Петковић Дис *Поезија*, прир. Новица Петковић, Београд, 2003, стр. 372.

„Настала на рубним деловима великих културних система, она је (модерна, подвукла С.Ш.Д.) као и модерна осталих балканских народа, имала одређене типолошке одлике условљене специфичним историјским контекстом, културним очекивањима и геополитичком позицијом. Уважавање националног, у разним модалитетима у степену, једна је од особености српске, али и других балканских књижевности.“⁹

Тиме се кроз поетичке обрасце у посветама пробијају и националне, историјске идеје о ослобођењу Срба на просторима Јужне Србије и Косова, али се развијају и идеје о уједињењу Јужних Словена или обнова панславистичких, свесловенских идеја¹⁰. Идеје политичког уједињења Јужних Словена преплићу се са поетичким усмерењима, па се и преко посвета сагледава историјска, политичка, културолошка и поетичка условљеност српске модерне.

Милан Турчин *Песме* (1905) посвећује баронеси Рене Враницани и Богдану Поповићу. То су примери елитистичког, поетичког и друштвено-политичког приближавања Срба и Хрвата, без обзира на иронијску оријентацију ка исмевању и разарању строгих форми у песничком старалаштву модерне.

„Иако су *Песме* још тражење, експериментисање, Турчин је у њима без сумње најоригиналнији – иако није најбољи – српски модерниста. Најбољи српски модерниста је, по мом суду, Сима Пандуровић, покренувши прошле јесени *Књижевну недељу*, врло карактеристичан лист, који је официјелна критика *Српског књижевног гласника* једноставно прећутала.“¹¹

пише 1905. године Антун Густав Матош. У наставку текста Матош истиче посвету Хрватици баронеси Рене Враницани и професору Богдану Поповићу.

Тин Ујевић је *Лелек себра* (1920) посветио „песнику“ Сими Пандуровићу. То је један од фактора поетичких, али и нових друштвено-политичких кретања на таласу „народног јединства Срба и Хрвата“. Посвета „песнику Сими Пандуровићу“ који је препоручио књигу издавачу Цвијановићу 1919. је одраз захвалности, али и могући талас „Народног јединства Срба и Хрвата“ писање екавицом *Лелека себра* и *Колајне*, један је од примера типичног зближавања Београда и Загреба. Ујевић је тих година био део српске културне средине, иако формално не припада корпусу српске књижевности. Посвета Тина Ујевића Пандуровићу¹² сведочи о изузетном угледу, „принца поета“,

⁹ В. Матовић, *Српска модерна . Културни обрасци и књижевне идеје*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 41.

¹⁰ Види: В. Матовић, *Српска модерна, Културни обрасци и књижевне идеје*, Београд, 2007, стр. 42-61. У раду је анализирана улога часописа *Словенски југ и Зора* у којима су сарађивали српски и хрватски модернисти, а Јован Дучић је чак и 1909. године уређивао „Словенски југ“.

¹¹ А. Густав Матош *Српски модерниста М. Турчин Песме у: Песништво од Војислава до Бојића*, прир. Миодраг Павловић, Београд, 1972, стр. 400.

¹² Види: Т. Ујевић, *Лелек себра*, прир. Леон Којен, 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*.

како су Пандуровића крунисали чланови послератне „Групе Уметника“ 1919. године, о чему сведочи и Милош Црњански¹³.

Функција посвета у српској модерни се сагледава као полифункционална, литерарног, културолошког, националног и друштвено ангажованог типа. Док посвете литерарног типа подразумевају упућеност на име неког песника или критичара прецизне поетичке опредељености или иронијско поигравање именима и титулама, с друге стране посвете песницима других народа или симболима елитистичког узора испуњавају друштвену функцију посвета. У српској модерни се преко многобројних и разнородних посвета песницима, политичарима, глумицама открива сложеност овог „златног доба српске поезије“ које се мора сагледавати са књижевних, али и са стварносних аспеката тадашњег живота, процеса националног ослобођења, формирања позоришног живота у престоници, значаја политике и осталих друштвених појава у животу Краљевине Србије крајем 19. и почетком 20. века.

Кључне речи: посвета, полифункционалност, посвете, српска модерна, субјективизам.

Светлана Шеатович-Димитриевич

ФУНКЦИЈА ПОСВЯЩЕНИЙ В ПОЭЗИИ СЕРБСКОГО МОДЕРНА

(Резюме)

В настоящей работе анализируется поэтическая, эстетическая, общественная и историческая функция посвящений в поэтических произведениях сербского модерна. Путем посвящений обнаруживается поэтическая близость автора посвящения и лица, на которое посвящение направлено. Одновременно, посвящения открывают и отражение духа времени, популярность театра, актрис, политические идеи об объединении всех сербских земель, находящихся под турецкой властью, а также идеи об объединении сербов и хорватов. Анализ типов посвящений и их роли в отдельных поэтических книгах обнаруживает поэтическую и социологическую сложность периода сербского модерна. Таким образом, путем разнородных функций посвящений раскрывается природа сербского модерна, обусловленная историческими, культурологическими и остальными общественными аспектами, характерными для начала XX века в Королевстве Сербии.

¹³ М. Црњански *Послератна књижевност (литерарна сећања) у Есеји и прикази*, прир. Бошко Петровић и Стојан Трећаков, 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 предатних величина.“ стр. 30.

Aldona Szukalska
Poznań

ФИЛМ У РОМАНУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА
РАТ ЈЕ БИО БОЉИ

„Певај ми, водопаде
Ствари и људи, дрвећа, машина, дече,
Који падаш
Обухваћен у брегове вечне двоструке судбине
Светла и сенке.“

Станислав Костка Неуман, Филм

Фасциниран визуелним могућностима и својственом „непосредношћу“, као и сажетошћу новог медијума, Миодраг Булатовић се прихватио пробе стварања филмске технике. Како је саопштавао, кинематографија је увек била за њега значајан извор инспирација, што потврђују постојеће у његовој прози надовезивања и алузије до филмских врста, јунака, одређених типова ликова, као и чиме ћу се пре свега бавити, филм као тема. Тешког и компликованог задатка каквим је тумачење филмске структуре на структуру књижевног дела прихватио се подстицан невероватно интересантним ефектом који је постигао у ранијем роману Рат је био бољи, у коме је филм пре свега тема.

А ИПАК СЛИКА

„Роман XX века је израстао из сусрета натурализма са симболизмом. Уметност симболизма предводио је Вагнер, као и убеђење Шопенхауера, да циљ је сваке уметности да постане слична музици. Није дакле случајно да се у првој половини XX-тог века толико романописаца сусреће у култу Вагнера и исто тако много окреће посредништву музике како би говорили о књижевности.“¹

Из перспективе савремене културе у којој доминира визуелни дојам, констатација Еве Виегантове, истражитељке која се бави појмом музикалности прозе у роману, може се чинити мало изненађујућом. Међутим, почетак XX века је време када се најмлађа од муза тек појавила на хоризонту. Тешко

¹ Е. Виегантова, *Problem tzw. muzyczności prozy powieściowej XX wieku*, у: *Muzyka w literaturze. Antologia polskich studiów powojennych*, у редакцији А. Хејмеја, Kraków, 2002, стр. 64.

је било тада претпоставити да ће покретна слика ускоро завладати маштом уметника, али и по први пут – маштом масе.

