МСЦ

БЕОГРАД

8 – 11. IX 2010.
БЕОГРАД

НАУЧНИ САСТАНАК СЛАВИСТА У ВУКОВЕ ДАНЕ

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
И ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ

БЕОГРАД, 2011.

40/2

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

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ
И ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ

За издавача:
Проф. др *Драгана Мршевић-Радовић*

Редактори:
Проф. др *Драгана Мршевић-Радовић*
Проф. др *Љиљана Суботић*
Проф. др *Божо Ћорић*
Проф. др *Мирослав Николић*
Проф. др *Јелица Јокановић-Михајлов*
Проф. др *Злата Бојовић*
Проф. др *Јован Делић*
Проф. др *Бошко Сувајџић*
Проф. др *Тихомир Брајовић*
Проф. др *Вучина Раичевић*
Доц. др *Александра Корда-Петровић*
Проф. др *Ана Кречмер*
Проф. др *Владислав Лубаш*
Проф. др *Герхард Ресел*
Проф. др *Галина Тјапко*

Технички уредила и штампу водила:
Катарина Тодоровић

Коректор:
Катарина Тодоровић

Преводи резимеа са српског на руски језик:
Светлана Гољак

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

ISBN 978-86-6153-039-5

UDK 821.163.41.09:398

Нада Милошевић-Ђорђевић*
Филолошки факултет, Београд

НЕКИ ОД ВИДОВА ВУКОВОГ УТИЦАЈА НА ЕВРОПСКУ КЊИЖЕВНОСТ

Вукови утицаји на европску књижевност сагледани су, махом, кроз рецепцију српских народних песама; по себи се разуме, селективно. Поред прихватања српског фолклора истодобно са његовим објављивањем, узет је у обзир и његов далекосежни удео у европским научним и књижевним интересовањима. Обухваћене су готово све земље у којима су Вукове збирке и касније имале већег или мањег одјека, зависно од културних стремљења датих средина.

Нећу понављати познате чињенице да се Вук појавио у Европи у право време, да су његове збирке одговарале сензибилитету епохе, да је тиме што је од српске грађе одабрао најбољу и, начинивши својевсрну антологију, очарао европску јавност. Споменућу Јакоба Грима који је песме прихватио као живи доказ своје теорије о истоветности поетског и народног. Зато је и почео да учи српски језик, не би ли могао да чита српске народне песме у оригиналу. Гримовом заслугом, али, пре свега, посредништвом и пријатељским залагањем Вуковог саветодавца и заштитника Јернеја Копитара, широко образованог филолога, слависте, подједнако посвећеног споменицима старе словенске писмености, колико и савременим словенским језицима, цензора словенских књига у Бечу – српској народној књижевности омогућен је улазак у велики свет.

Вишеструки Гримов прилаз српској народној књижевности не само да је дао почетни импулс њеном свеопштем прихватању у оновременој немачкој културној јавности, већ су се из њега могли наслутити и токови којима ће се кретати пре свега рецепција, а затим и утицаји српске усмене традиције и у другим земљама.

За ову прилику, покушаћемо условно да издвојимо њихове видове, који се појављују неравномерно, зависно од од услова пријемчивости појединих земаља.

Први вид ове рецепције свакако би било превођење. Притом су, како се показало, преводима претходиле најаве у новинама, листовима, часопи-

* nadamdj@sbb.rs

сима, или су сами предговори и поговори збиркама представљали веће или мање расправе о народној књижевности, њеним жанровима, спољњој форми, уз компаративан, естетички, или какав други приступ. Зато треба нагласити да се ни један од ових видова не појављује изоловано, сам за себе, али да је превођење било својеврсни предуслов за упознавање српске усмене традиције у готово свим земљама.

Други вид био би постављање српске грађе у оквире научних истраживања, њене употребе за доказивање или настанак одређених научних теорија.

Трећи вид био би коришћење српских усмених дела у иностранству као инспирације за писано стварање.

Четврти вид могао би се одредити као подстрек који је објављивање српске народне књижевности дало сакупљачком раду других народа у сопственој средини, што би захтевало посебна библиографска истраживања, те смо га овде помињали само узгредно.

I Преводи српске народне књижевности у Европи

Немачки преводи Вукових збирки песама били су од кључне важности за српску народну књижевност. Сви потоњи, на друге језике, махом су потекли из немачких. А иза целог увида у српске песме, иза њихових вредносних оцена стајала су имена Грима, Гетеа, Ранкеа, али и Хумболта. Гетеове симпатије су превасходно биле на страни лирске поезије. Познато је његово згражање над епском песмом о зидању Скадра. Помно је, међутим, пратио „племенити језик“ свеукупне српске поезије. Радовао се „што ће благо српске књижевности постати опште добро немачког народа“. У дискусији са Гримом о проблемима превођења поводом Талфјиног сентиментализовања српског текста, заступао је становиште да је преводе неопходно прилагодити укусу читалаца одређене средине.

Главну улогу преводиоца српске народне уметности речи на немачки одиграла је Тереза Албертина Луиза фон Јакоб – Талфј (Therese Albertine Luise von Jakob – Tavj). Подстакли су је, пре свега, Гете и Грим. Њени преводи већ 1825. и 1826. прве и друге књиге Вукових српских народних песама Лајпцишког издања („женских“ песама из 1824) и („јуначких најстаријих“, и „познијих“ песама из 1823) постали су својеврсни еталон за све потоње преводиоце. Мада је касније критикована због претераног „романтизма“ који је уносила у своје преводе, и тако донекле мењала основни тон српске народне поезије, био је то и начин да одговори „кругу ишчекивања“ своје епохе и свога окружења, те није случајно што ју је Гете у томе подржавао. Једно је, међутим, сигурно. Она је српску поезију волела и разумевала, и са својих двадесет седам година храбро се подухватила веома тешког посла, да би десет година касније покренула и теоријски проблем превођења и дала извршстан преглед специфичних одлика српске народне поезије.

На немачком језичком подручју појављују се не само преводи појединих песама и приповедака, већ и целе збирке. Тако Јохан Непомук Фогл (Johann Nepomuk Vogl), почасни доктор Јенског универзитета, несуђени трговац и познати бечки романтичар, од 1830. па све до 1857, преводи српске народне песме и објављује њихове збирке. Разврставајући песме о Марку Краљевићу, обликује целину.

Користећи Талфјин превод, Џон Бауринг (John Bowring, *Servian Popular Poetry*, London) преводи 1827. године српску народну поезију на енглески језик, чиме започиње у Британији интензивно интересовање за наше народне песме.

У скандинавским земљама, фински писац шведског порекла Johan Ludwig Runeberg преводи Хасанагиницу и српске народне песме на шведски и објављује их 1830. године у својој збирци *Serviska folsånger*.

У Француској, Клод Форијел, професор и књижевник, члан Института, свестрано образован, у својим касним шездесетим годинама држи 1831/32 предавања на Колеж-де-Франсу (Collège de France), илуструјући их преводима српске народне поезије. Остали у рукопису, објављени су у сјајној књизи на француском језику Миодрага Ибровца: *Claude Fauriel et la fortune européenne des poésies populaires grècque et serbe*, Paris 1966. Барон д' Екстен (d' Eckstein), „ментор младих романтичара", уредник часописа Le Catholique, у двема свескама, још 1826. приказује српску поезију, уз обилне наводе из Талфјиног превода. Годину дана касније, Луџа Свантон Белок (Louise Swanton Belloc) преводи у прози десет српских песама из Бауринговe књиге у часопису *Le Globe*. Елиз Воајар (Voïart) ће прва, 1834. издати у два тома, Вукову збирку, (такође се држећи Талфјиних превода). Прва књига превода српске народне поезије са Вуковог оригинала, изашла је, међутим, из пера Огиста Дозона (Louis-Auguste-Henri Dozon, Poésies populaires serbes, 1859), књижевника, професора у Школи источних језика, члана Института, врсног зналца словенских језика. Друго, проширено издање, објавиће 1888. године.

За разлику од осталих земаља Европе, у Италији је Вуков сакупљачки рад дуго времена био пренебрегнут. Изузетак је превод осам Вукових народних песама (Carmi slavi tradotti in versi italiani) које је анонимно, без одјека у јавности, објавио задарски адвокат Никола Јакшић (Giaxich) 1829. године, подстакнут Копитаром. Тек ће Томазео, за кога су једино „Данте и поезија Србије...два модела" поезије „у којој нема ничег сувишног", означити прекретницу својом чувеном збирком *Canti popolari toscani, corsi, illirici, greci*, објављеној у Млецима између 1841. и 1842. године. Следе његове расправе, и од четрдесетих година – збирке других преводилаца Вукових песама на италијански, као и осврти на српску народне поезију. Њена рецепција, међутим, неће бити на завидном нивоу.

Међу Словенима, право интересовање руске науке за српску народну књижевност почиње од појаве Вукове *Пјеснарице*. Први превод је везан још за почетне стихове баладе о Хасанагици, а потиче из пера руског филолога Ф.В. Кержавина 1794. године као својеврсни одјек општег европског заноса „осијанизмом", па и „илирском" народном поезијом. Следи рад професора

и песника А. Х. Востокова о руском стиху 1817. у коме се осврће на Вукову збирку из 1814, да би 1827. превео неколико историјских и легендарних балада, али само једну јуначку песму.

Претежна заинтересованост за „песме на међи“ и књижевно-теоријске расправе о самим проблемима превођења поетског фолклора обележиће границу прве и друге деценије деветнаестог века. И сам Пушкин ће преводећи уводне стихове Хасанагинице и познату српску баладу *Бог ником дужан не остаје*, оформити „принципе поетског превођења“, заснованог на очувању самосвојности српске песме. Систематско превођење српске народне поезије из Вукових збирки сада и епског песништва, интензивираће се крајем тридесетих и у току четрдесетих година, када у први план долазе јуначке песме (1837. нпр. код Јосифа Бођанског).

Измаил Срезњевски, Вуков биограф, разрађује принципе поетског превода словенских песама.

Препознајући у концепцијама Вука Караџића сопствена стремљења за стварање нације на модерној основи, Чеси траже у народној поезији подстрек за ослобођење од страних угњетача. Јозеф Добровски даје Вукову прву *Пјеснарицу* својим студентима да уче српски. Превод српских народних песама као посебна књига, у односу на све стране језике, припада Вацлаву Ханки. Изашла је под насловом *Prostonárodní srbská muza do Cech převedená,* већ 1817. П. Ј. Шафарик позива чешке посленике на сакупљачки рад. Преводи се са српског оригинала. Франтишек Ладислав Челаковски почиње 1822. са *Хасанагиницом* и са првом књигом својих превода из Вукових збирки, да би до почетка тридесетих година превео преко сто, превасходно лирских, али и епских песама. Следе га Зигфрид Капер и Јозеф Холечек. Интерес за епику преовлађује у годинама око револуције 1848. У први план долазе песме Косовског циклуса. Прокоп Хохолоушек, песник и радикални демократа, бира песме које су у непосредној вези са херојском борбом за ослобођење: о хајдуцима и ускоцима.

У Пољској се интересовање за српску народну поезију јавља са појавом пољског славјанофилства, мада још у шеснаести и седамнаести век воде записи о гуслама уз које „једино Срби певају о биткама“ (песник и хроничар Macijej Stryjkovski, 1582; Kasper Mjaskovski 1612. помиње „српске гусле“). Претеча пољског романтизма Kazimierz Brodziński преводи 1819. према Гетеу, баладу о Хасанагиници, а нешто касније под чешким утицајем и низ српских лирских песама и балада из Вукове збирке, али и јуначку песму чувеног Вуковог певача Филипа Вишњића – *Бој на Мишару*. Треба споменути и Romana Zmorskog који објављује три књиге превода песама (1853 – *Narodowe pieśni serbskie,* 1859 – *Królevicz Marko* и 1860. збирку косовских песама под насловом *Lazarica*).

Мађарском хроничару Шебешћану дугујемо податак из 1554. године о гуслару Дмитру Караману од кога „нема бољег у српском начину“, што показује да је већ тада извођење српске усмене уметности речи било за Мађаре уобичајена и распрострањена појава, са којом се нису упознали само из Вукових зборника. О живој српској поезији сведочи творац мађарске хим-

не Ференц Келчеј (Kőlcsey), који је препевао песму *Српска девојка,* пре него што ју је објавио Вук. Михаило Витковић, (1778-1829), син српског пароха и мађарски писац прикупља и српске и мађарске песме, преводи велики број како лирских, тако и епских песама махом из Вукових збирки и постаје најзначајнији посредник између двеју култура. Да укажемо и на Јожефа Секача (Szekacs), који боравећи у Карловцима као васпитач, учи српски и 1836. објављује антологију од преко сто српских народних песама, преведених непосредно са оригинала.

Румунску културну јавност са српским песмама Вукове збирке упознаје Joan Rosetti, покретач првог листа на румунском језику, већ 1814. Чувени драматург, члан Румунске академије наука, Gheorghe Sion преводи песме косовског циклуса, да би песник Mihail Eminescu као уредник листа Tempu, од 1880. до 1882. објавио око четрдесет већином епских песама, које је са оригинала превео банатски Румун Дионисије Мирон.

II Српска грађа у оквиру научних истраживања у Европи

Својеврсно дијалектичко, филозофско вредновање српске народне поезије Леополда Ранкеа, у његовом за нас посебно значајном делу *Српска револуција* ([1]1829; [2]1844; [3]1879) у корелацији са историјом, представљало је посебну добит, колико за сагледавање српске историје, толико и за тајну успеха јуначке епике. У песмама је видео духовну снагу која обликује историју. По њему:

> „Национална историја је тек уношењем у песму претворена у националну својину". Не можемо а да се, притом, не сетимо Вуковог личног сведочења колико је за устанике подстицајно било спевавање и слушање епских песама о бојевима (у устаничким логорима, када се ретко „...ручало или вечерало без певача...капетани избирали и доводили најбоље певаче из њиови кумпанија...").

Ту колективну мисију јуначких песама у споју са индивидуалним умећем певача, Ранке је, на свој начин, осетио као „...неко више јединство опште садржине, један тон, један дух, једно једино, у исто време и поетско и народно схватање света...". У оваквом контексту Ранкеово дело спада у посебан ток сагледавања српског поетског фолклора, другачији од, махом, књижевноисторијских и књижевно-теоријских истраживања распрострањених у немачком језичком домену, а и у другим, бројним културним центрима.

Обиље преведене српске песничке грађе, али и њено бивствовање на терену покренуло је, у извесном смислу, испитивање још увек актуелне Волфове теорије. Заслужни Адам Мицкијевич је предајући у Паризу о косовској поезији, исказао своје уверење да би се управо помоћу косовских песама, које су фрагментарне, могло разрешити „хомерско питање", тј. потврдити, Волфова теорија да је Хомерова епопеја настала тако што је првобитне мање песме један певач (или издавач) повезао у целину. Вуков миљеник, медицинар и писац, Зигфрид Капер (Siegfried Kapper), који Вука назива „поочи-

мом“ постаје чувен по надахнуто створеној целини од косовских песама и историјских предања: *Lazar der Serbenzar,* која доживљава три узастопна издања (1851, 1852, 1853). Само две године касније (1855), Карл Гребер (Grőber) саставља одломке косовских песама, да би 1883. такође у Бечу, издао песме о Краљевићу Марку у виду епопеје. Француски дипломата и песник, Adolf d'Avril, 1868. године, преводи и повезује песме косовског циклуса из II Вукове књиге у еп о Косовској бици.

Полазећи од Муркових истраживања процеса стварања епске поезије јужнословенских народа, на самом терену, амерички хомеролози Милман Пари (Milman Parry) и А. Бејтс Лорд (A. Bates Lord), снимајући певање уз гусле професионалних муслиманских певача у првој половини двадесетог века, долазе до закључка да је један певач, такорећи у једном даху, у стању да састави песму обима Хомерових спевова. Супротставивши се тако битном аргументу Волфове теорије да Илијаду и Одисеју, због њихове дужине, није могао спевати један певач, доказивали су усмено порекло ових епопеја. Истовремено су откривали функционисање усменог система помоћу формула као динамичких образаца, који омогућују брзину епске импровизације, те и њено трајање. За нас је значајно Лордово установљавање усмено-поетске граматике у целини, засноване на истим традиционалним обрасцима који се данас могу наћи у писаном облику у старим епским књижевним споменицима, те и у Вуковој збирци.

Управо је на основу Вукове збирке, Лордов ученик Џон Фоли (John Foley) помирио гледишта заступника идеје о превасходном, механичком диктату усмених конвенција у обликовању епске поезије са гледиштем оних проучавалаца који бране естетско књижевно начело (*Immanent Art*, Bloomington and Indianopolis, 1991), а који су у Европи најбројнији. Иако нису европски научници, спадају у онај круг интересовања европске науке која ће обележити крај деветнаестог и почетак двадесетог столећа.

Тада се објављују синтетички теоријски радови повезани колико са објављеним текстовима, толико и са живим моделима функционисања усмене епике.

Асмус Серенсен (Asmus Soerensen), рано преминули Данац, рођен у Немачкој, талентовани полиглота, историчар, романиста и германиста, користећи превасходно грађу из Вукових збирки, пише у периоду од 1892 – 1898. о постанку и развоју српске јуначке поезије, о општеисторијским, књижевно-историјским и психолошким факторима који изазивају промене варијаната, о могућностима реконструкције „релативне праваријанте“, о северном пореклу бугарштица.

Герхард Геземан (Gerhard Gesemann) својим радовима о српскохрватској јуначкој песми почетком двадесетог века (*Das serbokroatischen Heldenlied 1924, Studien für südslavischen Volksepik*, Reichenberg, 1926) стаје у ред оснивача модерне фолклористике. Бави се импровизаторском техником епског певача, градбеним елементима епске поезије, њеном формулативношћу, прати „херојску стилизацију“. Српску јуначку песму сматра пратиоцем историје и одразом психолошких и етичких својстава народа који је ства-

ра, примењујући и разрађујући на поезији антропогеографски метод Јована Цвијића.

Максимилијан Браун (Maximilian Braun), слависта и професор универзитета, 1937. у Лајпцигу, издаје своју драгоцену књигу о Косову, у којој разматра како и када се конкретан историјски догађај, какав је била Косовска битка „епизира", да би поређењем историјских извора и самих песама извео не само закључке о постанку српских епских песама о Косовском бој у, него на основу њих, и принципе настајања историјске епике уопште. Своје ставове о „чињеничком извештају" као почетном исходишту песме, потврдиће и у каснијим радовима (нпр. 1961. у књизи *Das serbokroatische Heldenlied*, издатој у Гетингену). Са друге стране, бавећи се „песничким обрасцима", појмом инваријанте, и уопште импровизацијом, опет на примерима српских епских песама, даје им статус идеалног модела.

Алојз Шмаус (Alois Schmaus), слависта и професор Минхенског универзитета ће изучавати процесе епизације, метричко-синтаксичке обрасце, стилске одлике поетских жанрова. Систематизујући епско певање према географским зонама, у познатом раду о крајинској епици одредиће и основне стилистичке и идеолошке особености муслиманских песама (*Gesammmelte slavische und balkanologische Abhandlungen*, München, 1971–1979).

Стратиграфијом јужнословенске епске поезије бавиће се и Шмаусова ученица и наследник Дагмар Буркхарт (Dagmar Burkhart, *Unterzuhungen zur Stratigraphie und Chronologie der Südslavischen Volksepik*, München, 1968).

Herbert Peukert (*Serbokroatische und Makedonische Volkslyrik*, Berlin, 1961) се усредсређује на лирску поезију. Истражује проблем корелације садржине и форме, међузависности двеју различитих тенденција на којима традиција почива: устаљености и континуитету, с једне, и варијабилности, с друге стране.

Полоково дело (Karl-Heinz Pollok, Studien zur *Poetik und Komposition der balkanslavischen lyrischen Volkslieds*, 1964) посвећено је поетици и композицији љубавне лирике. Бавећи се пре свега функционалношћу тропа и стилских фигура, Полок прати однос лирског обликовања и дешавања у песми да би нагласио и разлике између појединих региона.

У Данској ће се српском епском поезијом, као основном базом података за истраживање процеса епског стварања бавити Ole Vesterhold, како под америчким (Лордовим), тако и руским утицајима, посебно у књизи *Tradition and Individuality* (Copenhagen 1973). Притом ће издвојити захтеве епског поетског система пред стварношћу.

У Мађарској, утицаји српске народне поезије сежу, као што је већ речено и у времена пре Вука, да би са објављивањем његових збирки добили пуни замах. Мађарске традиционалне народне песме пореде се са живом усменом поезијом српског народа. Истиче се да Срби певају и о Јанку Хуњадију. Српске народне лирске песме певају се на мађарским позорницама, на основу њих се компонује музика. Ференц Толди се још 1827. бави поделом српских песама, композицијом, личностима. Јанош Хорват, један од

најпознатијих историчара мађарске књижевности, расправља о српским песмама као подстицају стварања мађарског народног књижевног покрета.

У Русији, ђак А. Х. Востокова Петар Ивановић Прајс, предавач на Петроградском универзитету, под утицајем Вукових ставова (упознаје га и лично) поставља „прве основе културно-историјског проучавања епске поезије" код Руса. Говори о условима за настанак епике, о њеној функцији у народу. Српску епску поезију посматра као кључ за проучавање епског певања уопште.

Ф. И. Буслаев, чувени историчар књижевности и филолог, пише студију о српској народној поезији, а у својим универзитетским предавањима (од 1857-1868) српску грађу уводи у област општесловенске и индоевропске поезије, уз богате историјско-компаративне белешке, да би истовремено истраживао и митолошке елементе.

Српска поезија постаје предмет примене различитих фолклористичких теорија, од митолошке и миграционе до антрополошке.

А. Н. Веселовски средином осамдесетих година у чувеним лекцијама из историјске поетике користи, уз осталу компаративну грађу, и српску поезију, посебно за разматрање стилских фигура. Песме о косовској епици му служе као доказ за историјску основу епоса уопште.

За своју „лингвистички утемељену поетику", Александар Потебња, полазећи од Хумболтове филозофије језика користи примере из Вукових збирки.

Истраживања филолошке компаративне школе, у многоме се заснивају на српском материјалу. Да споменемо само драгоцена изучавања М. Халанског о Марку Краљевићу (*Южнославянскія сказанія о Кралевичѣ Маркѣ*, Варшава, 1893).

Руска наука у двадесетом веку продужава да се бави компаративним истраживањима, али не више са становишта „утицаја" или „позајмица", већ на далеко широј основи коју поставља В. М. Жирмунски као „историјско-типолошку" методу поредбеног проучавања фолклора.

До изражаја ће, у овом периоду, доћи и проучавање упоредне метрике, реконструкција прасловенског обрасца десетерачког певања, који Роман Јакобсон, утемељивач Московског лингвистичког круга и оснивач структуралне лингвистике, успоставља полазећи од српско-хрватског десетерца (1952).

Борис Николаевич Путилов, један од најважнијих представника историјско-типолошког правца, бавиће се у многобројним радовима односима између српске и руске народне поезије. Целу књигу *Русский и южнославянский героический эпос* (1971), посветиће типолошким сродностима обеју епика како на мотивском, тако и на стилско-изражајном нивоу.

Руској науци српска фолклористика дугује и две синтетичке књиге о српском епу: Николаја Кравцова и Голенишчева-Кутузова.

Вуковим „искуством користе се већ истакнути украјински фолклористи". Последњих година, у многоме на српској грађи, Оксана Микитенко проучава тужбалице.

III Српска усмена дела као инспирација за писано стварање у Европи

На немачком језичком подручју Јохан Непомук Фогл (Johann Nepomuk Vogl) се инспирише мотивима из српске усмене традиције за своје баладе. Други аустријски песник и публициста, Лудвиг Август Франкл (Ludwig August Frankl), у свом књижевном раду, такође ће се инспирисати усменим мотивима из српског усменог стварања

Карактеристичан је утицај усмених стилских фигура (словенска антитеза, нпр.), или тзв. „српског начина", било да се ради о десетерцу или дугом стиху, на версификацију мађарске уметничке поезије. Мађарски песник Ферешмарти (Mihály Vörösmarty) још од двадесетих година 19. века, а и многи његови следбеници пишу у десетерцу. Јужнословенски фолклор интензивно продире у мађарску књижевност у периоду од времена просвећености до Првог светског рата.

У Пољској упоредо са преводима (препевањем -"попољчавањем") српске народне поезије тече потреба за књижевним стварањем на основу усмених мотива. Истовремено се појављују ауторске песме пољских књижевника о српским јунацима (A. Lange, на пример, пише песму о Марку Краљевићу, на основу целог циклуса).

Посебно интересовање за српску епску поезију показује румунски песник Mihail Eminescu, на чије је књижевно стварање, како се претпоставља, утицала наша народна поезија.

У Скандинавији, српске народне песме утичу и на Рунебергову поетику. У сопственој поезији преузима трохејски десетерац без риме, користи структуру, формуле и мотивску грађу из српске усмене поезије.

Иако су најснажнији токови ове инспирације део Вуковог доба, може се рећи да они постоје све до данашњег дана, по себи се разуме, сразмерно општем интересовању за српске народне песме. Сетимо се само Маргарет Јурсенар.

Преводи српске народне поезије појављују се још увек. Недавно је изашло луксузно, двојезичко хебрејско-српско издање под насловом *Поезија Косова – избор српских балада,* Тел Авив, 2009. Преводилац Арје Став га је обогатио обимним поговором, критичким коментарима и библиографијом.

Проучавања српске народне поезије у иностранству прилагођавају се савременим теоријама фолклора.

Кључне речи: Вук Стеф. Караџић, српске народне песме, рецепција, европска књижевност, поетика.

ЛИТЕРАТУРА

Азадовский, М. К., *История русской фольклористики*, I–II, Москва, 1963

Анали Филолошког факултета 4, Вуков зборник I, Београд, 1964.

Веселовский А. Н., *Историческая поэтика*, Ленинград, 1940.

Вуков зборник, САНУ, Посебна издања CD, Београд, 1966.

Георгијевић, Крешимир, *Српскохрватска народна песма у пољској књижевности*, Београд, 1936.

Goethe, J. W., *Kunsttheoretische Shriften und Übersetzungen*, Scriften zur Literatur II, Berlin, 1972.

Голенищев-Кутузов, Н. И., *Эпос сербского народа*, Москва, 1963.

Дрндарски, Мирјана, *Никола Томазео и наша народна поезија*, Београд, 1989.

Živković, Dragiša, *Književni periodi i književni pravci*, Sarajevo, 1970.

Живковић, Драгиша, *Европски оквири српске књижевности*, Београд, 1979.

Жирмунский, В. М., *Сравнительное литературоведение*, Ленинград, 1979.

Ibrovac, Miodrag, *Claude Fauriel et la fortune européennne des poésies populaires grècque et serbe*, Paris, 1966.

The Uses of Tradition. A comparative Enquire into the Nature, Uses and Functions of Oral Poetry in the Balkans, the Baltic and Africa, ed. by Michael Branch and Celia Hawkesworth, London, 1994.

Yovanovitch, V., *La Guzla de Prosper Mérimée*, Paris 1911.

Јовановић, Војислав М., *Зборник радова о народној књижевности,* прир. др Илија Николић и др Дејан Ајдачић, Београд, 2001.

Кољевић, Светозар, *Основни правци англосаксонског интересовања за нашу народну поезију*, Научни састанак слависта у Вукове дане 4/1, Београд, 1974, стр. 69-115.

Koljević, Svetozar, *Ka poetici narodnog pesništva*, Beograd, 1982.

Кравцов, Николай, И., *Сербский эпос*, Москва 1933, ²1960.

Мојашевић, Миљан, *Јакоб Грим и српска народна књижевност*, САНУ, Посебна издања DLIII, Београд, 1983.

Научни састанак слависта у Вукове дане 1 (1971); 2 (1972); 3 (1973); 4/1 и 4/2 (1974); 12/3 (1982-1983); 17/5 (1987-1988); 30/2 (2000-2002), МСЦ, Београд.

Павловић, Михаило и Јањић, Душан, *Француска библиографија о српској и хрватској народној поезији,* САНУ, Београд, 1995.

Петковић, Новица, *Огледи из српске поетике*, Београд, 1990.

Потебня, А. А., *Эстетика и поэтика*, Москва, 1976.

Путилов, Б. Н., *Героический эпос черногорцев,* Ленинград, 1982.

Стипчевић, Никша, *Поглед на преводе српскохрватског усменог песништва у Италији*, Зборник Матице српске за књижевност и језик XXIII/3, 1975, стр. 448-457.

Стипчевић, Светлана, *Српска књижевност у италијанској књижевној историографији*, Књижевна историја 131-132, Београд, 2007, стр. 9-52.

Стојановић, Љубомир, *Живот и рад Вука Караџића*, Београд, 1924.

Талфј и српска књижевност и култура. Зборник радова. Ур. Весна Матовић и Габријела Шуберт, Београд, 2008.

Ћурчин, Милан, *Српска народна песма у немачкој књижевности*, Београд, 1987.

Шуберт, Габриела, *Кад се Гете срео са Вуком (погледи на изабране странице српско-немачких односа)*, Зборник Матице српске за друштвене науке бр. 29, 2009, стр. 7-22.

Schubert, Gabriella (Hg.), *Serben und Deutshe II, Literarische Begegnungen/ Srbi i Nemci II, Književni susreti*, Jena, 2006.

Нада Милошевич-Джорджевич

НЕКОТОРЫЕ ВИДЫ ВЛИЯНИЯ ВУКА
НА ЕВРОПЕЙСКУЮ ЛИТЕРАТУРУ

(Резюме)

В работе условно выделены четыре вида восприятия и использования сербских народных песен в записи Вука европейской культурной и научной общественностью.

Первый вид представляет перевод отдельных песен или сборников Вука в полном объеме. Ко второму виду относится использование материалов сербской поэзии в научных исследованиях с целью подтверждения или опровержения отдельных научных теорий о фольклоре. Говоря о третьем виде влияния, мы рассматриваем сербскую народную поэзию сборников Вука как источник вдохновения для письменной европейской литературы, а говоря о четвертом виде – как стимул для деятельности по сбору фольклора другими народами, при этом четвертый вид рассматривается одновременно с тремя предыдущими.

УДК 821.163.4.09-1”14/15”
821.131.1.09-1”14/15”

Бранко Летић*
Филозофски факултет, Источно Сарајево-Пале

НАЧЕЛО *IMITATIO* КАО ПОКАЗАТЕЉ ОДНОСА ДУБРОВАЧКИХ И ИТАЛИЈАНСКИХ РЕНЕСАНСНИХ ПЕСНИКА

У раду ће се на основу експлицитних поетичких исказа и саме поезије дубровачких ренесансних песника посматрати њихов однос према италијанским узорима и према домаћем књижевном наслеђу. Владајуће начело imitatio, с варијететом emulatio, биће окосница за утврђивање основаности мишљења о „италијанском“ односно „оригиналном“ духу дубровачке ренесансне поезије.

1

О односу дубровачке ренесансне поезије према италијанској, као *изворној*, писано је много и у разним поводима. Уочено је да су многобројне и разноврсне пословне и културне везе ренесансног Дубровника са италијанским културним центрима условиле сличности и у књижевном стварању и извођени закључци о великом утицају италијанске на дубровачку ренесансну књижевност. Чак су поједини истраживачи целокупну дубровачку ренесансну и барокну књижевност видели као „пуко понављање“ италијанских узора, њихов бледи „одјек“. При томе су занемаривали оновремена хуманистичка начела о *опонашању* узора која су утицала и на сличности других европских књижевности с ренесансном италијанском.

Зна се да је начело *подражавања* најпре подразумевало однос песника према стварности, природи, нпр. Аристотелов „мимесис“. Али је такође уочено да је природа „неорганизована, хаотична и случајна“, у сталном мењању, зависно од перцепција и доживљаја сваког песника посебно (нпр. природа љубавног осећања-основна тема ренесансне лирике), и да је њу, као такву, тешко подражавати. Насупрот њој, у поезији највећих песника природа је „складна“, „отмена“ и „савршена“, и као „модел“ постојана, па је хуманисти као такву – (уметничку, савршенију од стварне „јер умјетност над природом влада“, Микеланђело) – предлажу песницима за узор који треба опонашати[1], и то

* vucilovac@hotmail.com

[1] Уп. M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse*, predgovor: *Poetika humanizma i renesanse*, I-II, Prosveta, Beograd, 1963.

двојако: прво, „бити што сличнији“ идеалном класичном узору, чак „стајати у његове стопе“, тзв. начело *imitatio,* а потом, кад су амбициознији следбеници у питању, настојати и „превазићи узора“ такмичећи се с њим у опонашању његових песничких поступака, тзв. начело *emulatio*[2]. У ствари, оба начела су у први план стављала *узоре* па су следбеници у потоњој науци посматрани више у њиховом него у свом „светлу“, при чему је „имитовање“ уочавано више као *„понављање“* узора[3] него одступање од њих и тражење сопственог књижевног израза. А чини се да је управо на то тражење *свог* израза мислио Шишко Менчетић (1457/8-1527) кад је певао да је за исказивање сопственог духовног садржаја, пре свега емоционалног – својственог љубавној песми, потребно знање *вештине* да се тај садржај на прави начин песнички искаже. Његов став је да није довољна само „стрил у срцу“, тј. љубавно осећање, да би неко био песник („ко ли је то мало“, пева он) ако не зна вештину певања, која се, по њему, *учи од узора* („ки нисте од вјештих слишали“). Дакле, и он сматра неопходним начело *имитовања*, али судећи по његовом исказу само на плану „вештине“ под којом, ако се узме у обзир његова лирика и оно *опште* у њој, треба подразумевати знање версификације, метра и риме, пре свега двострукоримованог дванаестерца, те слагање дистиха у строфе према пракси напуљских „стрaмботиста“, обједињавање њихово споља акростиховима а изнутра обавезним мотивима петраркистичког љубавног романа. Па ипак, и поред превласти општег, карактеристичног за целокупно ренесансно песништво писано по првом узору, Петрарки,[4] због чега је Франческо Де Санктис петраркизам назвао „болешћу ренесансне поезије“, не могу се „затворити очи“ пред оним што је Менчетић означио „*исповедањем*“ својих младалачких доживљаја, који се и код њега, као и других „петраркиста“, креће од платонских до плотских. Уосталом, сам је, полемишући поетски са својим критичарима, изразио став да је песништво „широко поље“ у коме свако, према својим стваралачким могућностима, сеје своје поетско „семе“: „Тој ли јур сад боље/ ти мореш, ти твори // Ото ти јур поље / Што умиш, говори“.

Из наведеног би произлазио имлицитни став да добро познавање узора, тј. образовање и лектира, не чине узоровог следбеника песником, што је у складу с тврдњом хуманиста да није довољан само прикупљени материјал да би неко направио зграду, ако сам није зналац тога посла.[5] Према томе, туђи обрасци не би сами по себи чинили неког следбеника песником ако он у њих не би унео свој *дух.* Да би то успео следбеник узора је поред знања вештине, узуса певања, морао бити, како је то нешто касније формулисао Марин Држић (1508-1567), *негромант*, у овом случају чаробњак речи. Аналогија се може начинити са Држићевим ставом о комичким маскама: оне нису смешне

[2] Исто.

[3] То је био разлог да је дубровачка ренесансна и барокна књижевност сматрана за пуко понављање италијанских песника. Уп. А. Халер, *Дубровачка књижевност*, Нова Европа, XVII, 5-6, Загреб,1928; *Hrvatsko-talijanske polemike*, *Leksikon Marina Držića*, Leksikografski zavod Zagreb, 2008, 318-320.

[4] Videti: F.Čale, *Petrarka i petrarkizam,* Zagreb, 1971.

[5] Up. M. Pantić, *Humanizam i renesansa,* Obod, Cetinje, 1967: „Jer neprestano skupljanje drva, kamenja i cementa može izgledati vrlo ludo ako iz njih ništa ne gradiš“ (Pođo Bračolini).

само због изгледа, јер су „мртве“, смешне би биле кад би о*живеле*, како каже Држић „да имају дух, почну ходит, говорит“.[6]

Следбеник, ако је „негромант“ а не пуки „епигон“, изражава у свом делу колективни дух свог народа и свој индивидуални доживљај. У стилским средствима матерњег језика сваког песника *меморисана* је старија култура: она се јавља као архетип колективног у новом индивидуалном, ренесансном, поетском изразу. Џоре Држић (1461-1501), на пример, стајаћим епитетима, хипокористицима и деминутивима усмене поезије сугерише грациозност и љупкост петраркистичке даме, обртима „танка и висока“, „бијела и румена“ њен стас, а њену прозрачност, тзв. *bellezza celeste,* метафором „цаклени суд“, што је његова „референца“ на познате народне стихове „види јој се винце кроз гроце“.