Дефинисање кинематографије као уметности, на почетку је и између самих теоретичара и филмских стваратеља будило сумњу. Француски редитељ Луис Делук размишљао је чак и о томе да ли нови медијум може уопште постићи генијалност која би му по његовом мишљењу, једнозначно придодала смисао уметности, а не само заната:

„У први мах то је била само научна формула. После играчка. Још касније, потпуно изненада, почело се причати о уметности. А од пре неколико месеци прича се, не без мало претеривања: пета уметност. Уметност, наравно, то ће бити уметност. Само да ли ће стварно то бити пета уметност? Размишљамо да ли је класификовати у реду последњих уметности првог ранга или између првих другог ранга. Да ли је кинематографија род са уметношћу пржења на дрвету, плетења и методе калка? Да ли можемо од ње очекивати исти сјај генијалности као од поезије, музике, вајарства и уметности боја? (...) Сведоци смо рађања изузетне уметности. Једине савремене уметности, могуће данас маргиналне али већ сутра опкољене задивљујућом славом, јер је то управо једина уметност која је дете механике и људског идеала.“⁴²

Х муза дуго времена је учила од других, већ признатих као класичне, које су имале академски и привилеговани статус у области уметности. Најдуже је била везана са књижевношћу, која не само да је достављала огроман материјал у облику класичних романа за адаптацију, него је и подметала формалне елементе, као што су: теме, приче романа, фабуларне скице или типске ликове. Као што наглашава Војћех Вјежевски, њихова блискост и сличност је исход пре свега мимичног и наративног карактера ових уметности:

„Повезаност са прозом била је уосталом у највећем степену оправдана. Књижевност као епска уметност, приповедачка и миметичка, од првог тренутка чинила се најближа тој групи пионира кинематографије, који су желели приповедати на екрану исто тако занимљиво, као што су то чинили до сада цењени и популарни писци.“⁴³

Са друге стране, филм је такође био и извор инспирације за књижевност. Чешки критичар и теоретичар уметности Карел Тејге писао је у првој половини прошлог века:

„Савремена књижевност и ново песништво су под снажним и спасоносним утицајем кинематографије у истом степену као и ова књижевност друге врсте из које потиче фабуларна супстанца америчког филма. Приповетке су од кинематографије преузеле симултану технику конструисања акције.“⁴⁴

² Л. Делук, *Cinema et Cie*, Paris 1919, цит. за А.Хелман, *Co to jest kino? Panorama myśli filmowej*, Warszawa, 1978, стр. 10.

³ В. Вјежевски, *Film i literatura*, Warszawa, 1983, стр. 22.

⁴ К.Тејге, *Foto kino film*, прев. К.Волосиук, у: *Czeska myśl filmowa*, у редакцији А. Гвозђа, Gdańsk, 2005, стр.136.

Необично интересантним примерком утицаја кинематографије на књижевност су аутори прозе тока свести, који су од кинематографије пре свега позајмили технику монтаже и везане за њега трикове, као што су: могућност више кадрова, успорења, промицање, сечење, панорама, ретроспекција, приближавање или детаљ.⁵ Иако је филм добио статус уметности тек у другој половини XX века и поред тога је постао област уметничког стваралаштва, која је у највећем степену формирала начин гледања на стварност, што је књижевност много пута покушавала репродуковати.

Независно од правца узајамних веза које теку између кинематографије и књижевности, као што то запажа Марија Зеиц-Пискорска,

„Може се говорити о делимично филмској генеологији неких од токова савременог романа. Између осталог поставља се теза о утицају филмских средстава изражавања на обнављање књижевних и уметничких метода.“⁶

Истражитељка у исто време упозорава на замку упрошћавања које се може појавити у тренутку тражења аналогije између кинематографије и књижевности. Као што примећује, неке сличности су могле настати независно од себе, као израз постојања заједничке традиције, као и универзалних тенденција у уметности неке епохе, а такође и као „одређење обичних могућности људског спознања.“⁷

ФИЛМ У РОМАНУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА РАТ ЈЕ БИО БОЉИ

Упитан једном од стране Милисаве Савића о филмској инспирацији и вези своје прозе са X музом, Миодраг Булатовић је рекао:

„Те везе су огромне. Филм је имао на мене огроман утицај, исто тако као и сликарство. Не без разлога прича се у контексту мојих књига о италијанским неореалистима, о Буњуелу, Бергману, као и о сликарима, а између њих поготово о Шагалу, Бошу, Бројглу. У филму привлачи ме универзалност, спојивост, дијалог који тумачи све, слика која приказује то што је битно. У последње време осећам се као човек филма: пишем роман (*Људи са четири прста*) веома чудном техником, тачније рећи филмском техником. Мислим да је то могуће. Тренутно традиционално описивање чини ми се већ мртвим, бар тај тип описивања који сам некада са насладом употребљавао.“⁸

Фасциниран визуелним могућностима и својственом „непосредношћу“, као и сажетошћу новог медијума, писац се прихватио пробе стварања филмске технике. Имао је тада иза себе већ неке експерименте у тој области

⁵ Р. Хумпреј, *Strumień świadomości – techniki*, „Pamiętnik Literacki“ 1970, свеска 4, стр. 274-283.

⁶ М. Зеиц-Пискорска, *Próba typologii przejawów tzw. filmowości w utworach literackich* у: „Acta Universitatis Nicolai Copernici“, 1981, свеска 119, стр. 171.

⁷ М. Зеиц-Пискорска, *op.cit.*, стр. 171.

⁸ *Jesteśmy jednym pokoleniem literackim*, интервју са Миодрагом Булатовићем, разговарао М. Савић, прев. Д. Ћирилић-Страшињска у: „Literatura na Świecie“, 1973, бр. 8/9 стр. 646.

јер како је саопштавао, кинематографија је увек била за њега значајан извор инспирација, што потврђују постојеће у његовој прози надовезивања и алузије до филмских врста, јунака, одређених типова ликова, као и чиме ћу се пре свега бавити, филм као тема.

Могуће да се прихватио тешког и компликованог задатка каквим је тумачење филмске структуре на структуру књижевног дела, подстицан невероватно интересантним ефектом који је постигао у ранијем роману *Рат је био бољи*, у коме је филм пре свега тема. Овај на изглед незахтевни трик компликованих радњи омогућио му је прихватање својеврсне игре са категоријом *мимесис* и нетипско креирање статуса представљеног онтолошког света.

Зеиц-Пискорска, која се бави типологијом веза између књижевности и филма, наводи искоришћење филма као теме одмах поред увођења у дело филмске терминологије, као и сценаријског записа, који је најчешће и најлакше препознатљиви начин интердисциплинарне релације:

„Најлакше је ставити у ред систематизације везе са филмом, нпр.: филм у улози књижевне теме, филмска терминологија у функцији метајезика или такође коришћење сценаријског типа записа. Последица ових веза је (наравно не у сваком случају) формирање књижевне структуре према узорку филмске структуре, која чак и не мора бити претхићена метајезичким сигналом.“⁹

ФИЛМ КАО ТЕМА

У роману Булатовића *Рат је био бољи* филм се на почетку појављује као тема. У трећој глави на сцену ступају двојица уметника, који снимају документарца о инвазији Словена у Западну Европу. Први од њих, Георгес Бонифус – некад гангстер, сада „редитељ филма о бившим војницима изгубљеним за време мира“, који по завршетку 40 година „бежи у своју ману, значи уметност“. Други пак, сценариста Сергеј Иванович, који помаже при стварању дела које у суштини „не поседује сценарио јер је снима сам живот“.

Од тог тренутка остали јунаци романа добијају додатни статус – често несвесно и против своје воље постају глумци у филму, који представља освајање Рима од стране Словена:

„Глас Малићев није одјекивао; данас је био и начет и слабачак, али како је говорио Антониовим и Пепеовим језиком, разумели су га готово сви. Па су сагињали главе, крили лажне доларе, плакали. Магарац његов, уплашен и уморан, често се заустављао, те је човек с глобусом стизао и да ногама удара успаничена тела статиста и правих кукавица. Псовао их је док му се уста не би осушила и укочила од режања, лајања, позивања на двобој.“¹⁰

Главним протагонистом тог дела, који пак глуми сам себе, је црногорски ратник Грубан Малић. На његову дуплу улогу много пута подсећају други ликови:

⁹М. Зеиц-Пискорска, *op.cit.*, стр. 174.

¹⁰М. Булатовић, *Рат је био бољи*, Љубљана, 1983, стр. 130-131.

„Што је визионар значајнији, то дуже и теже одваја, и муке су му веће“, рече Педудо и, за тренутак, окрену турбин према гробљу: „Иначе, наш Малић међу глумцима нема себи равног!“¹¹

Другом приликом филмску провенијенцију представљаних сцена, откривају одећа јунака која подсећа на дело у роману лудог костимографа, који је спојио елементе ношње различитих епоха. Безусловно оне не стоје уз време акције романа, значи до периода одмах након Другог светског рата:

„Скривени иза пластова сена и сламе што су окруживали цркву, лежали су Антонио Педудо и Ђузепе Бонаца. На глави су имали вагрогасне челенке, на ногама мекане чизме из неког минулог доба. И одела њихова била су похабана, али музејска, и рекло би се да је тако било обучена нека давно заборављена армија. Цепови њихових прешироких панталона били су опшивени златним концима, на грудима су имали токе. Низ рамена су им падале већ избледеле ресе и кокошје перје.