У исказивању жудње за идеалном лепотом, обавезном петраркистичком мотиву, Џ. Држић је препознатљив по сликама „јељенчца жедног горског извора“, „тихе кошуте“, распеваног „славица“, у ствари хришћанским алегоријама у средњовековној књижевности. „Јељенчац“ је честа метафора његове духовности, по којој се његова поетска *индивидуалност* разликује од Менчетићеве, као стишана меланхолија од бурног темперамента, духовност од еротизма, чежња од страсти, дискреција од непосредности. А то све упућује на чињеницу да је ренесансна љубавна лирика, и поред заједничких општих „црта“, била израз различитих духовних садржаја појединих песника.

2

Иако су истицали важну улогу узора-модела у певању, разликовали су и наши ренесансни песници праву песничку оригиналност која произлази из непосредног подражавања природи од певања „уз помоћ“ свог поетског узора, тј. „стајања у његове стопе“. Оригиналност је најсигурнији пут до песничке славе, о којој су сви сањали заносећи се визијом божанских муза како их „крунишу“ ловоровим венцем, симболом песничке бесмртности. Такво схватање песничке оригиналности у ренесанси најексплицитније је изразио хварски песник Ханибал Луцић (1485 – 1553), велики поштовалац дубровачког државног система („У похвалу града Дубровника“) и дубровачких песника с којим је, као нпр. с Џором Држићем, у многочему сродан. У песми „У вриме ко чисто“ он у виду „снохватица“ пева о путу на Хеликон, на чијем врху расту „златне јабуке“, симбол песничке славе. То имагинарно путовање у „полусну“, „међ јавом и сном“ како би рекао Лаза Костић, сугерише поетички став о „трезном пијанству“ у певању, односно о рационалној и ирационалној природи песништва. У његовом опису пута до врха Хеликона нигде нема трагова претходника. Зато је принуђен да сам тражи свој „пут“, заобилазећи многе препреке, и да понекад чак и „полети“ преко беспутних провалија. Само ретки, упорни, одважни и сналажљиви успевају да савладају

[6] Up. polemike o epigonstvu i originalnosti M. Držića: *Leksikon Marina Držića,* s.v: „Cronia, Arturo“; *Hrvatsko-talijanske polemike*; *Marchiori, Jolanda*; *Švelec, Franjo*.

сва клонућа и све препреке да на крају, и поред змаја чувара, досегну златне плодове. А то јасно говори о његовом схватању превласти индивидуалног стваралачког чина над имитовањем песничких узора.[7]

Наплоднији дубровачки петраркиста, Шишко Менчетић, није „теоријски“ умовао о песништву као подражавању природи, али га је понекад примењивао у пракси, нпр. када пева о лепоти као божијем уметничком делу. Бог-уметник је творац свих лепота на земљи, међу њима и жене, највеће лепоте у космосу, незаобилазне „теме“ ренесансне љубавне поезије. Према томе, она је и „живи“, а не само „књишки“, предмет његове песме. Чувени његов дистих:

Вишњи Бог на неби, владалац од звизда,
Шта створи сам себи, кад ово нам изда

сугерише да му је Творац узор и у форми јер је из безобличног хаоса створио космос, тј „поредак“, мерило видљиве лепоте. Слично и он, песник, ствара двоструко римовани дванаестерачки поредак као оквир у коме ће духовитом досетком („кончетом“) ускликнути лепоти божијег дела.

Џоре Држић, опет, хуманистички развија читав поетски трактат о природној, божанској, лепоти као човековој духовној потреби и предмету поетске уметности. О томе говори „гиздавој младости“, али и другим присутним („и ви сви остали“), на некој колективној, вероватно карневалској, свечаности („у овојзи *радости* што смо се сабрали“). Публици се представља као *онај* „по ком се добра коб нариче“[8], дакле, неко ко доноси срећу и славу: „сви мном се, гди прићем, уздиче“. Он је божији миљеник и зато га на целом свету призивају:

Ер из мојих усти што годир се рече,
Све небо допусти и све се тој стече.

Најближа одредница том загонетном бићу био би *песник*, и као рани средњовековни чаробњак, песник и пророк, нпр. Мерлин, и као цењени ренесансни дворјанин, забављач и пророк чији „жиг“ у поезији вечно траје. Зато ће и овом скупу „навистити“ благослов да текуће „радости“ протекну у слози, што је такође културноисторијска референца на дане карневала кад су сви, чак и осуђеници, уживали у слободи: „Све ти се тој збуди, нека свит дај сада / почине од људи ких воља узвлада“.

Он ће на овом скупу „свима“ беседити („Кроз тој ме *сви* мило сад овди слишите“) поводом присутне „виле“ о разним атрибутима лепоте.[9] По томе је овај „скуп“ налик на оновремене хуманистичке скупове ренесансних фи-

[7] Занимљиво је и то што те ставове о песничкој оригиналности исказује један „бембиста“ у стилу и језику, а познато је колико се Бембо залагао за „подражавање једног и најизврснијег узора“. Уп. M. Pantić, *Poetika humanizma i renesanse,* нав. издање, 203–207.

[8] М. Франичевић налази аналогију између ове маске и Јеђупке, па је песму одредио као прву дубровачку маскерату. Уп. *Povijest hrvatske književnosti,* књ. 3, *Od renesanse do prosvjetiteljstva*, Zagreb, 1974.

[9] Уп. *Leksikon Marina Držića,* s.v. *Cvijeta Zuzorić*; *Gučetić Vitkov Nikola*; *Žena*.

лозофа и естетичара, нпр. Николе Витовог Гучетића, на којим је присутна лепотица, чувена Цвијета Зузорић, такође била предмет хуманистичких естетичких расправа. Беседа о тој лепоти разрађена је као хуманистички „трактат“. Прво, њен земаљски облик нас сећа Бога-творца („да твоје милости у рају видимо“), из чега произлази песниково схватање анагошке функције поезије: узвисујући земаљску лепоту песник прославља и њеног Творца. Лепота има орфејску снагу да измирује све супротности на овом свету и доприноси „рајској хармонији“, тј. да је заједно „славе“, опевају, „грлица и соколи“, „зец и хрти слидници“, „охоли лави и кошута плаха“, „јелин и ловац“, „море и витри студени“. То је апотеоза божанској лепоти као неопходној овоземаљској хармонији аналогна слици спасенијех о којој у *Библији* говори пророк Исаија.

Та лепота, *украс света,* жалост окреће у радост као што славујево, тј. *песниково*, „жалосно и тужно цвиљење / сврне у радосно и мило спивање“. При томе, ту није реч само о физичкој лепоти даме, која се међу „свим дивицам анђел може рећи“, „ну свим што не тамни, Боже, прид правдом твом“. Зато треба „свако створење све дни вика свога“ да моли Бога, „краља примогућег“ да „ова госпоја продиљи сву липоту“ и учини:

У си хип младости вично прибиваје
А нидне старости врх ње влас не имаје

као што је даровао змији „да свако јур лито младос на се прима“ и фениксу „сред огња да гори и пак се понавља“.

Песма је својеврсна расправа о Лепоти као божанској светлости у земаљској долини таме, дакле, естетској и етичкој мери човековог живота, а не само телесној која је, како је Луцић певао, замка – „тонота“.

Према томе, лепота као божије дело јесте предмет песме коју Држић поистовећује са уметничком сликом („пјесни али дим *слике“*) у духу античког схватања узајамности поезије и сликарства (ut pictura poesis), с нагласком да су песме „лик срцу рањеном“ („Посланица Сладоју“)[10]. Џорин став о песми као „слици“ може се илустровати Луцићевом антологијском песмом „Јур ни једна на свит вила“, за коју је Станко Враз рекао да је „пјесма над пјесмама наше старије књижевности“. У њој он госпину „слику“ оживљава духовитим досеткама: она „сврће“ очи на своје посматраче, упућује им осмех, не крије своје узбуђење због њиховог дивљења („липо ти јој устрепећу прси биљи снига млика“) па је као *песма-слика*, према Џорином терапеутском схватању поезије, „лик срцу рањеном“. Луцић каже: „тер очи на њи међу ки жалости ишћу лика“. Отуда и њихова идентична молба Богу-творцу, да њена лепота буде „становита“.

Дакле, подражавање природи битно се разликује од имитовања узора –модела, пре свега по степену оригиналности, а то значи да дубровачки песници нису увек били, бар кад је реч о њиховим поетским ставовима и

[10] Уп. и З. Бојовић, *Зачеци дубровачке ренесансне поетике*, у књизи *Ренесанса и барок*, Београд, 2003.

њиховим најбољим поетским остварењима, у „стопама“ италијанских узора. Обрасци које су од њих преузимали помагали су им да потпуније изразе свој ренесансни доживљај света у коме су препознатљиви и *колективна* домаћа традиција и њихове *индивидуалне* карактеристике.

Кључне речи: imitatio, emulatio, подражавање, узор-модел, Бог-природа.

Branko Letic

PRINCIPLE *IMITATIO* AS AN INDICATOR OF RELATIONS BETWEEN DUBROVNIK AND ITALIAN RENAISSANCE POETS

(Summary)

It is well known that numerous and various business and cultural relations between Dubrovnik and Italian centres conditioned numerous literary relations, and, according to this, similarity of their poets. In literary theory one-sided literary influence of Italian writers on Dubrovnik writers was over-emphasized. From this reason in this paper we analysed their similarities within the general renaissance principle *imitatio*, and we looked for possible answers to the questions: to what extent poetical principles *determined* their similarities, in which directions mutual influences can be traced, that is, to what degree the *adjustments* of adopted principles – regarding domestic cultural context and specific native, Slavic language – inevitably withdrew Dubrovnik poets from their poetic models, and to what extent, on the basis of culturological, language and local curiosities of Dubrovnik poets, we may talk about nature of *original* literary work.

UDK 091=14'04"13"
27-29=14'04
821.14'04:81'255.4=163.1

Yannis Kakridis*
Universitat Bern, Institut fur slavische Sprachen und Literaturen, Bern

БЕЧКИ ФРАГМЕНТИ ПАЛАМИНИХ АНТИЛАТИНСКИХ ТРАКТАТА[1]

У раду се представља рукопис Vind. theol. gr. 78, који садржи фрагменте прве редакције Антилатинских трактата *Григорија Паламе. Њихово поређење са српскословенским преводом из рукописа Дечани 88 показује начин рада средњовековних српских преводилаца. Међутим, грчки предложак српскословенског превода био је ближи изворном тексту прве редакције Антилатинских трактата него рукопис Vind. theol. gr. 78.*

Године 1989. Албер Фаје је написао приказ моје монографије о рукопису Дечани 88, који се завршава речима: „Проналазак грчких модела је печат који би могао дефинитивно потврдити истинитост ауторове хипотезе".[2] Француски истраживач је имао у виду хипотезу да се разлике између српскословенског превода дечанског рукописа и *Антилатинских трактата* Григорија Паламе објашњавају тиме да су се преводиоци користили раном редакцијом тих трактата, насталом још пре почетка исихастичке контроверзе. Григорије Палама је сам, као што сам претпоставио, око двадесет година касније прерадио своје трактате у текст који нам је познат из грчког издања његових дела. Недавно је млада грчка научница Елени Калцојани идентификовала у једном од грчких рукописа Аустријске националне библиотеке у Бечу два фрагмента, која не само да доказују постојање те ране редакције, него и илуструју процес прерађивања који сам постулирао на основу српскословенског превода.

Ради се о рукопису Vindobonensis theologicus graecus 78, пергаментном рукопису химнографске садржине из 14. века. Осим главног текста, Vind.

* kakridis@issl.unibe.ch

[1] Захваљујем се Елени Калцојани (Јањина), Елисабет Којер (Амстердам), Лори Тасевој (Софија), Владану Тријићу и Ирени Шпадијер (Београд) на корисним дискусијама о појединим аспектима овог излагања. *Реферат је настао у оквиру пројекта 100012_129571 Швајцарског Националног Фонда (SNF) „THE WORKS OF GREGORY PALAMAS AND BARLAAM THE CALABRIAN IN SLAVONIC TRANSLATION".*

[2] Failler 1989, 297: « La découverte des modèles grecs serait le sceau qui accréditerait définitivement l'hypothèse de l'auteur. »

theol. gr. 78 садржи неколико папирних листова, исписаних у 14. и 15. веку. Фрагменти из *2. Антилатинског трактата* Григорија Паламе имају нумерацију V$^{r\text{-}в}$ и 361/1$^{р\text{-}в}$ (бр. 13б у каталогу Х. Хунгера и О. Крестена).[3] Судећи по воденим знацима и карактеру писма, они датирају из треће четвртине 14. века. Даље следи превод описа Е. Калцојани:

> „Број редова на страници је 35-36, а почеци абзаца су маркирани црвеним словима. На маргини се налазе бројни додаци главном тексту, написани у истом временском раздобљу, али можда не руком главног писара/преписивача. Осим тога, на маргинама налазимо *апопхтхегмата патрум*, која су писале две разне, вероватно млађе, руке. Додаци односно коректуре главног текста налазе се и између редака; ове интервенције су дело тог писара који је написао и додатке на маргини. Иста рука, напокон, прецртава нека места у главном тексту рукописа (то се уочава првенствено на фол. V); почетак и крај прецртаних места се понекад маркирају тачкама, које се затим спајају правим или изломљеним линијама. После прецртавања тих места писар мења остали текст да би сачувао синтаксичку повезаност текста.“[4] (91 сл.).

Ако се изоставе прецртана места и уврсте додаци у тексту, добијамо „канонску“ редакцију *Антилатинских трактата*, тј. редакцију осталих грчких рукописа односно солунског издања Паламиних дела, које се темељи на њима.[5] Може се претпоставити да бечки листови припадају препису прве редакције *Антилатичких трактата* Григорија Паламе. Овај препис је онда послужио као подлога за корекцију коју је спровео или сам Палама или писац који је радио под његовим непосредним надзором. Као сто је већ установила Е. Калцојани, ова се претпоставка потврђује ако упоредимо текст рукописа Vind. theol. gr. 78 са дечанским преводом. Ево кратког примера, изабраног насумице :

> Ἔτ’ ἔχει τις λέγειν διὰ τὴν ἀποστολὴν ὡς ἐκ τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ υἱοῦ ἐκπορεύεται τὸ πνεῦμα │τὸ ἅγιον; Οὐκ ἔγωγε οἶμαι, εἰ μὴ σαφῶς ἐθέλει θεομαχεῖν. Ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ, φησί, <u>τοῦ υἱοῦ τὸ πνεῦμα</u> καὶ ἴδιον αὐτοῦ λέγεται. <u>« Ἐξαπέστειλε γὰρ ὁ θεός, φησὶν ὁ ἀπόστολος, τὸ πνεῦμα τοῦ υἱοῦ αὐτοῦ ἐν ταῖς καρδίαις ἡμῶν, κρᾶζον· ἀββά, ὁ πατήρ. »</u>

Да ли се још ко усуђује да због мисије [Св. Духа кроз Сина] каже да Св. Дух исходи не само од Оца, него и од Сина? Сигурно не, осим ако не жели да се отворено успротиви Богу. Али, каже [Латин], Св. Дух се назива још и „Духом Сина“ и „својственим Сину“. Апостол, наиме, каже: „Посла Бог Духа сина својега у срца ваша, који виче: Ава Оче!“ (Гал. 4, 6).[6]

Текст бечког фрагмента почиње на листу V^{r} речима τὸ ἅγιον. Подвучена места су додата испод реда односно на горњој маргини.[7] Ради се о типичним редакцијским додацима: разјашњавање у првом случају, допуњавање цитата у другом. Управо ти додаци недостају у српскословенском преводу:

---

[3] K. Hunger, 1976, стр. 139-147.

[4] Καλτσογιάννη 2009, 91 sl.

[5] Χρήστου (ed.) 1962, стр. 23-153.

[6] Цитате из Св. Писма наводимо према Даничићевом и Караџићевом преводу (Даничић, Караџић 1903).

[7] Καλτσογιάννη 2009, 93. Up. Χρήστου (ed.) 1962, стр. 103. 30-35.

(24v, 7-11) Ѥще имат ли ктѡ̀ г҃латн
оу҆бо ꙗко ѿ ѡ҃ца и ѿ с҃на исхоⷣитъ дх҃ъ с҃тыⷩ;
·: ꙗко нѣ⁝ поⷬазоу҆мѣваю азъ· аще не ꙗвственѣ хо-
лат щеть богобоⷬ᷈ствовати· Nѣ̀ и того г҃лие-
ть и свонство того г҃лет᷈ се·

Грчки предложак рукописа Дечани 88 вероватно је изгледао овако:

Ἔτ’ ἔχει τις λέγειν ὡς ἐκ τοῦ πατρὸς καὶ τοῦ υἱοῦ ἐκπορεύεται τὸ πνεῦμα | τὸ ἅγιον; Οὐκ ἔγωγε οἶμαι, εἰ μὴ σαφῶς ἐθέλει θεομαχεῖν. Ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ, φησί, καὶ ἴδιον αὐτοῦ λέγεται.

Напомеме:

1. При изостављању предлошке синтагме .δια τὴν ἀποστολὴν следимо словенски текст (бечки фрагмент почиње тек неколико речи ниже).

2. Погрешно тумачење придева ἴδιον као свонство ‘svojstvo, ἰδίωμα’ има озбиљне последице по догматску исправност превода, али не за реконструкцију његовог предлошка.[8]

3. Исто важи за понављање предлога ѿ испред с҃на, за уметање оу҆бо после г҃латн и за изостављање –ге и ἔγωγε: ситније разлике таквог типа налазимо готово свуда у преводу, па се на основу њих не могу изнети закључци о облику изворног текста.[9]

4. Могло би се сумњати да ли је транспозиција οὐκ ἔγωγε οἶμαι > нѣ поⷬазоу҆мѣваю азъ настала под пером преводиоца јер је редослед οὐκ οἶμαι ἔγωγε U TLG-ó (*http://stephanós.tlg.óci.edó/inst/textsearch*) се, додуше, сусреће само седам пута, и то готово искључиво у Платоновим дијалозима. Обрнути редослед οὐκ οἶμαι ἔγωγε, је забиљежен у 59 случајева; у том облику израз је веома популаран код Јована Златоустог, користи га и Палама на другим местима. Све ово говори у прилог томе да је изворни текст имао редослед οὐκ ἔγωγε οἶμαι и да га је тек преводилац променио у нѣ поⷬазоу҆мѣваю азъ.

Реченица нѣ поⷬазоу҆мѣваю азъ заслужује посебну пажњу и због још једног разлога. Преводилац (или редактор) је, наиме, накнадно написао на маргини везник ꙗко и додао посебни знак, који указује да ова реч долази између нѣ і поⷬазоу҆мѣваю азъ.[10] Како треба тумачити ову коректуру?

Као што смо већ споменули, израз οὐκ ἔγωγε οἶμαι постклсична је варијанта израза οὐκ οἶμαι ἔγωγε, који се више пута налази у Платоновим дијалозима. Говорник показује тим изразом своју несагласност са ставом адресата. У нашем тексту, οὐκ ἔγωγε οἶμαι служи као негативан одговор на претходно реторичко питање „Да ли се још ко усуђује да због мисије [Св.

[8] Израз ἴδιον πνεῦμα (Χριστοῦ) не котисти се у Библији, него у патристичкој литератури, n. p. Basilius Caesariensis, Epistula 38, 4, 76; Cyrillus Alexandrinus, Commentarii in Joannem 1, 187, 20 итд. (подаци из TLG-a, http://stephanus.tlg.uci.edu/inst/textsearch).

[9] О „полипротетизму“ (Polyprothetismus) у старословенском вид. Večerka 1989-2003, I, 120-122. Монопротетичке конструкције грчког језика се у старословенском предају или дословно или са понављањем предлога („monoprothetisch“ ili „polyprothetisch“), e.g. παρὰ θεῷ καὶ ἀνθρωποις – отъ бога и человѣкъ, ἐπὶ πτωχὸν καὶ πένητα – на нища и на оу҆бога.

[10] О коректурама у рук. Дечани 88 вид. Kakridis 1988, 218-235 і Kakridis (у штампи); о коректурама у преводу корпуса ареопагитских текстова (*Corpus areopagiticum slavicum*), насталом у истом раздобљу као и преводи рукописа Дечани 88 или мало касније, вид. Fahl & Fahl 2008.

Духа кроз Сина] каже да Св. Дух исходи не само од Оца, него и од Сина?“. У принципу би се грчка реченица могла анализирати и другачије, са зарезом иза негације: οὐκ, ἔγωγε οἶμαι. Према тој анализи, οὐκ, не негира више предикат οἶμαι, него служи као реченички еквивалент, а парентеза ἔγωγε οἶμαι као средство за нијансирање (Abtönung)[11] Одлучно „Ја барем тако не мислим“ се на тај начин претвара у доста несигурно „Не, чини ми се“. Што се тиче грчког текста, ову анализу можемо са сигурношћу одбацити – не само зато што би нијансирање после реторичког питања било неумесно, него и зато што израз οὐκ οἶμαι ἔγωγε,/ οὐκ ἔγωγε οἶμαι већ у класично доба постаје чврста формула за изражавање несагласности.[12] Српски преводилац или није познавао ову формулу или се није усудио да је пренесе у свој текст. Преводи дакле са нѣ[13] (= реченички еквивалент) і поꙗзоумѣваю аꙁь (парентеза). Тек после тога је неко (можда чак сам преводилац) додао на маргини везник ꙗко, очигледно због сумње да читаоцима неће бити лако схватити парентетички карактер израза поꙗзоумѣваю аꙁь.

Ваља приметити да се на том месту у рукопису налази још једна коректура, која сведочи управо о томе да српски читаоци оног времена нису били у стању препознати одмах парентетичке елементе у тексту: у реченици Ѻ҃ѣ н того глѣть н своиство того глѣт҃ се· неки је читалац (можда чак сам преводилац, који се хтео уверити да је његов превод разумљив без увида у оригинал) разумео први глагол (глѣть = φησί, sc. ὁ Λατῖνος) не као парентезу, него као први од два копулативно повезана предиката (други би био глѣт҃ се= λέγεται) – као да се ради о јединицама истог ранга (на грчком би таква реченица гласила *ἀλλὰ καὶ αὐτοῦ λέγεται καὶ ἴδιον αὐτοῦ λέγεται). Додао је, дакле између глѣть и н изнад реда још једно се. Касније је он (или неко други) препознао грешку и опет отклонио овај додатак. Још једно, овај пут индиректно, сведочанство да парентетички карактер првог глѣть није био лако препознатљив јесте атрибуција лат(ннннь) коју овде (као и на многим другим местима) налазимо на маргини. Не може се сумњати да и она иде на рачун преводиоца.

Да ли можемо поистоветити текст рукописа Vind. theol. gr. 78 ante corrrectionem са преводилачким предлошком рукописа Дечани 88? Сигурно не, као што показује текст који следи непосредно иза одломка који смо већ цитирали:

---

[11] Прве несумњиве потврде за коришћење партикуле οὐκ као реченички еквивалент (тј. негативни пандан за ναί) потичу из краја 5. века п.н.е., види Moorhouse 1959,17, Meier-Brügger 1992, I, 109.

[12] Упореди сличну формулу ἐγὼ μὲν οὐκ οἶμαι, где је интерпретација партикуле οὐκ у смислу реченичког еквивалента потпуно немогућа. У свим тим случајевима, негација се односи не на глагол мишљења, него на садржај мисли: „не мислим“ значи управо „мислим да не“. О сличним прелазима код других глагола (οὐ φημί, οὐ κελεύω, οὐκ ἐῶ) види Wackernagel, 2009, 727f.

[13] У старословенском за ову функцију користи нн, али је *нѣ* исто тако забиљежено у словенским језицима. Може бити рефлекс контракције *ne (j)estь (што се у рук. Дечани 88 иначе појављује као нѣ) или старог емфатичног дуљења изворног *ne. Мање вероватна је директна веза са индоевропским *nē или *noi. Вид. Корečný 1973, 2. 448 (пар. 4) и 474, Trubačev 1974фф, 24. 92, Schuster-Šewc 1978-1996, 2. 997.

Ὑπέρευγε· τὴν «ἐξ» γὰρ ἀφείς, σύγε ὅς τίς ποτ᾽ εἶ ὁ πρόσφατος ἀντικείμενος, τὸ «αὐτοῦ» νῦν ἡμῖν προβάλλῃ ταύτης χωρίς· **ἢ σοι κὰκ τοῦ «αὐτοῦ» τὸ «ἐξ αὐτοῦ» νοεῖταί τε καὶ κατασκευάζεται, τῷ διαλεκτικῷ τῶν ἀπερινοήτων;** Εἰπὲ δή μοι, καὶ σὺ αὐτὸς οὐ σαυτοῦ; (Τοῦτό γε, οἶμαι, ἀποδράσεις ἡμῶν. Οὐ γὰρ ἔοικάς μοι ἀκοῦσαι τοῦ λέγοντος, «γενοῦ σεαυτοῦ ἄνθρωπε». Εἰ γὰρ ἤκουσας καὶ ὑπήκουσας, ἔστεργες ἂν τὰ παραδεδομένα περὶ θεοῦ **καὶ τοῖς ὑπὲρ ἄνθρωπον καὶ λόγοις καὶ πράγμασι**, καὶ ταῦτα καινοτομῶν ἥκιστα ἐπεχείρησας.) Ἀλλ᾽ εἰ ὁ ἄνθρωπος ἑαυτοῦ, οὐκοῦν ὁ ἄνθρωπος ἐξ ἑαυτοῦ κατὰ σέ.[13]

Одлично! Изоставио си предлог 'из' (ἐξ) (когод ти био, нови наш противниче) и предлажеш нам сада [израз] 'његов/свој' (αὐτοῦ) без предлога. Или се, можда, по теби, дијалектичару недостижног, [израз] 'из њега' (ἐξ αὐτοῦ) подразумева и следи из [израза] 'његов/свој' (αὐτοῦ)? Кажи ми онда – зар ти ниси свој? (Мада ћеш се чини ми се, ту ипак извући из наших руку. Јер, очигледно нису чуо онога који каже: „Човече, дођи к себи!" [дословно: „Буди свој"]. Јер, кад би га чуо и послушао, примио би Божје предање – мисли и чињенице које превазилазе човечији ум – и не би се усудио да мењаш ишта у њему.) Али, ако је човек „свој" (ἐξ ἑαυτοῦ).

Одговарајући одломак из рукописа Дечани 88 доста је различит:

(24в, 11- 25р, 6) Прѣбл҃го·
ıеже, ѿ, оубо wставль, ты҃ кто҃ нже҃ ıесн
новы҃ соупротивьлежѣщѣ· ıеже того нин-
ıа намь прѣ҃лагаıешн кромѣ ıеже, ѿ·
зѣлw ıесн бл҃гонмѣтельнь н многонзь-
внıательнь рѣ҃е҃ попрѣлнво҃ хоудо҃ствѣ
ѡ҆ влв҃уе· ты҃ и҆ ıаже не соущıа҃ прѣ҃ставн-
шн слово҃ ıако соущı҃а· н ıаже соущı҃а ıако не
соущı҃а· Nь҃ оубо аще снѣ҃ снце нмѣıеть, н
ѿц҃ь твон проуе ѿ тебе, заıеже твон·
н м҃тн такожѐ· **н мау҃ка ѿ тебе понѣ҃**
твоıа· н цене такожѐ· н сь҃ брать тво́-
и́ ѿ тебе заıеже тво́н· оу҃вы҃· оу҃вы҃· Н не-
нзг҃лодѣльнь намь ıавн се, и́же зрнтель
прѣмнрныи҃· н ıаже тамо вндѣннıа на-
мь нже долѣ прѣуоудн҃ѣ сказоуıе́н· н прѣ-
данна҃ намь· w бз҃ѣ словеса самовласть-
нѣ wва҃ нзнимаıешн, wва же прѣ҃лага-
ıешн· р҃цн мн· н ты҃ самь не самога ли;
по снѣ҃ непщоую ѿбѣгнешн мене·

25г

мнит҃ се҃ ѕ҆ѣ҆о҆ мнѣ· ıако не оуслыша г҃лющаго
боудн свон себѣ ѡ҆ влв҃уе· нбо аще оуслы-
ша н послоуша оутврьжда҃ль бн ıаже прѣ-
данна҃ w бз҃ѣ· н нимала наученль бн нсть-
цıаватн снѣ҃· нь҃ аще влв҃кь свон себѣ,
проуе влв҃кь ѿ себе·

[14] Χρήστου (ed.) 1962, 104. 1-10 (променио сам интерпункцију да би се текст лакше разумео).

Потцртали смо места која се подударају у Дечанском рукопису и у канонској редакцији *Антилатинских трактата.* О осталом тексту треба рећи следеће: Израз κατὰ σέ, који нема еквивалент у преводу, у рукопису Vind. theol. gr. 78 чита се изнад реда. Дошао је, дакле, тек у другој редакцији трактата. Супротно важи за дуги одломак у средини словенског текста који није потцртан јер нема еквивалент у канонској редакцији: ту се ради о једном аргументу из прве редакције трактата који је Палама касније изоставио. То показује опет рукопис Vind. theol. gr. 78, где налазимо следеће – прецртане – редове:

ὡς περιττὸς εἶ καὶ ποικίλος τὴν σοφιστικὴν ἐπιστήμην ὦ ἄνθρωπε· σύ γε ἡμῖν καὶ τὰ μὴ ὄντα τῷ λόγῳ παραστήσαις ὡς ὄντα, καὶ τὰ ὄντα ἐκ μέσου καταστήσαις τῶν ὄντων. εἰ δὲ καὶ κατὰ τῆς σαυτοῦ κεφαλῆς, οὐ φροντιεῖς· ἀλλὰ γὰρ εἰ τοῦθ' οὕτως ἔχει, καὶ ὁ πατήρ σου λοιπόν, ἐκ σοῦ· ἐπεὶ σοῦ· καὶ ἡ μήτηρ ὁμοίως· καὶ αὐτὸς ὁ ἀδελφός σου ἐκ σοῦ· ἐπεὶ σοῦ· καὶ ἀρρητουργὸς ἡμῖν ἀναπέφηνεν, ὁ θεωρὸς τῶν ὑπερκοσμίων, καὶ τὰ ἐκεῖ θεάματα καὶ ἡμῖν τοῖς κάτω καινῶς ἐξηγούμενος, καὶ τῶν παραδεδομένων ἡμῖν περὶ θεοῦ λόγων, αὐτεξουσίως τοὺς μὲν, ἐκβάλλων, τοὺς δέ, προστιθείς.[14]
[15]

Како си штедар и разнолик у софистичком умећу, човече! Још ћеш нам својим аргументима оно што није представити као да јесте, а оно што јесте ћеш протерати из области бића. Чак и ако се то противи твојој властитој глави [тј. ако „његов" значи исто што и „из њега"], онда и отац твој јесте из тебе, јер је твој; исто тако и мајка; чак је и брат твој из тебе, јер је твој брат; и одједном, испоставља се да је оскврнитељ сопствене мајке [дословно: човек који ради оно о чему се не сме говорити] тај који је вирио на небо и тумачио нама, који живимо доле, то што је тамо видео, и који је самовољно из Божјег предања једно избацивао, а друго додавао.

Реч ἀρρητουργὸς 'човек, који ради то, о чему се не сме говорити' (уп. Софокл, *Oedipus Rex* 465) из бечког фрагмента расветљава и *hapax* нєнзꙗ҃гл҃ѡдꙋльнь у преводу – изведеницу, која садржи трагове коректуре и на тај начин још једном илуструје тешкоће с којима се борио преводилац.

Као што смо већ споменули, разлике између рукописа Vind. theol. gr. 78 и рукописа Дечани 88 доказују да текст бечког рукописа *ante correctionem* не може бити предложак српскословенског превода. Места која то доказују графички смо истакли (болдирано):

1. Бечки рукопис садржи (исто као и солунско издање дела Григорија Паламе, тј. друга, канонска редакција) питање ᾗ σοὶ κἀκ τοῦ «αὐτοῦ» τὸ «ἐξ αὐτοῦ» νοεῖταί τε καὶ κατασκενάζεται, τῷ διαλεκτικῷ τῶν ἀπερινοήτων;

2. Исто тако налазимо и у Vind. theol. gr. 78 и у солунском издању израз καὶ τοῖς ὑπὲρ ἄνθρωτον καὶ λόγοις καὶ πράγμασι, који недостаје у рукопису Дечани 88;

3. Са друге стране, словенски превод садржи речи н млꙋ҃ка ѿ тебє понѣ҆ твоꙗ· н цѣнє такоѫ҆є, које не налазимо у одговарајућем одломку бечког рукописа.

Шта можемо закључити из тих разлика? У принципу би се могло радити о пропустима (прва два случаја) односно додацима (последњи) словенског преводиоца или његовог грчког предлошка. У том случају би нам рукопис

[15] Καλτσογιάννη 2009, 93.

Vind. theol. gr. 78 пружио тачнију слику прве редакције *Антилатинских трактата* него Дечани 88. Изгледа, међутим, да је ствар управо обратна: рукопис Vind. tehol. gr. 78 садржавао је већ *ante correctionem* не изворни, него на неким местима прерађени текст прве редакције *Антилатинских трактата*. Доказ томе тежи у примеру број (2), и то у копулативној вези између именичког скупа τοῖς ὑπὲρ ἄνθρωτον καὶ λόγοις καὶ πράγμασι и његовог непосредног претходника τὰ παραδεδομένα περὶ θεοῦ. Оба именичка скупа су објекти предиката ἔστεργες, али у разним падежима (акузатив односно датив; στέργω управља оба падежа). Необична синтаксичка зеугма, која на тај начин настаје, јесте индиректан доказ да је καὶ τοῖς ὑπὲρ ἄνθρωπον καὶ λόγοις καὶ πράγμασι не пропуст у словенском преводу (или његовом предлошку), него додатак самог Паламе који није приметио да треба још изједначити рекцију. Трагови прерађивања у тексту Vind. theol. gr. 78 *ante correctionem* додатно потврђују претпоставку Е. Калцојани да је тај рукопис настао у радионици Григорија Паламе а не представља (као што би се могло помислити) покушај неког другог читаоца да коригује свој примерак *Антилатинских трактата* у првој редакцији уз помоћ друге[16].

Ако је α архетип, V – Vind. theol. gr. 78 *ante correctionem* и δ – предложак Дечанског рукописа, онда њихову међусобну зависност (уз претпоставку да $\alpha \neq \delta$) можемо замислити на три начина:

(1) α -------> V ---------> δ, (2) α ------> δ ---------->V, (3) α -------> δ, α -------> V

На основу нашег излагања можемо већ искључити прву могућност. Да ли је друга или (што је вероватније) трећа истинита, то трега још истражити. Први корак у том смеру ће бити реконструкција δ, тј. грчког предлошка рукописа Дечани 88, на којој се тренутно ради.

Кључне речи: Паламизам, преводна књижевност, 14. век.

ЛИТЕРАТУРА

Daničić, Đura, Vuk Stef. Karadžić, 1903. *Biblija ili Sveto Pismo Staroga i Novoga Zaveta.* Biograd [Beograd]: Izdanje Britanskoga i inostranoga biblijskoga društva.

Fal', S. & D. Fal' [S. Fahl, D. Fahl]. 2008. Ispravlenija v avtografe perevoda Corpus areopagiticum slavicum (XIV v.), *TODRL* 59. 213-244.

Failler, Jean-Claude. Prikaz knjige (Kakridis 1988), *Revue des Études Byzantines* 47. 296-297.

[16] О осталим аргументима који говоре против овакве хипотезе вид. Καλτσογιάννη 2009, 95.

Hunger, Herbert, Otto Kresten, 1976. *Katalog der griechischen Handschriften der Österreichischen Nationalbibliothek 3, 1: Codices theologici 1-100.* Wien: Prachner, http://www.manuscripta-mediaevalia.de/hs/katalogseiten/HSK0783_b0139_jpg.htm

Kakridis, Ioannis [Yannis], 1988. *Codex 88 des Klosters Dečani und seine griechischen Vorlagen,* München: Sagner.

Kakridis, Yannis (u štampi), Zur Systematisierung der Übersetzerkorrekturen von Dečani 88. J. Reinhart (ed.), *Hagiographia slavica.* München, Wien.

Kopečný, František. 1973, *Etymologický slovník slovanských jazyků. Slova gramatická a zájmena. Svazek 1. Předložky. Koncové Partikule,* [Vědecký redaktor : Bohuslav Havránek]. Academia: Praha.

Meier-Brügger, Michael, 1992. Griechische Sprachwissenschaft. Bd, 1-2. Berlin [etc.]: Walter de Gruyter.

Moorhouse, Alfred Charles, 1959. *Studies in the Greek negatives*. Cardiff : University of Wales Press.

Schuster-Šewc, Hinc, 1978-1996. *Historisch-etymologisches Wörterbuch der ober- und niedersorbischen Sprache,* Bautzen : Domowina-Verlag.

Trubačev, Oleg Nikolaevič, 1974ff. *Ėtimologičeskij slovar' slavjanskich jazykov: praslavjanskij leksičeskij fond,* Moskva: Nauka.

Večerka, Radoslav, 1989-2003. *Altkirchenslavische (altbulgarische) Syntax,* Bd. 1-5. Freiburg i. Br.: Weiher.

Wackernagel, Jacob, 2009. *Lectures on Syntax with special reference to Greek, Latin and Germanic,* Edited with notes and bibliography by David Langslow, Oxford: Oxford UP.

Καλτσογιάννη, Ελένη, 2009. Δύο άγνωστα αποσπάσματα του δευτέρου *Αποδεικτικού Λόγου* του Γρηγορίου Παλαμά *Περί της εκπορεύσεως του Αγίου Πνεύματος* (cod. Vιnd. theol. gr. 78), *Ελληνικά* 59. 89-100.

Χρήστου, Παναγιώτης et al. (ed.), 1962. *Γρηγορίου του Παλαμά Συγγράμματα. Τόμος Α΄. Λόγοι αποδεικτικοί. Αντεπιγραφαί. Επιστολαί προς Βαρλαάμ και Ακίνδυνον. Υπερ ησυχαζόντων.* Θεσσαλονίκη.

Yannis Kakridis

DIE WIENER FRAGMENTE VON GREGORIOS PALAMAS' ANTILATEINISCHEN TRAKTATEN

(Zusammenfassung)

Im Aufsatz werden, in Anlehnung an Eleni Kalcojani, die Fragmente aus Palamas' zweitem *Logos apodeiktikos* gegen die Lateiner aus cod. Vind. theol. gr. 78 vorgestellt. Sie bieten den Text der ersten Redaktion von Palamas' *Logoi apodeiktikoi* sowie zahlreiche Spuren des Überarbeitungsprozesses, der zur Entstehung der zweiten Redaktion führte. Die serbisch-kirchenslavische Übersetzung in Dečani 88 geht nirgends mit der zweiten Redaktion gegen die erste zusammen. Die Abweichungen zwischen dem Text von Dečani 88 und dem Vind. theol. gr. 78 *ante correctionem* zeigen, dass die Überarbeitung der *Logoi apodeiktikoi* in mehreren Phasen verlief, wobei die kirchenslavische Übersetzung den Urtext am besten bewahrt hat.

УДК 094(498)“15“
655.4/.5(498)“15“
930/85(497.11:498)”14/17”

Душица Ристин*
Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, Bucureşti

ТЕКСТОВИ И ЈЕЗИК ПРВИХ ШТАМПАНИХ КЊИГА У РУМУНИЈИ

Српско-румунске интерференције на културном и црквеном плану које су допринеле духовном богаћењу ова два народа имају свој значајан пример и у представљању почетака штампања у румунским државама у средњем веку. На тај начин, прва румунска штампарија је била основана у периоду влашке ренесансе која почиње у доба владавине Радула IV Великог (1495-1508). Он позива Макарија у Влашку, изванредног штампара са Цетиња који је, без сумње, иста особа као и Макарије из Штампарије Црнојевића, оснивач старог српског штампарства. Прва књига из влашке штампарије коју је Макарије основао јесте Литургијар, објављена 10. новембра 1508. године, чије је слагање почело по наредби војводе Радула IV Великог. Од 1508. до 1512. године Макарије штампа друге две књиге, Октоих (1510) и Јеванђеље (1512). Штампарска активност у Влашкој настављена је после више од три деценије прекида, 1545. у Трговишту, у штампарији српског мајстора Димитрија Љубавића, који те године штампа један Молитвеник, а нешто касније један Апостол. Представљање активности ових штампара у румунским средњевековним државама као и првих штампаних текстова имаће као циљ приказивање богатог система духовних веза између Срба и Румуна.

Многе представе које су везане за естетску вредност књижевности једне заједнице могу се схватити само уколико узмемо у обзир однос који постоји између уметничког изражаја и друштвено-културне средине која је посебно важна за живот одређене заједнице. Схватање старе румунске и српске књижевности данас захтева разумевање, колико интертекстуалних веза естетске природе, толико и оних екстратекстуалних, које могу допринети дефинисању заједничких елемената балканске или југоисточне европске визије и концепције уопште. Током векова, специфичан друштвени и историјски контекст у коме су се развијале ове две књижевности, као и заједница православне вероисповести, изазвали су систем узастопних импликација, размену вредности између румунске и српске културе.

* dusica_ristin@yahoo.com

Вишевековни балкански фонд, са својом посебном бојом, проналази се, колико у народној књижевности ова два народа, толико и у писаној књижевности, од својих почетака у средњем веку, као и у каснијим епохама, па све до данас. Румунско-српске интерференције на културном плану, које су допринеле духовном богаћењу ова два народа, могу се нагласити, на пример, активношћу научника као што су српски монах Никодим Грчић, познат у румунској култури и књижевности као Никодим Тисмански, организатор монашког живота у Влашкој по канонима манастира са Атоса, за чије име се везује препис у спокоју калуђерских ћелија у манастиру Водици (1374) прве књиге верског карактера преписане на румунском простору, *Четворојеванђеља* 1404-1405. године, на српскословенском језику[1]. Следећи културни догађај обележили су и почеци штампања у румунским државама у средњевековном периоду и штампарска активност српског јеромонаха Макарија, чијим трудом ће у Трговишту 1508. године *Литургијар* угледати светлост дана. Ова књига има двоструки значај због чињенице да представља прву штампану књигу у румунским државама и, истовремено, прво издање ове верске књиге на црквенословенском језику[2].

Такође важан моменат у овом редоследу културних догађаја јесте и интерес великих класика румунске књижевности XIX века за друштвене, политичке, културне и књижевне проблеме српског народа посебно, као и јужнословенских народа, уопште. Ово се уписује, са једне стране, у сферу њиховог занимања за судбину суседних народа са Румунима, а са друге, поприма један посебан карактер захваљујући, као што смо већ рекли, веома сличним друштвено-историјским условима, које је одредила заједничка борба током векова, против отоманског угњетавања. У случају Јоана Славича, ердељског писца пореклом, који је у великој мери допринео развоју румунске прозе, овај интерес произилази из његове опште концепције према којој је узајамно познавање становништва, које је живело заједно са Румунима у Трансилванији и Банату, било главни услов за њихово добро разумевање, ублажујући или одстрањујући националне конфликте које су стимулисале или изазивале доминантне класе Аустроугарског царства[3]. Као и у случају Гетеа и Хердера, песника Михаја Еминескуа је привукла лепота и уметничка вредност српских балада са којима се првенствено упознао преко немачких превода, а касније преко превода на румунски језик које је урадио банатски фолклориста Дионисије Мирон и објавио успомоћ Еминескуа 1880. године у новинама „Timpul“[4].

[1*] Вид. Ж. Милин, *О српском калуђеру Никодиму и о његовом рукописном Четворојеванђељу, преписаном 1404-1405. године у манастиру Водица, у Румунској Земљи*, Темишварски зборник, 3, Нови Сад, 2002, стр. 151-155.

[2] A. Erich, *Istoria cărţii de la semnele mnemotehnice la cartea electronică*, Târgovişte, 2008, str. 113.

[3] V. Vintilescu, *Referinţe istorice, literare şi culturale sîrbeşti în publicistica marilor clasici (Ioan Slavici, Mihai Eminescu)*, u „Radovi V jugoslovensko-rumunskog simpozijuma/Actele celui de-al V-lea Simpozion iugoslavo-român“, Beograd, 1982, стр. 335.

[4] Исто, стр. 342.

У овом сажетом прегледу, зауставићемо се на почецима штампања у Влашкој, који представљају битан моменат у историји румунске феудалне културе, где су рукописне и штампане књиге биле прво средство ширења писане културе у средишту ученог друштва.

Полазећи од историјског оквира, треба да поменемо чињеницу да се штампарска активност у Трговишту на почетку XVI века везује за име владара Влашке, Радуа Великог (1495-1508), који је у великој мери отворио хоризонте црквене културе и верске књижевности код нас, позивајући на свој двор у Трговишту неколико Срба из високог племства, од којих помињемо митрополита Максима Бранковића, Соломона Црнојевића, сина војводе Ђурђа Црнојевића из Црне Горе, јеромонаха штампара Макарија и друге. Књиге које је штампао Макарије у Влашкој уобичајени су црквени текстови, који су давно били преведени и преписани са грчког на црквенословенски језик. У штампарији у Трговишту Макарије штампа три дела: *Литургијар* (1508), *Октоих* (1510) и *Јеванђеље* (1512). Штампање *Литургијара* (главна књига за обред Православне цркве која обухвата ред вечерњих служби, јутрење и три православне литургије Св. Јована Златоустог, Св. Григорија Великог и Св. Василија, службе за причест, разне молитве и синаксари) почиње још 1507. године. Ова књига има 128 листова (256 страница) и бројевима је подељена на свеске, прва четири листа нису нумерисана, следи 15 свесака са по осам листова које су означене ћириличним бројевима. Данас се у Румунији чува пет примерака Макаријевог *Литургијара*, три у Библиотеци Академије, један у Библиотеци Православне архиепископије у Сибиуу и један у Народној библиотеци у Букурешту[5]. Из XVI века позната су три словенска литургијара штампана у Влашкој и који су, са малим изузетком (редослед служби и по једна додатна молитва) изгледа реиздања Макаријевог *Литургијара*: словенски *Литургијар* од Коресија (Брашов, 1568-1570), *Литургијар-Служабник,* без датума, такође изгледа као Коресијева књига и *Литургијар* који је штампао Шербан Кореси 1588. године[6].

Штампарски изглед Макаријевог *Литургијара* је лепа, луксузна књига, штампана у црној и црвеној боји, са по 15 редова по страници, али ако пажљивије истражимо, уочава се да је штампано издање немарно урађено, са бројним штампарским грешкама и пропустима у тексту, што потврђује чињеницу да штампарија у Влашкој није достигла високи ниво усавршености, немајући техничку традицију у том смислу. Претпоставља се да су ове штампарске грешке и пропусти у тексту привукли пажњу црквених вођа Влашке који су били приморани да затраже поновно штампање једног дела књиге, чињеница која објашњава постојање две верзије друге свеске *Литургијара*.

За румунску феудалну културу Макарије је био стваралац аутохтоне традиције, дефинишући специфичност ћириличног штампања код Румуна, у оквиру читаве ћириличне штампарије у Европи XVI века. Посебан начин

[5] P. P. Panaitescu, *Liturghierul lui Macarie*, *Studiu introductiv*, Bucureşti 1961, стр. IX.
[6] A. Erich*,* нав. дело, стр. 115.

украшавања књиге, преузет из локалне књиге у рукопису, са украшеним насловним странама налик молдавским рукописима, изгледа нормалан јер је Макаријев *Литургијар* из Влашке, као што смо истакли на почетку, верска књига ове врсте, која је била штампана ћирилицом по први пут у целокупној европској штампи[7]. Због тога Макарије није имао испред себе штампани модел и био је приморан да се послужи књигом у рукопису и да створи орнаментацију која одговара тексту.

Друго штампано Макаријево издање 1510. године, *Октоих*, најважнија књига за литургијско певање у осам гласова у православним црквама, представља ретку врсту ове књиге, будући да није ни велики октоих (са певањем за вечерње, јутрење за све дане у недељи у осам гласова), ни мали октоих (који обухвата исте службе, све у осам гласова, али само за суботу и недељу), већ је мешовитог типа, који обухвата службе свих дана у недељи, у једном гласу, а оне од другог до осмог гласа само за суботу и недељу. Слова коришћена у *Октоиху* су штампана црвеним и црним и поред дрвореза на насловним странама, по први пут у румунској књизи, јавља се људски лик. Реч је о илустрацији, јединој у свим Макаријевим штампаним издањима, која представља Светог Јосифа, Теофраста и Јована Дамаскина, у првом плану. У другом плану, приказана је црква са звоником.

Што се тиче *Јеванђеља,* ова књига је била завршена 25. јуна 1512. године и била је посвећена свим православним који су користили словенски као званични црквени језик[8]. У стручној литератури подвлачи се утицај који је ова књига имала у каснијем остварењу *Јеванђеља* у манастиру Рујан (*Рујанско јеванђеље*) из 1537. године, које је штампао монах Теодосије и осморо „браће“ монаха манастира, као и *Четворојеванђеље* из 1552. године, које је штампао јеромонах Мардарије из манастира у Мркшиној Глави, дело штампано на захтев Тројана Гундулића „од великог града Дубровника“, који је преузео сву опрему („форме“) и пренео је у своју кућу у Београду[9].

Утврђивање идентитета Макарија, јеромонаха и штампара из Влашке са штампаром са Цетиња је извесна, ако узмемо у обзир више аргумената. Први се односи на бележење истог имена и црквених хијерархијских нивоа у штампаним књигама, у облику „јеромонах Макарије“. Други аргумент је резултат поређења поговора три књиге са поговором *Октоиха* са Цетиња (1493 – 1494). Румунски историчар и слависта П. П. Панаитеску је утврдио да, што се тиче поговора из *Литургијара* (1508), сажетији од других, „нема сличности, осим употребе хронолошких елемената, који су у то време ретко

[7] У Кракову, Швајполт Фиол је 1491. године штампао следеће књиге верског карактера: *Октоих*, *Часловац*, *Посни триод*, *Пентикостар* и *Псалтир*. Јеромонах Макарије је на Цетињу штампао књиге између 1493. и 1496. године, међу којима је и *Октоих првогласник*, *Псалтир с последовањем* и *Требник*.

[8] N. Iorga, *Istoria bisericii româneşti şi a vieţii religioase a românilor*, tom I, Bucureşti, 1928, стр. 132.

[9] Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Београд, 2004, стр. 233.

коришћени у Влашкој, као што су круг месеца и сунца“[10]. У *Октоиху* из 1510. и *Четворојеванђељу* из 1512. године јавља се нова врста поговора, који је у великој мери идентичан са предговором *Октоиха* са Цетиња[11]. Истовремено, један веома важан аргумент односи се на спомињање духовних родоначелника српског народа, Светог Саве и Светог Симеона у оквиру службе која претходи главној литургији, коју налазимо у *Литургијару* из 1508. године, што представља, са једне стране, доказ српске средине из које је дошао Макарије, а са друге је и показатељ чврстих веза са српском црквом и деспотима које су гајили влашки владари у то време.

Штампање ове три књиге у Влашкој на црквенословенском, са елементима средњобугарске редакције, као и Макаријев труд да прилагоди своје поговоре њиховим фонетско-ортографским нормама, али без потпуног успеха, доказују чињеницу да су оне имале за узор локалне рукописе на уобичајеном дворском језику који је познат писарима у Влашкој, што је довело до тога да Макарија сматрају „мајстором а не главним уредником текстова“ (П. П. Панаитеску).

Дакле, можемо потврдити да се активност штампара јеромонаха Макарија у Влашкој уписује у токове верске обнове и културног процвата који ће створити основу хришћанског отпора на југоистоку Европе, почевши у Влашкој од Радуа Великог (1495 – 1508), што је наставио Неагоје Басараб (1512-1521). Прекид штампарске делатности 1512. године, када почиње владавина Неагоје Басараба, објаснили су румунски истраживачи П. П. Панаитеску, М. Пакураријy чињеницом да је Макарије, будући у годинама, преминуо, и није успео да научи своје следбенике који би наставили његову делатност. Штампарску активност ће изнова почети, после више од три деценије 1545. године у средњовековној престоници Трговишту, други српски научник, Димитрије Љубавић, син Теодора Љубавића, који је штампао *Служабник*, *Псалтир* и *Молитвеник* у Горажду, у Херцеговини, у периоду између 1519. и 1521. године[12].

Вредна помена је и чињеница да су другу етапу у историји штампарије за српски народ, која траје од 1726. до 1761. године, позната као први период српских штампаних издања у модерно доба, обележиле књиге штампане у Римнику, у Олтенији (Мала Влашка)[13]. Међу остваренim штампаним делима најпознатије је дело на рускословенском језику, познато као *Србљак* или *Правила молебнаја свјатих сербских просвјатеитељеј*, значајно књижевно дело и документарни извор, које се налази у саставу српске и румунске

[10] P. P. Panaitescu, *Liturghierul lui Macarie*, *Studiu introductiv*, Bucureşti, 1961, стр. XLIV-XLVI.

[11] G. Mihailă, *Epilogurile celor trei cărţi tipărite de ieromonahul Macarie (1508-1512)*, u *Liturghierul lui Macarie 1508-2008,* tom II, Târgovişte, 2008, стр. 180.

[12] Ј. Деретић, нав. дело, стр. 232.

[13] Вид. К. Олар, Л. Чурчић, С. Паланчанин, *Штампарија у Римнику и обнова штампања српских књига 1726 – Tipografia din Rîmnic şi reluarea tipăririi cărţilor sîrbeşti la 1726*, Нови Сад, 1976.

културе[14], које је први пут издао епископ Арада, Синесије Живановић 1761. године, у Римнику, Олтенији. Она представља прву штампану књигу којом се српско богослужење разликује од сличних грчких и руских православних књига. Деценијама и вековима представљала је главну литургијску књигу Српске православне цркве у којој су службе и химне посвећене српским свецима биле поређане по месецима и данима, према црквеном календару[15].

Ова књига има велики значај у историји српске културе и књижевности и, истовремено, од великог је значаја за стару румунску културу, за познавање румунско-српских културних веза. Заједно са сродним историографским текстовима, можемо сазнати чињенице које доприносе да другачије сагледамо неке важне епизоде из историје румунских средњовековних држава Влашке и Молдавије[16]. У садржани ове књиге (нпр. у *Служби* и *Животу владике Максима Бранковића*) јављају се историјске личности које су биле у првом плану на политичкој културно-верској сцени Србије и румунских држава у првим деценијама XVI века.

Кључне речи: српско-румунске интерференције, румунске средњевековне државе, култура, књижевност, штампање, Макарије, српски штампари, Србљак.

Dusica Ristin

THE FIRST PUBLISHED BOOKS IN ROMANIA, THEIR CONTENTS AND LANGUAGE

(Summary)

Serbian-Romanian interferences on the cultural and church level in the Medieval Age could be illustrated through the presentation of the beginnings of the printing activity in that time in Romanian countries. Thus, a special contribution to the development of this field was given by the activity of the Serbian printers such as Macarie, known by his work both in Serbian and Romanian culture, as well. So far, this paper points out the major implications of this activity in drawing up the spiritual map of the Serbian and Romanian relationships, all-over the centuries.

[14] G. Mihăilă, *Între Orient şi Occident. Studii de cultură şi literatură română în secolele al XV-lea – al XVIII-lea,* Bucureşti, 1999, стр. 169.

[15] Ј. Деретић, нав. дело, стр. 248.

[16] G. Mihăilă, нав. дело, стр. 171.

UDK 091=163.1
929 Marsilji A. F

Barbara Lomagistro*
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Bari

СРЕДЊОВЕКОВНИ СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ТЕКСТОВИ У БИБЛИОТЕЦИ ГРОФА МАРСИЉИЈА

У раду се описује један старословенски рукопис богате збирке грофа Л. Марсиљија, данас сачуване у Универзитетској библиотеци у Болоњи. У оригиналном инвентару рукопис носи општији наслов Historie delli desputi di Servia in lingua ilirica*, без икаквог трага свог порекла, али се ради о зборнику састављеном од разних текстова и чак различитих кодиколошких јединица. Мада летопис не пружа нове историјске податке, цео зборник има велики значај у историјско-политичком контексту у коме је Марсиљи живео и деловао као аустријски официр и научник.*

Алојзије Фердинандо Марсиљи (Luigi Ferdinando Marsili, 1658–1730) родио се у Болоњи у познатој породици грађанског племства. Студирао је у Падови и Венецији и још у младости ступио у пратњу млетачког амбасадора Петра Чивранија, који је 1679. путовао у Цариград да замени претходника[1]. Ово путовање и дуг боравак у Цариграду пружали су младом грофу Марсиљију прилику да упозна изблиза отоманско царство и политичке прилике на Балкану те да научи турски језик. Враћајући се из Цариграда годину и по дана касније, путовао је кроз Бугарску и Босну до Сплита одакле се укрцао за Венецију. Нешто касније започео је војничку каријеру у аустријској војсци, што ће му донети велике успехе у разним војним походима – особито у закључивању уговора о миру у Карловцу – али и велике непријатности. У рату између Аустрије и Турске заробили су га татарски војници у мочвари код Ашванија 3. јула 1683. године и продали турском заповеднику Темишвара Ахмед-паши. После бурних догађаја поново је продан двојици босанске браће који су га водили у Раму и тамо држали у ропству до 25. марта 1684. године када је ослобођен откупом. О свему томе Марсиљи детаљно пише у својој *Аутобиографији*, која је издата тек 1930. године[2], и у спису *La schia-*

* bb.lomagistro@libero.it

[1] За биографију грофа Марсиљија видети: G. Gullino, C. Preti, *Marsili Luigi Ferdinando*, у: *Dizionario biografico degli italiani*, Roma, Istituto dell'Enciclopedia italiana, т. 70, 2008, стр. 771-781.

[2] *Autobiografia di Luigi Ferdinando Marsili messa in luce nel II centenario dalla morte di lui dal Comitato Marsiliano*, a cura di Emilio Lovarini, Bologna, 1930.

vitù del generale Marsigli, такође издатом 1931. године[3]. Релевантно је да он говори о својим господарима без мржње па чак их жали због њиховог сиромаштва. У спису *La schiavitù* (стр. 43) пише како се са њим поново срео када је био комесар за границе 1699. године и како су се лепо дружили. Без обзира на драматичне прилике боравка у Рами, Марсиљи је у тој околности изблиза упознао стање разних народа потчињених отоманској власти.

После робовања у Рами, вратио се у аустријску војску и као официр учествовао у опсади Смедерева, затим Будима, Београда и Ниша. Као официр посебно се бавио техничким проблемима опсада, на пример полагањем мина, или изградњом мостова и утврђења. Због тога се занимао природом територија у којима се војска кретала и написао је извештаје и научне расправе о томе и исцртао географске карте. Управо због овог познавања балканског простора, цар Леополд је га именовао за свог опуномоћеног комесара у комисији која је морала одређивати границе предложене на Карловачком миру крајем XVII века, док је султан именовао са своје стране капиџибашу Ибрахима ефендију. О том послу Марсиљи је написао цару много извештаја као и дневник о тешким и дуготрајним преговорима[4].

У оквиру тога упознао се са Павлом Ритер-Витезовићем кога су му хрватски племићи послали као поузданика и браниоца старих феудалних права хрватског племства. Они су мислили да би Павле Ритер био најспособнији човек за тај задатак, будући да се потанко бавио историјом своје домовине, пошто је био поджупан Лике и Крбаве и знао је италијански језик[5]. Са своје стране, Марсиљи је хтео да буде тачно упућен у сва питања везана за историју Далмације и Хрватске и која су могла имати политичке последице. Стога је поверио Ритеру да му састави меморандум, у коме би тачно изложио и доказима утврдио шта је Далмација а шта је Хрватска. Ритер је саставио спис под насловом *Responsio ad postulata illustrissimo ac excellentissimo domino, domino Aloysio Ferdinando comiti Marsiglio, sacrae caesareae regiae maiestatis camerario, peditatus colonnello et ad limites totius Croatiae commissario plenipotenziario […] sub Dresnik 25 septembris 1699*, чији се оригинал данас чува у збирци рукописа грофа Марсиљија у Универзитетској библиотеци у Болоњи (BUB Ms 103, ff. 27-34). Без обзира на садржај таквог списа и на резултате преговора, изгледа да су Ритер и Марсиљи добро сарађивали, а као научници имали су много заједничких интересовања.

Марсиљи се посебно бавио природним наукама, али се такође занимао за историју, географију и друге хуманистичке предмете по узору на класично образовање које је добио код исусоваца. Као страстан библиофил користио је сваку прилику да обогати своју библиотеку. У аутобиографији, коју је написао у зрелим годинама, говори о покушајима које је већ учинио у Цариграду

---

[3] *La schiavitù del generale Marsigli sotto i Tartari e i Turchi da lui stesso narrata*, a cura di Emilio Lovarini, Bologna, 1931.

[4] Издања ових извештаја у књизи: Marsili L. F., *Relazioni dei confini della Croazia e della Transilvania (1699-1700)*, I-II, a cura di R. Gherardi, Modena, 1986. Дневник је још увек у рукопису.

[5] В. Клаић, *Живот и дјела Павла Риттера Витезовића (1652-1713)*, Загреб, 1914, посебно стр. 127-145.

како би разговарао са турским научницима око куповине турских и грчких књига. Затим, за време најљућих ратних окршаја спасавао је из пожара и рушевина ретке књиге и рукописе, скупивши на тај начин многобројне и сваковрсне рукописе, међу којима и словенске. У последњим годинама живота, када се сасвим посветио науци, основао је Институт наука (око 1715. године) коме је даровао целу своју библиотеку, тј. и књиге и рукописе које је сакупио и своје власторучне списе. Тај Институт се, после бурног живота, спојио с Универзитетом па је и Марсиљијева библиотека ушла у састав Универзитетске библиотеке. Дугујемо неуморним напорима Луиђија Фратија издање детаљног описа те збирке[6], али делимични инвентари били су написани и раније. Од тих инвентара Стјепан Беигл је 1901. године пописао словенски материјал[7]. Мада су разни стручњаци испитивали ту оставштину[8], збирка није још проучена у целини па је посебно тешко утврдити појединачно одакле је Марсиљи добио сваки рукопис или стару књигу. Делимично је о томе он сам обавестио у једном спису који би морао постати увод у први каталог рукописа који је Јосиф Асемани саставио[9], али је издат тек недавно[10].

У том спису Марсиљи објашњава да је одувек имао радозналост према историји Отоманског царста и разлозима његове надмоћности према хришћанској страни па је због тога, боравком у Цариграду, ступио у везу са једним ученим човеком, Усеим ефендијем, који му је разјашњавао многе аспекте турске културе и посуђивао књиге да би могао преписивати шта га је занимало. Од ових читања и разговора Марсиљи је полако стигао до закључка да су отоманску моћ поткрепили сами хришћански владари због својих спорова, амбиција и чак издаја[11]. Према томе, он се уверио да би се хришћанска Европа могла ослободити од турске претње само јединством и складним савезом са хришћанским народима покореним отоманској власти. Од таквог схватања настаје радозналост и за историју и просвету ових народа и потреба да се сакупљају сви историјски извори, чак и фрагментарни, у вези с тим народима, као и да се уређују у једном корпусу. Уз то, Марсиљи је сматрао да добра и корисна политика мора да се ослања на науку, па добар владар мора познавати

---

[6] L. Frati, *Catalogo dei manoscritti di Luigi Ferdinando Marsili, conservati nella Biblioteca Universitaria di Bologna*, Firenze, 1928.

[7] Ст. Беигл, *Списи грофа Марсиљија (Marsigli) у свеучилишној библиотеци у Болоњи (Bologna),* Гласник Земаљског музеја у БиХ, 13, Сарајево, 1901, стр. 537-563.

[8] За преглед опширне литературе о овој теми видети: R. Gherardi, *Luigi Ferdinando Marsili e la frontiera dell'impero*, у R. Gherardi, F. Martelli, *La pace degli eserciti e dell'economia: Montecuccoli e Marsili alla corte di Vienna*, Bologna, 2009, стр. 153-304. Тек су изашли из штампе радови прочитани на научном скупу посвећеном грофу Марсиљију одржаном у Болоњи 23. октобра 2009. г. под насловом *La politica, la scienza, le armi. Luigi Ferdinando Marsili e la costruzione della frontiera dell'Impero e dell'Europa*, a cura di R. Gherardi, Bologna, 2010. Нажалост, нисам стигла да их погледам у том раду.

[9] Josephus Simon Assemanius*, Index librorum Bibliothecae marsilianae graecorum, latinorum, hebraicorum, arabicorum, turcicorum et persicorum; nec non ruthenico e[t] illyrico sermone, tum manuscriptorum tum impressorum; quos eccellentissimus dominus comes Aloysius Ferdinandus Marsilius Bibliothecae Instituti Scientiarum addixit. In septem partem divisus,opera Iosephi Simonii Assemani* (рук. BUB Ms 2951).

[10] L. F. Marsili, *Lettera-prefazione al Catalogo dei manoscritti orientali*, a cura di Albano Sorbelli, у *Scritti inediti di Luigi Ferdinando Marsili raccolti e pubblicati nel II centenario dalla morte a cura del Comitato Marsiliano*, Bologna, 1930, стр. 167-186.

[11] Marsili, *Lettera-prefazione*, н. д., стр. 175-177.

најпре историју, географију и целокупну стварност у којој живи народ којим он влада. Марсиљи је био чврсто уверен да једина политичка организација у Европи која је била легитимна да би могла испунити те захтеве јесте аустријско царство, уколико је наследило улогу средњовекног хришћанског царства. Због тога је он упутио разне дописе на ту тему цару Леополду I, истичући потребу да цар помаже економском и културном развоју свих својих поданика. Само овај облик владавине могао би спасити царство од побуна и издаја. Марсиљи је посебно саветовао цара да се овако држи према Мађарима и балканским Словенима како би добио њихову потпору против Турака, па му је због тога указао да усклађивање такве политике захтева дубоко познавање историје Словена.

У гореспоменутом спису Марсиљи изразито каже да је у 1688. и 1689. године приликом освајања Београда и Ниша тражио по српским православним манастирима књиге или рукописе „на илирском језику" о историји, пошто је дознао да су српски краљеви и кнезови оставили у архивама својих задужбина летописе о тим временима. Хтео је да се од ових фрагмената реконструише цела историја српског народа који одавно више није имао непосредне контакте са западно-европским земљама због тешких прилика у отоманском ропству. Нажалост, аустријска власт у тим крајевима није тада дуго трајала па је Марсиљи прекинуо такав посао. Али када је био у комисији за границе, после десетак година, поново је имао прилику да се тиме бави. Уз то је у међувремену разумео да се може и усмено певање сматрати извором за историјско дело које је хтео написати. Он каже да се пуно занимао тим предањима па се о томе распитао код Павла Ритера који му је показао једну књигу[12], која садржи богату збирку историјских песама.

Усмене вести и рукописе је, дакле, Марсиљи сакупљао имајући одређени циљ. Мада је писао о различитим стварима, очигледно није успео да такву историју српског (а потом и влашког) народа састави, али је своје рукописе, извештаје и записе приредио тако да би се касније могло уредити једно историографско научно дело. Наравно, треба увек имати у виду да је Марсиљијево схватање историје и историографије сасвим у духу времена, тј. у оквиру барока. То значи, с једне стране, испитивање историјских чињеница и тражење докумената којима ће допунити и проширити историографску слику коју су створили стари римски историчари. С друге стране, ово схватање захтева и обогаћење и употпуњење сирових историјских података помоћу описивања народних обичаја и предања, све у једном сложеном стилу који спаја нову документарну методу са књижевним поступцима наслеђеним из антике, другим речима, историјографија мора да буде прави *opus oratorium*.

Ову методу он је употребио у писању импозантне историјске компилације под насловом *Descrittione naturale, civile e militare delle Misie, Dacie e Illirico libri quattordici*, која садржи 130 страница описа Бугарске, Србије, Влашке, Молдавије, Тракије и Трансилваније и коју је припремио за штампу око 1690. г. Међутим, ово дело је остало у рукопису (BUB Ms 108)[13]. У једној белеш-

[12] Није познато о којој књизи се ради.

[13] Тим и неким другим историјским списима бавио се S. Bene, Acta pacis – *Peace with the Muslims (Luigi Ferdinando Marsili's plan for the publication of the documents of the Karlowitz peace treaty)*, у Camoenae Hungaricae 3, 2006, str. 113-146.

ци написаној на унутрашњој страни омота тог рукописа, Марсиљи објашњава да је ова компилација у складу са трактатом о угарском краљевству где су и потребне генеалошке таблице. Овај други трактат има наслов *Monarchia Ungarica in sua regna, principatus et ducatus divisa, nimirum: Hungariam veram, Bosnam, Serviam, Croatiam, Sclavoniam, Erzegovinam, Moldaviam, Valachiam, Transylvaniam, Banatum Temesvariensem, Bulgariam* (рук. BUB Ms 28) и садржи 180 страница па је реално потпуна монографија централне Европе. Узето је у обзир не само угарско краљество у ужем смислу, него и све друге земље које су каткада биле посредно или непосредно под угарском влашћу. Марсиљијеви извори су за Угарску Антонио Бонфини и Мартон Сентивани, за словенске стране Мавро Орбини и рукописни летописи за које Марсиљи каже да их је нашао у манастиру Студеници. Посебно када пише о Немањићима каже да није био потпуно убеђен у Орбинијева сазнања, па је родослов Немањића саставио управо по овим прастарим рукописима[14]. Нажалост, не наводи тачно ове рукописе, али његов родослов заиста је различит од Орбинијевог. Није тешко помислити да су били летописи или родослови који су се често чували и преписивали у манастирским библиотекама. Без обзира на оскудност података, историчар Никола Радојчић утврдио је да је овај рукопис пронађен у Студеници исти рукопис који се данас чува у Марсиљијевој збирци под сигнатуром BUB Ms 103-V[15]. Радојчић је такође тврдио да је цео тест у рукопису BUB Ms 28 само компилација извода из Орбинијевог *Краљевства Словена*, што је Марсиљи саставио помоћу хрватског историчара Павла Ритера Витезовића с циљем да се докажу хабсбуршки захтеви на Балкану. Радојчићеви погледи су се укоренили у српској историографији, али су најновија истраживања доказала да је *Monarchia Ungarica* сасвим оригинално дело, а Марсиљи никада није сасвим прихватио до краја Ритерова схватања о историји Словена, нарочито што се тиче хрватске припадности Далмације. Неосновано ми се чини и поистовећивање „manuscripta perantiqua“ са српским рукописом BUB Ms 103-V, и због тога што Марсиљи говори о рукописима у множини и зато што у рукопису BUB Ms 103-V нема података за сигурно датирање и локализовање, као што је већ приметио А. Соловјев[16].

Без обзира на то, овај рукопис заслужује посебну пажњу. Ради се о зборнику чији састав чине разни текстови на српскословенском језику. За његово испитивање важан је и контекст у коме је сачуван. Налази се као посебна

---

[14] Испод родословних таблица са насловом *Ad Tabulam genealogicam regum Nemaniorum apodixis* (BUB Ms 28, без фол.) он пише: «Mihi circa hanc Nemaniorum genealogiam duo potiores occurrerunt inter alios: unus videlicet Maurus Orbinus, Ragusaeus patria et abbas Melitensis, optimus antiquitatum scriptor slavicarum, aliaque manuscripta perantiqua, quae dum in Servia castra sequebar Caesaris, mihi ibidem Studenizae inventa sunt in monasterio; quorum tenore tabulam genealogicam Nemaniorum pono, hancque cum Orbino conferre non nihil etiam mihi persuasum duxi», одакле се види да је у Студеници користио више рукописа а не само један.

[15] Н. Радојчић, *Облик првих модерних српских историја*, Зборник Матице српске. Серија друштвених наука, 2, Нови Сад, 1951, стр. 5-56, пос. стр. 15-18. Овом приликом срдачно захваљујем проф. Томиславу Јовановићу који ми је помогао у налажењу и копирању неколико српских научних радова које нисам могла наћи у Италији.

[16] А. Соловјев, *Један српски летопис у Болоњији*, Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор, 18, 1938, стр. 9-12, пос. стр. 9.

јединица са сигнатуром V у једној огромној фасцикли (или конволуту, како ју је Соловјев назвао) са сигнатуром Marsili 103. У фасциклу, која носи општи наслов Documenta rerum croaticarum et transylvanicarum in commissione limitanea collecta, унети су разни списи (писма, извештаји, географске карте, родослови неколико словенских племићких породица, чак и штампане књижице) у вези са комисијом о границама. Овде је и гореспоменути Ритеров меморандум, његова *Croatia rediviva*, у загребачком издању и неколико његових писама. Нарочито се ови списи тичу историје и географије Мађарске, Хрватске, Босне и Србије. Српски рукопис је исписан на хартији величине 20,8 x 14 цм и има 31 лист. И водени знаци и писмо упућују на крај XVII века, али је он занимљив из више разлога. Пре свега морамо запазити да мада рукопис има заједнички наслов *Historie delli desputi di Servia in lingua ilirica*, тј. *Историја српских владара на словенском језику*, ради се о зборнику у коме је само једно поглавље уистину српски летопис. Од тога произлази неколико питања: на пример, време и место где су разна поглавља била преписана, од којих предложака и евентуално од кога. Исто тако је важно утврдити за кога су ови текстови били сакупљени. Наслов у првој страни је вероватно написао Марсиљи а испод тога је Ритер додао попис текстова које рукопис садржи, на латинском језику. Он је то изгледа урадио поредећи дуктус са другим својим аутографским списима.