На њиховим мундирима на струк, поред мноштва стилске дугмади и копчи, висило је и по десетак медаља. И ордење им је било из оног доба, али је још достојанствено сијало и било добро пришивено за чоху. (...)

Између њих се налазио торбак, нека врста вреће с нараменицама. Из њега је вирила корњачина глава, сва знојава. Обојица су под собом имали азбестне огртаче, намењене за пробијање кроз ватру, огртаче с капуљачама и прозорчићима од стакла, за очи...“¹²

Осим костима, постојање филма и сталност процеса његовог стварања откривају, такође и реквизити као и доста театрално понашање јунака:

„Ниједан од њих четворице, остали још мање, не би могао објаснити откуд и како се појавио Грубан Малић. Једноставно, избио је из једне од улицица пуних смрада, празних конзерви и проститутки и укључио се у колону. Јахао је на магарцу, носио глобус, сад готово цео ишаран хемијском оловком. Био је усредсређен, глуп на повике.

И Малићево одело било је мање-више музејско. Чизме меке, с копчама од сребра. На блузи шпанских племића с краја века имао је педесетак медаља и врпци. На глави крзнена капа с наушницама! И шињел му је био дуг, али похабан и нагорео, исто као и падобран, на плећима. Азбестну пелерину, с капуљачом и стакленим прозорчићима за очи, држао је преко крила.“¹³

У случају Грубана Малића сусрећемо се такође са филмском алузијом. Црногорски ратник који личи на трагикомичну дворску луду представља тип јунака створен и креиран од стране глумца и редитеља Чарли Чаплина. Необична сличност између њих је запажена и од стране самих јунака романа, као нпр.: Енглези који виде у њему нешто „неизражено тужно, чаплиновско, енглеско.“¹⁴ Забаван фрагмент, који представља Малића како боји глобус црвеном оловком, је визуелна метафора постигнутих јуначких освајања, и

¹¹ Исто, стр. 117.

¹² Исто, стр. 116.

¹³ Исто, стр. 197.

¹⁴ Исто, стр. 139.

такође парафраза славних сцена из *Диктатора*, у којој Чаплин као Хитлер игра се са лоптом налик Земаљској кугли:

„Једино је Малић био заокупљен глобусом. Окретао га је, тражио Русију, Црну Гору, Рим. Кад најзад нађе освојену земљу, он из недара извади оловку и офарба целу Италију. Не прескочи ниједно место, ниједну реку. Постадоше јаркоцрвене Сицилија, Сардинија, Корзика. Његове очи биле су пуне суза радосница.“¹⁵

Још чешће присуство камере наглашава и издаје сталност процеса снимања:

„Остављате ме самог, мртву вам мајку ј...!“ рече а паучина се око његових зглобова и лактова слеже. Још је псовао, нису му из лобање испадали зуби. Очајан, преварен, издан, старчић, као глумац, леже. Georges би га још снимао да старац не повуче поклопац преко главе; сакри се тако...“¹⁶

ФИЛМСКА ТЕХНИКА

Увод филма као теме у књижевно дело може ипак подсећати и на саму филмску технику. У случају романа *Рат је био бољи* текст много пута открива да читалац има посла са непрестаним процесом стварања филма, који се одвија у исто време читања, као пред његовим очима. Доста често појављују се информације на тему тајне филмске технике, али истовремено су презентирани као *in statu nascendi*. Класификоване информације постају истовремено изговор за указивање и употребљивање у пракси принципа филмске монтаже. Приповедач представља учинке редитеља и сценаристе, у исто време презентирајући ефекат њиховог дејства – описи који имају знакове употребљивања филмске технике. Поред специјалне терминологије појављују се и широки планови, приближавања и детаљи:

„Тад Sergej рече Georgesу да је борба почела. Sergej је возио поред пашњака, самом ивицом швајцарске долине, док је Georges настојао да му кадрови буду пуни рашчепљених ратничких вилица и повика, говеђих рогова и репова. Могли су видети како Малић, мамузајући магарца, јуриша на краве, како их плаши глобусом. За њим су трчали Антонио и Пепе, бечили очи и букали на телад, коју је од вреће с корњачом хватала паника.“¹⁷

Омиљени трик је управо детаљ који се много пута појављује у описима:

„Лаура није ни слутила да је њене косе, њених псећих белих и оштрих зуба, био пун објектив Georgesове камере. Испред њених врата, гледали су Sergej и Bonnefous, збирала су се црна одела обучена господа, углавном мушкарци, бледи и чисти, по који с маском преко лица а већина не, млади као и средовечни

¹⁵ Исто, стр. 145.

¹⁶ Исто, стр. 125-126.

¹⁷ Исто, стр. 202.

мушкарци развијених англосаксонских потиљака, тупих носева, дугих провидних ушију.¹⁸

Трајност процеса стварања филма откривају такође и разговори филмске екипе о техничким темама:

„Но нису Немчеве дуге и суве руке, босе ноге привлачиле пажњу Georgesove камере. Задржавали су се на глави, какву још нису видели, још мање снимили. Говорили су један другоме да су, најзад, нашли праву поетику, готово метафору, фон преко ког ће ићи шпица филма. Молили су га да остане миран, како би га снимили целог, између Амалије и канти за смеће.“¹⁹

У ПРАВЦУ ФИЛМА

Увођење филма као теме и истовремено технике монтаже необично компликује градњу представљаног света. У њему се појављују различите површине које се узајамно поклапају. Прва од њих је стварност романа, друга пак је стварност филма који је реализован од стране јунака. Чињеница да јунаци употребљавају представљени свет као материјал за свој филм и креирају га према својим очекивањима, чини да практично онемогућује њихово изразито разграничење. Дакле, неки од догађаја припадају у оба света и тешко је одвојити те „стварне“ од режираних.

Тај проблем већ сигнализирају тешкоће у дефинисању врсте коју реализују Георгес и Сергеј. На почетку њихов филм личи на документарца или можда чак и више филмску репортажу „инвазије Словена на Западну Европу“. Као војни коресподенти они су и обсерватори али и у неком степену и учесници догађаја које региструју. У борби за бољим снимком дешава се и да ризикују сопствени живот:

„Камион с упаљеним фаровима кретао се средином пута. Немогуће га је било заобићи. Не стигоше да га опсују. Bonnefous се скупиле, загрли камеру. Чуо је звиждање ветра и камење, које је ударило у каросерију. У магновењу је видео само гроб, поток крви, гомилу целуоида, који се у бескрајним тракама одмотавао правећи безброј путева. Савијао се у клупко, желео да не слуша ужасну шкрипу кочница и болно цвиљење натегнутог метала. Није више знао где је.“²⁰

Већ у првом тренутку свог настанка филмска екипа открива намеру ингеровања у ткиво створеног дела. У уметничком манифесту објављују да ће филм који намеравају снимити украденим новцем, бити креиран више постојећим догађајима него њиховом објективном регистрацијом. „Филмска епопеја о посебним људима“, као што откривају, биће мешавина „живота и целуоида“. Sergej Ivanović декларише:

¹⁸ Исто, стр. 182.

¹⁹ Исто, стр. 184.

²⁰ Исто, стр. 107.