Текстуалне јединице по Ритеровом спису јесу: збирка о мишљењима црквених отаца и античких философа (SS. Patrum et sapientium philosophorum dicta accurata et sententiae); пасхална таблица и илуминиран месецослов са астрономско-астролошким подацима; календарске таблице и такозвана ружа ветрова (Calendarium festorum totius anni cum tabula ventorum); излагање Јована Дамаскина о човеку (De complexionibus corporis humani); српски летопис (Brevis chronologia a mundo condito in Regno Rassianorum, cum genealogia regiae Nemaniciorum prosapiae, Serbiaeque despotarum turcorum imperatorum seriae); текст о планетама и зодијацима (De planetis et duodecim signis zodiaci); слово Златоустово (Sententiae nonnullae D. Chrisostomi). Мара Харисијадис погрешно сматра да у латинском попису недостаје месецослов – који је по њеном мишљењу преписао и илуминирао монах Христофор Рачанин – или да је премештен[17], јер га је Ритер означио као Calendarium festorum totius anni док је текст означен као De planetis et duodecim signis zodiaci друга различита јединица, т. ј. текст о астрономским подацима с астролошким прогнозама.

Важно је приметити да се ради о зборнику не само из текстуалног гледишта а чак из кодиколошког гледишта, другим речима рукопис је састављен од свезака разног порекла у чијим су неисписаним просторима листа непознати читаоци додали разне белешке без непосредних веза са текстовима. Очигледно је текстове преписивало неколико писара који су употребили и разне типове писма, од полуустава до брзописа. Покушаћу дати подробни опис рукописа из кога ћу извести неколико закључака.

[17] М. Харисијадис, *Астрономски, астролошки и други подаци и њихове илустрације у Студеничком зборнику Универзитетске Библиотеке у Болоњи*, у: *Стара српска књижевност*, Београд, 1976, стр. 283-296 (= Зборник историје књижевности. Одељење језика и књижевности, 10), пос. стр. 284.

фолијација[1]	текстови	свеске[2]
1а	наслов и попис текстова на латинском	1 (1а-2б) i
1б-2а	неисписани	
2б-7а	*SS. Patrum et sapientium philosophorum dicta accurata et sententiae*[3]	
7а, 5. ред одоздо	белешка: что ѥсть вѣра и надежда и любов	
7б	текст магијског садржаја на турском језику али у ћириличном писму	2 (3а-4б) i 3 (5а-8б) ii
8а	неисписан	
8б	календарна таблица за одређивање круга месеца и сунца, кључних граница и вруцелета	
9а	ꙁрꙗчнаа пасха̀лна	4 (9а-11б) ii[5]
9б	таблица о фазама месеца у кружном облику	5 (12а-15б) ii
10а-15б	сказанїе ѡ двнадесетыхъ цр҃ѣхъ[4]	
16а	мꙋдраа границ҃а седмаго съборa	
16б	tabula ventorum	6 (16а-17б) i
17а-18а	дамаскнна ѡ ѡ чл҃ѣ что є чл҃къ (*De complexionibus corporis humani*)[6]	
18б	неисписан	
19а-26а	Brevis chronologia a mundo condito in Regno Rassianorum, cum genealogia regiae Nemaniciorum prosapiae, Serbiaeque despotarum turcorum imperatorum seria:	7 (18а-23б) iii
19а-20а, р. 13	лѣта ѿ сътворенн мирѳ ѿ лѣтописца въкратцѣ ꙁбранныи	
20а, р. 13–25а, р. 12	о срꙣбскых цр҃ех и кралиех и деспотех и великых кнесех	8 (24а-25б) i
25а, р. 13-22	неисписани	
25б-26а	Въ лѣто ҂ѕ҃ѕ҃ѳ҃ ѡстꙁпи рнд ѿ православїа (с пописом турских султана до Солимана)	
26б-28б, р. 10	De planetis et duodecim signis zodiaci	
28б, р. 12-25	запис јеродиакона Филотија датиран 1673. г.	
29а-30а, г. 21	слово ꙁлатоустаго вь кратцѣ (Sententiae nonnullae D. Chrisostomi)	9 (26а-30б) iii
30а, р. 22-26	запис магичног садржаја	
30б	неисписан	

[1] Овде употребљавам фолијацију коју су дали у библиотеци. О занимљивим детаљима в. ниже.

[2] Типологију свеске, тј. количину фолија у свакој означавам латинским бројевима: i значи *bifolium*, ii значи бинион, iii терниoн итд. Свеске немају своју оригиналну сигнатуру, број сам овде дала ја.

[3] Текст нема посебног наслова па је написан у облику carmen figuratum-a.

[4] Вид.: Харисијадис, *Астрономски, астролошки и други подаци*, нав. дело.

[5] Недостаје прва страна спољашњег bifolium-a.

[6] Ради се о преводу писма Јована Дамаскина *Quid est homo?*, издана у Patrologia graeca 95, 243-246. М. Харисијадис је овај српскословенски текст преводила на српски у: М. Харисијадис, *Писмо Јована Дамаскина о човеку у једном српском рукопису XVII века*, у *700 године медицине у Срба*, Београд, 1971, стр. 135-147 (= Галерија Српске академије наука и уметности, 13).

Уз најновију фолијацију, написану у горњем десном углу прве стране сваког bifolium-а, коју сам у опису употребила, има трагова и других фолијација: једна је означена модерним бројевима у горњој страни сваке странице (судећи по дуктусу можда припада Марсиљију, или његовом времену), друга је означена старим арапским бројевима, дакле, савремена рукопису, исто тако у горњем десном углу прве стране сваког bifolium-а. Ове последње нема на првој страници, која функционише као омот, а почиње од следеће странице. Занимљиво и доста необично је да свеске имају мали број листова: то даје утисак да се рукопис прогресивно формирао, као да компилатор није тачно знао колико му треба листова, или да је употребио већ постојеће свеске разног порекла. Уз то, види се да је л. 3 премештан јер по тексту морао се наћи између л. 6б и л. 7а где је заиста некада био како се види из трагова црвеног мастила које је тамо оставио. Вид рукописа спомиње такозвану типологију „рукопис-библиотеку“, тј. збирка текстова који су преписивачу-компилатору потребни и која расте по његовим личним захтевима, употребљавајући и неисписане стране. По свему судећи, може се сада поуздано рећи да је рукопис прошао и кроз словенско-турско или словенско-муслиманско подручје због турског записа на л. 7б написаних ћирилицом. Вероватно, чак и разне свеске повезао је у рукопису занатлија са таквог подручја, јер најстарија нумерација листова означена је турско-арапским бројевима без ћириличних слова а можда тај човек није знао старословенски тако да је погрешно увезао л. 3. Све то значи да су свеске са текстуалним јединицама које сада чине рукопис вероватно имале посебну историју, како сугеришу и разне руке које су преписивале, али то нас води у питања разлога и времена настанка рукописа.

Што се тиче времена, располажемо следећим подацима: последњи догађај српског летописа је ратни поход султана Мехмеда 1672. године. У запису који је иза текста о планетама читамо да је монах Филотеј преписао тај текст 1673. године. Овај датум је дакле terminus post quem за састављање рукописа. Terminus ante quem могао би бити 1699. година, када је Марсиљи тражио историјске податке и документе због рада у комисији за границе. У сваком случају, рукопис у садашњем виду настао је између 1673. године и краја века.

Теже је утврдити где се то десило, осим тога што сам већ рекла о нумерацији листова. Ако прихватимо да је Христофор Рачанин преписивач месецослова, и можда и излагања Дамаскиновог о човеку, можемо претпоставити да је неколико свесака преписивано у манастиру Рачи. Томе у прилог иде и чињеница да српски летопис припада трећој групи млађих летописа по класификацији Љубомира Стојановића[18], међу којима се налази и један рачански рукопис. Мада је текст овог летописа сасвим истоветан са другим већ познатим летописима ове групе, мени се чини не мало важно да је он понекад сличнији летопису дорпатског рукописа а понекад летопису рачанског рукописа. Пошто по Стојановићевом мишљењу дорпатски, Руварчев и рачански летопис произлазе из истог оригинала, независно један од другог, то

[18] Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд – Ср. Карловци, 1927 (= Зборник за историју, језик и књижевност српског народа. Прво одељење, књ. 16).

би могло значити да и Марсиљијев летопис потиче од овог предлошка, негде на подручју рачанског манастира. Без обзира на ове текстуалне особености, важно је како га је Марсиљи сматрао. Сигурно као значајан извор о историји Србије и Рашке. О томе сведочи и положај који је рукопис имао у фасцикли 103: после једног историјског екскурса на латинском језику о Угарској и њеним земљама следи пет посебних књига, рукописних или штампаних, тј. излагање о босанском краљевству; две збирке грбова племићких босанских и илирских породица; Croatia rediviva Павла Ритера и коначно рукопис о српској историји. Као што сам већ рекла, Марсиљи је целу фасциклу конципирао као основну збирку докумената за редиговање добро усклађене историје балканских народа.

Друго питање тиче се евентуалне везе између овог српског летописа и превода српског летописа који се налази у другој фасцикли, тј. у оној која садржи разне списе који се односе на ратне походе преко којих је аустријска војска освајала Срем и неколико српских градова до Јужне Србије око 1688. и 1689 године. Фасцикла има сигнатуру Марсиљи 54 а текст се налази на листовима 725-732v са насловом *Notitia o tradutione fattasi d'uno libro per la genealogia dei re e despoti di Rasia*, тј. превод једне књиге о родослову краљева и деспота Рашке. У односу на српске летописе овај превод садржи само белешке српских догађаја, изостављајући и уводни део српског летописа који се тиче опште историје, а потиче из Хронике Георгија Амартола, и коначни део који садржи родослов турских султана и владара.

Свакако, мени се чини да је тај превод урадио човек који није добро савладао старословенски језик: он сасвим изоставља датуме, можда због тешкоће да протумачи датуме написане ћириличним словима и по рачунању од стварања света. Уз то, често су нетачно дешифровани и лична имена и топоними, такве погрешке су разумљиве ако преводилац није био Словен.

На основу пажљивог упоређивања летописа на италијанском и летописа у рукопису BUB Ms 103-V, мислим да први није превод другога. Уистину, уз незнатне разлике између двају текстова постоје и знатније, нарочито variae lectiones које представљају праве раздвојне елементе. На пример, тамо где српски летопис пише: Въ лѣт ҃ѕ҃ц҃ї҃ темнр аксакъ оубн цр҃а паıаазнта под ıангѯроıı· и здаде бо его деспот стефанъ· тожде лѣто свеза деспот гюргıа влъковнкıа ѳ цр҃ınград· у италијанском преводу пише: „Timir ac zar ucciso Baiazit doppo che fu preso da Stefano, e prese zio Giorgio, che lo caverò a Costantinopoli", тј. каже да је деспот Стефан заробио ујака (zio). Преводилац није могао разумети из српског летописа да се ради о ујаку, али ова lectio ростоји у другим рукописима (ѕ҃ц҃ї҃ свеза деспоть стефан гюрьга влъковнкıа сестрнчнца)[19], дакле, је он преводио са другог предлошка него са летописа у BUB Ms 103-V.

Уз то, родослов италијанског превода одговара генеалогији у *Monarchia Ungarica*, коју сам горе споменула, а то доводи до закључка да је овај превод урађен управо по „прастарим рукописима" које је Марсиљи видео у Студеници. Међутим, рукопис BUB Ms 103-V дошао је у Марсиљијев посед тек

[19] Стојановић, *Н. д.*, стр. 221, бр. 604 г.

у време комисије за границе. Све то значи да је он још дуго и упорно тражио друге изворе и документе у вези са историјом Словена и посебно са српском историјом и још једном показује и истиче, с једне стране, његово чисто научно занимање за историју и с друге како се у конкретном политичком деловању потпуно држао латинског начела „historia magistra vitae“.

Кључне речи: отоманско царство, летопис, аустријско царство, политика, наука.

Barbara Lomagistro

TESTI SERBI MEDIEVALI DELLA BIBLIOTECA DEL CONTE MARSILI

(Riassunto)

Il contributo esamina un interessante manoscritto slavo ecclesiastico di redazione serba della raccolta del conte Luigi Ferdinando Marsili (1658-1730) donata all'Università di Bologna. Il manoscritto, cartaceo e di piccole dimensioni, si presenta come un miscellaneo organizzato in cui un ignoto artefice ha radunato fascicoli diversi per origine ed epoca di copia contenenti testi calendariali di vario genere (dal calendario perpetuo alle tavole pasquali con un menologio ordinato a partire da marzo, con dati astronomici, astrologici e cultuali), un testo storico, brevi traduzioni di testi patristici. Notevole la presenza di annotazioni come scritture accessorie negli spazi lasciati agrafti dal lavoro principale di copia perché testimonia degli usi e delle vicissitudini del codice, assimilabile alla tipologia di codice-biblioteca in cui l'artefice ha raccolto testi di proprio interesse o di interesse del destinatario. Non si esclude infatti che l'artefice materiale provenisse dall'ambito serbo-musulmano o serbo-turco e che non conoscesse lo slavo ecclesiastico, per via di un errore commesso nella sequenza dei fogli e della numerazione apposta con le antiche cifre arabe in uso nel *milieu* balcanico musulmano. L'interesse del Marsili per il codice fu dettato principalmente dalla presenza del testo storico, all'epoca in cui egli era plenipotenziario dell'imperatore Leopoldo nella commissione che doveva tracciare i confini dettati dalla pace di Karlowitz (1699), ma anche dai testi di natura astronomica.

UDK 821.163.41.09-97“04/14“

Славица Васиљевић-Илић*
Филолошки факултет, Бања Лука

САН КАО ТОПОС У СРПСКИМ СРЕДЊОВЈЕКОВНИМ ЖИТИЈИМА

Феномен сна је један од најстаријих и човјека је одувијек интересовала његова улога у стварном животу и његова значења. Полазећи од претпоставке да феномен снова није довољно истражен у српској средњовјековној књижевности, овај рад представља покушај да се одреде типови, мјесто и функција снова у нашој житијној литератури. Постоји ли сан као топос и кад и гдје је он топос? При том се као веома инспиративан показао рад Жак Ле Гофа који је осветлио врсте и функције снова од паганске антике до хришћанства са тежиштем на западноевропском средњовјековљу.

I

Средњи вијек је земаљски живот сматрао пролазним и привременим попут сна. Снови и визије у средњем вијеку имали су веома велики утицај на људе. Зна се заправо да је цијела епоха стварала свој израз кроз визије и алегорије. Претпоставка је да је сан један од мотива који служи апстраховању. Ле Гоф[1] је показао постојање снова у текстовима Старог завјета гдје су чешћи него у Новом завјету. Закључујући да је хришћанство, као и у много чему другом, и овдје прихватило или асимилирало паганско насљеђе дајући му своју теолошку нијансу, наведени аутор даје списак снова у Библији. Кључну улогу за побједу хришћанства као религије одиграла је управо визија и сан цара Константина Великог (312. године), а онда и сан Теодосија Великог (394. године), који је увео хришћанство као једину званичну религију.

Упркос постојању снова у Библији и касније, те њиховој улози, хришћанство је и према сну испољило своју амбивалентну природу – страх и одбијање и прихватање и подржавање. Тако у Библији, поред постојања више снова, они се ипак најчешће сматрају варкама којим не треба вјеровати,

* ilics@teol.net

[1] Ž. Le Gof, *Hrišćanstvo i snovi* u Srednjovekovno imaginarno, Izdavačka kuća Zorana Stojanovića, Sremski Karlovci, Novi Sad, 1999, 253-298.

те је и сам Бог наредио Мојсију да се његов народ окане снова. Сматра се да су постојале привилеговане личности које су имале право на снове– били су то владари, светитељи, свештеници и монаси.

У богословској литератури доста се писало о сновима, а ми ћемо овдје издвојити поглед на снове Јована Лествичника, јер је *Лествица* основни уџбеник и норматив монашког живота,[2] а имала је веома велики утицај на формирање свијести људи у средњовјековној Србији.[3] Представник мистичног става према свијету, Лествичник у област мистичних појава убраја виђења која се јављају у душама смјерних људи. Суштина виђења је доживљај сусрета са Христом или неким другим духовним силама, а крајњи циљ свакога монаха јесте да тај контакт оствари већ за овога живота. „Посебну, али ипак не битно различиту категорију виђења представљају сновиђења којима Лествичник придаје објективан значај.“[4] У мистичне појаве којим се стиже путем смјерности налази се и способност предвиђања или прозорљивости[5].

Лествичник каже да је сан слика смрти, „то је кретање ума при непокретности тела“[6] Машта је обмана очију док свијет спава. Онај који вјерује сновима личи на човјека који трчи за својом сенком, настојећи да је ухвати“[7]. Сан је „пучина нечистих помисли, са својим прљавим валовима“[8], каже аутор. Он има многобројне узроке, ствара се навиком и против ње се мора борити нарочито на почетку подвижничког пута: „Будно око очишћује ум, а предуго спавање утупљује душу. Будан монах је непријатељ блуди, а поспан – друг том демону“[9]. У набрајаним страстима налази се и сан. Богдановић тврди да је Лествичник наслутио „елементарну снагу несвјесног која се нарочито испољава и ‚ослобађа' у сну“[10]. У сну се сања о жељама и страстима душе, те су они показатељи личности сањача.

Према сновима, визијама и чувењима треба бити крајње опрезан јер могу бити и пород гордости послије преласка одређеног дијела подвижничког пута: „Када демон гордости чврсто заседне својим служитељима, тада им он – у сну или на јави, у виду светлог анђела или неког мученика – открива извесне тајне или даје привидну благодат, да би се ти бедници преварили и потпуно изгубили памет".[11] Предсказања у сну чији су узрочници демони, то нису, јер се засновани на спољним знацима, а не свезнању.[12]

---

[2] Д. Богдановић, *Јован Лествичник у византијској и старој српској књижевнсоти,* Византолошки институт, Посебна издања књига 11, Београд, 1968, 176.

[3] Исто, 194.

[4] Исто, 79.

[5] Лествичник наводи љествицу којом се достиже предвиђање: послушност, смирење, расуђивање, прозорљивост и на крају предвиђање. *Лествица,* Православна црквена општина Линц, Линц, 1997, 69. Нама се чини да се прозорљивост и предвиђање заправо подударају са оним што Ле Гоф назива екстазом.

[6] Исто, 37.

[7] Исто, 37

[8] Исто, 135.

[9] Исто, 165-6.

[10] Д. Богдановић, 110.

[11] *Лествица*, 179.

[12] Д. Богдановић, 37.

Видимо да Лествичник када говори о сновима, било као физиолошком процесу или мистичној појави/феномену, најчешће у негативном контексту, користи термин „сан“, али то не изненађује ако знамо да су пуоке намијењене онима који су на путу духовног уздизања: „Човјек који вјерује сновиђењима потпуно је неискусан“[13].

Са друге стране, они који су високо на духовној љествици могу да се поуздају у снове као пророчке и визионарске, јер постоји и анђеоски уплив у снове путем којих се подстиче на врлину јер „на тајанствен начин дејствују у сну те се будимо чисти и спокојни или нас, опет у сну, опомиње показујући нам муке.“[14] Тиме снови испуњавају своју сотериолошку функцију чувања људи. Лествичник наводи и примјер причајући нам о Антиоху коме је у сну тражено да положи рачуна за своја дјела, што је он и урадио. Овом сну се вјерује и поступа по његовим смјерницама.[15]У Лествици се наводи и да ревносни монаси који цијели дан мисле о Господу и ноћу ће сањати о њему да их он тако заштити од „злих духова и нечистих сањарија.“[16]

О овом другом квалитету снивања пише и Свети Николај Српски у глави под насловом „Снови као сигнали“: „У сну у утвари ноћној, када тврд сан падне на људе, кад спавају у постељи, тада (Бог) отвара ухо људима и науку им упечаћава. Да би одвратио човјека од дјела његова, и склонио од њега охолост. Да би сачувао душу његову од јаме, и живот његов да не наиђе на мач“.[17] Свети Николај наводи затим низ примјера снова опомена, пророчких односно симболичких снова.

У данашњој литератури о сновима у првом плану уочавамо његову симболичку функцију те подјелу снова.[18] Аутори разликује и сан на јави као посебну категорију, а по нашем мишљењу, речено теолошким рјечником, ријеч је о визијама. Истиче се да је језик сна језик симбола. Тумачење сна је одгонетање симбола, оно уздиже човјекову свијест о несвјесном и веже свјесни и несвјесни дио личности. Данашња наука, прије свега психоанализа и психијатрија, придају изузетан значај сновима. Владета Јеротић сматра да у тренутку када се човјек нађе пред нерјешивим проблемом због болести, конфликта или другог, уколико је ангажовао све своје биће на тражењу излаза, ријешење или бар први знаци помоћи појављују се у сновима у којима се често навјештавају и први знаци болести или конфликта.[19]

У формулисању топоса пошли смо од рада Е. Р. Курцијуса[20] који је увео топику као метод проучавања књижевности. Топоси су устаљени клишеи

---

[13] *Лествица,* 38.

[14] Димитрије Богдановић, 36.

[15] *Лествица*, 72-73.

[16] Исто,167.

[17] Свети Николај Српски, *Симболи и сигнали*, Сабрана дјела, књига 5, Православна црквена општина Линц, Линц, 2001, 135.

[18] *Сан,* J. Chevalier–A. Gheerbrant, Rječnik simbola, Nakladni zavod Matice hrvatske, Zagreb, 1987, 576a-581b.

[19] В. Јеротић, *Житије Петра Коришког у светлу дубинске психологије*, предговор књизи Теодосије, *Житија*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 5 свеска 1, Београд, 1988,73.

[20] E. R. Curtius, *Evropska književnost i latinsko srednjovjekovlje*, Matica hrvatska, Zagreb, 1971.

или схеме мишљења и израза, који потичу из античке књижевности[21], а неки су продукт средњега вијека. На основу тога дијеле се на античку топику и историјску топику. Топика представља стилски и структурални елемент старе књижевности. Она је до романтизма представљала ризницу идеја и мотива. Трифуновић тврди да употреба општих мјеста открива „суштину природе и законе средњовјековног књижевног стварања"[22] и да је, уз избор жанра, најважнији покретач „природе предмета" о којем се пише. С. Хафнер сматра да „сваки језички израз, била то метафора, узречица, једна слика, један мотив, може под извјесним језичким условима употребе постати топос; његову улогу условљава једино одређено смисаоно подручје и његова константност"[23]. Сматра се да доминација општих мјеста у књижевности представља посебан начин ауторовог изражавања властитих мисли помоћу позивања на ауторитете[24]. Топоси су формална и садржајна константа једне књижевне традиције, обиљежја једнога књижевног рода и времена. Хафнер тврди да је функционално становиште најприроднији начин сврставања топоса што ћемо и ми преузети. У нашој литератури постоји и преглед општих мјеста старе српске књижевности[25] али он није коначан и ова област пружа обиље материјала за истраживање[26].

II

Општи став према сновима поготово сновима као физиолошкој појави у нашој старој књижевности негативан је попут оног Лествичниковог. Наша прва житија, посебно Савино, истичу као велику врлину, иначе изузетног јунака, то што је Сава „телом без сна у свим земаљским делима, а умом и душом настањујући се у небеским обитељима“[27], јер се од светитеља већ за живота тражи један активан однос према животу, те спавање и сан имају негативне импликације. Јунаци свеци треба да покажу *хитрост, журбу,* у својим дјелима те да не оставе празан простор за искушења, да не проводе вријеме спавајући умјесто дјелујући. То изричито наглашава Доментијан када тврди да Сава *у* „младости својој никада се не насити сна очију својих, нити даде покоја коленима својима, подобећи се течењу првих светих мужева“[28]. Дневни послови и ноћна бдења разлог су да Саву *ни бијеси* нису искушавали као друге неке светитеље. У житијима архиепископа Арсенија такође налазимо

---

[21] *Топос* и *Опште место*, Rečnik književnih termina, Nolit, Beograd, 1985, 817б-818а,б; 511б.

[22] Ђ. Трифуновић, *Азбучник српских средњовековних књижевних појмова*, Нолит, Београд, 1990, 200.

[23] С. Хафнер, *Топика средњовековне српске историографије као елемент културне и политичке оријентације*, Прилози за КЈИФ; књига XL, свеска 3-4, 1974,169.

[24] А. Гуревич, *Категорије средњовековне културе*, Матица српска, Нови Сад, 1994, 149.

[25] Ђ. Трифуновић, нав. дјело, 199–221, са ранијом литературом.

[26] D. Gill, *Топос „горе" у српској светогорској књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 28/1, Београд, 1999,131–141; Н. Половина, *Топос путовања у старим српским биографијама*, Зборник бр. 3, Филозофски факултет, Нови Сад, 2006, 117–133.

[27] Доментијан, *Живот Светога Саве и живот Светога Симеона,* Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига четврта, Београд, 1988, 84, 96.

[28] Исто, 85.

на сличне примјере јер је овај светац свој богомнадахнути земаљски живот проводио „никада ноћу не дајући у сласт сна телу својему или покоја“[29], а и сам Сава савјетује га да „тежину сна отресе од себе, и убистри ум свој на покајање“[30]. Тако је код Данила Другог и Јована Рилског.

У српским житијима користи се синтагма да су се јунаци пренули *као из сна* послије неке објаве или догађаја. Доментијан на примјер тврди да је Сава, послије савјета да се Хиландар гради као српски манастир, устао као од сна.[31] Иста формулација биће употребљена када се описује чудо подизања раслабљеног у Жичи. И овдје се каже да је послије цјелоноћне молитве раслабљени скочио *као из сна*[32]; или моменат од полагања Симеона на расу до божанскога виђења који је језички уобличен формом „тргнувши се као из сна“[33]. И смрт Првовјенчаног и његово оживљавање код Теодосија тумачи се као буђење из смртног сна, јер окупљенима Сава каже да краљ није мртав него спава. Данилов Ученик се буди *као из сна* када види дјела претходника која славе живот светитеља, јер себе сматра недостојним да настави њихов пут. Постоји још низ примјера. Ова поређења имплицирају један божански уплив, који човјеку показује оно што му је на дохват руке иако копреном прикривено до тренутка објаве.

У описима смрти светитеља често се користи сан и као перифраза за смрт *вјечни сан, добар сан*[34]*; слатки сан*[35], *блажено уснуће*[36], а користи се и синоним *починак, покој*. Сава каже да Симеон *усну у Господу*[37]*, у вјечни* [*је*] *покој прешао*[38]*; усну свети старац*[39] *небески покој*[40]*,* Саву пред смрт зове да *усни и почини*[41]*;* Данило *Други је уснуо у миру*[42]. Петар Коришки лежи у усјеченом гробу *као да спава*[43]. Ова поређења су доказ остварености јунака као божијих угодника и достигнуте највише љествице боголикости.

У средњем вијеку постоје и сановници и трепетници[44] као гатарске врсте паганског насљеђа асимиловане у хришћанску културу. У њима се истиче

---

[29] Данило Други, *Животи краљева и архиепископа српских, службе*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига шеста, Београд, 1988, 156.

[30] Исто, 159.

[31] Доментијан, 89 и 281.

[32] Исто, 130.

[33] Исто, 98.

[34] *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 14, Београд, 1993, 89.

[35] Данило Други, 207, за смрт архиепископа Јевстатија Шестог,

[36] Марко Пећки, *Житије светог патријарха Јефрема*, Шест писаца XIV века*,* Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 10, Београд, 1986,169.

[37] Свети Сава, *Сабрана дела*, Српска књижевна задруга, Београд, 1998, 183,189,

[38] Исто,185.

[39] Теодосије, *Житија*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 5, свеска 1, Београд, 1988, 144.

[40] Доментијан, 98, 296-7.

[41] Исто, 223.

[42] *Данилови настављачи, Данилов Ученик, други настављачи Даниловог зборника*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 7, Београд, 1989, 117.

[43] Теодосије, 286.

[44] Ђ. Трифуновић, *Сановник и трепетник*, Азбучници српских средњовјековних књижевних појмова, 311-312; Т. Јовановић, *Сановник и трепетник*, Стара српска књижевност. Хрестоматија, Филолошки факултет, Београд, Нова светлост, Крагујевац, 2000, 601-602.

симболична или алегорична страна снова. Изостале су у нашим житијима и визије загробног живота које се у нашој средини појављују као преводна литература и самосталан жанр.

III

Јунаци српских житија, као изузетни и будући свеци, имају ту привилегију да су на свом путу уздизања љествицом врлина имали и снове и визије као посебни облик Божије милости или су их имали људи из њихове околине са истом сврхом прослављања светога. Зато можемо да наведемо и позитивне односе према сновима.

Топосом сна може се назвати појава сна у уводном дијелу житија када се аутору јавља сам светитељ са наредбом да му се напише житије. Тако је сан повод настанка дјела, а задовољена је и схема скрушености и недостојности која се превазилази овом наредбом. Топос се појављује и на крају житија, када се послије испричаног живота, наводи разлог настанка дјела. Сан је експлицитан без алегоријске потке. У *Житију деспота Стефана Лазаревића*, деспот се лично јавио писцу послије четири године и чак пријетио казном ако му се не напише житије.[45] Филозоф не наводи о каквој врсти „јављања" се ради, да ли је сан или визија, а описано је на крају житија. Топос јављања јунака у сну аутору житија са наредбом да му се састави житије и служба користи и патријарх Пајсије пишући *Житије цара Уроша*. Ово јављање отвара и затвара попут прстена житије[46]. Пајсије наводи и разлог свога одуговлачења да изврши наредбу добијену путем сна, јер каже да је помишљао *да не буде од зла*.

У оба случаја ради се о јасним порукама, без симболичне или алегоријске позадине.

Друга врста топоса сна јесте сан у којем се наговјештавају будући догађаји. Овдје би требало да се прво помене Ћирилово житије које седмогодишњем Константину ставља путем сна избор и Константин, будући св. Ћирило, од понуђених дјевојака се опредјељује се за мудрост (Софију). Како је опште словенско насљеђе утицало и било познато каснијем периоду и овај сан је сигурно допринео популарности снова у нашој литератури. У сачуваном *Житију кнеза Владимира* имамо визије светог анђела који антиципира његово мучеништво и светост у вријеме док је Владимир у тамници[47]. Појављујући се у главном дијелу житија његова функција је не само покретање догађаја већ и најава светости самог јунака јер се њему директно јавља светитељ. О визији пише и Стефан Првовјенчани када описује

---

[45] Константин Филозоф, *Повест о словима – Житије деспота Стефана Лазраевића,* Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 11, Београд, 1989, 129.

[46] Патријарх Пајсије*, Сабрани списи,* Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 16, Београд, 1993, 86,103.

[47] *Љетопис попа Дукљанина*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 1, Београд, 1988,126.

посљедње тренутке Немањина живота и најављује, на тај начин, његову будућу светост. Експлицитно у Доментијановом житију светог Саве, Симеон се јавља у сну Сави[48] послије своје смрти и најављује све догађаје до краја житија. О значају и улози овога сна писала је Љиљана Јухас-Георгиевска[49]. Овим сном Сава је повучен из чулног свијета у свијет нове димензије. Сава по буђењу одмах схвата важност сна и благосиља га. У истом житију Сава пред смрт чује глас који га зове Богу и најављује светост, у антиципацији за коју не знамо да ли је сан или визија[50].

Много више него Доментијан наглашавајући и поцртавајући Савину љубав према монашком светогорском и аскетском животу, Теодосије уноси сцену јављања у сну која мотивше Савин избор за свјетовни просвјетитељски позив наспрам аскетског. У тренутку када је по добијању архиепископије требало да напусти Свету Гору, Сава са тугом и плачем жали за рајским мјестом све док глас Богородице „јављањем у сну подиже душу његову од унијанија" и наређује му, али га и тјеши, да иде путем изабраним не сумњајући да ће све на добро изаћи[51]. Занимљиво је да, пошто се пробудио из сна, Теодосије каже да је „дошао к себи од виђења".

Архиепископу Арсенију се пред крај живота јављају три младића која му наговјештавају вјечни живот и милост Божију, а њихов долазак старац је „прозрео умним очима"[52]. Иако на тренутак материјализовани, они су заправо виђење јер постају невидљиви чим су напустили старца.

Г. Цамблак у свом дјелу даје више визија и снова. Он три пута користи топос сна као најаву будућих догађаја: први пут послије ослијепљења св. Никола каже да су Стефанове очи код њега[53], други пут светац се јавља да му врати вид[54] (што спада и у чуда и помоћ Божију за живота светоме) и трећи пут, да му најави смрт[55].

Улога ове врсте топоса сем антиципације светости јунака јесте и покретање радње. Овдје се осим изричитих најава користе и алегоријске слике, а више је заступљен сан (6) него визија (3). Будућност се најављује самим јунацима, а носиоци поруке су Богородица, свеци, анђели, непознати младићи.

Сљедећа врста појаве сна или визија јесте помоћ приликом разних акција јунака јављањем светаца њему или некоме из његове околине. Краљу Владимиру, иако он не зна, помажу анђели те га војници из засједе видјеше

---

[48] Доментијан, 100–101; 298-301.

[49] Љ. Јухас–Георгиевска, *Књижевно дело јеромонаха Доментијана,* Доментијан, Житије светог Саве, Српска књижевна задруга, 2001, XXXII–XL

[50] Доментијан, 223. Теодосије не преузима овај мотив.

[51] Теодосије, 201. Доментијан цијелу сцену тумачи више симболично, по свом обичају: *И када је био веома печалан док је путем ишао, наиђе на њега заборав, и наиђе други извор светога Духа, који је с друге стране точио извор весеља, и који је сладио и веселио богосветлу његову душу; свети Дух* и Доментијан, 140-1. Код Доментијана се не види да се ради о сну.

[52] Данило Други, 171.

[53] Г. Цамблак, *Књижевни рад у Србији*, Просвета и Српска књижевна задруга, Стара српска књижевност у 24 књиге, књига 12, Београд, 1989, 52.

[54] Г. Цамблак, 58. Ово је не само најава, већ и чудо.

[55] Г. Цамблак, 70.

„са витезовима који као да су имали крила и носили трофеје, па кад се освједоче да су то анђели, застрашени побјегоше сваки у своје мјесто."[56] Видимо да се изричито ради о визији јер су војници будни. Код Стефана Првовјенчаног у *Житију св. Симеона* топос проналазимо у тренутку када се свештенику, када је *починуо,* јавио св. Ђорђе[57] и најавио да долази у помоћ Немањи. Овим мотивом се не само антиципира побједа над непријатељима, већ и светост јунака коме за живота долазе светитељи у помоћ. И док се у ранијим сукобима Немања молио и добијао помоћ овдје је лик светог Ђорђа материјализован попут анђела у *Житију кнеза Владимира*, али не пред Немањом већ пред свештеником. Посредник је свједок светости и помоћи Божије[58]. Сцену преузима и Доментијан у Симеоновом житију, али лик свеца код њега је динамичнији– Ђорђе *долази јашући у војничком облику*[59]. У оба наведена случаја наводи се да је јављање било у сну, али не изричито.

Ова врста топоса појављује се једино у житијима владара, а налазимо је и на средњовјековном западу[60]. Визије се не јављају јунацима већ лицима из њихове околине или њиховим противницима.

Наредна врста топоса је кажњавање безбожника због њихових злодјела. И овдје се најстарији помен овог топоса у српској средини налази у *Житију кнеза Владимира* јер се краљу Владиславу мртви Владимир јавља као осветник: „одједном му се појави наоружани витез у прилици светог Владимира. и одмах погођен од анђела сруши се на земљу и умре тијелом и духом."[61] Небеска бића нису само у служби благоглагољивости и давања благослова већ су и у функцији кажњавања и брзог извршења воље небеског Творца. Тако ће у току ноћи пробости Стреза „Анђео Божији невидљивим копљем"[62], сцена која код Доментијана није описана ни као сан ни као визија, али нам Теодосије даје подробнији опис из којег сазнајемо да се догађај одвио „ноћу на починку спавајући... Неки страшан младић по заповеди Савиној, на спавању је на мене напао, и извадивши мач мој њиме прободе срце моје."[63] Мотивски овдје је сцена занимљива, јер се не ради о томе да Сава лично кажњава већ то ради један свети ратник у његово име. Код Цамблака у *Житију Стефана Дечанског* кориштењем овог топоса кажњени су мучитељи манастирске братије: Ивоје – кроз подневну визију док јаше на коњу, и Јунац –кроз сан[64]. Изврши-

[56] *Љетопис попа Дукљанина*, 128.

[57] Стефан Првовенчани, *Сабрана дела*, Српска књижевна задруга, Београд, 1999, 31.

[58] Ле Гоф наводи овакав примјер за јављање већ код цара Теодосија јер се и њему и његовом војнику јавила иста визија. Ови снови су хришћанска традиција краљевских (владарских) снова као привилегованих снивача, преузета из паганства, нав. дјело, 286.

[59] Доментијан, 250.

[60] Ле Гоф, 285–289.

[61] *Љетопис попа Дукљанина*, 130 у сва три појављивања у *Житију кнеза Владимира* се ради о визијама у другом случају је то најочитије или најексплицитније јер се ради о колективној визији, док у првом и трећем случају можемо рећи да је мјесто нејасно те да је могуће да су сновиђења, иако контекст упућује на визије.

[62] Доментијан, 127.

[63] Теодосије, 183–184.

[64] Г. Цамблак, 77–80.

лац казне у другом случају је сам Стефан Дечански, док је у визији нејасно да ли се ради о Дечанском или неком од светих ратника у његово име.

Ове појаве визија и истинитих снова никако нису достојне самих ликова, већ су они ту да би величали светитеље и да би потцртали њихову чудотворност и величину. Светитељи се јављају у два случаја послије смрти и једном за свога живота шаљу изасланика у своје име.

Сан или визије као искушења светитељима пустињацима. Ова врста снова је добро позната Лествичнику и она је најпогоднија да се опише светост пустињака. Не само да хришћани вјерују и стварно постојање зла и демона већ је и њихове психа извор искушења као много домишљатији и већи непријатељ од материјалне оскудице и усамљености. Најбољи доказ ове тврдње је *Житије Петра Коришког* у којем је други дио, који описује борбу Петра са самим собом, испричан као низ визија. Визије су и покретачи радње и доказ чврстине Петрова карактера, те савладавања љествице на путу ка Богу. Да се ради о визијама пише и В. Јеротић конкретизујући виђење арханђела Михаила као „визију архетипског карактера са проспективном тежњом према будућности"[65], до његове посљедње побједе послије које слиједи сједињење са Богом у хармонији[66]. Димитрије Кантакузин у *Житију Јована Рилског* описује искушења која муче овога светитеља и његову борбу са сном и демонима[67] Данилов Ученик нам тврди да је Данило имао демонске визије стојећи на ноћним молитвама[68], али ни код њега ни код других Данилових настављача немамо, сем констатације, ширих слика. Бјесовска искушења издржао је и патријарх Јефрем[69]. Ове демонске визије су опште мјесто пустињачких житија, препреке на путу духовног уздизања.

Послије смрти јунака појављују се снови који имају исцјељитељску моћ, што је сљедећи топос. Коначан доказ Савине светости и чудотворства представља излијечење монаха Неофита који, послије очито исцјељитељског сна, устаје оздрављан, свједочећи личним примјером о Савиној светости јер „неки пресветли муж дође нада ме, и узевши ме за руку подиже ме, и трепетом бих обузет, али убрзо скочих и право стах..."[70]. Теодосије је оздрављење инока Неофита[71] испричао као једну заокружену епизоду са много више детаља. У *Житију архиепископа Арсенија* исцјељења су описана као виђење[72] јер је монах са вријеме службе оздравио. За друго чудо св. Арсенија, оздрављење сакате жене, нисмо сигурни да ли се ради о виђењу или о сну, јер се догодило за вријеме службе. Док наратор прича да су је монаси видели:

---

[65] В. Јеротић, нав. дјело,77.

[66] Трифуновић у својој тематској класификацији топоса ове сцене сврстава у топос „сцене или шире слике као општег места. Ђ. Трифуновић, нав. дјело 216. И овдје као и у неколико других случајева, по нашем мишљењу, не искључује се могућност преклапања топоса.

[67] *Списи Димитрија Кантакузина*, 86-7.

[68] *Данилови настављачи*, 87.

[69] Марко Пећки, 165.

[70] Доментијан, 230.

[71] Теодосије, 254–257.

[72] Данило Други, 174,176.

„...Како је пала, и мислили су да је изнемогла од многога труда и ударања и горкога уздисања. И приступивши хтели су је подићи, и нађоше је као да је умрла, и лежала је тако до свршетка литургије дотле је, по њеним ријечима, пришао јој неки страшан муж, имајући на себи светитељске ризе, и узе ме за болесну руку, и подиже ме говорећи: Устани. И гле, пробудивши се, видим како сам здрава од моје немоћи“,[73]

што сугерише да је био сан или екстаза. У *Даниловом зборнику*, исцјељитељски сан налазимо у житију архиепископа Јевстатија, који се послије смрти јавља у сну једном обољелом од болести *живине* у грлу[74] и лијечи га.

Варијанта овог топоса јесте колектив који сведочи да су им светитељи јунаци помоћници као на примјер када Теодосије прича да су српски војници виђали оца и сина, Симеона и Саву испред себе у биткама: „Јављају се и пред пуковима српских скиптара Божији анђели у виду лика њихова, молитвама њиховим од Бога послани на помоћ у биткама”[75]. У овом случају ради се о визијама и то послије смрти светитеља..

Сан је подстрекач изношења моштију светитеља из земље. Покретач и последњег догађаја у *Житију св. Саве* јесте Савино јављање једном богобојажљивом и побожном старцу у манастиру да се мошти ставе у цркву. Код Доментијана не знамо да ли је сан или визија, а код Теодосија изричито се наводи да је у питању сан и изношење моштију светога из земље и постављање у цркву.[76] Данило Други у *Житију краљице Јелене* користи топос сна јер се Јелена јавља једном од изабраних монаха како би њено тијело било изнијето из земље и доказана њена светост[77]. У *Житију св. Јевстатија* једном еклисару јавља се у сну и свети ратник „младић страшан, веома светла изгледа, са пламеним оружјем у рукама својима, и са јарошћу говораше”[78], да се Јевстатијево тијело извади из земље. Епископ Марко Пећки у *Житију светог патријарха Јефрема* користи топосе јављања Јефрема послије смрти, употребљавајући прво лице јер се „поче јављати мени смерном, сад у виђењу, сад као откривењу”. При том он наводи и окружење светога, и свој страх од демонске преваре, супротно очекиваном светитељ забрањује у виђењу да се његово тијело износи.[79] Захваљујући сну послије седам година тијело Стефана Дечанског ће бити извађено из земље, јер се светитељ јавио три пута (два пута еклисијархи и једном еклисијарху и игуману).[80]

Димитрије Кантакузин у *Житију Јована Рилског* користи топос јављања светитеља у сну са наредбом да му се тијело изнесе из земље.[81] За само налажење моштију Урошевих Пајсије не каже изричито да се ради о сну или визији, али се из текста може претпоставити да се ради или о сновиђењу или виђењу непознатог пастира који упућује и на тијело и на заборављен зуб.

[73] Данило Други, 178.
[74] Данило Други, 210.
[75] Теодосије, 259–260.
[76] Теодосије, 259.
[77] Данило Други, 106.
[78] Исти, 211.
[79] Марко Пећки, 170.
[80] Г. Цамблак,73.
[81] *Списи Димитрија Кантакузина и Владислава Граматика*, 89.

Управо као хагиографски топос, једини који када се ради о сну именује, Ле Гоф наводи сан којим се проналазе мошти светитеља.[82]

Сан као покретач радње или да кажемо,,српске приче о преносу моштију"-јесте и сан бугарског цара који тек послије *страшног виђења, (неки страшан лик* који му је наредио да пусти да се Савино тијело врати у домовину), веома *трепетан* одобрава пренос моштију,[83]а податак налазимо и код Доментијана и код Теодосија. У овом случају наилазимо на примјер везе сна и страха што је по Ле Гофу историјски пар.[84]И овај примјер можемо сврстати и у прву нашу класификацијску категорију.

IV

Познат још у антици, гдје служи антиципацији има визионарску– пророчку функцију, у средњем вијеку топос сна се разрађује. Најчешће се јавља као синтагма, као поређење у функцији покретача акције те аргументације светости, али има и развијених слика. Сан је оквир да се представи једна слика. Он је готово рјешење када треба да се исприча нешто што не припада овом свијету, када се корача ка нестварном или по граници између земаљског и вјечног. Јунаци свеци имали су ту привилегију да им се преко снова и визија представе вјечне истине и вјечна правда.

Функција снова се, осим наведеног, могла назвати и „ширење прича". Или утврђивање, аргументовање светости јунака умјесто саме констатације, то би могла да буде разлика овога топоса у односу на касније епохе, али и сличност са другим жанровима истога периода која тек треба да се истражи. То се можда најбоље уочава ако упоредимо пролошка житија у којима се знатно рјеђе налазе визије и снови и ти мотиви, су и када се јаве, више констатације него развијене слике.

Морамо да констатујемо да се у нашој житијског литератури не разликују снови од визија, да су често и синонимични, што је и Ле Гоф утврдио за западну литературу средњега вијека. А та разлика ни данас није опште прихваћена[85].

А. Као топос сан се јавља као иницијатор стварања литургијских текстова: наредбом да се стварају житија (Урошу или Стефану Лазаревићу) или изношење из земље моштију свеца, што поново резултира писањем житија и служби (Сави, краљици Јелени, Стефану Дечанском, Јовану Рилском[86]) – Иницијатори могу бити или светитељи лично или неко од изазланика божијих у име новог светитеља на примјер код архиепископа Јевстатија. У *Житију патријарха Јефрема* Марка Пећког имамо јављање у сну, али изричиту забрану да се изнесе тијело, али је ипак остала мотивација да се напише житије што само показује као се у оквиру топике може на различите начи-

[82] Žak Le Gof, 289.
[83] Доментијан, 226; Теодосије, 252.
[84] Ле Гоф, 255, 295.
[85] Нпр. *визија* у Bratoljub Klaić, *Rječnik stranih riječi*, 1428a.
[86] У овом случају из текста закључујемо да је то био сам светитељ.

не прилазити једном општем мјесту и исказати инвентивност. Овдје се ради више о експлицитиним појавама, готово формулама, која су или у саставу пролога или епилога.

Б. Затим се топос јављa као најава светости прослављаног, јер му се за живота јављају Божији изасланици и најављују будуће догађаје или помажу у невољи. Овдје се већ ради о развијенијим сликама које покрећу радњу (у житијима Владимира, Саве, Симеона у часу смрти, архиепископа Арсенија). Психолошки веома убједљива је појава снова у тренуцима животних одлука или прекретница, нпр. када Сава треба да за љубав општег добра напусти Свету Гору или Стефану Дечанском послије осљепљења. И у овом случају имамо двије модификације овог топоса (у *Житију Стефана Дечанског* Григорија Цамблака пред смрт се јунаку не најављује светост, јављањем св. Ђорђа помоћ долази Стефану Немањи у сукобу са браћом; помоћ кнезу Владимир на путу до Владислава).

Док наше владаре и људе који су преузели просветитељске обавезе не искушавају демони у нашим житијима пустињака, па и монаха описане су борбе ових лица са демонима и злим дусима (Петар Коришки, Јован Рилски, патријарх Јефрем, као и Данило Други, иако није пустињак).

Постоји хијерархија када се ради о ликовима који се показују јунацима, од Богородице, преко општеприхваћених светитеља – Никола, Ђорђе, до националних – Симеона, те неименованих војника и младића.

В. Топос се јавља и када треба да се укаже на смрт јунака и појава светитеља послије њихове смрти те помоћ и друга разна чуда њиховим насљедницима. Ове појаве служе као доказ светости. Овдје се топос преплиће са чудима[87] јер се исцјељења догађају у сну или визијама (Симеонова чуда, Савина чуда, чуда и помоћ Стефана Дечанског, архиепископа Арсенија, Јевстатије). Као подврсту овдје можемо издвојити снове путем којих се кажњавају негативни ликови житија (епизоде са Стрезом, Ивојем, Јунцем).

Кључне ријечи: сан, визије, топоси, житија.

Slavica Vasiljevic-Ilic

DREAM AS TOPOS IN MEDIEVAL SERBIAN HAGIOGRAPHIES

(Summary)

Dating back to ancient times, where it serves to anticipate events and has a visionary, prophetic role, the topos of dream is fully elaborated in the medieval period, where it becomes the topos of his-

[87] Р. Марић, *Чудесна исцељења и знамења у старим српским животописима*, Годишњица Николе Чупића, XLVII, Београд, 1938, 213 –240.

tory. It emerges as an initiator of liturgical texts, either through instructions to write hagiographies or remove the relics of the saints from the ground, which, in turn, results in writing hagiographies and liturgical services. If this is the case, then we are talking about explicit phenomena, almost formulae, which can be included either in prologue or epilogue. Then, the topos manifests itself as an announcement of the holiness of the saint, because he is, during his lifetime, addressed to by envoys from the Courts of Heaven, telling him of the events to come or helping at the times of difficulty. This is a more developed instance of the topos, serving to start the action. The final account of the topos in this classification is the appearance of the saint after his death and description of miracles he performs in front of his ancestors, the function of which is to prove the saint's holiness, and the topos, in this case, is intertwined with the miracles.

UDK 821.163.41.09”04/14”
821.161.1.09”04/14”
930.85(470:497.11)

Dorota Gil*
Instytut Filologii Słowiańskiej Uniwersytetu Jagiellonskiego Collegium Paderevianum J al. Mickiewicza, Kraków

СТАРОСРПСКА И СТАРОРУСКА КУЛТУРА И КЊИЖЕВНОСТ КАО „ДУАЛНИ МОДЕЛИ“ У ОКВИРУ „ИСТОРИЈЕ ДУГОГ ТРАЈАЊА“ – СЕМИОТИЧКЕ И ИСТОРИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈСКЕ СТРАТЕГИЈЕ.

У реферату се разматрају две интерпретацијске стратегије према српској и руској средњовековној култури и књижевноти: историјска – Броделова концепција „историје дугог трајања“ и семиотичка – Лотманова концепција „дуалних модела“ у оквиру руске културе. Анализа изабраних примера, како из области опширно схваћене културе, тако и књижевних текстова, уз савремени приступ горе поменутим стратегијама омогућује ново сагледавање сличности и разлика у оквиру поствизантијског модела анализираних средњовековних култура а такође ново читање књижевноисторијског процеса.

Чини се, да су сигнализоване у теми чланка интерпретацијске стратегије примењене за средњовековне поствизантијске културе, иако узимају у обзир различите критеријуме разумевања саме културе, у много чему, пак, подударне – још увек стварају нове могућности у оквиру компарације старих култура и текстова културе. Презентована рефлексија, која је део опширне студије на тему начина дескрипције и аутодескрипције разматраних култура, овде из очигледних разлога веома скраћена, скреће пажњу на два изабрана аспекта компаратистичких истраживања. Узимају она у обзир – говорећи језиком Фернанда Бродела – циклично појављивање „структура“, заједно са одређеним „ослонцима и препрекама“, у оквиру примењене за културу – „историје (њеног) дугачког трајања“[1], или (у знатној мери семантички подударних) описиваних од стране семиотичара“ „моделних система“, које обликују „ненаслеђено колективно памћење“ (дакле културу), а које се изражавају у динамици промена нормативних става („забрана и налога“)[2]. Примећена од

* dorotagil@dabie.k-ow.net

[1] F.Braudel, *Historia i trwanie*, превод на пољски Б.Геремек, Warszawa, 1999, стр. 55.

[2] J.Łotman, B.Uspienski, *Rola modeli dualnych w dynamice kultury rosyjskiej (do końca XVIII w.)* у:*Semiotyka dziejów Rosji*, избор и превод на пољски В. Żyłko, Łódź, 1993, стр. 17.

стране ових последњих (Јурија Лотмана и Бориса Успенског) улога дуалних модела у развоју старије (до XVIII века) руске културе (као што памтимо израђена на основу карактеристичне за источно хришћанство биполарне поделе загробног света), несумњиво може бити примењена и на друге, према томе и на српску, словенске поствизантијске културе, за које основне културне вредности (идеолошке, политичке, религиозне) у средњовековном систему лоцирају се у биполарном пољу вредности, лишеном неутралне аксиолошке зоне[3]. Како преферована од стране историчара, историчара културе (у томе књижевности) стратегија „спољашног" посматрања културе, тако и акцентована у истраживањима семиотичара – аксиолошки обојена, „унутарња" њена аутодескрипција, дозвољавају у оквиру разматраних овде култура издвојити конкретне, динамички мењајуће етапе – привидно „опозицијске" према себи, у стварности етапе које се сређују у редове поновљивих или сличних догађаја, историјско-психолошких ситуација или текстова. Примењена на српску културу анализа руских семиотичара потврђује да нове историјске структуре које се појављују у одређеној етапи развоја те културе увек садрже у себи механизме који обнављају културу прошлости (или, како би радије рекао Бродел, „механизме памћења који заштићују хомеостатичке структуре"[4]), уз то неретко регенерисане су веома архаичне форме, при чему „ново" не замењује „старо", чешће „старо" је уписивано, транформирано у „ново" према принципу „извртања на леву страну"[5]. Преглед горе поменутих механизама у случају руске културе затвара се у периоду, чије оквире према истраживачима из московско-тартуске школе чини крштење (Владимирово) и „друго крштење" (реформе Петра I у XVIII веку). Чини се, њихови еквиваленти (цезуре које отварају и затварају развој старог културног модела) у случају српске културе налазимо у симболичкој димензији „крштења" делатности „просветитеља" (од „просвећивати" – крстити, припремати за свето крштење) – св. Саве (просветитеља који је извршио праву христијанизацију) и Доситеја Обрадовића („просветитеља просветитељског", који је „изврнуо" (мада другачије него Петар I) структурални план старе културе). За потребе овде веома скраћено презентованих закључака, почињених пре свега на основу лектире чланка руских семиотичара, искористићемо у нашој компарацији пример највише архаичне, али такође најчешће актуализоване у оквиру обе културе структуре, коју чини уписивано на различитим „новим" етапама њихове историје „старо" паганство.

1. Према руским семиотичарима једна од најтрајнијих супротности које су обликовале руску културу између крштења Русије и реформи Петра I, дакле опозиција „старо-ново" чини се толико значајна, да из субјективне перспективе носиоца културе на различитим њеним етапама ова опозиција апсорбује или подређује себи друге, важније супротности типа: „кршћанство-паганство", „права – лажна вера", „Русија – Запад" и др. Изразита и значајна

[3] Исто, стр. 18-19.
[4] F.Braydel, нав. дело, стр. 55.
[5] J.Łotman, B.Uspienski, нав. дело, стр.20.

цезура у развоју ове културе, коју представља крштење – почетак „нове“ земље и Руса – „нових људи“ (*Повест временных лет; Слово о закону и благодати*), јесте несумњиво први подухват замене „старога у ново“, повезан са потребом обликовања консолидоване и у много чему условне слике „старе“ Русије. Убедљиве, у случају разматране културе хтело би се рећи „спектакуларне“, напоре везане за ову замену, које у почетној фази прате христијанизацију (просторно померање храмова и кипова, замена паганских божанства у хришћанске светитеље итд.), затим прелазе у супростављање „старе“ Византије – „новој“ Русији, а коначно – у периоду доминације концепције „Москве као трећег Рима“ – воде ка замени места тих центара, изразито потврђују да на различитим етапама историје ове културе најчешће ради се ипак не толико о замењивању „старога новим“, колико „уписивањем“ старога у ново, а још чешће „преименовању“ (при томе старо добија негативан знак).

Најстарији српски текстови културе, у томе третирани као документ стања свести – хагиографски списи, истичу, као што је познато, личности и догађаје које су дале почетак правој – дакле тек везаној за Немањиће – историји државе и културе. Текстови прелазе ћутке преко примања хришћанства (у IX веку за време кнеза Властимира) и уопште преко старије историје Србије[6], не спомињу исто тако ни о генеалогији владара. Аутори култних текстова о првим српским светитељима и владарима, мало касније и архиепископ Данило II у уводу за *Животе краљева и архиепископа српских*[7], пре свега ипак сами владари као аутори правних докумената (углавном *аренге* и *повеље*) доследно посматрају Саву и Симеона као своје *прародитеље* (*прародители*). Цезура, коју у случају српске културе представља појављивање Стефана Немање – „оснивача српске земље“ и „просветитеља“ св. Саве одређује почетак „новога“ – слично као у староруским текстовима културе – „нове земље“ и „нових људи“, постепено обликујућих *идеју отачаства* – (тј. „земље отаца“, или „отаџбине“, са временом конститутивног идеологема мита државе) и свесно опредељујући своју етничко-народну припадност. Несумњиво започет „прародитељима“ модел културе јесте процес „замене старога у ново“ и, мада другачије него у руској култури немамо овде толико изразитих напора конструирања консолидоване слике „старе“ културе, то слично као у тој последњој, налазимо примере доследне реализације принципа „уписивања старога у ново“. Ово потврђују досадашња, комплексна антрополошка и етнолошка истраживања српских научника[8], која дозвољавају да се одреде бројне

---

[6] Нпр. не спомињу северне границе српске државе на реци Сави за владавине кнеза Часлава у X веку, нити развој материјалне и духовне културе у држави краљева Михаила и Константина Бодина, итд. Једино Доментијан констатује постојање српске државе пред Немањом, називајући је «велико краљевство од почетка».

[7] Упор. *Животи краљева и архиепископа српских од Данила Другог*, прев. Л. Мирковић, Београд, 1935, с.6-7.

[8] Ради се пре свега о истраживањима В. Чајкановића и студија његових следбеника (В. Матић, Д. Бандић, С. Кулишић, М. Филиповић, С. Зечевић, М. Поповић, А. Лома). Упор. напр. С. Кулишић, *Српски митолошки речник*, Београд, 1970; С. Зечевић, *Митска бића српских предања*, Београд, 1981; М. Филиповић, *Основни карактер и структура народног веровања у источном делу Југославије*, Зборник МС, серија друштвених наука 6, Нови Сад, 1954; М. Поповић, *Видов-*

митологеме пренесене из тотемистичко-анимистичког култа паганских предака. Чак и ако се мишљење В. Чајкановића, који своди средњовековну културу српског православља скоро искључиво на ниво паганског култа предака[9], може сматрати претераним, морамо признати да непотиснута до краја христијанизацијском мисијом св. Саве, идолатрија преживеће у дубоким слојевима колективне свести најмање наредних неколико векова (чега пример јесте и сам св. Сава, кога је народна свест обдарила цртама паганског божанства, митског претка, мада не увек доброг *демијурга*, него и злог духа[10], а у периоду истрајне репаганизације под турским ропством – исто и цртама хтонског божанства). О прилагођавању за хришћански, православни модел културе узора из старог племенског модела, паганских култова и борби са „традицијском" митолошком свешћу говоре бројни документи владара (да неведемо овде само наредбу Стефана Првовенчаног везану за тзв. козословље или ритуалну, тзв. „вучју игру", пре свега ипак архетипичан култ умрлих и племенски култ предака преображен (вероватно захваљујући св. Сави) у тзв. *крсну славу*[11].

2. Из перспективе староруске културе проблем актуализације архаичне структуре коју представља паганство, захтева да се узме у обзир неколико битних за ту културу појава, изм. осталог механизам генерисања паганских текстова у фази полемика између источног и западног хришћанства, поистовећивање припадајућих сасвим различитим системима паганства и „латинства" (католицизма), које се сједињују у перспективи православне свести у своме антитетичком супростављању према правој вери[12], или на крају регенерација паганских ритуала условљена антиклерикалним тенденцијама, исто тако код секташа, у томе код неких радикалних група „староверца" – „безпоповца", иначе такође највише „заслужених" за трансформацију проблема „старо-ново" (како у односу на паганство, „јерес" патр. Никона, тако и учвршћивање антитезе „руска земља – Запад)[13].

У случају српске културе иако уписан за време Немањића у оквир хришћанске културе, ипак још увек трајни супстрат – паганство испољава се у периоду након Косовске битке у улози једног од основних – говорећи језиком Бродела – „ослонаца" у структури културе. Са тачке гледишта проблема који нас овде занима, дакле механизма присутног у оквиру дуалног модела културе, паганство, уз постојање тзв. дубоке структуре културе наслоњене на православље, подлеже својеврсном „преименовању". Процес архаизације,

---

дан и часни крст, Београд, 1976; Д. Бандић, *Царство земаљско и царство небеско. Огледи о народној религији*, Београд, 1997; А. Лома, *Пракосово. Словенски* и *индоевропски корени српске епике*, Београд, 2002; В. Ћоровић, *Свети Сава у народном предању*, Београд, 1989 (репринт).

[9] Upor. napr. *O srpskom vrhovnom bogy y staroj srpskoj religiji* (y:) *Sabrana dela iz srpske religije i mitologije u pet knjiga*, Beograd, 1994. a takođe suprotna mišljenja izm. ostalog D. Bandića i S. Zečevića.

[10] Vidi napr. V. Matić, *Zaboravljena božanstva*, Beograd, 1972, стр. 224.

[11] Upor. napr. D. M. Kalezić, *Krsne slave y Srba*, Beograd, 2000, стр. 33-49.

[12] Како пагани – не-православни, тако и не-православни „латини-католици" – за хришћане Кијевске Русије јесу носиоци „туђе вере". Упор. J. Łotman, B. Uspienski, нав. дело, стр. 28.

[13] Исто, стр. 29-30.

паганизације или дехристијанизације – ако се може тако назвати повратак старом, паганском веровању предака пре мисије покрштавања св. Саве, који сукцесивно напредује у периоду турског ропства (пре свега у аутономним племенско-патријархалним срединама) води у оквиру до сада „компромисног“ „паганско-хришћанског модела“ ка све снажнијем акцентовању паганских елемената, више одговарајућим нивоу и ментално ближим племенским срединама. Основни „инструмент“ способан за изражавање свести о народној и – иако „паганизованој“, ипак још увек хришћанској религијској припадности – епске песме, санкционишу архаичан, паганski култ предака делимично замењујући, више ипак „преименујући“ култове светих владара (попут култа светог кнеза Лазара) у култ митског племенског хероја Милоша Обилића, кога су (како пише Никола Радојчић – „заобилазећи постојеће процедуре“) као светитеља признали и светогорски монаси. „Православље постаје сада више *вера Обилића* – примећује Ђоко Слијепчевић[14], а прихваћена посредством усменог стваралаштва реафирмација „старе вере“ не само да омогућује делимичну „паганизацију“ св. кнеза Лазара, него и самог светог Саву третира у народним нарацијама и веровањима као хтонско божанство[15].

3. У оквиру нове, у складу са поставкама – светске, државне и антицрквене, а према томе тотално супротне периоду до „просветитеља“ Петра I, руске културе осамнаестог века, чије су појављивање текстови културе третирали као „друго крштење Русије“, тартуски семиотичари проналазе једино „структурално изврgут план старе културе“[16]. Према истраживачима, нова култура привидно стварана према западном моделу (и субјективно доживљавана баш као „западна“) једино је одвојила један површни културни слој, који је требало да се промени, од осталих дубоких форми (овде у оквиру трајног модела типа црквено-средњовековног како хришћанских, тако и предхришћанских), што је довело до изразите актуализације ових старих форми у новим облицима свести. Ову тезу потврђују бројним примерима актуализованих тада (насупрот званичној борби коју је водила светска државност и просвета) представа из паганског света, изм. осталог широм примењивана (не само у сеоској средини, него и код племића) понашања која су потврђивала веровање у вештице и врачаре (видаре), својеврсно „измишљање памћења“ (пре свега у II половини XVIII века) – дакле реконструкција утопије прошлости која брише границе између паганске и хришћанске, православне прошлости, или сасвим недопустиво у хришћанском животу препетровог доба – посматране као „европеизоване“, у суштини пак одржавајуће црте старог начина живота – феудалне хареме. Наравно, поистовећивање светског (= „европског“) и паганског (свачега ванхришћанског) није било свесно, потврђивало је ипак да су „у систему двоверे руске културе били присутни дубоко скривени механизми, које су генерисале колико паганске толико и хришћанске текстове“,

[14] Dj. Slijepević, *Istorija Srpske Pravoslavne Crkve*, t.I, Düsseldorf, 1978, s. 492.

[15] Упор. Ј. Раденковић, *Свети Сава у народном предању*, пре свега део: *Свети Сава као божанство подземног света* // *Култ светих на Балкану*, Крагујевац, 2001, стр. 89-106.

[16] Upor. J.Łotman, B.Uspienski, нав. дело, стр. 38.

због тога XVIII век може се посматрати као дубоко детерминисан руском културом као таквом[17].

У српској „домус дивиса“ – осамнаестовековној „аустријској“ Србији и „турској“ Србији из почетка XIX века, у којој се, како примећује А. Стојковић „укрштале гуњ и опанак са капом и ципелом, народска памет са европским знањем, патријархални поглед на свет са грађанском философијом“[18], претендујући на улогу парадигме нове културе *homo novus*[19] и најодлучнији *homo occidentale* – Доситеј Обрадовић предузима делатност која га смешта у улогу новога „просветитеља“ на пољу културе. Наравно, веома компликована геополитичка ситуација Србије, договорно примљена за почетак напуштања поствизантијског модела цезура, коју представља XVIII век; у оквиру културе, карактер промена, секундаран према руским, али такође у случају самога Обрадовића разнородни – компромисни, еклектички, синкретички пројекат структуралне промене досадашњег културног модела, измичу привидно једноставном поређењу са ситуацијом руске културе XVIII века. Са тачке гледишта која нас овде занима важно је функционисање као у читавом средњем веку истог, механизма који „поларно“ диференцира „старо“ и „ново“ (почетком XIX века исто са изразито акцентованом променом значења) и генерише архаичне форме укључиване у нову структуру. Својеврстан „дуализам свести“, који је последица судара у оквиру српске културе на прелазу XVIII у XIX век два типа свести: тога што је рационално, са тиме што је митско, дакле свести својствене „европеизираним“ грађанским круговима и свести „граничара“ из Аустрије, пре свега ипак Срба из турског дела Србије, открива један од примарних са тачке гледишта новоконструисане културе проблема тог доба, који представља улога дуалног модела ослоњеног на опозицији: „хришћанско-паганско“ (неопаганско) [али такође „ортодоксно-православно – неохришћанско (манихејско или пантеистичко, или једноставно „неортодоксно“)]. Ово потврђују „компромисни“ културни пројекти истакнутих, понекад превише једноставно посматраних као „парадигме“ одређене културне традиције, личности тог доба: „неортодоксног православца“ – „хришћанина и рационалиста“ који се трудио да искорени све трагове паганства – Доситеја Обрадовића, „неортодоксног православца“ (мада с других разлога) (епископа!) Петра Петровића Његоша, који је спајао традицију (и мисао) хришћанску, православну (мада можда не до краја ортодоксну) – са неопоганском, митском народном традицијом (у томе са тзв. „народном вером“ и „народном мудрошћу“) или „неортодоксног православца“ (из још других разлога него Доситеј и Његош) – Вука Караџића, који је афирмисао народно православље заједно са присутним у њему, а учвршћеним у народним песмама и обичајима, паганским наследством. У оквиру н о в е – формиране на неки начин пред с т а р о м – просветитељске, а затим романтичарске културе

[17] Исто, стр. 44-45.

[18] А. Стојковић, *Развитак философије у Срба 1804-1944*, Београд, 1972, стр.10.

[19] Како га је назвао Јован Скерлић. Опширније на тему места и улоге Д. Обрадовића и других најважнијих за културу прве пол. XIX века личности пишем у књизи: *Prawosławie. Historia. Naród. Miejsce kyltyry dychowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków, 2005, стр. 88-125.

с т а р а паганска култура углавном се не појављује као антикултура, више је значајно средство за задржавање оне старе, ово потврђују неке бихевиоралне форме присутне на почетку XIX века, као и бројни текстови културе. Рецимо *Српски Рјечник* Вука Караџића из 1818 г. потврђује да су „турски“ Срби (дакле већина српског народа) „једино из инерције задржавали хришћанске обреде“[20], молили су се Врховном богу, Великом богу, али спомињали су и Злог бога, њихова свест остала је под влашћу старих паганских обичаја (дубоко укорењено веровање у вештице, вампире, виле, змајеве, зле силе, паганski култ предака или слављење хришћанских празника под знаком старих култова, слично као празника хришћанских породичних патрона – у стварности једино супституита култа кућног идола, претка-заштитника)[21]. Као што је познато и сам Вук када је 1826 г. увео у календар штампан у „Дани-ци“ народне називе хришћанских празника (*Божић*, *Ђурђевдан*, *Никољдан*, *Иванђдан* итд.), помињао је старе култне обичаје, који су у виду хришћанских празника живели у народу као остаци давног многобоштва[22]. О покушају „христијанизације простих граничара“ који су се пресељавали на подручје Војводине говори у својим беседама Гаврило Стефановић Венцловић[23], ина-че ова борба коју су водила духовна лица против у свести чврсто укорењених обичаја и паганских култова (изм. осталог бога Давора), биће задатак свих наредних епископа Карловачке митрополије, а такође власти и образованих писаца (Обрадовић, Мушкатировић, Мушицки)[24]. Психолог и православни историозоф Владета Јеротић, који непрестано подсећа на присуство у свес-ти Срба архаичних елемената психике „паганина“, проналази у понашању устаника из „турске“ Србије трагове познатог механизма „идентификације са агресором“, који је у знатној мери обликовао „расцепљену свест српских хришћана и пагана истовремено (прилагођавање дахијама шта се тиче свире-пости, полигамије, отварања харема)[25].

У Русији у XVIII веку, а у Србији такође у првим деценијама XIX века, све идентификације врше се на основу оштрог супростављања рекон-струисане народне културе реалном животу – с једне стране образованих, усмерених на западну културу, с друге – у већини (подједнако у Русији и у „турској“ Србији) неписмених средина. Врши се, дакле, замена значења: „стара култура“ (црквено-хришћанска) проглашава се као „застарела“, мада истовремено – пре свега у Вуковој Србији – стара – народно-паганска кул-тура – као „млада“, непокварена од стране цивилизације. У односу на ову последњу у неким срединама парадоксално као „застарела“ сматра се запад-

---

[20] М. Поповић, *Видовдан и часни крст. Оглед из књижевне археологије*, Београд, 1998, стр. 108.

[21] Исто, стр. 109. Упор. такође Р. М. Грујић, *Православна Српска Црква*, Крагујевац, 1989, стр. 76-77; *Азбучник Српске Православне Цркве по Радославу Грујићу,* ред. С. Милеуснић, Бео-град, 1993, стр. 199 ораз Р.В. Поповић, *Српска Црква у историји*, Београд, 2002, стр.51.

[22] М. Поповић, нав. дело, стр. 127.

[23] Исто, стр. 110.

[24] Upor. napr. D.Medaković, *Barok kod Srba*, Zagreb, 1988, стр. 17.

[25] В. Јеротић, *Психолошке белешке над књигом* Описаније Србије (у:) *Дарови наших рођака. Психолошки огледи из домаће књижевности*, књ. II, Београд, 1984-1999, стр. 28-29.

на просветитељска култура. Појмови „младости“ и „старости“ добијају тиме не хронолошки (историјски), него условни смисао. Наравно, нема потребе доказивати да XVIII век, како у рускоj, тако и у српскоj култури, није био само елементарно понављање средњовековног циклуса – разлике у самој природи ових етапа биле су превише дубоке и очигледне. У култури XVIII века догодила се несумњиво европеизација, мада бројни примери потврђују да на различитим нивоима није се она поклапала са тиме што су сами њени носиоци сматрали као европеизацију. Битно је овде, као што се чини, тачније одређивање поимања „домаће традиције’ и „историјске традиције“, која се испољава баш тамо где се најчешће види раскид са традицијом. Наравно презентована (овде у веома скраћеном облику) компарација култура која узима у обзир специфичност структуралних и функционалних система и текстова у оквиру сваке од њих, омогућује сагледавање сличности у оквиру „једног“ – како га схватају и семиотичари и историчари културе – условно називаног поствизантијског средњовековног модела чији резултати – како у Русији, тако и у Србији – показују типологичан паралелизам на различитим историјско-структуралним етапама „историје дугог трајања“ разматраних култура.

Кључне речи: средњовековна култура и књижевност; култура XVIII века; семиотика; «дуални модел»; J.Lotman, B.Uspienski; «историја дугог трајања»; F. Braudel.

Дорота Гил

СТАРА СЕРБСКАЯ И СТАРА РУССКАЯ КУЛЬТУРА И ЛИТЕРАТУРА КАК «ДУАЛЬНЫЕ МОДЕЛИ» В ПРЕДЕЛАХ «ИСТОРИИ ДОЛГОГО ПОСТОЯНСТВА» – СЕМИОТИЧЕСКИЕ И ИСТОРИЧЕСКИЕ ИНТЕРПРЕТАЦИОННЫЕ СТРАТЕГИИ

(Резюме)

В данной статье подвергаются анализу две интерпретационные стратегии по отношению на сербскую и русскую культуру и литературу: историческая – концепция «истории долгого постоянства» F.Braudela и семиотическая – Лотмановская концепция о «дуальных моделях» в пределах старой русской культуры. Анализ выбранных текстов культуры с помощу этих стратегии позволяет по-новому посмотреть на сходства и разницы в пределах поствизантийской модели этих средневековных культур.