„Наш филм мора успети, Georges!“ рече Sergej Ivanovič пипајући спаљену траву: „Без обзира на време, које признајемо или не признајемо, без обзира на народ, за који ме заиста боли знаш већ шта, без обзира на новац, који смо и иначе заједнички опљачкали! Наш филм ће бити епопеја, право ремек-дело, нека врста поеме о људима који признају чисту емоцију, све што је узвишено и надреално, душу! Сценарија неће бити! Мешаћемо и даље живот и целулоид, и крв и хемију! И филм ће се направити сам! Запрепастићемо свет!“²¹

Циљ филмске екипе није ипак стварање објективног у свом говору документарца него креирање опкољујућег стварношћу – света романа уз помоћ камере. Он је за њих само извор инспирације:

„Опростите нам, госпођо!“ рече задихани Ivanovič придржавајући Georgesа, који је кроз објектив гледао Lady Agathu Christie униформисане девојке: „Опростите сиромашним и незаштићеним уметницима! Снимамо филм на веома значајну тему!“ понови на енглеском, чак на руском. „Како фиксног сценарија немамо, узимамо живот! Прави живот, без кулиса, без шминке, без научених улога!“ Официри су ћутали; хтео је да им измами осмех: „Не замерите што смо спремни да се убијемо, да убијемо, за уметност! За филм, у првом реду!“²²

Камера у руци „бедних и незаштићених уметника“ постаје опасно оружје. У име уметности спремни су да ризикују не само свој живот него и да убију другог човека. Мада „живот“ даје филмској екипи необичан, шарен материјал, али они ипак утичу на то „велико дело“ пробајући створити свој „посебан звој песништва, порнографије, псовке!“²³ Сценариста Sergej открива своју намеру да режира стварност у роману:

„Шефе, смислио сам паклен план!“ рече Sergej: „Ићи ћемо испред њих, од трга до трга, ако буде требало – и од града до града! Плаћаћемо статисте, народ, да се повлачи, да бежи, док они буду напредовали! Заузимаће Запад, ми ћемо с камером за њима! Биће то најзанимљивије заузимање овог проклетог континента...“²⁴

Georges и Sergej не знају да се ограниче само до улоге пасивног регистровања стварности романа. Исто као у случају фабуларног филма деле улоге, режирају понашање глумаца статиста, а у исто време и јунака, у другом тренутку провоцирају неке догађаје да би тиме учврстили драматургију стваране фабуле. За време регистрације једне од сцена директно моле друге ликове да би се предали Малићу – јунаку филма, који снимају:

„Предајте се госпођо!“ гласом пуним отмене патње настави Sergej Ivanovič „Предајте се кад вас толико моли један такав човек, освајач!“ Узгред је наређивао Georgesу да што више снима Lady у наручју гологлавог и сасвим бледог француског центлмена: „Предајте се, и ја вас молим! Њему ће то много значити, а ви ћете се сећати своје најдраже предаје! Свог филма!“

²¹ Исто, стр. 105

²² Исто, стр. 141

²³ Исто, стр. 128.

²⁴ Исто, стр. 129

„Предајем се у име вестерна!“ рече свечано Sir Stanley и поцрвене:
„Предајем се, иако први пут не знам шта ће бити после!“²⁵

Читалац постаје сведок, прављених од стране филмске екипе, реинтерпретација догађаја и креирања фабуле исто као у сцени када постављају савезнике са Малићем до заједничке „породичне“ фотографије:

„Уколико се не варам, сви се познајете! рече Sergej Ivanovič, прелазећи погледом с лица на лице, са смешка на смешак: „Па кад је тако, Georges Bonnefous, прва камера Европе, и ја молимо за један породични снимак! Неколико минута само. Онда ћемо отићи! Никад нас више нећете видети! Молимо: приближите се! Хоћемо пун кадар, лепу секвенцу мирнодопске хармоније! (...)“

„Срећна мирнодопска породица неколико тренутака је мировала. Чуло се зујање Georgesove камере и њакање поплашеног магарца. Затим римска звона стадоше да оглашују сумрак, или некакав празник...“²⁶

Уверење уметника о власти коју поседују над стварношћу или тачније над фикцијом у роману, понекад постаје ипак илузија. Georges са чуђењем запажа да издробљен гробар не васкрсава на његов захтев. Ипак чињеница да ће оживети на целулоиду постаје и за њега извор утехе:

„Georges га је снимао са ципа. Старачко тело дрхтало је као да је дечје. Затим се смири. Georges се живо сети San Giovanni Battiste, унакаженог гробара, мртваца са сандуцима на леђима. Зачуди се што се плоснато и сасвим изоловано старчево тело не миче на плочнику.

„Оживећеш на мом целулоиду, стари!“ рече му Bonnefous и окрете камеру на другу страну: „Оживећеш, стари! И они који буду гледали како си умирао, тврдећи да су Салви хтели да отрују Христа, видеће цену овог што готово цео свет будаласто и неодговорно назива миром и срећом!“²⁷

ФИЛМ И ОНИРИЧНА ПОЕТИКА

Онтологични статус представљеног света додатно компликује појава ониричне поетике у роману. Она је већ присутна на самом почетку дела и постаје главно правило, употребљено од стране Булатовића, при конструисању света романа. Јунак, и у исто време наратор, који уводи читаоца у акцију, је мајор Антонио Педуто, који је под утицајем алкохола. У његовом погледу представљени свет је мешавина сна и халуцинација:

„Приближавао им се, питао их шта то чине. Нису га разумели. Показивао им је своје ране, на некаквој балканској мешавини молио их да га удостоје. Балканци су мокрили једино по својим ранама, те је Антонио остајало само да их гледа. Сан се сужавао, постајао врео. Погурен војник Пепе, плакао је међу коленима обнажене и на плећа бачене жене. Не бришући сузе, дечак је са страхопоштовањем гледао у њену звезду, оивичену корњачиним дланицама,

²⁵ Исто, стр. 144.

²⁶ Исто, стр. 145-146.

²⁷ Исто, стр. 132.

папраћу и планинским цвећем. Жене је нестајало. Од сна је остајала нејасна јава. Антонио је знао да лежи немоћан. Да је та слабост слатка и удобна. Али није ни слутио да му руке нису у Пепеовој коси, већ у оштрој и краткој трави. Сан се топио на сунцу као грумен леда помешан са земљом, и он је могао видети задиханог и преплашеног војника како га вуче и скрива иза камена.²⁸

Увођење филма у роман додатно појачава присуство ониричне поетике, јер у свету маште, који представља кинематографија све је наравно могуће. Филмска фантастика напосто је изазива. Доле наведени фрагмент представља сцену снимања филма гледану очима једног од јунака: падре Артуро Лупо. Стварност филмског плана меша се са сном и бунилом:

„Мртваце није могао стићи. Бежали су, развијали се у стрелце. Раширених руку и са сандуцима на леђима, подсећали су га на циновске тврдокрилце из сна. Не позва их, не прекори их, нити им рече да га чекају. Они су бежали, прдели, мокрили своја колена и чарапе.

Падре Лупо се окрену ка цркви. Спази да на њој нема ни крова ни звона. Још није био потупно будан, те није ни плакао. Па је, читав трен мирујући у свом бунилу, желео да види магарца. Није било ни Луке, ни Лукиног места, чак ни оградe.²⁹

Као што примећује Зеиц-Пискорска, то је управо поетика сна и сан са заједничком површином на којој се дешавају необична приближавања књижевности и филма:

„Мисао о заједници неких од аспеката књижевних и филмских структура долази такође за време лектире дела, које подлажу сензуалном погледу на представљену стварност, поготово када она осцилира према поетици сна, коју филм у неку руку репродукује.“³⁰

Филм о роману често има онирични карактер, као нпр: у сцени „балканске зоре“, која је осим тога и алузија на „Ноћ живих лешева“. Због присуства поетике сна веома је тешко дефинисати статус јунака, односно да ли је распадајући леш само фантазмагорични лик у роману или глумац који је статиста у спонтано ствараном филму. Избор те друге варијанте подстиче откриће јефтиних филмских трикова употребљених при његовој карактеризацији. Статиста – леш који повраћа америчку чоколаду, а испоставља се да је супстанца, која се из њега излива, мешавина гриза и пенушаваг млека у праху:

„Весела под шлемом прекоокеанских пешадињаца лактовима разврну даске, устаде и до ушију развуче трула уста. Не сврши се све на томе. Кикотање му други пут дође до главе. Тек што зину и свима показа зелени и биљни језик, пуче. Низ ногавице су му се цедили гриз и ускобучало млеко у праху. Бљуну америчка чоколада пуна црва и звездаца са њихове заставе. Све што чиме је био напуњен разли се по осталима. Одело његово, с костима, полеже по земљи.“³¹

²⁸ Исто, стр. 23-24.

²⁹ Исто, стр. 126.

³⁰ М. Зеиц-Пискорска, *op.cit.*, стр. 168.

³¹ М. Булатовић, *op.cit.*, стр. 124-125.

Процес снимања филма често оправдава присуство ониричне поетике. То можемо уочити у сцени порођаја огромне Романе:

„Georges је снимао на плећа оборену грдосију. Почињао је од стопала, колена, клизио низ стегна, с унутрашње стране, задржавао објектив где и други своје сулуде очи. Пео се уз трбух, пео споро, застајући на отеклом пупку. Зној му је цурио низ лице и иза ушију, док се спуштао с болесне отекине трбуха и док се примицао млечним, великим, на све стране расплутим дојкама. Преплазио је са једне на другу сису, осећао жеђ. Присећао се San Giovannija, магарца с лепљивим и шареним удом, ватре.

Врат Романин био дуг, и леп, као оног дана кад ју је први пут гледао. Георгес јој је најдуже снимао изобличена, похарана уста, и очне дупље, у којима се мешали бол и светлост лампи и рефлектора. Како се плод окретао у утроби, тако се и израз њеног лица мењао, те она није знала које место пре да стегне шакама...³²

Кључне речи: филмска техника, филм као тема, филмска алузија, онтологични статус.

Алдона Шукальска

ФИЛМЪ В РОМАНЕ МИОДРАГА БУЛАТОВИЧА *ВОЙНА БЫЛА ЛУЧШЕ*

(Резюме)

В романе *Война была лучше* Миодраг Булатович, используя фильмовую технику, вводит в свое произведение, фильм в качестве темы. Поэтому на основании этого простого приема герои почучают двойной статус; вопреки своей воли они становятся актерами фильма, рассказывающего о завоевании Западной Европы славянами.

Однако, важнейшим последствием введения фильма в роман в качестве темы представляет нарушение онтологического статуса изображаемого мира. Разница между действительностью в романе и действительностью в фильме стирается в результате применения различных приемов. Автор дополнительно использует приемы, типичные для фильма, какими являются: панорама, крупный план или деталь, а также фильмовые намеки.

³² Исто, стр. 188.

Стевка Шмитран
Pescara

ПОЕТИКА АНТИУТОПИЈЕ И АУТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТИ ЈОВАНА ЗИВЛАКА

У раду се разматрају недовољно истражена начела поетике Ј. Зивлака. Указује се на ширину антиутопије у аутореференцијалности у оквиру њихове поетике.

Антиутопија и аутореференцијаности Јована Зивлака је посебан истраживачки изазов, будући да се ради о поетици која је *in progress* и о којој се на књижевно-естетичком плану још није озбиљније разматрало. У контексту новије српске поезије име Јована Зивлака највише се веже за тзв. групу постмодерног метафизичког естетизма. То, међутим, не даје јасну представу о Зивлаковој поетици која се не може свести само на идентификације, дескрипције, таутологије, гномске формуле – само да набројимо нека њена реторичка средства која се најчешће помињу у досадашњим студијама о његовој поезији. Бавећи се систематском анализом Зивлакове поетике, изнијела сам резултате досадашњих разматрања, али сам исто тако истакла да је њен смисао много шири и да се тиче самог појма Поезије и Пјесника. Дакле, на једној страни је Поезија у смислу античке параболе која говори да су последице пада Никеје Грци у Сиракузи пјевали стихове и зарађивали себи за живот, а на другој Пјесник и његова „улога“ која му је дата од пјесника Фемија, који каже: „Сам сам од себе учен и није ми умјетност већ сам Бог засијао бесконачне пјесме“ (*Odiseja*, 22, VI). Зивлак никад не губи из вида да је и сам наследник орфичке баштине, а то значи орфичке поезије која има три основна истраживачка поља: човјек, космос, богови. Они су у центру пјесникових испитивања, никад не доносе дефинитивна рјешења, већ су отворени сваком могућем рјешењу. То је било јасно од прве објављене Зивлакове збирке *Бродар* (1969), која је у **критици окарактерисана као „изразито савремена поезија“ и у којој је већ био присутан недостатак лиричности**, досљедно спроведен у свим књигама поезије које су касније настале: *Вечерња школа* (1974), *Честар* (1977), *Троножац* (1979), *Чекрк* (1983), *Напев* (1989), *Зимски извештај* (1989), *Чегртуша* (1991), *Обретење* (1993, 1994, 1995), *Острво* (2001), *Песме (1979-2005)* (2006), као и у књигама есеја: *Једење књиге* (1996) и *Аурине сенке* (1999).

Ријеч је о пјеснику који луцидно полемише са општеприхваћеним знањима и утемељењима, са начелима модерне и хипермодерне културе. Ријеч је о пјеснику који, такође, пјева о сложеном духовном и душевном свијету савременог човјека, о његовој усамљености, рањености његовог бића. У контексту у којем се креће Зивлаков стих има нечег јасно дефинисаног, а то се односи на језик чијим су законима, као код свих пјесника, подређене његове пјесничке амбиције: „душо драга/ дозиваш ме језиком незнања“. Пјесников матерњи језик, као што је познато, језик је меморије; меморија патње, меморија сумње, меморија непромјенљивости. Али, и не само то, пјеснички, меморија = заборав, или меморија/ заборав, и то присуство-одсуство је највиша форма признања себе и свијета.

У таквом пјесничком свијету два опонентна појма се непрекидно повезују и садржински и тематски, увијек се један објашњава другим, један је само „превише“ кад је други „премало“. Како год да назовемо тај апсолут, који се убраја у пјесничку слободу, он пружа пјеснику могућност да узме из језика све што му је потребно, и да истовремено да језику оно што му недостаје. Утолико је и тачна Бахтинова дефиниција да „само у поезији језик показује све своје могућности“. То се прије свега односи на синкретизам ријечи, звука, облика, који код Зивлака прераста у „глас бесмртног народа“ који има своју историју сељења, одласка, номадства, скиташтва.

Што се пак тиче личне афирмације, пјесник бира своје присуство у Богу: „седим у богу међу божјим направама“, које одмах затим постаје мјесто „откуд надире ништа“; Бог је велика празнина која испуњава пјесникову душу. То имплицира и сумњу у присуство: „све што је присутно – да ли је истинито“; и сумњу у спознају: „ко не разуме зна више“. Да би изненада, ослобођен сваке недоумице, јасно проговорио да је „пут смрти пут ђаволског рођења“. Али, ни ова асиметрија не треба да завара јер живот је, зна се, стварнији од смрти, како опомиње пјесник, већ сасвим препуштен себи и својим размишљањима. Пјесник при том нема намјеру ни да се определијели ни да се исприча, он даје наговјештај о свему, а читалац треба да настави тамо гдје је пјесник стао. И мада су му увијек дате двије могућности, он није позван да врши избор, јер се „боље приклонити сумњи“, како је учио Св Августин.

Читалац Зивлакове поезије, након прочитаних стихова, бачен је у космичку авантуру и зна да је отворио врата времена кроз која још није прошао јер је умјесто истине, слободе и среће нашао чаробно, неочекивано, нестварно. Треба одмах додати да пјеснику није стало да каже како је његова поезија репрезентација свијета, већ је та „моћ празне странице“, како ју је Маларме назвао, јасна карактеризација пјесникове самосвијести и његовог односа према сопственом дјелу.

Проблем аутореференцијалности који је један од најзначајнијих проблема савремене науке о књижевности, континуирано је присутан у пјесништву Јована Зивлака. Када се говори о аутореференцијалности (lat. *autos* – „сам“, *referre* – „извијестити“), ријеч је о појму којег су Грци називали *epemileia heautou*, а Римљани *cura sui* и који се односи на „самог себе“, на „однос према себи“, на „заузетост самим собом“. Ријеч је о појму који се уклапа у цијели

синонимски низ појмова као што су аутомататекстуалност, аутотематизација, аутоинтерпретација, ауторефлексиивност, аутореферентивност.

По Зивлаковом принципу алтернације, бити окренут себи самоме, исто је што и бити окренут свијету. Права поезија је она која подразумијева размишљање, која осмишљава скривене жеље, која као изрека у свом примордијалном стању добија смисао који крије суштину нечег што се понавља да би се запамтило. И та, на први поглед банална и празна информација, као што је, на примјер, „даљина је даљина“ добија, у контексту, своју лирску намјену и постаје дио поетског монолога у којем је прагматизам значајан у истој мјери у којој се спаја са лирским језиком.

Интересантно је овдје напоменути да је све што описује пјеснички језик, у тренутку доживљаја, подвргнуто интимистичком надзору који све остало занемарује. Свијет је виђен у самоћи, кроз призму душе која никад не открива тајанственост своје селективности небитног. И кад каже живот је једно острво и човјек је једно острво, „острво које тоне“, не открива своју загонетку.