UDK 930.85(497.11)"16"
821.163.41.09"16"

Izabela Lis-Wielgosz*
Katedra Filologii Słowiańskiej UAM, Poznań

КУЛТУРА ПАМЋЕНА – КУЛТУРА ПАМЋЕЊА РЕКОНСТРУКЦИЈА И АКТУАЛИЗАЦИЈА ПРОШЛОСТИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XVII ВЕКА (НА ПРИМЕРУ ПАЈСИЈЕВЕ НАРАЦИЈЕ)

У реферату се разматра општи проблем стања српске културе XVII века, које се јавља као специфично опсадно и дефанзивно стање. Налазећи се под турском окупацијом у перманентној опасности и дефанзиви српска култура испољава изузетну реконструкцијску и реорганизацијску способност, све у циљу да се одржи као непроменљива структура. Она се показује доста трајна због дубоког и сталног односа према прошлости, а пре свега због високе способности за селекцију, реконструкцију и актуализацију тих елемената који су јасни знаци српског идентитета и припадности. Реконструкција и актуализација прошлости показује мнемотехнички потенцијал српске културе која постоји и функционише као структура сачувана и трајна. Дакле, памћена култура, градећи садашњост XVII века на темељу прошлости и њених традиција (углавном немањићких), тако преображава и реорганизира тадашњу културну структуру да се она јавља као својеврсна култура памћења.

Српска средњовековна култура као традиционалан симболичан систем који уз то у XVII веку изгледа као дефанзивна и дистинктивна целина према цивилизацијским, културним, религиозним (верским) опасностима и променама, може се дефинисати као својеврсна култура памћења[1].Тај њен специфичан профил у великој мери упућује на памћење као главну категорију у вишедимензионалном процесу реконструкције прошлости, а уз то ствара компактни колективни хоризонт смисла.[2] Као култура памћења она се перманетно ситуира према прошлости која је својеврсна (за)памћена култура. Ова последња – као колективна збирка историјских, културних, духовних искустава – почиње функционисати тек тада, кад постаје реперна

* slavic@amu.edu.pl

[1] Вид. нпр. D.Gil, *Prawosławie. Historia. Naród. Miejsce kultury duchowej w serbskiej tradycji i współczesności*, Kraków, 2005.

[2] J. Assmann, *Kultura pamięci*, у: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, ур. M. Saryusz-Wolska, Kraków, 2009, стр. 61.

тачка за садашњост.[3] Налазећи се под турском влашћу и у сталној опасности и дефанзиви не само према исламу, него и римокатоличкој цркви, српска култура испољава изузетну реконструкцијску и реорганизацијску способност, све у циљу да се одржи као непроменљива структура. Она се показује доста трајна због дубоког и сталног односа према прошлости, а пре свега због високе способности за селекцију, реконструкцију и актуализацију тих елемената који су јасни знакови српског идентитета и припадности. Реконструкција и актуализација показују мнемотехнички потенцијал ове културе која на тај начин постоји и функционише као структура сачувана и трајна. Дакле, у XVII веку прошлост је за српску културу специфична конструкциона грађа и фундаменталан однос. У тој функцији она је стално присутна у колективној свести, усменој и књижевној традицији, а испољавајући се у конкретним/одређеним актовима сећања, она се наново конституише и конструише. Поред тога она се дозива у облику непроменљиве целине сатворене од низа суштинских идеја, мотива и традиција. Интенционално настојање да се оне реконструишу и актуализују, имплицира активну делатност на широко схваћеном семантичком нивоу.

Концепција памћења као основна форма постојања духовности[4] и духовне културе, као и напредан начин његовог функционисања као културног памћења[5], може да буде од велике помоћи у ишчитавању реконструкцијске Пајсијеве нарације. Велики труд овога изузетног патријарха и књижевника[6], знатно прелази оквире делатности о којој је Ђ. Слијепчевић писао: „тај је рад био, углавном тројак: национално-политички, црквено-просветни и књижевни“[7]. Суштинско значење има овде надређена мотивација овог рада која се изражава у идеји спасења, чувања културе од уништења и заборава. Реконструкција прошлости – својеврсно сећање културе у различним регистрима, одређење значајних фигура и места памћења у смислу стално и дубоко присутних у колективној свести идеја, мотива, симбола, инструментализација књижевности као медијума памћења, све то изгледа у Пајсијевој нарацији као специфична манифестација културне трајности и континиутета, а пре свега као иницијација процеса конструисања садашњости XVII века.

Патријарх Пајсије – аутор записа, посланица, синђелија, и пре свега хагиографских и химнографских текстова посвећених светим – Симону (Стефану Првовенчаном) и Урошу V[8], уклапајући се у идејни и идеолошки правац

---

[3] J. Assmann, *нав.дело*, стр. 61.

[4] Вид. пр. H. Bergson, *Materia i pamięć. Esej o stosunku ciała do ducha*, прев. R.J. Weksler-Waszkinel, пог. M. Drwięga, Kraków, 2006.

[5] J. Assmann, *Pamięć kulturowa. Pismo, zapamiętywanie i polityczna tożsamość w cywilizacjach starożytnych*, прев. A. Kryczyńska-Pham, предг. и ур. R. Traba, Warszawa, 2008.

[6] А. Наумов, *О пошљедним временима старе српске књижевности*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 8, Београд, 1980, 31; Ј. Деретић, *Српска књижевност*, II: *Од почетка до Вука Караџића*, Књижевна историја, X, 36, Београд, 1977, стр. 734.

[7] Ђ. Слијепчевић, *Пајсије. Архиепископ пећки и патријарх српски као јерарх и књижевни радник*, Београд, 1933, стр. 18.

[8] Основни текстови– *Синаксарско житије светог Симона* у издању Србљака: *Римничком* из 1761. (збирка MC R18 SrII, 47.2), *Московском* из 1765. (збирка MC R18 SrIV 14.2); *Служба светом Симону* у издању Србљака: *Римничком* из 1761. и *Московском* из 1765. (збирка MC R18

средњовековне књижевности, оживљава у сећању основни фонд српских *tradita*[9]. На тај начин он уноси у културни систем нову вредност која у великој мери реконстриуше културну свест за коју је враћање историјско-симболичког памћења пресудна за очување својеврсног *status quo*. Књижевна (и не само књижевна) патријархова делатност снажно је поткрепљена мотивацијом интегрисања српске заједнице око учвршћеног *аксионормативног реда*[10], али и њеног спасења у време цивилизацијске, културне, верске опасности.[11] У тој операцији испољава се његова дубока свест да се у писменој (књижевној) традицији сачува – како је подвукао Д. Богдановић – не само „поуздана богословска мисао него и податак о историјском постојању народа, доказ идентитета и народних права у актуелној борби за духовни, културни и политички опстанак“[12]. Дакле, српска књижевност XVII века прелази границе некадашње функције, сада је она пре свега инструментаријум подржавања – дозивања и реконструкције традиције, што Д. Богдановић дефинише „одржавањем“ и „репродукцијом средњовековног наслеђа“[13], а може се она одредити и као медијум памћења[14]. У том новом положају она се споља јавља као очигледно дефанзивно и дистинктивно оријентисана целина, међутим унутра у односу на прошлост, као аутоориjентисана, селективно оживљава и актуализује само неке значајне елементе памћене културе. Ове су специфичне фигуре културе памћења, које се одликују у односу на време – овде Немањићево и косовско, на простор – овде одређен од идеје симфоније државне и црквене власти, на конкретну – овде српску заједницу, и које поред тога имају црте високе реконструктивности.[15] У механизму инструментализације књижевности показује се један процес покретања историјског, верског, културног памћења које у перспективи снажно формира заједничку свест. Мобилизација меморије – једне од карактеристичних и „датих“[16] категорија у традиционалном систему – овде је помагана изузетно трајним инструментом, тј. култом (династичким култом). Позивање на култ и у ширем смислу на сакралну традицију која у великој мери одређује и

SrIV 14.2); *Житије светог цара Уроша* у: Ил. Руварац у: *Гласник Српског Ученог Друштва* XXII, књ. IV, св. XXI (старога реда), Београд, 1867, стр. 213-232; *Летопис Матице Српске*, књ. 150, св. 2, Нови Сад, 1887, стр. 77-82; Љ. Стојановић, *Стари српски родослови и летописи*, Београд, 1927, стр. 1-39; *Служба светом цару Урошу* у издању Србљака: Римничком из 1761. (збирка MC R18 SrII, 47.2), Московском из 1765. (збирка MC R18 SrIV 14.2), Београдском из 1861. (збирка MC R19 SrII 32.1). Савремена издања ових текстова у: *Старе српске биографије XV и XVII века. Цамблак. Константин. Пајсије*, прев. Л. Мирковић, предг. П. Поповић, Београд, 1936; Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, прев. Д. Богдановић и Т. Јовановић, Београд, 1993; *Србљак. Службе. Канони. Акатисти*, прир. Ђ. Трифуновић, књ. 3, Београд, 1970.

[9] Дефиниција дата од: E. Shils, *Tradition*, London-Boston, 1981.

[10] Вид. F. Znaniecki, *Nauki o kulturze*, прев. J. Szacki, Warszawa, 1971, стр. 511.

[11] Вид. I. Lis-Wielgosz, *Watykan i Serbia – patriarcha Pajsije wobec unii*, у: *Religijna mozaika Bałkanów*, ур. M. Walczak-Mikołajczakowa, Gniezno, 2008, стр. 62-68.

[12] Д. Богдановић, *Историја српске књижевности*, I: *Стара српска књижевност*, Београд, 1991, стр. 10.

[13] Исто, стр. 214.

[14] Вид. A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, у: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa niemiecka*, стр. 212-247.

[15] J. Assmann, *Kultura pamięci…*, стр. 69.

[16] Вид. D. Hervieu-Léger, *Religia jako pamięć*, прев. M. Bielawska, Kraków, 1999, стр. 168.

уређује српски духовни и културни простор, има значајан реконструкцијски ефекат. Овде треба истаћи да су сви хагиографски и химнографски текстови састављени од Пајсија као одговор на снажно и дубоко укорењено колективно схватање о светости оба Немањића[17], а такође да су они настали са интенцијом да се новим (црквеним) култовима попуни сакрална традиција.[18] Ова служи изразито као специфични спој реконстриусане прошлости и конструисане садашњости. У основи тог компликованог оперативног процеса налази се велика патријархова одговорност да се у бурно, окрутно турско време врати заједничко памћење, српски идентитет и припадност. Непобитно је тврђење Т. Јовановића да: „у извесном броју Пајсијевих радова успоставља се/…/ духовна веза са српском прошлошћу пре доласка Турака“[19]. Уз помоћ позивања прошлости, времена *ab initio*, почетака идентификованих са *дијадом* светости – Симеоном и Савом, а даље са *тријадом* светости – Симеоном, Савом и Стефаном Првовенчаним, патријарх интенционално у духу репетиције и уједно интерпретације установљава српски универзум. Тај се пројектује као тежиште истоветно са фундаменталном оријентацијом у симболичком простору између прошлости и садашњости. Ова веза је карактеристична идејна и идеолошка доминанта свих Пајсијевих текстова. Нови култови допуњавају сакралну традицију, а текстови шире наративни корпус о светој династији, са којим остају не само у идејно-идеолошкој, али у неком смислу и у интертекстуалној релацији. Текстови о првом краљу и последњем цару изразито су у зависности од ранијих књижевних дела св. Саве, Теодосија, Данила II, Григорија Цамблака, Константина Костенечког и других писаца. Ова интертекстуалност је са једне стране техничко коришћење и квази цитирање, уписивање прошлог текста у садашњи текст, са друге пак стране она упућује на високи потенцијал грађења својеврсне мреже односа у опису и конструисању књижевне, а пре свега идеолошке стварности. Веома често Пајсије директно наводи конкретне идеје, мотиве, па чак и веће семантичке целине, упућујући на коришћене изворе, обично преточивши такав потез у речи: „као што пише и у житију“ и слично томе.[20]

По мишљењу истраживача проблем изворности Пајсијевог стваралаштва је различит и често крајње оцењиван. Према једним овде је корпус

---

[17] Култ светог Симона је изузетно снажан око манастира Студенице и Жиче, међутим, Урошев култ у околини Неродимља и манастира Јазак; вид. Л. Павловић, *Култови лица код Срба и Македонаца (Историјско-етнографска расправа)*, Смедерево, 1965, стр. 55; Т. Вукановић, *Култ цара Уроша*, Скопље, 1938.

[18] По мишљењу истраживача српске књижевне традиције и стваралаштва самог патријарха Пајсија, сумњиво је широко слављење Симона и Уроша пре XVII века. Како подвлачи Т. Јовановић, ових света нема у српским месецословима пре Пајсија – вид. *Предговор Т. Јовановића*: Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, Београд, 1993, стр. 19. Треба поменути и да су пре XVII века на пећком подручју били шире слављењи само Симеон, Сава, Арсеније I и Стефан Дечански, међутим, остали су били поштовани локално. Тек у XVII веку скоро сви свеци су присутни на целом подручју патријаршије – вид. Р. Грујић, *Православна Српска Црква*, Крагујевац, 1989 (Београд, 1921), стр. 93.

[19] *Предговор Т. Јовановића*, стр. 18.

[20] *Синаксарско житије светог Симона*, у: Патријарх Пајсије, *Сабрани списи*, с. 78; *Живот цара Уроша*, у: *Старе српске биографије XV и XVII века. Цамблак, Константин, Пајсије*, прев. Л. Мирковић, предг. П. Поповић, Београд, 1936, стр. 135.

старосрпских текстова основна грађа и контекст[21], према другим, патријарх или га није користио[22], или је то чинио површно и бескритично[23]. Неки истраживачи иступају с тезом да су Пајсијеви текстови и под неким утицајем усмене традиције. Ипак присуство и мера учешћа усмене традиције је овде и даље спорно питање.[24] Док је оно у свим Пајсијевим текстовима изузетно компликовано и вишезначно, у неким њиховим фрагментима се тај утицај може на неки начин схватити и третирати. Стога уопште узев, може се рећи да неки Пајсијеви текстови постоје не само у вези са писменом него и са усменом традицијом. Ови наративни системи су пре свега коришћени као носиоци резервоара историјско-митолошких *tradita*[25], који функционише као темељ културе у својству *конективне структуре*[26]. Ова структура је одговорна за формирање, чување и канонизовање (инваријантност) знања заједнице о самој себи, тј. о својој прошлости, а пре свега она је покретачка сила њеног памћења. Вишеизворност нпр. нарације о цару Урошу, јавља се дакле не само у категоријама својеврсне интертекстуалности, већ пре свега у инваријантности, што је трајни ефекат високе оперативне способности на нивоу покретања памћења и реконструисања прошлости. Писмена и усмена традиција у нарацији о Урошу творе врсту оквира памћења и односног инструментаријума у процесу враћања прошлости уз мобилизацију историјско-митолошких слојева колективне свести. Ови оквири испољавају снажне особине селективности и реконструктивности важних подручја (непроменљиве) прошлости, које у процесу реорганизације творе темељ садашњости у којој се актуелно налази заједница.[27]

У Пајсијевом тексту битна и сврсисходна се чини таква промена конструкције нарације о трагичном крају династије Немањића, нпр. кроз повезивање мученичког култа Уроша са култом Лазара[28], да се сагради сакрална (митска) приповест о крају државе, рушењу усвојеног цивилизацијско-културног (симеоно-савског) реда. Према Ј. Рећеп и усмено и књижевно сведочанство о убиству цара Уроша може да се квалификује у наративан круг о пропасти средњовековних држава.[29] Стога у процесу покретања памћења наступа врста трансформације тзв. фактичне (вишеизворне) приповести у утемељитељску приповест – мит који се претвара у оснивачку историју са интенцијом егзегезе садашњости.[30] Овде према компактној концепцији кул-

---

[21] Вид. нпр. М. Вељковић, М. Савковић, *Југословенска књижевност*, Београд, 1932, 236-237; Н. Радојчић, *О Троношком Родослову*, Београд, 1931, стр. 36.

[22] Вид. нпр. P. J. Šafarik, *Geschiche der Südslavische Literatur*, V: *Serbische Literatur*, Prag, 1865, 246; о томе и Ђ. Слијепчевић, *Пајсије…*, с. 58; вид. и *Предговор П. Поповића*, у: *Старе српске биографије XV и XVII века…*, стр. LX.

[23] Вид. И. Руварац, *О кнезу Лазару*, Нови Сад, 1888, стр. 22-23.

[24] Вид. *Предговор Т. Јовановића*, стр. 27.

[25] Вид. нап. 8.

[26] Тај појам је увео у научни дискурс Јан Асман и учинио је га једним од основних елемената концепције културног памћења – вид. J. Assmann, *Pamięć kulturowa...*, стр. 32.

[27] Корисна је овде Халбвахсова концепција *memoire collective* и њен кључни појам *cadres sociaux* – вид. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci*, прев. и предг. M. Król, Warszawa, 2008.

[28] *Живот цара Уроша,* стр. 142-144, 145-146.

[29] Ј. Рећеп, *Убиство владара. Студије и огледи*, Нови Сад, 1998, стр. 63 и 275-284.

[30] J. Assmann, *нав.дело*, стр. 68.

турног памћења од Јана Асмана, могу да се издвоје два регистра памћења – комуникативни (биографски) и културни (утемељитељски/ фундациони), који се у неку руку подударају са традицијама присутним у Пајсијевој нарацији: усменом и књижевном (хагиографском и историографском)[31]. Дакле, у нарацији о цару Урошу усмена традиција може се у неку руку третирати као комуникативна форма, схваћена као активно памћење (с колена на колено)[32]. Овде је основни материјал народно предање из предела Петрича и Неродмиља, које уведено у књижевни текст – житије, постаје његова грађа (уносећи целу мрежу идејних елемената). Стога оно подлеже својеврсним кодификацијама и на тај начин учествује у претварању српске историје у мит о крају династије и државе, а даље траје у културном памћењу. Културно памћење је простор одржавања прошлих великих догађаја у симболичној димензији, ризница знања преко фигура, места (мнемотопоса)[33], а такође низа посредних форми[34]. Једна од централних посредних форми је поштовање успомене на покојнике (на претке, свеце)[35]. У средњовековној култури званични носилац поштовања предака – светачког култа је црквена (књижевна) традиција која овде игра улогу носиоца културног памћења. Према Ј. Асману ова посредна форма не пролази у границама једног регистра, него између њих. Таква локација може одражавати процес формирања култа последњег Немањића (а такође у некој мери првог краља), учешћа у развитку усмене и црквене традиције[36]. Штавише, житијна нарација која прати иницијацију официјелног Урошевог култа, у некој мери подлеже утицају народног предања. Стога ту постоји проблем мнемотехничке функције усмене и књижевне (црквене) традиције, а такође њихових специфичних веза, релација и преплитања. Један од праваца протока ових регистара (изразито присутан у нарацији о Урошу) је прелаз од комуникативног до културног нивоа, што Ј. Асман дефинише прелазом „од оралног до писменог преношења традиције“, „од доминације понављања до доминације остваривања“, односно „од ритуалне до текстуалне кохеренције“[37]. Дакле, хагиограф записујући народно предање, истовремено конзервира његов смисао, и штавише чини га једним од основних оквира односа према прошлости, повезујући на тај начин обе традиције и принципе – репетиције и интерпретације. Покрећући механизам памћења, он понавља, актуализује, семиотизује карту фигура, места и посредних форми. Пајсијево мнемокњижевно настојање је остварено по учвршћеним

[31] Zob. J. Peђеп, *нав. дело*, стр. 274.

[32] Вид. шире J. Assmann, *нав. дело*, 64-71; и J. Vansina, *Oral Tradition as History*, Madison, 1985.

[33] J. Асман се овде позива на дефиницију *места памћења*, коју је увео П. Нора – вид. P. Nora, *Czas pamięci*, прев. W. Dłuski, „Res Publica Nowa“, бр. 7 (2001), стр. 37-43.

[34] J. Assmann, *Нав. дело*, стр. 68-78.

[35] Исто, 76; вид. и J. Le Goff, *Historia i pamięć*, прев. A. Gronowska, J. Stryjczyk, предг. P. Rodak, Warszawa, 2007, стр. 125-127.

[36] Вид. Л. Павловић, *нав. дело.*

[37] J. Assmann, *Нав. дело*, с. 34 (властити превод и даље исто); вид. и J. Goody, I. Watt, *Następstwa piśmienności*, у: *Almanach antropologiczny. Temat: Oralność/ Piśmienność*, Warszawa, 2007, 33-73; J. Le Goff, *нав. дело*, стр. 109-121.

и убележеним на овој карти идејним стазама које се тичу: порекла, праоверне власти и наследности престола, карактеристичне идеје *свете лозе*, најзад неверства, убиства и мученичке смрти. Ове фигуре и места памћења се овде користе у функцији враћања и уређивања српског духовног простора. Оне постоје у функцији одржања и актуализације утврђеног сакралном традицијом „прошлог система" културе, и отварања могућности промене конструкције „садашњег (угроженог) система" тако да се он испољава као изразито дефанзиван и дистинктиван. На тај начин све те идеје постижу статус трајних компонената памћења и више не подлежу принципу репетиције, већ интерпретације која формира карактеристичну и изузетну слику у којој се може препознати српска заједница. Ова слика се увек јавља као непроменљив, канонички израз актуализоване – семиотизоване прошлости у садашњости. Јер прошлост – како каже Ј. Асман – „не настаје као директан ефекат тока времена, већ представља резултат процеса културне конструкције и репрезентације, а формирана је одређеном мотивацијом, очекивањима, надама и аспирацијама у оквиру конкретне садашњости"[38].

Осим општих принципа призивања и реконтрукције прошлости, покретања и учвршћивања културног памћења, треба да се акцентују и оперативни елементи који су у великој мери одговорни за тај широк и значајан процес. Поред посредних форми (овде поменута успомена на свеце), механизам сећања покрећу и специфични медијуми и места памћења. Један од главних медијума је текст – сведочанство (у смислу и оралне и писмене структуре), који је носилац селективно одабраних фигура памћења. Оне су учвршћене и важеће у културном систему идеје, мотиви, знакови, слике у којима се изражава колективно искуство и став[39], што П. Нора дефинише као перманентно присутне у употреби значајне садржине које одређују идентитет заједнице. Тако оне очигледно одражавају колективни однос према прошлости и сопственој традицији.[40]

У XVII веку обе традиције – усмена и књижевна, могу да се дефинишу као специфични медијални оквири (*cadre médiaux*)[41]. Дакле, оне се јављају у одређеним функцијама које А. Ерл износи као складиштење, циркулацију и изазивање (*cue*). И тако обе традиције као магацин – одржавају смисаони хоризонт заједничког памћења и држе сав резервоар идеја, фигура, мотива у приправности; на основу циркулације – омогућавају комуникацију и интеграцију свих носилаца конкретне културе и културног памћења; у функцији *cue* – помоћу тог резервоара изазивају прикладне асоцијације и

---

[38] J. Assmann, *нав. дело*, стр. 104.

[39] J. Assmann, *нав.дело*, 69. Овде се даје предност појму фигуре над појмом слике, јер прва упућује на наративну форму, друга на иконичну форму.

[40] Вид. P. Nora, *Mémoire collectiva*, у: *La nouvelle historie*, ур. J. Le Goff, R. Chartier, J. Revel, Paris, 1978.

[41] По узору на *cadre sociaux* М. Халбвахса, А. Ерл схватајући књижевност као медијум колективне меморије, уводи у употребу *cadre médiaux*; вид. M. Halbwachs, *Społeczne ramy pamięci…* и A. Erll, *Literatura jako medium pamięci zbiorowej*, у: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa…*, стр. 211-247.

успомене.[42] У границама последње функције у неку руку се налазе и остали медијуми и места памћења.

Као што смо раније рекли мобилизација меморије као категорија карактеристична и „дата“ у традиционалном систему је овде потпомагана трајним инструментом, тј. култом (династичким култом). Осим његове опште функције одређивања и уређивања духовног (сакралног) простора, он постоји и као један од кодификатора културног памћења. Светачки култ је активна мрежа односа на конкретне идеје, мотиве, знакове и фигуре, те је специфичан начин изражавања, сећања и обележавања прошлости.[43] У том смислу, учествујући у мнемотехничком процесу, он истовремено преко одређених медијума омогућава преговоре око значења прошлости у садашњост, и сходно томе – прилаз културном памћењу. Посебан медијум је овде светачко тело, тачније његове мошти које се појављују у двострукој симболичној димензији – као објекат култа и субјекат колективног памћења. На примеру Пајсијеве хагиографске и химнографске нарације може да се сачини једна шира и ужа типологија светачког тела. На универзалном нивоу његов смисао је очигледан, тј. чврсто спојен са типом светости: владара-монаха (Стефана Првовенчаног), владара-мученика (Уроша V), монаха-мученика (архиепископа Саве), међутим, на нивоу културног памћења оно подлеже таквим врстама функционализације да би конотирао селективно одабране идејне целине. Стога се испољава ужа типологија светачког тела, која се заснива на мрежи конкретних историјско-културних односа. И тако се овде могу применити три основне категорије: присуства, одсуства и очекивања. Мошти првог краља постају симбол изгубљене, непостојане, али стално присутне у памћењу, српске државе. Поред тога је овде карактеристична категорија присуства светог краља у тзв. комуникативном памћењу, а истовремено одсуства због непостојања официјелног (црквеног) култа, шта означава и одсуство у културном памћењу[44]. Дакле, захваљујући Пајсију личност/лик и тело (мошти) светога краља постају управо присутне, учвршћене – кодификоване у колективној свести и уједно у официјелном памћењу које се овде дефинише као културно памћење – од записа, тј. од састављања текста. Обе категорије: присуства и одсуства спаја трећа – очекујућег тела.[45] Иста се подела оцртава у нарацији о Урошу, чије се тело појављује као знак губитка, с тим што је овде државна традиција повезана са династичким крајем.[46] Ј. Ређеп, укључујући нарацију о Урошевом убиству у круг о губитку држава, истиче да посебно усмена традиција повезује тај догађај са косовском легендом.[47] Стога се може схватити да патријарх намерно акцентује место кнеза Лазара на Немањићевом (Урошевом) стаблу, да се на тај начин осим континуитета државне традиције пре свега подвуче њена мартиролош-

[42] A. Erll, *нав. дело*, стр. 219-222.

[43] J. Le Goff, *Historia i pamięć*, прев. A. Gronowska, J. Stryjczyk, предг. P. Rodak, Warszawa, 2007, стр. 124.

[44] Према дефиницији у: J. Assmann, *нав.дело*.

[45] *Синаксарско житије светог Симона*, у: Патријарх Пајсије, *Сабрани списи...*, стр. 81.

[46] *Служба светом цару Урошу*, стр. 63.

[47] J. Ређеп, *нав. дело*, стр. 63.

ка димензија.[48] И тако личност – тело (мошти) Уроша – следећег мученика, постаје симбол како индивидуалне, тако и колективне мартирологије, а даље очигледна фигура памћења трагичне српске судбине. У патријарховим текстовима испољава се шира функционалност светачког тела као верског, културног, а пре свега историјско-политичког знака. Док је оно у раније време било снажан темељ духовне (верске) заједнице, у турско време показује се као изузетна и изразита манифестација не само вере и културе, него пре свега културног идентитета и припадности који у то време изражава пећка патријаршија. О мери тешкоће ове манифестације и како се она чинила опасном за Турке, Пајсије у житијима Симона и Уроша објашњава на примеру Савиних моштију. Њихово спаљивање као антихришћанска (антисрпска) демонстрација, у наратији је представа и конотација Христовог распећа, а према томе заједничка инкарнација *homo religiosus* са мартиролошким потенцијалом. Проширујући подвиг и светост првог српског архиепископа, представљајући га као мученика[49], чини од њега симбол мартирологије целе заједнице. Дакле, ово Савино мученишство претвара се у знак колективне жртве, а даље трагичне српске судбине.[50] У оквиру оснивачког присуства светачког тела могу да се одреде подробни категоријски квалификатори који су доказ високе мнемокултурне транспозиторности тог знака. Првобитно је лик светог Саве симбол српске аутокефалне цркве која заједно са државом дефинише јединственост и константност цивилизацијско-културног модела. Спаљивање – уништење његових моштију је фигуративна егземплификација колективне стварности и судбине под турском влашћу. Сада се оне јављају као „тело без тела", чиме убедљиво одређују положај српске цркве – једине, усамљене и перманетно угрожене институције која ће и даље у турско време неговати Савин култ, идентификован са културом. Са категоријом уништеног и истовремено присутног тела, у снажној вези су подробне категорије: парцелисаног[51] и путујућег тела [52]. Ова последња преко формуле *pars pro toto* може да буде дешифрована на пример као нестабилно стање граница јурисдикције саме пећке патријаршије.

Обе цивилизацијско-културне категорије – држава и црква на које се стално позива Пајсије, као значењска поља су у мнемотехничком процесу специфична места памћења. Веома често и због очигледних разлога обе категорије допуњава трећа – генеалогија која према Ј. Асману „легитимизује садашњи ред и садшње тежње, бешавно вежући садашњост са удаљеном

---

[48] *Живот цара Уроша,* стр. 146.

[49] *Живот цара Уроша*, стр. 150.

[50] Касније такво схватање и егзегеза ових трагичних догађаја постане основ архетипа: „народа-жртве, народа-богоносца"; вид. D. Gil, *Serbska hymnografia narodowa*, Kraków, 1995, стр. 25.

[51] Вид. Л. Павловић, *Култови лица....*, стр. 65.

[52] Има помена да је Савина права рука откупљена од Турака 1688. године и даље је продана дубровачким језуитима; има и сведочанства милешевских монаха да је ова рука спасена откупом од Турака и да је чувана у Милешеви. Има и помена да је лева рука чувана у манастиру Тројице Пљеваљске итд.; вид. Л. Павловић, *Култови лица....*, стр. 65-66 и Споменик САН, бр. 5, Београд, 1890, стр. 29.

прошлошћу“[53]. У *Синаксарском житију светог Симона* тај генеалошки ред се појављује као снажно функционализован *дијархични* ред, упућујући не само на харизматичан дар династије Немањића, владалачко-монашку традицију[54], него пре свега на улогу и престиж патријарховог престола који у XVII веку – на историјском и симболичком нивоу – по узору на династију спаја државну и црквену компетенцију. Стога на пример присутан у тексту манастир Жича – задужбина првог краља и симбол идеалне релације међу властима[55], постаје убедљив знак трајности, а пре свега присуства прошлог времена у садашњем времену. Држава и црква могу се овде схватити и као инструменти функционалног памћења које је према А. Асман варијанта памћења које је као „последица/дериват процеса селекције, повезивања конституисања смисла, или користећи Халбвахсову терминологију стварања оквира“[56]. Кључни задаци ове врсте памћења су легитимизација, делегитимизација и дистинкција. У турско време Пећка патријаршија је као једина српска институција с једне стране стајала према сопственој владалачкој традицији сграђеној на хришћанској (правоверној) идеји симфоније, јављајући се као њена наследница и чуварка, са друге стране она се налазила против турске муслиманске туђе неприличне власти. Због тога је она двоструко оријентисана: унутра – у духу да свака власт треба да има своје порекло, генеологију која легитимизује и гради престиж – она се надовезивала на српску владалачку и династичку традицију[57]; споља – мотивисана отпором – она је пробала некако да делегитимизује турску власт, манифестујући континуитет и трајност српске културе и заједнице, стално се дефинишући као својеврсна дистинктивна целина.

Ово разматрање није наравно покушај обраде целокупне теме, већ само прилог проучавању књижевне и културне проблематике XVII века. Може се рећи да је то и један покушај да се покаже само могућност читања и дешифровања – овде – Пајсијевих текстова. Из очигледних разлога ограничен је не само обим изворних материјала, али исто тако обим питања која се стално појављују. Главни циљ реферата је ипак да се само акцентује општи проблем стања и оријентације српске културе тога века, и да се нацрта једна стаза њеног испитивања.

Кључне речи: култура памћена, култура памћења, меморија, реконструкција, актуализација, места памћења, фигуре памћења, традиција, прошлост, књижевност XVII века, Пајсијеви текстови.

---

[53] J. Асман, *Kultura pamięci*..., стр. 82.

[54] *Синаксарско житије светог Симона*, стр. 79, 77.

[55] Исто.

[56] A. Assmann, *Przestrzenie pamięci. Formy i przemiany pamięci kulturowej*, у: *Pamięć zbiorowa i kulturowa. Współczesna perspektywa*..., стр. 133-135.

[57] Вид. Д. Богдановић, *Историја српске књижевности*..., стр. 224.

Изабелла Лис

КУЛЬТУРА В ПАМЯТИ – КУЛЬТУРА ПАМЯТИ. РЕКОНСТРУКЦИЯ И АКТУАЛИЗАЦИЯ ПРОШЛОГО В СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЕ XVII ВЕКА

(Резюме)

В докладе рассматривается общая проблема состояния сербской культуры XVII века, которое является специфическим состоянием осады и обороны. В ситуации турецкой оккупации, постоянной опасности и обороны, сербская культура обнаруживает исключительные способности к реконструкции и реорганизации с целью сохранения в неизменном виде. Она является достаточно устойчивой благодаря стабильному глубокому отношению к прошлому, прежде всего благодаря высокой способности к выбору, реконструкции и актуализации тех элементов, которые являются ясными знаками сербской национальной принадлежности и сущности. Реконструкция и актуализация прошлого показывают мнемотехнический потенциал сербской культуры, которая существует и функционирует как структура сохраненная и устойчивая. Таким образом, культура, сохраненная в памяти, формирует современность XVII века на базе прошлого и его традиций (в основном эпохи Неманичей) и так преображает и реорганизует культурную структуру того времени, что она проявляется как своеобразная культура памяти.

UDK 821.163.4.09-7
Vetranović. M.

Славко Петаковић*
Филолошки факултет, Београд

ОДЈЕК ИСТОРИЈСКИХ ПРИЛИКА У ЕВРОПИ У ПОЛИТИЧКОЈ САТИРИ МАВРА ВЕТРАНОВИЋА

Сложени сплет међународних односа и политичких дешавања у Европи XVI века утицао је на судбину Дубровачке републике, која је дипломатским маневрима грчевито настојала да очува своју независност у превирањима због силовитог надирања Турака ка Западу и несталних покушаја моћних хришћанских сила да им се одупру. Историјске прилике одјека су нашле у политичкој сатири Мавра Ветрановића, најплоднијег дубровачког ренесансног писца, који је драматична збивања пратио коментаришући их у песмама, често у сагласју са специфичном политиком своје државе. Поезија дубровачког поете представља и особену слику односа републике светог Влаха са суседима и традиционалним непријатељима – Млечанима, Которанима и Пераштанима, те се у раду осветљава сатира као сугестивна интерпретација непосредних историјских догађаја на ширем (сукоб хришћана и Турака) и ужем плану (друштевно-политичке релације Дубровника са другим државама).

Током шеснаестог столећа европски континент сагоревао је у беспоштедним ратовима – разбуктали су се сукоби Запада и Истока пошто је турско царство тада доживљавало највећи успон, ширећи се ка средњој Европи. Ни међу хришћанским земљама није било мира. Међусобно су ратовали Шпанија и Француска, а непријатељство је продубљено крупним променама на политичкој позорници када је шпански краљ Карло V Хабзбуршки стекавши титулу римско-немачког цара 1520. године постао најмоћнији владар хришћанства.

Простор Медитерана кључао је јер се у зависности од интереса великих сила и колебљиве равнотеже у расподели моћи губиле јасне границе фронтова, мењале спољнополитичке оријентације држава, те није била реткост да су дојучерашњи пријатељи постајали љути непријатељи, а непомирљиви супарници савезници.[1]

Тешка времена приморала су владу Дубровника да са пуним опрезом прати збивања реагујући промишљено на сплет околности који је могао од-

* skjsk@fil.bg.ac.rs

[1] Ф. Бродел, *Медитеран и медитерански свет у доба Филипа II*, том II, Геопоетика, Београд, 2001, 178.

судно одредити будућност републике св. Влаха. У несигурност сопственог положаја Дубровник се болно уверио неколико пута (1463, 1538, 1570), приморан да утврђује бедеме и сравњује са земљом своја предграђа како не би послужила за заклон непријатељима, јер је претила подједнака опасност да ће га запосести и опљачкати хришћани или Турци. Власти Дубровника показале су способност вештим прилагођавањем курса на ионако уском простору који је остајао за политичко маневрисање у теснацу између хришћана који су на основу конфесионалног јединства захтевали да им се Дубровчани придруже у борби против ислама, и Турака који су запосели саме границе мале републике претећи сваки час да провале унутра.