Чињеница је да појам острва не буди никакве срећне асоцијације као што је то уобичајено у говорном језику, него је оно интимистичко осјећање тамног садржаја. Али, и то мора да се узме условно, јер не преовлађује трагичан тон, већ реална слика једног доживљаја који се полако гаси и нестаје, као и све што постоји. Острво није само наслов књиге и наслов поезије, већ је једно од значајних тематских мјеста која у себи носе и друга значења: „ја сам реч која се заборавља“, или „кажем слово и оно ме пориче“. Ријеч је острво на које се иде, а име му зависи од оног што се тамо налази и нема посебног значаја. Зато, не треба живјети од илузија, упозорава пјесник, острво је оно „од којег ће остати само име“.

Не зна се да ли је то острво настањено, да ли је далеко, никакве друге информације немамо осим оних које су песимистичне: све је заборав, све се гаси. Као да пјесник мало вјерује у моралне врлине, па оклијева да их обуче у своје вријеме, у којем се најбоље осјећа, и на које нас стално навикава. У овим стиховима владају спокојство и дисциплина. Треба слати своје мисли на острво а не путовати до њега. Овом теоријом Зивлак се бави од самих почетака, као и својственом техником стихова – без интерпункције, без наслова који одговара тексту. Тако је могуће наићи на наслов пјесме *Љубав љубав* и читати почетне стихове: „непрестано размишљам о/ смрти“, и завршне: „морам јести/ бесмртност се расипа лагано/ као врела супа“.

Између наслова и стихова не постоји никаква повезаност, а њихова семантичка удаљеност може да се схвати као највиши облик аутореференцијалности. Једно је све и све је једно, другачије је једнако, пристанак је одбијање, што је споља, то је и изнутра, што је почетак, то је и крај. У том смислу, у дугом низу неодлучивости, одговори су једнаки питањима, ко је нико, а на плану исте концепције „да“ и „не“ су само прекрет, одговарају поетици „обретења“ или поетици недовршених опредјељења. У суштини, пјесниково „ја“ се афирмише преко борбе двају једнако валидних опозиционих термина – „света подељеног на два дела“ –, који је у вези, у поређењу, у супротстављању. Два појма који су антиподи, у односу на остали лексички фонд, проткани

су различитим садржајем и звучношћу који утичу на динамичност стиха. Дакле, стерилно је свако поетизовање стварности ако његов крајњи смисао не нуди двије могућности избора. Или је, можда, она визија немогућности довршавања одређене уопште. Зивлакова поезија је одлагање одлуке, можда одлагање бола притиснут, какав је, тренутком пјевања у којем нема спаса ни у прошлости ни у будућности. Тај тренутак је *summa* свијета који треба ухватити и његов бесмисао хвалити и кудити. То је, свакако, једина могућност коју пјесник користи да опише своју привременост, а то у пренесеном значењу има вриједност бесмртности. Да би то осмислио, пјесник у свом свијету „обретења“ употребљава такве лирске симболе по којима је појам љубави само смрт и храна, дакле нешто што није њен уобичајени атрибут и не представља „истиниту“ слику о љубави. Тај пјеснички егоцентризам јесте један облик пјесникове религије која се, као што је познато, тиче одрицања себе у име себе. То је, у суштини, Борхесово „вјеровање у алузију“.

Тако, на другом мјесту, љубав „дође и каже: нисам дошла, нисам дошла“, и која, и овај пут даје читаоцу могућност да помјери своја размишљања о љубави и да је, можда, за тренутак занемари. При том не треба заборавити да је свако именовање и заборав. Све је релативно, хоће да каже пјесник, треба бити неповјерљив према оном што се очекује. Тај, како бисмо га могли назвати „погрешан наслов“, подсећа на Толстојев „неправилни језик“, и може с правом да се сматра Зивлаковом дубоком поетском истином.

Треба заборавити име и наћи ново, треба срушити старо и саградити ново. Било је тако од почетка, јер пјесник је тај који пише и не објашњава. Необични су наслови Зивлакових пјесама кад најмање одговарају датим стиховима. Тако у песми *Затварам прозор*, пјесник у првом стиху каже: „двадесетдевета ми је“ а затим слиједе стихови о пријатељима и о његовом односу према њима, да би на крају завршио стихом „имам родитеље“. То саопштење је ново премјештање метафора у којима „затворен прозор“ добија изузетно много значења која отварају низ објашњења.

У ствари, све се догађа у тренутку док пјесник изговара стихове, то чврсто дрво садашњости, које не признаје ни прошлост ни будућност. Осим пјесниковог тренутка постојања, све је под знаком питања; оно што се догађају је то што пјесник доживљава. Пјесник је у центру пажње, он је против свијета, он ратује и кад је у миру, и то сматра највећом умјетношћу. Ништа код овог пјесника није фиктивно осим малих илузија, као она да је двострукост обретења критика писања и критика саме себе.

А што се тиче пјесниковог односа према традицији он је, с разлогом, радикално критичан. По Зивлаку, последице свих апокалипси, искуство није научило човјека да задржи манихејску представу о свијету, већ се његово мишљење темељи на ћутању. Говор је само друга страна ћутања у којем нема наде ни ишчекивања: „што је више улазио у лукове времена/ сећао се да је премало рекао“.

Вријеме се рачуна по ономе што је сад, кад је све престало, кад је све још невиђено. Зидане је у духу овог сада које себе ограђује и које се ограђује од других. Гдје је изгубљено вријеме, гдје су снови? Остали су прећутани,

али њихово одсуство даје могућност да се о њима говори као о тематици трагичног, које се најчешће помиње уз Зивлакову поетику. То се чак прихвата као „страх пред светом“, као „савремени страх од сувише познатог“, мада је он, као што изгледа, много једноставнијег рјешења, нарочито кад се зна шта је било и кад се не зна шта ће бити. У садашњости је пјесников тренутак историје који се, неминовно, од њега рачуна и с њиме престаје. Зивлакова поетика је огледало деконструкције постмодерног човјека који је заувјек изгубио цјелину свијета и који види само њене фрагменте у хаосу и пропасти. Пјесник описује крајности зла које сагледава око себе, на драматичан начин: „колико бола у напевима/несреће у поклицима“/, и на ироничан: „и откуд доспева тај напев: трала ла ла/трала ла ла ла“. Иронични тропи, са снажном аутоутопијском обојеношћу коју можемо разумијевати као једну врсту нихилистичког патоса пред свијетом који се раствара у анархији смислова, у децентрирању метафизичких субјеката, у свјетској рашчараности. Ради се о антиутопији која је супротна утопији (гр. *ου* – „не“, *τόπος* – „мјесто“, „земља која не постоји“). Познато је да је теоријска подлога антиутопије настала у XX вијеку и да је то дескрипција свијета који се посматра из своје клаустрофобичне унутрашњости. Антиутопија је једна врста изучавања културе нашег времена; парадокс према којем је могуће истовремено вјеровати двома истинама у опозицији као што то намеће бесмисао. Антиутопија није ништа друго до кристализација затвореног простора у којем се обуставља свака амбиција у времену и простору. У структури антиутопије даје се предност експлицитном у односу на имплицитно, које чини да слика стварности буде потпуно огољена са јасним симболима и знаковима. Стварност је представљена као преглед или као поједностављена историја због претјераног уношења информација у текст. Циљ антиутопије је да изрази негативност сопственог времена, најгорег могућег свијета: „нека буде ведар онај који пева/ али тек кад из његових уста/издигне се крик“. Поједностављена метафора пропорције антиутопије јесте злодух. Анализирајући њене карактеристике као књижевни жанр, могу се сагледати главне одлике тог песимистичког погледа на свијет гдје је свака илузија човјековог искуљења истовремено и безначајност. Све то одговара поетици Зивлаковог „обретења“ или поетици недовршених опредјелења које пјесник користи да опише своју привременост, или „сублимацију трагике непостојања“.

То је, у крајњем случају, резултат до којег критичар долази након читања Зивлакове поезије која, као што се могло видјети, по својим лексичким семантемима одступа од стандардних модела. То истовремено значи да се Јован Зивлак више од већине пјесника затвара у круг ограничене тематике: трагање ствараоца и проблем писања поезије. Његова поетика је дефинисана као „апсолутно нова“, што је утолико тачније уколико се има у виду да је антиутопија као категорија превасходно везана за прозу. Све пјесникове асиметрије – окретање себи и против себе, себи и наспрам себе су, у суштини, поетски монолог у којем је све обликовано новим садржајем самонегације. То је пјесничка бројаница Јована Зивлака или пјевање антиутопије и аутореференцијалности.

Кључне ријечи: антиутопија, аутореференцијалност, деконструкција, клаустрофобична унутрашњост, постмодернизам.

Stevka Smitran

LA POETICA DELL' ANTIUTOPIA E DELL' AUTOREFERENZIALITÀ
NELL' OPERA DI JOVAN ZIVLAK

(Riassunto)

Nel contesto della poesia serba il nome di Jovan Zivlak viene accostato al gruppo dell' estetismo metafisico postmoderno. Nell' analisi critica si è evidenziato che la poetica zivlakiana è molto più vasta e riguarda il concetto stesso della Poesia e del Poeta. Le asimmetrie di Zivlak – guardare se stessi e contro se stessi, verso se stessi e contro se stessi sono viste nel contesto dell' antiutopia e dell' autoreferenzialità, le tematiche nate nel XX secolo, che osservano il mondo dal suo interno claustrofobico. Nell' ambito delle due tematiche sono stati esaminati altri aspetti che riguardano la ricerca della lingua e della parola poetica.

Садржај

Бранко Летић (Источно Сарајево) АУТОРСКЕ ИЗЈАВЕ У СРЕДЊОВЕКОВНИМ ЖИТИЈИМА КАО ИЗРАЗИ ПИШЧЕВОГ АНГАЖМАНА И ОДНОСА ПРЕМА СТВАРНОСТИ.....	5
Ли́дия Гаврюшина (Москва) СТВАРНОСТ ЗЕМАЉСКА И СТВАРНОСТ НЕБЕСКА: ЈОШ ЈЕДНОМ О РАЗЛИКАМА ИЗМЕЂУ ДОМЕНТИЈАНА И ТЕОДОСИЈА.	13
Barbara Lomagistro (Bari) АЛЕГОРИЈА И СТВАРНОСТ У СРПСКИМ СРЕДЊОВЕКОВНИМ КОСМОГРАФСКИМ ТЕКСТОВИМА.....	23
Милунка Митић (Ниш) НЕКИ ИСТОРИЈСКИ ДОГАЂАЈИ И ЊИХОВ ОДРАЗ НА ЖИВОТ КРАЉИЦЕ ЈЕЛЕНЕ, У <i>ЖИТИЈУ КРАЉИЦЕ И МОНАХИЊЕ ЈЕЛЕНЕ</i> ОД АРХИЕПИСКОПА ДАНИЛА ДРУГОГ, ИЗ ЗБОРНИКА <i>ЖИВОТИ КРАЉЕВА И АРХИЕПИСКОПА СРПСКИХ...</i>	31
Славица Васиљевић–Илић (Бања Лука) СТВАРНОСТ И ЖИВОТ МАНАСТИРА ОРАХОВИЦЕ У СТАРИМ ЗАПИСИМА.....	41
Злата Бојовић (Београд) <i>AUREA AETAS</i> У ДУБРОВАЧКОМ РЕНЕСАНШНОМ ВИЂЕЊУ СВОГА ДОБА.....	53
Маја Анђелковић (Крагујевац) ОДРАЗИ ДОБА МАВРА ВЕТРАНОВИЋА У ПОБОЖНОЈ ДРАМИ <i>СУЗАНА ЧИСТА</i>	61
Снежана Самарџија (Београд) СНОВИ МАРКА КРАЉЕВИЋА – ОДНОС ФОРМУЛЕ И ЕПСКЕ БИОГРАФИЈЕ.....	69
Немања Радуловић (Београд) ЗООМОРФНИ ПРЕОБРАЖАЈИ У БАЈКАМА И НАРОДНА ВЕРОВАЊА.....	83
Јеленка Пандуревић (Бања Лука) ЖЕНЕ – ВЛАДАРКЕ И КУЛТУРНОИСТОРИЈСКА ПРЕДАЊА.....	91

Оксана Микитенко (Київ) ИДЕНТИТЕТ СТВАРНОСТИ, ИЛИ СРПСКЕ ДОКУМЕНТАРНЕ ТУЖБАЛИЦЕ И УКРАЈИНСКЕ ПЕСМЕ – ХРОНИКЕ КАО ТИПОЛОГИЈА ЖАНРА	101
Смиљана Ђорђевић (Београд) ИЗМЕЂУ НОСТАЛГИЈЕ И ИРОНИЈЕ: ФИГУРА ГУСЛАРА И ИЗВОЂАЧКА СИТУАЦИЈА У УСМЕНОМ НАРАТИВУ	109
Андреј Фајгел (Крагујевац) СЛОВЕНСКА АНТИТЕЗА ИЗМЕЂУ ПСИХОЛОШКОЈЕЗИЧКЕ СТВАРНОСТИ И КЊИЖЕВНОГ НАСЛЕЂА	123
Бошко Сувајић (Београд) БАЈО ПИВЉАНИН У УСМЕНОЈ ПОЕЗИЈИ – ЕПСКА ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈЕ	137
Валентина Питулић (Косовска Мировица) НАРОДНЕ УМОТВОРИНЕ СА КОСОВА И МЕТОХИЈЕ У КОНТЕКСТУ САВРЕМЕНИХ ИСТОРИЈСКИХ ЗБИВАЊА	155
Gabriela Schubert (Jena) АНЕГДОТЕ И ВИЦЕВИ ЛУЖНИХ СЛОВЕНА И ЊИХОВИХ СУСЕДА КАО МЕДИЈИ САВЉАЂИВАЊА СВАКИДАШЊИЦЕ	167
Славко Петаковић (Београд) КОЛЕНДА И КОЛЕНДАРИ У КЊИЖЕВНОСТИ СТАРОГ ДУБРОВНИКА НА РАЗМЕЂУ ХVIII И ХIХ ВЕКА	179
Милена Јовановић (Београд) ЛУКИЈАН МУШИЦКИ – ДВА ДИСКУРСА	189
Предраг Јашовић (Лепосавић) ДОСИТЕЈЕВО ДЕЛО И СТВАРНОСТ	197
Бранко Златковић (Београд) ТРАНСПОЗИЦИЈА ИСТОРИЈСКИХ ЧИЊЕНИЦА У УСМЕНОЈ КЊИЖЕВНОСТИ О ПРВОМ СРПСКОМ УСТАНКУ	209
Љиљана Чолић (Београд) СРПСКИ И ТУРСКИ НАРАТИВНИ ИЗВОРИ О ПРВОМ СРПСКОМ УСТАНКУ – ДВА ЛИЦА РОМАНСИРАНЕ СТВАРНОСТИ	221
Зоја Карановић (Нови Сад) ПРЕДАЊА У КОНТЕКСТУ, ОД СТВАРНОСТИ ДО ПОЕЗИЈЕ (О ЗАБОРАВЉЕНОМ ЗАПИСУ ЈОАНИКИЈА ПАМУЧИНЕ)	231

Рада Станаревић (Београд) КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ У ВИЂЕЊУ ШОПЕНХАУЕРА И ЛАЗЕ КОСТИЋА	249
Слободанка Пековић (Београд) ПРОМЕНЉИВ ДОЖИВЉАЈ СТВАРНОСТИ	255
Биљана Дојчиновић-Нешић (Београд) СТВАРНОСТ, ЈЕЗИК И ПОЛ У <i>ЂУЛ-МАРИКИНОЈ ПРИКАЖЊИ</i> ЈЕЛЕНЕ ДИМИТРИЈЕВИЋ	261
Драгана Вукићевић (Београд) ЕРОТСКА СТВАРНОСТ У РЕАЛИСТИЧКОЈ ПРОЗИ	267
Robert Hodel (Hamburg) <i>НЕЧИСТА КРВ</i> БОРЕ СТАНКОВИЋА КАО НЕГАТИВНИ ПОРОДИЧНИ РОМАН	273
Milica Jakóbiec – Semkowowa (Wrocław) СТВАРНА И НЕСТВАРНА ЖЕНА У ДУЧИЋЕВИМ ПЕСМАМА	289
Бојан Чолак (Београд) НЕКИ ВИДОВИ РЕЦЕПЦИЈЕ РАКИЋЕВИХ КОСОВСКИХ ПЕСАМА .	299
Горана Раичевић (Нови Сад) СУБЈЕКТИВИЗАЦИЈА СТВАРНОСТИ КАО ИЗВОР ТРАГИКЕ У АНДРИЋЕВОМ ДЕЛУ	305
Octavia Nedelcu (București) ОБЛИЦИ ПРИПОВЕДАЊА У ПРИЧИ <i>КЊИГА</i> ИВА АНДРИЋА.....	315
Małgorzata Filipek (Wrocław) СТВАРНОСТ И ВИЗИЈА У <i>ШПАНСКИМ СОНЕТИМА</i> ТАНАСИЈА МЛАДЕНОВИЋА	323
Лидија Томић (Никшић) СТВАРНОСТ У ПРОЗИ ЖАРКА КОМАНИНА	335
Олга Стојановић (Hamburg) МЕТАФОРЕ СЕЋАЊА У КЊИЖЕВНОСТИ ЕГЗИЛА И ЕМИГРАЦИЈЕ	343
Бранимир Човић (Нови Сад) ПОСТУПЦИ ИНТЕРПОЛАЦИЈЕ ИСТОРИЈСКЕ ГРАЂЕ И ЕПСКЕ СТРУКТУРЕ <i>СЕОБА</i> М. ЦРЊАНСКОГ И <i>ПЕТРА I</i> А. Н. ТОСТОЈА	359