Најчвршћа гаранција очувању независности републике св. Влаха била је њена војна неутралност у одмеравању снага великих сила. Геостратешки положај што га је заузимала као вододелница између два света и спретно пристајање уз бокове двема најјачим европским државама – Шпанији и Турској, које су постале његове заштитнице, условили су да буде нека врста посредника у економским односима и политичким комбинацијама између Истока и Запада.[2] Повлашћен статус имао је и своју цену, те је Дубровник традиционално исплаћивао Турској годишњи данак као залог мира и добијања пословних повластица на турској територији, док је трговачком морнарицом давао подршку и Шпанцима и Турцима у њиховим војним походима.[3]

Најплоднији поета дубровачке ренесансе, Мавро Ветрановић, живо је реаговао на савремена дешавања, коментаришући их нашироко у својој сатири[4] – моралној, друштвеној и политичкој. Хришћански погледи, учвршћени у бенедиктинском реду коме је у младости песник приступио, на најширем плану обихватају читав опус Мавра Ветрановића,[5] а у оквиру политичке сатире религиозно искуство прожето је политичким ставовима и снажно је омеђено историјским контекстом.

Песништво је бенедиктински калуђер видео као важно средство за морално просвећење читалаца, те је дидактични тон својство већине његових дела, док је поезија – религиозно-рефлексивна и сатирична готово по правилу композиционо уобличена као проповед:[6] иза дугих увода у којима се полазило од општих категорија – живота, смрти, греха, казне, искупљења, и где се, једном речју, размишљало о смислу човековог бивствовања на овоземаљској ветрометини, долазило је мноштво илустрација основне идеје да је световни век тек варљиви трен препун искушења, да би се све слило у поуку о потреби за богоугодним животом као јединим путу ка вечности после смрти.

Осматрајући дешавања која су потресала Европу Ветрановић је тужећи над последицама разарања хришћанских држава и људских патњи резоновао и уопште о рату. Као обичан човек и божији слуга, чији духовни видици су

[2] Ј. Тадић, *Шпанија и Дубровник у XVI столећу*, Београд, 1932, 35.

[3] Т. Поповић, *Турска и Дубровник у XVI веку*, СКЗ, Београд, 1973, 145–146.

[4] О Ветрановићевој сатири у ширем литерарном контексту вид: М. Стојковић, *Мавро Ветранић, савремени сатирични пјесник*, Наставни вјесник, 1916, XXV, 3, 136–148; 4, 204–212.

[5] Видети: З. Бојовић, *Предговор* у: *Мавро Ветрановић. Поезија и драме*, прир. З. Бојовић, Просвета, Београд, 1994.

[6] Ф. Швелец, *Мавро Ветрановић*, Радови Института ЈАЗУ у Задру, 6–7, 1960, 346.

обликовани дугогодишњим боравком у окриљу манастира и тиховањем у пустим испосницама, Ветрановић је са најдубљом горчином доживљавао рат. Његова осуда крвопролића почива на схватању да сваколика зла долазе са посувраћењем боголике суштине човека. Највећу снагу, сведочи Ветрановић (*Бојником*), појединац показује побеђивањем себе и надилажењем личних слабости уз помоћ бога („крижем се оружај и вјером потврди / тер себе и свиет сај и охолос погрди"), но ова општа рефлексија разрађивана је шароликo у стваралаштву дубровачког поете.

Преплет разнородних идејних слојева одликује Ветрановићева песничка размишљања о приликама на бојиштима Европе, па се религиозна и политичка становишта укрштају у особени комплекс са осећањем локалног, дубровачког патриотизма и припадања широј словенској заједници. Средишња интересовања дубровачког песника у политичкој сатири везана су за односе Турака и хришћана, што чини најзамашнији обруч у који су концентричним круговима уписане теме – међусобни односи хришћана држава (нарочито Хабзбурга и Француза), специфичан положај Дубровника у променљивим приликама и његове релације са суседима (Котор, Пераст) и великим силама (Венеција).

Песма *Пјесанца слави цареву* показује у којој мери су Ветрановићеви политички погледи на глобална дешавања условљени локалним приликама. Узрочно-последична веза греха и казне у традицији је хришћанског схватања најдубљих законитости постојања, и дубровачки песник из такве перспективе у најширем захвату посматра стварност, али то универзално метафизичко чвориште бива кључно за тумачење конкретних историјских догађаја и политичких превирања. Контемплације о турској најезди као божијој казни,[7] при чему се као узрок незаустављивих султанових освајања истиче порочни живот хришћана и њихова међусобна неслога,[8] спретно су формулисане тако да се избегне директна критика Отоманске империје јер би у супротном песник засигурно изазвао подозрење не само Турака, већ и сопствене владе чија званична политика је строго забрањивала сваковрсно изазивање стрпљења ћудљивих и опасних суседа што вребају у непосредној близини дубровачке границе. Похвала слави турског султана и критика хришћанске неслоге притом су спољни вео, прозиран за истанчано око што у дубини ткања разазнаје запретену поруку хришћанима да је јединство насушна потреба и једина снага за сламање врата „источном дрокуну".

Као лајтмотив у политичкој сатири јавља се раздор међу хришћанима јер је Ветрановића тешко погађало то што владари најмоћнијих држава Запа-

---

[7] У више наврата овој теми се Ветрановић враћа, на пример у песми *Пјесанца у вриеме од пошљице*, где обраћајући се „Латинки" – симболично Италији и Риму, чије „нехарство" и „охолост" су изазвали божју казну, кугу и Турке што „... корабље с истока справљају, / и копја и сабље, да тебе карају / и плиене и робе; за-ч хоће божји суд, / за гриехе и злобе да трпиш толик труд".

[8] „... узроком злиех људи / пролиева славан цар крстјанску крв свуди. / Тием свјетлос згар дана са свием небеси / просвиетли Отмана и оружјем уреси, / мимо све тер ино за наш гриех згоди, / отманско кољено да напријед проходи / и бог га узмножи за гриехе толике / под свој стиег да сложи државе разлике" (*Пјесанца слави цареву*)

да, француски краљ – титуларно „најхришћанскији краљ“ и цар из лозе Хабзбурга – „католичко величанство“, немилосрдно ратују. Песник из песме у песму осуђује злу крв међу њима – полазећи од историјских прилика каткад посредно алудира на узрочнике неслоге („кокоти и орли“), а некада директно указује на Французе („о краљи од Франце, банови и дуке“) и Хабзбурге („западни чесаре, о круно крстјанска“) као кривце што њихово трвење доводи до тога да „... све су пољане и друми свиех страна / у крви опране од тужниех крстјана“, упозоравајући их гневно на страшни суд: „ки ћете одговор пред богом тамо дат / кад вас вишњи двори на правду буду зват“ (*Пјесанца господи крстјанској*).

Посебно место у Ветрановићевом разматрању политичких прилика заузимао је сукоб „орла и кокота“ око Италије, стратешки важне у плановима Француза и Хабзбурга за овладавање Европом.[9] Апострофирајући Италију – „Латинко госпоје“ (*Пјесанца Латином*) песник хвали њену негдашњу лепоту („и стоје у слави твој позор избрани / јак паун гиздави у равној пољани, / и охоло гизда се ... / јак вила под јелом при живом студенцу“), призивајући слику суморне садашњости када „славан краљ“ и „и чесар“ ратују отимајући се о њене територије – „кољу се и даве, како пси и вуци“, док је пљачкају са свих страна – „и плиене т’ државе крстјане и Турци“. Песма прераста у молитву Италији да уједини зараћене хришћане како је не би распињали више због сопствених уских интереса, и слику будућности у којој је запретена политичка визија уједињене државе под једним владарем.[10]

Опсежан преглед историјских таласања која је донео турски продор ка срцу Европе Ветрановић је употпунио сликом освајања угарских територија, градова Београда („угарске стражице“) и Будима, чији пад је снажно одјекнуо међу хришћанима који су га доживљавали као несавладиви бедем пред „источним лавом“. Ламентом славнога града у *Тужби града Будима* („...био сам штит, ки не дах на свиет сај / Отманом Саву прит ни Драву ни Дунај“) Ветрановић евоцира историјске околности које су довеле до турског продора – интервенцију Фердинанда Хабзбуршког, брата Карла V, у Угарској због борбе око престола, што је искористио Сулејман Величанствени ширећи своју царевину („чесаров за-ч брат с Отманом урати / тер с војском често крат поче ме рвати; / ну ни краљ ни чесар не може одолит, / да мене славан цар не буде посвојит“). Иако пораз бранилаца Будима песник оправдава надмоћношћу турске војске, у чијем средишту је шатор Сулејмана „још ко живи плам вас сине и гори; / у свјетлости сине и у пламу горећи, / јак муња кад шине прид триеском громећи“, неслога хришћана („злед крстјанска“) главни је разлог немоћи и пропасти – „за невјеру навлаш, ку с химбом сковасмо, / тер ми и пород наш у робству остасмо“ и осећања клонулости („а сад ние Косова, а сад ни Крбаве“) јер нема силе способне да се одупре.

---

[9] Х. Г. Кенигсбергер, Џ. К. Боулер, Џ. Л. Моуз, *Европа у шеснаестом веку*, Клио, Београд, 2002, 254.

[10] „Чин’ да т’ се поклони кокотов плахи биес... / чин’ да те Аквила, Латинко, не цвиели... / чин’ да те не цвиели источни погани... / То ли су одлуке, да ћеш се удати, / не дај се у руке мнозиех владати; / једнога ти вјери и посвој за себе, / а остале одтјери далече од себе.“

Погледи Мавра Ветрановића на европске прилике откривају панораму недогледног узбурканог мора у чијем средишту, ударан силним таласима, као мало острво опстаје Дубровник. Поетска жица Ветрановића, искрено забринутог за судбину своје отаџбине вибрира у широком распону тонова и прелива. Певајући о кретању у непосредном окружењу Дубровника песник је резигниран, гневан, поносит, ироничан, прорачунато суздржан; у олују мрака и светлости мешају се упозорења, клетве, апокалиптичне визије, молитве, благослови и сав тај унутрашњи мисаоно-емотивни ритам кореспондира са интензитетом песниковог доживљаја и специфичним углом тумачења политичких прилика и догађаја у вртлогу историје.

Слојевитост политичких релација Дубровника и његових традиционалних непријатеља Млетака одражава се на местима где помињање Венеције варира од критике „крилатог лава“ што се „хоћ товити врх блата лежећи“ због пасивности у општој борби против ислама,[11] преко ироничног позива да овај потврди своју моћ окрећући „корабље“ и „оружје рђаво“ ка Турцима (*Пјесанца слави царевој*), до најоштрије осуде осионости господара „од сланиех свиех вода“ због претензија на Дубровник, „на круну од злата у мјесто прислано“ (*Орлача рињанка речено у Блату рибаром*). Чак се и тренутак када се чини да Ветрановић показује известан обзир према млетачкој уздржаности од борбе због надмоћи Турака и издаје „злиех крстјана“ (*Пјесанца слави царевој*),[12] одмах прелива у критику јер као са проповедаонице песник ружи „од мора краљицу“ зато што је огрезли у греху и неспремна да се покаје – „у миру тием се гој у блату крај мора... / ... заман свак лиха и варан остаје / тај, тко се од гриеха скрушено не каје“.

Млетачку политику као дволичну и погубну за поданике „крилатог лава“ Ветрановић напада у песми *Орлача рињанка Котору говори пронастик*. Упозоравајући Которане да изазивање Турака води само у сопствену пропаст, песник под маском „влашке сибиле“ прекорева Млетке јер лажном подршком иза које крију сопствени кукавичлук подстичу Котор да срља у пропаст („помоћ те не могу од Блата рибари... / а Турке гди оћуте с назијеми сабљами, / како руј пожуте и класје на слами, / тер се тач прид Турци растјечу Блаћане, / јакино прид вуци овце распршане“). Као својеврсни закључак следи поука Которанима да у миру, наоружани стрпљењем и вером у бога, чекају боља времена и пропаст „погана“ („ер помоћ ни од кога не може прит теби, / нер само од Бога и од светијех на неби“).

Променљива тачка политичког гледишта условила је опречну слику ускока и њихове историјске улоге у песмама дубровачког поете. Приказујући распростирање турског царства „с истока у запад“ Ветрановић износи каталог словенских земаља палих у ропство и посебно апострофира ускоке,

[11] „А што се баите, да море свиех страна / од лупеж браните, најлише од погана, / гола је то лаж и смиеху достојна / ... За-ч ваче корабље, кад сте с ким у рати, / ни копја ни сабље не смиете казати; / стигове гдје турске кад срету и оћуте, / јак ждрали и гуске смету се и смуте, / бјежећи назада...“

[12] „Источни за-ч је цар, право т’ се може риет, / јак други Лександар, ки прија вас сај свиет /... За-ч ниткор добити не може ш њим боја, / гди копје дохити и сабља ош своја. / А ти ниес’ уфана ни се ћеш уфати / од тужниех крстјана помоћи имати.“

„славне Клишане“, као последње носиоце ослободилачке борбе (*Пјесанца слави царевој*). Истовремно их упозорава на „невјеру“ хришћана („...али ви не знате / што су зли кристјани, а у ких се уздате!“), саветујући да истрају уздајући се једино у бога („и само од бога помоћ просите / нека вас он влада, нека вас об схрани, / и у виеке и сада злиех људи обрани“). Са друге стране, однос Дубровника према Пересту као млетачкој територији и традиционалном конкуренту у поморству условио је да Пераштани буду представљени у негативном светлу („перашке гдје бреде, које су смрад и гад, / сметају и вриеде Дубровник славан град“ (*Орлача рићанка Пераштy говори*). Њихови ускоци гори су „нег Мори и Турци“ и „ништор не сциене ни душе ни бога, / крстјанство нер плиене и деру свакога“. Гневни тон у овим Ветрановићевим стиховима извирао је из историјског искуства пошто није био редак случај да су Пераштани у својим походима харали дубровачка острва пленећи села и манастире на њима.[13] Појачавајући осуду Пераштана песник не само да занемарује историјску чињеницу о њиховом уделу у борби против Турака, већ изврга руглу тобожњи кукавичлук: „и гди је крстјанство, на плиен се утјечу, / гдје ли је поганство, назад се умичу. / Војнице ар турске гдје у пољу гледају, / сви како и гуске од страха предају.“

Међутим, Ветрановићева размишљања о поступцима Дубровника у колоплету светских превирања понекад су противуречна. Сликајући однос Дубровника и Венеције истиче да републику светога Влаха (*Орлача рићанка речено у Блату рибаром*) и њене храбре синове, „вукове и лавове и змаје огњене“, чува бог чинећи је непобедивом („обје стран бридак мач с небеса згар храни, / да тај мач порази сваку врст од људи / тко му се омрази и тко му зло жуди“), док Млетке сопствено зло води у пропаст. Приметно је на овом месту песниково избегавање да Дубровчане и Турке помене у истом контексту, при чему Млечане, „рибаре од блата“, заједљиво упућује да оставе Дубровник („Дубровник охајте а с Турци бите бој“) и своју храброст покажу у походу на исток – „оружном десницом примите Цариград, / нека исток познава и запад још вас, / рибарска што је слава и што је храбрен час“.

Када песник исказује назоре о приликама између Дубровника и Турске, кривудавим путевима креће се његово перо док готово са истанчаном дипломатском опрезношћу и осећањем мере, своју мисао са лица и наличја осматра пре но што је у рухо речи заодене. Знаковито је да Ветрановић, када је то потребно, „заборавља“ дубровачке морнаре, „вукове“ и „лавове“ што „левенте сциене за ништа“ (*Галиун*), избегава да слави непобедивост Републике св. Влаха, уопште пригушује полет са којим је певао о Дубровнику, истичући управо његову рањивост. Тада у светлу политике своје отаџбине Ветрановић опредељење Дубровника, „слабог града“, да се приклони турском цару и плаћа му данак („и служи му вјерно, вазда је вјеран бил, / тер гојно и мирно почива под свој крил“) приказује као израз државне мудрости[14] (*Пјесанца слави царевој*). Притом погледи Мавра Ветрановића изнети у

[13] В. Форетић, *Политички погледи Мавра Ветрановића*, Филологија, 10, 1980/81, 294.
[14] З. Бојовић, нав. рад, 36.

песмама постају религиозним духом испуњена апологија званичне политике Дубровачке републике јер се њени поступци виде као исправни одговор на божију вољу („охолос остави и остали сваки гриех, / с богом се ти здружи и мимо све ино / и двори и служи отманско кољено“). Тиме је нађено оправдање за лукаво опхођење Дубровчана, које су заједљиво на Западу називали „новим Турцима“ а њихову државу пословично републиком „од седам барјака“ због несталне политике и заклањања под скуте јачима од себе.[15]

Потврду исправности дубровачке политике Ветрановић налази и у ширем сплету историјских околности. Осврћући се у мноштву стихова где се смењују уздаси због пада Будима, суморне слике садашњости под јармом завојевача и тмурне будућности угарске земље (*Тужба града Будима*), песник снажно указује на погубност одлуке о супротстављању Турцима. Јасна алузије на историјске прилике и гневна оптужба „врх злотвора“ – Беча и његове политике која је довела до слома Угарске и свргавања Изабеле и сина Јована Запоље („за ч-ми бјеше боље да жена мном влада, / у моје невоље право вам дим сада, / и чедо нејако, које цар прослави, / нер да ме овако поплешу погани“)[16] претаче се у савет о мудрој политици[17] која подразумева прихватање турског окриља.

Историјске прилике и политичких дешавања у Европи XVI века које су утицале на судбину Дубровачке републике великог одјека нашле су у политичкој сатири Мавра Ветрановића, која је одраз песниковог личног разумевања повесних збивања, најчешће у сагласју са специфичном политиком Дубровачке републике.

Овај круг Ветрановићевих дела открива и песникову жељу да певајући о драматичним збивањима помири каткад несагласна осећања – дубровачки патриотизам, у складу са којим је приклањање Дубровника Турцима и уздржавање од непријатељства према њима био одраз разумне политике, и хришћанске солидарности са народима који су се на бојном пољу херојски опирали турској најезди са огорчењем посматрајући „лисичење“ републике св. Влаха и Турака. Политичка сатира је и слика стваралачког напора аутора да песништвом у игри привида и стварности савлада осетљиве границе

---

[15] Ј. Тадић, *Промет путника у старом Дубровнику*, Дубровник, 1939, 271. Несумњиво је усто да песник свесно превиђа стварне поступке своје републике јер су предузимљиве власти Дубровника знале да у временима ратног вихора највећу вредност имају поуздани, исцрпни и правовремено обезбеђени обавештајни подаци, те су особено поверење хришћана и муслимана задобијале истовремено шпијунирајући прве за рачун других и обрнуто, уз брижљиво заметање трагова таквог деловања.

[16] Након битке код Мохача (1526) и тешког пораза Угара под налетом Турака, дошло је у Угарској до конфликта између Фердинанда, брата цара Карла V, и Јована Запоље око права на престо. Турци су подржали Запољу те је мир склопљен 1538. године и Фердинанд је признао Запољу као краља Угарске, под условом да по краљевој смрти престо припадне Фердинанду. Пред смрт Запоља је добио сина кога су у Угарској прогласили за краља с тим да му тутор буде мајка Изабела. Војном интервенцијом Карло V и Фердинанд су покушали да освоје Угарску, али се умешао Сулејман Величанствени под изговором да штити Запољина права и заузео Будим и велики део угарске земље.

[17] „И ако бих ја харач Отманом обслужил, / вај не бих толик плач и тужбу садружил... / Харач бих тием небог одбројал ја цару, / докли би вишњи бог помогао чесару / и осталој господи (ако су гди која) / да мене слободи с врјеменом чес моја“

политичке збиље, те да под велом специфичне интерпретације историјских догађаја – у којој се наизглед слути протурски став аутора, заправо посредује снажно антитурско расположење.

На најдубљем плану сатира инспирисана политичким приликама надилази међе неспосредног историјског контекста доглашавајући универзалну спознају да слободе може бити једино ако се по сваку цену воља за слободом *продене кроз ударе и маине повесних непогодна* – и у томе ставу садржана је густина филозофског и животног искуства Ветрановића као дубровачког патриоте.

Кључне речи: политичка сатира, Европа, Дубровник, Турска, Млетачка Република.

Славко Петакович

ОТГОЛОСКИ ИСТОРИЧЕСКИХ ОБСТОЯТЕЛЬСТВ В ЕВРОПЕ В ПОЛИТИЧКОЙ САТИРЕ МАВРА ВЕТРАНОВИЧА

(Резюме)

Политическая сатира Мавра Ветрановича возникла как непосредственный отклик на крупные исторические события XVI века. Это творчество поэта соткано из многослойных переплетений различных, иногда даже противоречивых взглядов на события, происходящие на широком пространстве Европы, а также в непосредственном окружении Республики Дубровник. Смысл происходящего Ветранович истолковывал в метафизическом или историческом ключе, поэтому религиозные и политические взгляды соединяются у него в особый комплекс, включающий чувство местного, дубровницкого патриотизма и чувство принадлежности к широкому славянскому сообществу.

УДК 821.163.4.09 Zlatarić D

Гордана Покрајац*
Филозофски факултет, Нови Сад

ЉУБАВ ПИРАМА И ТИЗБЕ ДОМИНКА ЗЛАТАРИЋА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ

Посредством препева IV књиге Овидијевих Метаморфоза, дубровачки ренесансни стваралац Доминко Златарић значајно је допринео развоју овидијевске традиције у XVI веку. Његово дело Љубав Пирама и Тизбе *је ренесансна парафраза класичног песника и рефлектује оновремене тенденције ка одступању од предлошка, пружајући при томе печат аутентичног стила. На основу компаративне анализе покушаћемо утврдити у којој су мери ренесансни препеви и прераде Овидијевог опуса допринели развоју дубровачке ренесансне књижевности и како се она овим својим сегментом уклопила у оновремени европски контекст. Овидијев утицај је, уз Вергилијев и Хорацијев, један од најјачих утицаја античких песника у периоду чинквечента, а Златарићев препев у том смислу значајно доприноси актуелности овидијевске традиције у оновременој европској литератури.*

Обрада Овидијеве песничке збирке од стране Доминка Златарића, посвећене једној од првих дубровачких песникиња – Цвијети Зузорић, значајан је допринос уклапању књижевности старог Дубровника у оновремени европски контекст, те одражава ауторову дубоку наклоност према образованој поетеси. Значајна је чињеница да дело садржи оригиналне елементе који Златарићевом преводу староримског текста пружају печат аутентичног стила. Настојао је да своме Дубровнику пружи моралну поуку и укаже Дубровчанима на неопходност умереног живљења, лишеног прекомерних страсти, посредством погубне вишегодишње вендете међу двема породицама, са трагичним исходом по потомство, односно протагонисте Пирама и Тизбу. Превод Овидијевог дела из IV књиге *Метаморфоза*, заузима битно место у Златарићевом опусу поред Тасовог *Аминте* и превода Софоклове трагедије *Електра*.

Публије Овидије Насон је био један од прилично популарних и читаних писаца за време Августовог принципата, који је извршио огроман утицај и на потоње европске писце међу којима су, како у средњем веку[1], тако и у

* tadzio@neobee.net

[1] *Метаморфозе* је у XIII веку на грчки језик превео Византинац Максим Плануд, што је од изузетног значаја због континуитета превођења старих текстова у средњем веку.

време хуманизма и ренесансе и обновљеног интересовања за антику, велики аутори попут Бокача[2] и Лопе де Веге[3], будући да су преводи у ренесанси били вредни готово колико и оригинално стварање; овде су и ствараоци који ће се хронолошки појавити пре Златарића, попут Годфрија Чосера који у своје *Кантерберијске приче*[4] уткива причу о Пираму и Тизби. Чосер је започео своју збирку приповедака 1387. године и није је довршио, а поједини сегменти су инспирисани управо Овидијевим *Метаморфозама*, као нпр. *Легенда о добрим женама*, где аутор у „Купидонове светице" осим Тизбе увршатава и Лукрецију, Дидону и друге митолошке личности.

Хронолошки пре Динка Златарића ствара Јурај Шижгорић, који објављује две књиге латинских елегија у Венецији 1477. године, заправо парафразе и имитације Овидијевих стихова. У збирци песама *Елегије и песме (Elegarium et carminum libri tres)*[5] Шижгорић обједињује општа места и имитације класичних песника са сопственим, индивидуалним песничким акцентима. Потом се крајем XV века одјеци Овидијеве поезије посредно находе и у љубавним песмама Шишка Менчетића, као и Џора Држића чија је песма *Уздисање за драгим*[6], по свој прилици, састављена по угледу на Овидијево писмо Сапфе Фаону, јер у њему налазимо парафразе Овидијевих стихова. Значајан је један сачувани превод из Овидија који настаје 1519. године. То је писмо из *Хероида (Легендарних љубавница) – Париж Јелени (Heroides,* 15*),* које је превео Ханибал Луцић[7]. У погледу обима, скраћенију прераду Овидијевог X писма из *Хероида* представља једанаеста песма Саба Бобаљевића Мишетића, која носи наслов *Аријадна у одијељењу Тезеа говори*[8]. Пре Златарића овом Овидијевом темом бавио се и велики дубровачки песник Динко Рањина, који се такође окреће античким, нарочито римским узорима, те се у његовим стиховима налазе многобројни трагови Овидијевог непосредног утицаја[9]. Рањина је подстакнут Овидијевом поезијом и у песми под редним бројем 395 – *Камен драги мој, источне ке стране*, у којој описује драги камен на грудима драге, у који би он желео да се претвори како би уживао лепоте места на коме се налази. У полемичким и сатиричним песмама огледа се Овидијев утицај којим су обојене морално-дидактичке опсервације Рањинине о сопственом времену и људским манама, на пример у песмама: „Једнијем химбенијем

[2] *Риме* које Бокачо ствара читавог живота изразито обилују митолошким преображајима.

[3] Епско дело митолошког садржаја *Кирка* из 1624. године.

[4] G. Čoser, *Kanterberijske priče*, Zagreb, 1986.

[5] V. Gortan, *Neobjavljena zbirka Šižgorićevih latinskih pjesama,*Građa, 28, 1962, str. 195.-212.

[6] *Pjesme Šiška Menčetića i Džore Držića*, SPH, knj. II, drugo izdanje, prir. M. Rešetar, Zagreb, 1937, str. 405.-406.

[7] Луцић је у писму свом пријатељу Мартинчићу истакао да му шаље превод Овидијевог спева који је „iz latinske odiće svukši u našu...priobukal". – M. Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983, str. 304.

[8] *Pjesme Nikole Nalješkovića, Andrije Čubranovića, Miše Pelegrinovića i Saba Mišetića Bobaljevića,* SPH, knj. VIII, prir. F. Rački, Zagreb, 1876.

[9] Пример је песма *Чим свитли с неба згар сунчани вјечни зрак*, под бројем 127 у збирци *Пјесни разлике*, у којој инспирисан Овидијем, слика женску сујету, као пандан односу Дафне и Феба Аполона.

пријатељом, Каже лаштво пријатеља данашњијех и Једному непријатељу који се ријечима пријатељ чињаше а дјелим пак свако зло твораше. ‘‘

На Овидија су се угледали и књижевници који ће хронолошки уследити након Златарића, што указује на популарност теме о Пираму и Тизби; међу њима је В. Шекспир који приповест о Пираму и Тизби уткива у своју комедију *Сан летње ноћи*; будући да је Шекспир своје дело објавио 1600. године, врло је вероватно да је могао доћи у додир са енглеским преводом *Метаморфоза* од стране А. Голдинга из 1565. године, В. Живојиновић тврди да је „трагедија Пирама и Тизбе подзаплет или антимаскерата која даје шаљив контраст главној теми“[10], и позива се на следеће мишљење В. Шлегела: „*Трагедија Пирама и Тизбе* није неразложно изабрана као гротескни комад у комаду; она је тачно као патетични део игре, тајно састајање двоје заљубљених и њихов растанак услед несрећног случаја, и све се завршава најзабавнијом комедијом“[11]. Према Овидијевим *Метаморфозама*, III, 173, Шекспирова вилинска краљица Титанија могла би представљати једну од Титанида – Дијану; међутим, В. Костић износи сопствено мишљење у погледу порекла Титанијиног имена и каже следеће: „Име Титанија („Титанова ћерка“), можда потиче од Овидија, код којега је то један од назива за Кирку. Неки мање важни подстицаји могли су потећи из Плутарховог *Тезејевог животописа*“[12]; напоменимо да знаменити енглески превод овога дела из 1579. године, потиче из пера Томаса Норта.

У првој половини XVII столећа, дакле након Златарићеве обраде повести о Пираму и Тизби, Џоно Палмотић у својој драми *Натјецање Ајача и Улиса за оружје Акилово* слободно парафразира стихове из XIII певања *Метаморфоза*, додајући тек понеке измене. Армин Павић наводи да је ова драма приказана „прид двором од дружине Орлова године 1639.“[13] Драма је, према Павићу, превод XIII књиге Овидијевих *Метаморфоза* (под насловом *Certamen Ajacis et Ulixis*), а Палмотићев препев је, тврди Павић, доследан латинском извору. Дакле, веће отвара Агамемнон, први говори Ајант, а потом Одисеј; у складу са Овидијевим извором, Агамемнон додељује оружје Одисеју, који се захваљује, а „Ајач се убије, кор пјева, како је неразборно када је човјек срдит и плах“[14]. Међутим, Палмотићева драма и поред доследног праћења Овидијеве приче уноси и елементе који су одговарали превасходно његовом времену и средини, а огледају се у јасном диференцирању физичке снаге и јунаштва Ајантовог с једне стране, и интелектуалне надмоћности „најмудријег Грка“ с друге стране, с том битном појединошћу, да се они овде не надмећу оружјем као ратници, нити одмеравају физичку снагу, него напротив, воде „двобој“ речима, те је врло индикативно да ће елоквентнији и мудрији Одисеј однети победу. Одисеј супериорно наступа као „мајстор

[10] *Целокупна дела Виљема Шекспира*, I том, Београд, 1978, стр. 664.

[11] В. Шлегел, предговор комедији *Сан летње ноћи*, у *Целокупним делима Виљема Шекспира,* I том, Београд, 1978, стр. 664.

[12] В. Костић, *Стваралаштво Виљема Шекспира*, I том, Београд, 1994, стр. 403.-404.

[13] A. Pavić, *Historija dubrovačke drame*, Zagreb, 1871, str. 117.

[14] Исто.

речи“ насупрот Ајанту, моћнијем у вештом руковању оружјем, које му у овоме случају не може бити од користи. Палмотић следи Овидијеву фабулу, али свесно потенцира оно што је желео да поручи својој публици – да је памет јача и кориснија од физичке снаге и ратничке вештине, те би се и његови гледаоци требали повести за примером Одисејеве мудрости и настојати да следе моћ разума; тако ће схватити да ће и највеће државне проблеме, а томе су сведоци и историја и митологија, на првом месту решити мудрост и интелектуална снага оличена у Одисеју, него употреба физичке снаге и борбе која води ка деструктивности и пропасти. Палмотић је посредством победе Одисејеве мудрости над Ајантовом чисто физичком „јакости“, указао на општу корист коју мудрост може донети једном народу, а што је сходно елементима христијанизације које је као новину у свој препев унео Палмотић, благословио и сам праведни Бог „згар с небеса“.

У историји књижевности се претпоставља да је Златаријев син Шимун имао намеру да преведе читаве *Метаморфозе*, али га је затекла смрт пре него што је завршио парафразу првог певања. Његов недовршени рад наставио је праунук Никола Брње Ђорђић, потоњи Игњат Ђурђевић, а заправо су оба превода слободне парафразе оригиналног латинског текста. Утицај Овидијевих *Метаморфоза* на поезију И. Ђурђевића огледа се у девет његових песама под насловом *Разлике згоде несрећне љубави;* пет песама конкретно праве алузију на приповест о Пираму и Тизби. Ђурђевић је препевао Овидијеву причу, мада не наводи место на коме се радња збива, нити пак алудира на Вавилон. Попут других песама поменуте збирке и овде је актер пастир; песник је заправо Пирама претворио у пастира Љубмира, који одаје своју тугу у самотној шуми, те стога нема ни разлога за ону пукотину на заједничком зиду Пирамове и Тизбине куће. Они се састају код Ниновог гроба поред кога је извор и дрво дуда, док се Ракле и Љубмир састају само код „кладенца“. Разлике се огледају и у томе што код Ђурђевића долази лав, а код римског песника је то лавица; потом Ракли у бегу склизне „копрена златна“, а Тизби бели вео, мада код оба песника младић угледа исти призор – траг звери и раздерану хаљину. Љубмир се убија стрелом, а Пирам бодежом; Ракле је чула како Љубмир умирући зазива њено име, а Тизба не чује ништа. За разлику од Овидија, Ђурђевић не казује какво је дрво било, па нема ни трага некој метаморфози; он само констатује да се Ракле убила оном истом стрелом којом се усмртио и Љубмир, као што се и Тизба пробола бодежом којим се убио и Пирам. Дакле, И. Ђурђевић је преузео Овидијев садржај, али га је по сопственом нахођењу изменио и начинио оригиналан текст стваралачком надградњом на латински извор. Вреди напоменути да је у XVII столећу Тизба постала и главна јунакиња комедије коју је на основу Овидијевог изворника написао Астеропеус, као једну од првих шведских позоришних представа. Драму *Пирам и Тизба* у наредном столећу пише Ф. Бертран, а потом се Овидијеви утицаји налазе код неких од највећих писаца XVIII и XIX столећа – Гетеа, Пушкина и Д’ Анунциа.

Из мноштва приповести које Овидије заокружује личношћу Јулија Цезара, а који после смрти постаје божанство и претвара се у комету, Златариј је издвојио само један сегмент, тематски повезан са латинском изреком „Amor

vincit omnia"; она указује да љубав помирује са судбином и постаје врлина[15]. Доминко Златарић није учинио само пуки превод са латинског, него га је утопио у властити стил и аутентичан дубровачки језик. На почетку своје песничке збирке аутор казује да је рад поновити плам дивне љубави која се одиграла у „Бабелу" односно древном Вавилону, будући да није први који приступа обради ове старе митске приче о Пираму – младићу из Вавилона који је постао славан због своје љубави према Тизби. Наиме, као извор му је послужио латински извор Овидијевих *Metamorphoses* у петнаест књига и 11995 стихова, спеван у хексаметрима, из кога је Златарић издвојио део из IV књиге са нешто више од стотину стихова и преточио у своје двоструко римоване дванаестерце. *Метаморфозе*[16] представљају велику митолошку песму, која по свом обиму и стиху хексаметру одговара великом херојском епу, али то није херојски еп него песнички род посебне врсте код старих Грка, који у погледу садржине не захтева строго јединство. Избор мотива и легенди извршен је према одређеном принципу који је увек везан за извесно преображење; композициони принцип хеленистичких песама овакве врсте подразумева једноставно ређање митолошких парабола, попут онога у митолошким приручницима из римског времена. Овидије настоји, попут хеленистичких песника пре њега (Хесиод, Калимах), да вешто прелази са теме на тему како би избегао оштре границе међу митолошким приповестима које се нижу у јединствену целину. *Метаморфозе* у целокупном Овидијевом делу заузимају изузетно значајно место.

Будући да је Овидијев утицај био најснажнији у италијанској књижевности ренесансне епохе, јасно је да је самим тим такође био знатан и у дубровачкој, како у делима латиниста, тако и у делима оних који су стварали на народном језику. Иако су рефлексије Овидијеве поезије код Дубровчана махом последица утицаја италијанских писаца чија су дела читали, те је у дубровачкој поезији превасходна присутност митолошких реминисценција из *Метаморфоза* које су често у спрези са утицајима италијанског петраркизма, ипак су читали и латинске, не само италијанске писце. Поезија Динка Златарића указује да је он био бембиста (читао је и поезију Бенедета Варкија, следбеника Петрарке и Бемба). Златаричева *Љубав Пирама и Тизбе* створена по узору на Овидијеве латинске хексаметре је по оценама значајних књижевних историчара изванредно дело чији су стихови уобличени складно и довршено. Пуратић напомиње да је Апендини био међу првима који је дошао на идеју да је Златарић преводио са грчког језика, јер је сматрао да није искључено да је могао доћи и до неког грчког превода Овидијевих *Мета-*

[15] Ово важи и за Пирама и Тизбу чија је љубав пандан складу духовне и световне љубави какву налазимо у старим текстовима попут *Павлове прве посланице Коринћанима*: „А сад остаје вјера, нада, љубав/ ово троје; али је љубав највећа међу њима" (13,13), и у Вергилијевим *Еклогама*, конкретно у последњој, шеснаестој.

[16] Први пут су штампане у Риму, у периоду између 1467.-1474. године; дело су штампали Гутембергови ученици Свенхејм и Панарц; потом највећи венецијански штампар Алдо Мануцио, штампа Овидијево дело у периоду од 1495.-1498. године, када штампа и дела Вергилија, Јувенала и Хорација. (Д. Фуруновић, *Историја и естетика књиге* Београд, 1999, III том, стр. 1376).