Слободан Ж. Марковић (Београд) ЧИЊЕНИЦЕ И СИМБОЛИКА У ПОЕТСКОЈ ПРЕДСТАВИ КРАТКЕ ПРИЧЕ АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА (У ЗБИРЦИ <i>ВЕЛИКА ДЕЦА</i>)	375
Bogusław Zieliński (Poznań) СТРАТЕГИЈЕ КРЕИРАЊА СТВАРНОСТИ У СРПСКОЈ ПОСТМОДЕРНИСТИЧКОЈ ПРОЗИ	381
Татјана Бечановић (Никшић) ПОСТМОДЕРНИСТИЧКА СТРАТЕГИЈА ПРИКАЗИВАЊА СТВАРНОСТИ У КОВАЧЕВОМ РОМАНУ <i>ВРАТА ОД УТРОБЕ</i>	389
Љиљана Пешикан-Љуштановић (Нови Сад) <i>РУЖЕЊЕ НАРОДА У ДВА ДЕЛА</i> СЛОБОДАНА СЕЛЕНИЋА – ПРОМЕНА ЕПСКЕ ПАРАДИГМЕ	403
Владимир Гвозден (Нови Сад) НЕКОЛИКО НАПОМЕНА О ПАРАТЕКСТОВИМА У <i>НОВОМ</i> <i>ЈЕРУСАЛИМУ</i> БОРИСЛАВА ПЕКИЋА	415
Тијана Тропин (Београд) СТВАРНОСТ У ДЕЛИМА НЕМАЊЕ МИТРОВИЋА	427
Снежана С. Башчаревић (Лепосавић) ХРОНОТОП У РОМАНУ <i>СВЕТО МЕСТО</i> САСИЕ ХАЏИ ТАНЧИЋА	435
Бојана Стојановић Пантовић (Нови Сад) <i>ПРОЗРАЦИ</i> СВЕТЛАНЕ ВЕЛМАР-ЈАНКОВИЋ – ПИТАЊЕ УСЛОВЉЕНОСТИ ЖАНРА И РЕЦЕПЦИЈЕ	443
Весна Матовић (Београд) ФАКТОГРАФСКО И ФИКЦИОНАЛНО У ПРОЗНИМ ЗАПИСИМА О БЕОГРАДУ Б. НУШИЋА И С. ВЕЛМАР ЈАНКОВИЋ...	453
Персида Лазаревић Di Giacomo (Chieti-Pescara) ОДРАЗ ИТАЛИЈАНСКЕ СТВАРНОСТИ У ПОЕЗИЈИ ИВАНА В. ЛАЛИЋА	463
Юлія Білоног (Київ) МОРФОЛОГИЈА ИНТЕРАКТИВНЕ СТВАРНОСТИ У ДРАМАМА МИЛОРАДА ПАВИЋА	475
Љиљана Бањанин (Torino) СТВАРНОСТ И „СТВАРНОСТИ“ У РОМАНУ <i>ГЕЦ И МАЈЕР</i> ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	487

Оливера Радуловић (Нови Сад) ЈЕВРЕЈСКИ АРХЕТИП У СТВАРАЛАШТВУ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА	495
Тихомир Брајовић (Београд) СТВАРНОСТ (САМО)ИЗГНАНСТВА – (САМО)ИЗГНАНСТВО СТВАРНОСТИ?– СЛИКА СВЕТА У РОМАНИМА ПИСАЦА НОВЕ КУЛТУРНЕ ЕМИГРАЦИЈЕ –	507
Sabine Kirfel (Berlin) ЈЕЗИК ДАВИДА АЛБАХАРИЈА У РОМАНУ <i>ГЕЦ И МАЈЕР</i>	521
Весна Цидилко (Berlin) КЊИЖЕВНОСТ И СТВАРНОСТ У ПРИПОВЕДАЧКОЈ ПРОЗИ ДАВИДА АЛБАХАРИЈА.....	531
Зорица Бечановић-Николић (Београд) НА ГРАНИЦИ НЕСТВАРНОГ: СТВАРНОСТ У РОМАНИМА ДРАГАНА СТОЈАНОВИЋА	539
Владислава Гордић Петковић (Нови Сад) ЛИТЕРАРНОСТ И АУТЕНТИЧНОСТ ЖЕНСКОГ ГЛАСА: НАРАЦИЈА И КАРАКТЕРИЗАЦИЈА У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПРОЗИ.....	549
Јован Љуштановић (Нови Сад) ТРАНЗИЦИОНА СТВАРНОСТ И ФИКЦИЈА У <i>СКАКАВЦИМА</i> БИЉАНЕ СРБЉАНОВИЋ	555
Jolanta Dziuba (Gdańsk) СЛИКА ПОЉСКЕ УНУТАР ТОТАЛИТАРНОГ СИСТЕМА У БАСАРИНОЈ <i>ПРИЧИ О ЕВРОПИ – ТАМНА СТРАНА МЕСЕЦА</i>	565
Сунчица Денић (Врање) ЕПСКО ПЕВАЊЕ ДАРИНКЕ ЈЕВРИЋ КАО НАЈАУТЕНТИЧНИЈИ ПОЕТСКИ ЈЕЗИК КОСОВСКОМЕТОХИЈСКОГ ПОДНЕБЉА.....	577
Александар Бошковић (Београд) ПРОБЛЕМ НЕМОГУЋИХ СВЕТОВА ФИКЦИЈЕ У САВРЕМЕНОЈ КЊИЖЕВНОЈ ТЕОРИЈИ	583
Витомир Теофиловић (Београд) СОЦРЕАЛИЗАМ КАО СИНТЕЗА АКТУЕЛНЕ СТВАРНОСТИ И ВИЗИЈЕ PRO FUTURO	595
Олена Дзюба-Погребњак (Київ) БЕГ ОД СТВАРНОСТИ У ДРАМИ АЛЕКСАНДРА ИЛИЋА <i>КАБАРЕТ КОД „ДВЕ ХЕМИСФЕРЕ“</i>	603

Светлана Шеатовић-Димитријевић (Београд) ФУНКЦИЈА ПОСВЕТА У ПОЕЗИЈИ СРПСКЕ МОДЕРНЕ	611
Aldona Szukalska (Poznań) ФИЛИМ У РОМАНУ МИОДРАГА БУЛАТОВИЋА <i>РАТ ЈЕ БИО БОЉИ</i>	619
Стевка Шмитран (Pescara) ПОЕТИКА АНТИУТОПИЈЕ И АУТОРЕФЕРЕНЦИЈАЛНОСТИ ЈОВАНА ЗИВЛАКА	631

CIP – Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

811.163.41'36(082)

МЕЂУНАРОДНИ научни састанак слависта у
Вукове дане (37 ; 2008 ; Београд)

Књижевност и стварност 37/2 Научни састанак
слависта у Вукове дане, Београд 12-15. 9. 2007;
[уредник Злата Бојовић]. - Београд : Међународни
славистички центар, 2008 (Београд : Чигоја
штампа). - 642 стр. ; 24 см. - (МЦЦ,
ISSN 0351-9066)

Напомене и библиографске референце уз
текст. - Резимеа на страним језицима. -
Библиографија уз сваки рад.

ISBN 978-86-86419-17-8

а) Српски језик - Граматика - Зборници
COBISS.SR-ID133418508