морфоза[17], будући да су заиста након пада Цариграда 1453. године извесни Грци из Византије долазили и у Дубровник као учитељи грчког језика. Павле Поповић истиче да је Златарић високо образовани песник, који је показао свој „лепи књижевни укус“[18] већ на преводу *Пирама и Тизбе*.

Пирама и Тизбу – дело за које је П. Поповић истакао да је „једна од најлепших ствари у дубровачкој књижевности XVI века“ – Д. Златарић је објавио у Млецима заједно са *Пјеснима у смрт од разлицијех. Љубав Пирама и Тизбе* је превод из Овидијевих *Метаморфоза*, међутим, то није стриктан превод, него стваралачка парафраза латинског извора, у коју је Златарић унео много особених и аутентично дубровачких елемената. Овоме нашем ставу иде у прилог и мишљење М. Франичевића, да је Златарић *Пирама и Тизбу* „понашио“[19] и од својих текстова начинио нешто што данас препознајемо као дубровачку ренесансну поезију. Иако се врло савесно односио према изворним текстовима које је преводио, Златарић је у њих свесно уносио извесне измене, у складу са тежњом да своја дела прилагоди дубровачким читаоцима, те да им можда пренесе извесне поруке. Да се није стриктно држао извора, показује анализом и Ж. Пуратић, казујући да се нарочито у почетку дела уочава Златарићево „преопширно“ парафразирање оригинала; међутим, то је у потпуности оправдано, јер је такав био и начин превођења у ренесансном времену, када песник није био дужан да у свим појединостима следи оригинал. Пуратић се придружује већини књижевних историчара који истичу похвалан суд о Златарићевом преводу и додаје да је овај „препев додуше успео, али је мало вјеран оригиналу“[20], што је карактеристика готово свих старих превода; Златарићева обрада има посебну естетску вредност и доказује да је Овидијев текст доживљен[21]. *Љубав Пирама и Тизбе* је једна од најстаријих обрада Овидија у старој дубровачкој књижевности; Миховил Комбол тврди да је Д. Златарић био у великој предности у односу на остале књижевнике онога времена, јер је „класична дела редовно преводио из изворника“[22], а уз то је поседовао изванредне преводилачке способности; наиме, био је предодређен за преводиоца, али је „више артист него пјесник“[23]. Овоме у прилог иде и тврдња Ивана Сламинга да је Златарић заиста био класично образован у духу времена, јер је осим латинског „познавао и грчки“[24], а поврх свега, био је мајстор стиха. Златарић је Овидија превео у двоструко римованим дванаестерцима, али уз једну реткост у дубровачкој књижевности: повезао је и другу риму првог дистиха с првом римом другог дистиха, што

[17] Ž. Puratić, *Ovidije u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti*, Živa antika, 1970, str. 211.

[18] П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, Београд, 1912, стр. 104.

[19] M. Franičević, *Izvori i tokovi naše renesansne književnosti*, Forum, Zagreb, 1968.

[20] Ž. Puratić, *Neki prepjevi i preradbe Ovidijevih pjesama u hrvatskoj književnosti*, Živa antika, 1972, str. 220.

[21] Вреди напоменути мишљење С. Новаковића који у својој *Историји српске књижевности* истиче да је Д. Златарић у чистоти језика и стила показао најбољи правац, који се такође налази и у делима Џива Гундулића.

[22] M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, 1961, str. 191.

[23] Исто, стр. 189.

[24] I. Slaming, *Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja*, Forum, Zagreb, 1968, стр. 716.

се налази и у случају Крнарутићеве прераде истога дела. Према речима М. Томасовића[25], Златарић је најизразитија ауторска преводилачка личност ренесансне дубровачке књижевности, јер је поседовао развијену преводилачку свест, као и осећај одговорности према изворном тексту.

Љубав Пирама и Тизбе Златарић је посветио Цвијети Зузорић; обраћа јој се у маниру древних песника који су зазивали музе да их надахну божанском снагом:

„Обрати, Фјора, прођ мени поглед твој,
у ком је ма зора, тере дан свијетли мој.“[26]

Песник каже да му она пружа светлост ка којој креће из таме, тако да му многи завиде на њеној милости. Уз Цвијетину помоћ у њему тиња стваралачки плам, а „цвит уресни“ му даје снагу да опева повест о љубави Пирама и Тизбе. Драго му је да је њеном цветном имену посветио ово своје дело, те изводи песничку игру речима са њеним именом Фјора, као цвет.

На самом почетку свога дела, дубровачки песник доследно следи Овидија, казујући да су се у високом граду Вавилону родили Пирам и Тизба; град је, наиме, према миту, краљица Семирамида окружила високим зидинама од опеке, али Златарић додаје и једну појединост, којом антиципира будућност ова два актера приче – родили су се обавијени знамењем зле коби; обоје су словили чудесном лепотом какве није било нигде на истоку, а дубровачки песник као њихове врлине истиче знање, те добар и смеран живот. Древни мотив завађених породица које својој деци забрањују љубав срећемо још у митским изворима, потом код Овидија, Златарића, а такође и у Шекспировој трагедији о веронским љубавницима.

Пирам и Тизба почеше у тајности гајити своју љубав, а што је љубав бивала већа, почеше их веће жеље мучити; љубавни огањ се распламсао „с горцијем се пламени“, каже песник и сходно Овидију приповеда о зиду који је стајао између обе куће а који још одавно, чак вековима, вели Овидије, беше напукнут те су кроз њега размењивали речи. Ту пукотину нико није спазио, али зато јесте Љубав: парадоксално, слепи Амор ипак види оно што други људи не могу, те Овидије пита – има ли ичега, а да то Љубав не спази? Тако су кроз пукотину зида тајно текле љубавне беседе, а Пирам и Тизба су једно другом из уста хватали дах говорећи, што је Златарић овако превео:“и на измијен покли би пару од уст примили,/ веће крат они би овако правили“[27]: питали би неми зид зашто им брани да „стану уједно“. Они би дању говорили, а ноћу би свако пољубио зид са своје стране, мада целови не могаше кроз њега проћи; Златарић додаје да су Пирам и Тизба били обрадовани и оваквом његовом дару, јер су дању могли беседити, а „под вечер“ су се опраштали поздравом, не вавилонским нити паганским римским, него хришћанским: „стој

[25] M. Tomasović, *Taso-Zlatarić-Pavičić*, Croatica, XVIII, св. 26/27/28, Zagreb, 1987.
[26] D. Zlatarić, *Djela*, SPH, knj. XXI, Zagreb, 1899. стр. 144.
[27] Исто, стр. 145.

с богом“, чиме аутор одступа од свога латинског извора уводећи елеменат христијанизације.

Одлука двоје љубавника да преваре стражаре и побегну из града Вавилона, као и одредиште њиховог састанка – гроб Нина, Семирамидиног мужа (који наткриљује једно дрво дуда) – у складу је са Овидијем; међутим, док Овидије Семирамиду само спомиње, Златарић испреда кратку историју о легендарној асирској краљици, жени краља Нина, озлоглашеној због инцестуозног односа са својим сином. Отуда Ж. Пуратић у својој студији *Неки препјеви и прерадбе Овидијевих пјесама у хрватској књижевности*, претпоставља да је Златарић познавао извесне обраде ове Овидијеве приче у италијанској књижевности. Истакнимо Де Санктисову напомену о којој говори у својој знаменитој *Историји италијанске књижевности* – да је најпознатији превод *Метаморфоза* на италијански језик, уз обимне коментаре, начинио А. Ангвилара[28], који је Овидијев текст мењао и проширивао; Овидијево дело је у то време прилично слободно препевавао и Андреа Навађеро; сходно томе, можемо претпоставити као прилично извесну могућност да је Доминко Златарић користио и италијанске прераде из XVI века. Дакле, краљица Семирамида је Нину сазидала гробницу високу попут куле која се надалеко видела. Оба песника казују да је на одредиште прва стигла Тизба прекривена велом, којој је љубав уливала храброст. У том часу Вавилонка Тизба опази лавицу окрвављених чељусти која је управо била растргла бика и дошла на оближњи извор да се напије. С тим у складу су и Златаријеви стихови: одједном се појави лавица срдита „ка уста полита сва крви носаше/ од волов ких сита на живцу пит хћаше“[29].

Када је Тизба угледала звер силно се уплашила, видевши како јој „пјени се губац прљав“, према речима латинског песника, те побеже испустивши вео. Златарић и даље доследно прати предложак, казујући како се лавица напојила и кренула ка дубрави наишавши на Тизбин вео, који узе у крвава уста и „раздрије“ (латински текст каже – „те раздре окрвављеним га жвалом“). У оба текста, а у складу са митом, тек сада наступа Пирам који угледа у песку траг зверињи, те сав убледи спазивши Тизбин вео, слутећи зло и јадикујући да ће их обоје ова ноћ уморити. Он, код Златарића, криви себе за оно што је мислио да се Тизби догодило, што је поново у складу са Овидијем:

„О лави! Ким су стан хриди ове, придите
сад овди к мени ван, тере ме раздрите.“[30]

У оба дела Пирам зазива лавове, а према Овидијевом извору каже – нека опаку утробу његову прождеру љуто; док код дубровачког песника он љуби вео и над њим „суз изрони“ са „уздасима огњеним“ говорећи: нека сада његова крв потече јер је он кривац за Тизбину смрт. Пирам се у очају про-

[28] *Le Metamorfosi di Ovidio*, ridotteda M. Gio. Andrea dall Anguillara in ottava rima, In Venetia, 1592.

[29] D. Zlatarić, *Djela*, SPH, knj. XXI, Zagreb, 1899, стр. 147.

[30] Исто.

боде мачем („тер удари се/ у прси гвоздјем ком опасан види се“[31]). Златарић напомиње само да се из ране појавила крв која је текла „врх дуба зелена“ остављајући таман траг, док Овидије подробније казује да је Пирам извукао мач из топле ране, те је лежао на земљи, а крв му је сукнула увис попут воде која прсне из оловне цеви када пукне. На овоме месту је предочено етиолошко тумачење постанка црвеног дудовог плода који је до тада био снежно бео; наиме, од млаза црне крви Пирамове, потамни бели дудов плод који је висио на дрвету наткриљеном над младићевим телом; његова крв је натопила корен дудовог дрвета, и од тог времена његов плод попримио црвену боју.

Када се Тизба вратила на пређашње место и угледала Пирамово крваво тело, одступи и побледи, наводе латински стихови, док код дубровачког песника њено лице потамни „како цвијет сахнући“, што је пандан Овидијевом поређењу са другом биљком („те задрхта као шимшир на ветру“). У оба случаја, Тизба је исказала своју неизмерну бол на традиционалан начин који сусрећемо још у митским временима као и код трагичких јунака: ударајући рукама, чупајући косу и јадикујући; у дубровачком преводу који доследно следи латински предложак, то изгледа овако:

„Мисли ју зле море пак познав Пирама,
жалостан цвил творе, удри се рукама“[32],

алудирајући на „худу чес“ коју је песник антиципирао на самом почетку поеме, потврђујући по ко зна који пут истину о окрутности и немилостивости судбине према смртним бићима, и човековој немоћи да се супротстави свемоћи зле коби.

Тизбин ламент у оба дела одражава велику и истинску патњу због изгубљеног Пирама који је већ крочио у Хадово царство; јадикујући, казују песници, Тизба измеша плач с крвљу молећи Пирама да подигне главу. Чувши њен глас, Пирам једва погледа своју драгу на самрти, те опет склопи очи „вјечни сан заспавши“. Не желећи више да живи без Пирама, Тизба проклиње неправедне „оце“ поручујући нека им дозволе да у истом гробу почивају под дрветом дуда како би се сачувало знамење „тужнога убојства“, а смрт њихова нека буде опомена. Потом се прободе „гвоздјем“, а дубровачки песник додаје да је молба вишњима на небу умилостивила њихове очеве, те се зби онако како она рече. Помињући небо, аутор у контекст вавилонског паганизма уводи још један елеменат христијанизације, закључујући своју поему следећим стиховима: „А оба њих тијела, кад спржи огњен план,/ оба тај пепела затвори гроб један“[33].

Овидијева Тизба директно апострофира стабло дуда чији се бели плод преобразио попримивши црвену боју Пирамове крви, и поручује му:

„Чувај крвави знак и увијек плод ти нек буде
Црн, нек одговара тузи, убијства двоструког спомен“[34].

[31] Исто.
[32] Исто, стр. 148.
[33] Исто, стр. 149.
[34] П. Овидије Насон, *Метаморфозе*, Београд, 1991, стр. 90.

Када то рече, она се сруши на оштрицу гвожђа још топлу од крви, а Овидије заокружује своју повест на начин на који се у суштини надовезао дубровачки песник: „Али Тизбине молбе и богове дирну и оце,

> Јер плод је дрвета црн, кад узри, а у жари једној
> Пепео лежи, што оста од спаљених двају телеса“[35].

Нису само дубровачки песници ренесансе били надахнути Овидијевим латинским стиховима; задарски песник Брне Крнарутић је самостално обрадио ову Овидијеву причу и објавио је у Млецима 1568. године. Књижевна историја[36] је дошла до резултата који указују да су и Златарић и Крнарутић преводили Овидијево дело, али међусобних утицаја међу њима није било. Уколико узмемо у обзир чињеницу да је Крнарутићево дело објављено први пут 1586. године, а Златаријево 1597, овај невелики временски размак указује на могућност да су оба песника могла знати један за другога; ипак, иако је Крнарутићево дело хронолошки прво објављено, највероватније је да Доминко Златарић за њега није знао. Ова два дела су потпуно различита у обради основног текста; Златаријево је у многоме ближе изворној фабули, док је Крнарутић представио изразито задарску атмосферу, уз обиље утицаја народне поезије, чиме се у целини удаљава од Овидијевог извора.

С обзиром да смо навели утицаје античког мита на римског песника Овидија, који је и сам имао претходнике у обради приче о Пираму и Тизби, а потом извршио изниман утицај на светску књижевну баштину, и у оквиру ње на дубровачку књижевност која је у складу са ренесансним временом гајила нарочиту наклоност према митолошкој тематици[37], вреди напоменути невелики одјек ове митске параболе и у другим уметностима. Сачувани споменици ликовне уметности на ову тему су ретки, као на пример они у Помпејима, где су пронађени фрагменти зидних слика; импресивни мозаик надахнут овом причом потиче из III века нове ере, приказује ликове Пирама и Тизбе, а пронађен је у археолошким ископинама у Дионизовој вили у Новом Пафосу на Кипру. Поједини врхунски ренесансни сликари обрађивали су Овидијеве теме из *Метаморфоза*, попут: Мантење, Ђорђонеа, Себастијана дел Пјомба, Тицијана, а на прелазу из XVI у XVII столеће чувени вајар Лоренцо Бернини клеше у мермеру монументалну скулптуру Аполона и Дафне; у бароку, Рубенс за шпанског краља Филипа IV слика читав циклус најпознатијих сцена из овог Овидијевог дела. У области музике, неколико композитора је компоновало опере на тему вавилонских љубавника[38].

---

[35] Исто.

[36] B. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda,* Zagreb, 1913. – M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, 1961. – M. Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983.

[37] Ова тема је била погодна за илустровање извесних оновремених актуелних проблема, па су се посредством њеног митолошког контекста могле пренети ауторове поруке ренесансним читаоцима.

[38] Значајна су остварења: J. C. Кусера с почетка XVIII века, К. В. Глука из средине XVIII века, и Л. Гелерта из друге половине XIX века.

Будући да је у Италији у XV и XVI столећу дело *Љубав и смрт Пирама и Тизбе* било прилично популарно, врло је вероватно да је знаменити Дубровчанин Доминко Златарић могао знати за извесне обраде италијанских писаца (на пример Бернарда Таса), мада је често и рецитовано од стране уличних певача на градским трговима. Италијански писци су настојали да путем својих обрада ове параболе, упуте моралне поуке младежи да обузда своје страсти, те да на примеру судбине Пирама и Тизбе, избегне кобне последице које страст са собом носи. У складу са овим, није искључено да је Динко Златарић посредством свога дела, у које је унео оригиналне елементе давши овоме преводу печат особеног стила, настојао да у извесном смислу пружи моралну поуку своме Дубровнику и укаже својим сугрђанима на неопходност умереног живљења, без прекомерних страсти које могу донети кобне последице; имплицитно је назначена и свеопшта погубност дугогодишње вендете међу породицама које се заваде због неког у основи већ заборављеног спора, али са трагичним исходом по потомство. Како страст може деловати, казује и судбина актера Овидијеве приче, а песник није без разлога проширио ни онај фрагмент који се односи на личност краљице Семирамиде, чији је порок инцестуозности такође потцртан као грех од кога треба зазирати и настојати да се живи честито, не западајући у искушења. Сходно томе, Златарић је и сам својим умереним и примерним начином живота, пружио потврду ставовима за које се залагао, што дело имплицитно поручује, носећи печат његовог сопственог аутентичног израза. Поред препева овога Овидијевог дела из IV књиге *Метаморфоза*, значајно место у Златарићевом опусу заузимају превод Тасовог *Аминте* (кога је касније брижљиво прерадио створивши препев под насловом *Љубмир*) и превод Софоклове трагедије *Електра*. Својим делом *Љубав Пирама и Тизбе,* ренесансни песник је пружио драгоцен допринос уклапању дубровачке – и самим тим српске књижевности – у историјски развој, који у погледу ове тематике обухвата распон од античког доба, преко нововековља, до модерног времена.

Кључне речи: римска митологија, ренесанса, христијанизација, препев, компарација.

ЛИТЕРАТУРА:

1. С. Новаковић, *Историја српске књижевности,* Београд, 1871.
2. D. Zlatarić, *Djela*, SPH, knj. XXI, Zagreb, 1899.
3. П. Поповић, *Дубровачке студије,* Београд, 1906.
4. П. Поповић, *Преглед српске књижевности*, Београд, 1912.
5. B. Vodnik, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda*, Zagreb, 1913.
6. I. Kasumović, *Utjecaj grčkih i rimskih pjesnika na dubrovačku liričku poesiju*, Rad, JAZU, Zagreb, 1914.

7. M. Kombol, *Talijanski utjecaji u Zlatarićevoj lirici*, Rad, JAZU, Zagreb, 1933.
8. Ž. Der, *Dubrovačke studije*, Zagreb, 1938.
9. Ј. Тадић, *Дубровачки портрети*, Београд, 1948.
10. F. de Sanktis, *Povijest talijanske književnosti*, Zagreb, 1955.
11. D. Pavlović, *Novi podaci za biografiju Dominka Zlatarića*, Glas, SAN, CCXXXIX, knj. 3, 1957.
12. M. Kombol, *Povijest hrvatske književnosti do preporoda,* Zagreb, 1961.
13. M. Franičević, *Izvori i tokovi naše renesansne književnosti*, Forum, Zagreb, 1968.
14. I. Slaming, *Hrvatska književnost prije preporoda kao organski dio evropskog književnog kretanja*, Forum, Zagreb, 1968.
15. G. Čoser, *Kanterberijske priče*, Zagreb, 1986.
16. Ž. Puratić, *Ovidije u dubrovačkoj i dalmatinskoj književnosti*, Živa antika, Skoplje, 1970, 203-213
17. Z. Marković, *Pjesnikinje starog Dubrovnika*, Zagreb, 1970.
18. Ž. Puratić, *Neki prepjevi i preradbe Ovidijevih pjesama u hrvatskoj književnosti*, Živa antika, Skoplje, 1972, 217-243
19. *Povijest svjetske književnosti*, II, IV, Zagreb, 1977.
20. *Целокупна дела Виљема Шекспира*, I том, Београд, 1978.
21. M. Franičević, *Povijest hrvatske renesansne književnosti*, Zagreb, 1983.
22. V. Zamarovski, *Junaci antičkih mitova,* Zagreb, 1985.
23. M. Tomasović, *Taso-Zlatarić-Pavičić*, Croatica, XVIII, sv. 26/27/28, Zagreb, 1987.
24. П. Овидије Насон, *Метаморфозе*, Београд, 1991.
25. В. Костић, *Стваралаштво Виљема Шекспира*, I, Београд, 1994.
26. З. Бојовић, *Динко Рањина, Избор из дела*, Београд, 1996.
27. З. Бојовић, *Игњат Ђурђевић, Избор из дела*, Београд, 1997.

Gordana Pokrajac

LOVE OF PIRAM AND TISBA OF DOMINKO ZLATARIC IN EUROPEAN CONTEST

(Summary)

The translation of *Metamorphosis* by Ovid, of ragusean renaissance writer Dominko Zlatarić, is consisted with original elements wich are giving to his translation of ancient roman text the mark of authentic style. Zlataric intented to his Dubrovnik give the moral parabol and to shaw to the ragusean necessity of moderate living, deposed of overwhelming passion, over devestating longtearm vendeta between two families, with tragical outcome for prosperity, namely the protagonists Piram and Tisba by Ovid from 4th book of *Metamorphosis.* This translation of D. Zlataric is very significant for the actuality of ovidian tradition in European renaissance literature.

UDK 821.163.41.09-13:398
82.01

Данијела Петковић*
Институт за књижевност и уметност, Београд

СИСТЕМ ЕПСКИХ ЛИКОВА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКИХ ТЕОРИЈСКИХ ИЗУЧАВАЊА

У овом раду примењују се нека структуралистичка, семиотичка и лингвистичка решења на систем епских ликова. Ликови се могу посматрати као дводелни знаци који повезивањем, уланчавањем творе јединствени систем. Релације међу ликовима које се успостављају њиховим избором и комбиновањем (парадигматска и синтагматска оса) пресудне су у изградњи сижеа. Пресликавање Гремасовог актанцијалног модела на епску песму могуће је само на плану микроструктуре. Нестабилност и изменљивост актера у улози субјекта и објекта откривају парну, дијалошку природу структурисања епског „текста". Три могућа начина повезивања ликова (по принципима анадиплозе, анафоре и епифоре) одређују композициони модел (степенасти, модел лепезе или река сутока).

Један од најважнијих задатака теорије књижевности, стар колико и она, јесте проучавање књижевних ликова. Наиме, у првим поетичким истраживањима, Платоновим списима, налазимо већ назнаке „карактера". Платон је осудио песнике на прогон из идеалне државе, између осталог, и због лоше слике богова и хероја коју стварају.[1] Средњи век је фиксирао типове за поједине књижевне врсте (commedia dell' arte, пасторала, итд.), а касније се лик везује за епоху, односно, стилску формацију (нпр. романтичарски или реалистички јунак). Од Платона до реалистичких и позитивистичких утврђивања типова прошао је готово један и по миленијум мање или више континуираног изучавања система ликова, а ни у данашњој науци питања овакве врсте никако нису анахрона.

Проучавање ликова усмене књижевности нема тако дугу традицију. Озбиљнија теоријска осветљења појављују се тек након периода романтичарског одушевљења фолклором и првих систематизација прикупљене грађе. Темеље типолошком изучавању поставио је В. Проп морфолошком анализом руских бајки двадесетих година прошлог века. На одабраном репрезентативном узорку утврдио да постоји тачно 31 функција у којој се ликови бајке могу наћи и дефинисао седам типичних ликова и њихове делокруге: про-

* danijela.petkovic@ikum.org.rs
[1] Platon, *Država*, BIGZ, Beograd, 1993, 57-73.

тивник (штеточина), давалац, помоћник, царева кћи и њен отац, пошиљалац, јунак, лажни јунак. Придружио им је и везне ликове (жалиоци, клеветници, потказивачи, нарочити предмети, итд.).[2] Однос лика и делокруга није реципрочан; делокруг може бити издељен на више ликова, а с друге стране један лик може обухватати и више делокруга.

Ове идеје нашле су вишеструку примену у радовима каснијих истраживача, превазилазећи умногоме жанровске границе бајке. Кад је реч о епској поезији, треба нагласити да је Пропов синтаксичко-морфолошки модел усвојен, али и нужно модификован, прилагођен законима епског жанра. Параметри који су послужили као додатни критеријуми карактеризације засновани су најпре на општем начелу бинарне опозитности (позитивно / негативно, своје / туђе, активно / пасивно, антропоморфно / неантропоморфно, итд.), а затим и на семантичким ознакама индивидуализације (номенклатура, атрибуција), природности (реални или фантастични свет), породичних и друштвених односа, места и времена (локализација и историјски контекст), итд.[3]

То никако не значи да су поменути критеријуми карактеризације омогућили коначне одговоре и да је систематизација ликова епске песме довршена. Могуће је осврнути се на још неке резултате теоријских истраживања, пре свега на оне школе и правце који су књижевно дело посматрали као системску целину саодносних елемената.

У том смислу, треба се подсетити на нека, данас већ аксиоматска, тврђења Ф. Де Сосира, антиципатора модерних лингвистичких, структуралистичких и семиотичких праваца истраживања језика и књижевности. Као што је познато, Сосир је језик посматрао као систем дводелних знакова, од којих се сваки састоји од појма и акустичке слике (означено – signifié и ознака – signifiant). Ознака има линеарни карактер, одвија се у времену, а уланча-

---

[2] V. J. Prop, *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982, 86-87.

[3] О типологизацији и моделима епских ликова види: P. Bakotić, „Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti“, *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. XXXI, svezak 1, JAZU, Zagreb, 1937, 1-66; Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос*, Сравнительно-типологическое исследование, Москва, 1971; С. Ю. Неклюдов, „Время и пространство в былине“, *Славянский фольклор*, Академия наук СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Макалая, Наука, Москва, 1972, 18-45; Г. А. Петров, „Противпоставление персонажей в былинах“, *Вопросы жанров русского фольклора*, сборник статей под редакцией профессора Н. И. Кравцова, Издательство Московского университета, Москва, 1972, 58-73; Ю. И. Юдин, „Типы героев в героических русских былинах“, *Проблемы художественной формы, Русский фольклор*, XIV, Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, Ленинград, 1974, 34-45; Н. Љубинковић, „Модели епских јунака и њихових противника у српскохрватској десетерачкој епици“, *Зборник радова XXXII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Сомбор, Нови Сад, 1985; H. Jason, „A Model for the Surface Level of Narration of the Theme 'Combat' in South Slavic Epic Songs“, *Narodna umjetnost*, 30, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1993, 371-388; П. Бочков, *Непознатият юнакь*, Издателство на Българската академия на науките, София, 1994; 271-275 ; М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2004; Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005; С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008; Н. В. Петров, *Сюжетно-мотивный состав русского эпоса: модели эпического нарратива*, материал размещен на сайте при поддержке гранта РФФИ №06-06-80-420а.

ва се са другим ознакама у просторној сфери, образује линију, ланац. Иако је веза ознаке и означеног произвољна, дакле, иако је ознака слободно изабрана у односу на означено, временом се у језичкој заједници фиксира и надаље постоји отпор колектива према сваком лингвистичком новачењу. Појединци ипак уносе промене, мењају однос ознаке и означеног, а самим тим мењају и знак. Ипак, такве измене бивају прихваћене, примљене у језички систем, само ако их усвоји цео колектив.[4]

Ако ове закључке пренесемо на раван епике, онда се ликови епске поезије могу посматрати здружено, као скуп елемената који међусобним релацијама творе један систем. Ликови – елементи тог система, уобичајено су именовани према својим сижејним функцијама (делокрузима). Сваки од њих је дводелни знак. Нпр. знак „противник" састоји се из појма противника и ознаке „Арапин". Још једно стајаће име – Кумрија означава типичну поткупљиву робињу. Чак и кад није реч о стајаћем имену, номенклатура јунака познатог датој заједници функционише као ознака (Марко Краљевић, Милош Обилић, Јанковић Стојан, итд.) Било које од ових имена у колективној свести активира представу о појму „јунак". Различита номенклатура као различита ознака за исти појам не значи одступање од правила фиксираности ознаке и означеног у истом знаковном систему. Више ознака за исти појам је више варијаната, p a r o l e односу на у l a n g u e[5].

Системима уметничког текста бавио се и руски семиотичар Ј. Лотман. Једну књижевну творевину (текст) посматрао је као једну материјализацију, једну могућност реализације општег система, која осим системских садржи и несистемске елементе, „шум", „грешку". То је исти однос l a n g u e – p a r o l e. И системски и несистемски елементи имају уметничку вредност, први су изоморфни чиниоци у систему, а други су одступања која једино уметност може да претвори у информацију и да укључи у систем.[6] Један општи, заједнички, опис јунака у систему епских ликова укључује само системске, изоморфне чињенице – избор из фонда прихваћених, колективно цензурисаних, атрибута. Тако јунак има коња, оружје, опрему, итд. Ђогат, дорат, вранац; сабља, мач, нож; токе, челенка, ковче – још увек нису несистемски елементи, мада здружени могу послужити у индивидуализацији јунака. Потпуна индивидуализација постиже се уношењем грешке, особености.[7] Марков коњ је уникатан, препознатљив, „шарен као говече", уз Тала иде батина, а Голотрба Иво је, како већ име открива, сав поцепан, без кошуље. Наведени примери показују оно што Лотман зове одступањем од „средње норме",

---

[4] F. De Sosir, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1989, 84-91. О колективној цензури средине као својеврсном филтеру кроз који свака усмена творевина мора да се пропусти да би се утврдило да ли одговара законитостима одређеног усменог жанра, писали су Јакобсон и Богатирјов у данас већ добро познатој студији „Фолклор као нарочит облик стваралаштва" (R. Jakobson, P. Bogatirjov, „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva", u: *Usmena književnost*, prir. M. Bošković-Stulli, Školska knjiga, Zagreb, 1971, 20-22).

[5] F. De Sosir, nav. delo, 17-25.

[6] J. Lotman, *Struktura umetničkog teksta*, Nolit, Beograd, 1976, 92-93. i 96-97.

[7] „Stalna neočekivanost u junakovom ponašanju postiže se, prvo, time što se karakter ne izgrađuje kao jedna unapred poznata mogućnost delovanja, nego kao paradigma, skup mogućnosti – jedinstven na nivou idejne stukture, varijativan na nivou teksta." (Isto, 329)

„расејавањем“, чији степен, истина, у народној књижевности није велики, будући да се, по законитостима естетике истоветности, фиксира сваки детаљ у понашању јунака.[8] Нарушавање строге норме, иако у уским границама, ипак разбија окоштали систем епских ликова и повећава ентропију и информативност.

Сосирову идеју о уланчавању јединица једног система разрадио је и допунио руски лингвиста и структуралиста Р. Јакобсон, примењујући своје учење на поетски систем. Низ који настаје по критеријуму асоцијације, сличности, еквиваленције, назвао је осом селекције. Принцип повезивања јединца оваквог низа заснован је на метафори.[9] У Лотмановој интерпретацији Сосиров асоцијативни низ и Јакобсонова оса селекције одговарају парадигматској оси.[10] Она подразумева избор једног елемента између сличних у истом скупу и његово постављање на одређено место у систему. Заменљивост једног јунака другим на истој сижејној позицији последица је припадности поменутој оси. Нпр. песме „Иво Сенковић и ага од Рибника“, „Златија старца Ћеивана“ и „Болани Дојчин“ повезује слична тематика: нејаки јунак, заточник угњетених, немоћних, бранилац њихове части, дели мегдан против зулумћара (одлази у цареву војску). Ликови ове три варијанте – три подсистема у систему свих епских ликова – међусобно се повезују асоцијативно, парадигматски. Једну линију формирају остарели кућни старешина (владар) и незаштићене љуба и сестра. Други селективни низ чине недорасли син, девојка у мушком оделу, болесни јунак, а трећи – изазивачи који нису достојни противници јер позивају јунака у тренутку немоћи и неумољиви владар који мобилише на војну. Ликови на истој оси су синонимни, певач бира једног из истог низа.[11]

Асоцијативни низ и веза знака с неприсутним јединицама система[12] постоји и када нпр. један јунак асоцира на другог који не мора бити на истој епској сцени, у истом сижеу. Јуначке дијаде (парови отац – син, ујак – сестрић) и тријаде[13] превазилазе уске границе једне песме. Секула оцртава и лик ујака Јанка чак и ако овај други није поменут у песми (Б, 46; СНП IIр, 74), уз Марка се врло често међу сватовским старешинама налазе и Милош и Реља, чак и када њихово кукавичко понашање одудара од представе о побратимљеној јуначкој тројци (СНП VI, 34). Синовица Црнојевића презименом активира колективно сећање на јуначку породицу, дозива претке, а та номенклатура предочава, на самом почетку варијанте о њеној удаји, да ће бити речи о моралној, јуначној, а не пасивној невести (СНП VI, 44).

---

[8] Isto, 326.

[9] R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, 1966, 296.

[10] J. Lotman, nav. delo, 125-131.

[11] С. Смарџија уочава три нивоа структурисања. Основа је базични делокруг, он се грана на секундарни, а последња парадигматска раван припада епској номенклатури (С. Самарџија, нав. дело, 301-302). У горњим примерима базични делокруг би се односио нпр. на јунака заточника, секундарни припада нејаком детету јунаку, маскираној девојци и болесном јунаку, а раван епске номенклатуре попуњавају Иво, Златија и Болани Дојчин.

[12] F. De Sosir, nav. delo, 147.

[13] Б. Сувајџић, нав. дело, 51-96.

Другачијим уланчавањем, знаци творе синтагматски низ у коме појединачно имају вредност само ако су супротни у односу на претходне или потоње знаке.[14] Према Јакобсону, хоризонтално, синтагматско, повезивање јединица постиже се комбинацијом елемената који садејствују по близини на принципу метонимије. Тако се формира оса комбинације[15] или синтагматска оса,[16] у којој је важан поредак елемената који творе низ. Лотман ову особину текста, као једне од могућих реализација система, назива структурношћу. Она подразумева организацију, распоред и упоредивост јединица сукцесивног низа, заправо, изналажење заједничког језгра, које служи као основ за поређење, и варијативног чиниоца, чиниоца супротстављања, тј. елемента који носи значење.[17] Другим речима, ликови се повезују у оквиру система или неког његовог дела (једна варијанта), постављају се један наспрам другог, а потпуно значење добијају тек у антагонистичкој релацији са суседним ликом – знаком (већ помињане опозиције позитиван / негативан, свој / туђ, активан / пасиван, итд.). Ова релација је веома важна, јер у оквиру сваког дела система прецизно дефинише делокруг и отклања недоумице у случајевима када једна иста номенклатура у различитим подсистемима означава нпр. јунака, противника, или помоћника. Слушалац одлично разликује Југовиће – косовске јунаке и Југовиће – сурове надзорнике у варијанти о зидању Раванице, или Иву Сењанина у функцији јунака, помоћника, старешине, кукавице, помоћника, каталошког лика, када их упореди с осталим ликовима једне песме.

Кад је реч о структуралистичким прилазима, треба се осврнути и на Гремасово изучавање актанцијалне организације ликова. На нивоу наративне синтаксе постоје актанти. Они се у свакој књижевној творевини, појединачном дискурсу, реализују као актери.[18] Ни овде реципрочан однос није правило, као ни у релацији делокруг – лик. Један актант може да се манифестује кроз више актера, а један актер исто тако може бити синтеза више актаната. Актанцијална организација упоредива је реченичном структуром. Радња је реализација жеље субјекта управљене ка неком објекту (С → О). Функција је овде изједначена с предикатом, а може бити представљена и као релација давалац (пошиљалац) → објекат → прималац.[19]

Да би се радња остварила или, да би субјекат могао да „испуни програм“, потребна му је воља за извршењем и способност да то учини – сопственом снагом (моћ) или користећи знање, умешност. Воља, моћ и умење могу бити расподељени између три различита субјекта, или су здружени у једном, односно два субјекта (воља и моћ, воља и умење, моћ и умење). Ако

[14] F. De Sosir, nav. delo, 146.
[15] R. Jakobson, nav. delo, 296.
[16] J. Lotman, nav. delo, 131-140.
[17] Isto, 91. i 327.
[18] М. Бал допуњава ову схему и трећим нивоом структуре – ликовима – актерима са разликовним карактеристикама (M. Bal, *Naratologija*. *Teorija priče i pripovedanja*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2000, 95)
[19] G. Gremas, „Aktanti, akteri, figure“, u: *Strukturalni prilaz književnosti*, prir. M. Bunjevac, Nolit, Beograd, 1973, 98-100.

се ова решења пренесу на епски систем ликова, субјекат воље најбоље је оличен у делокругу пошиљаоца (налогодавца), позицију субјекта моћи заузима већина јунака, подвижника, који задатак испуњавају сопственом снагом, а субјекат умења манифестован је нпр. ликовима оних јунака који користе маску, обману или какво друго умеће за постизање циља. Наравно, у већини дискурсних реализација (појединачних остварења, варијаната), јунак је истовремено и јунак по моћи и јунак по умењу, а има и вољу да изврши подвиг, другим речима, сам је себи налогодавац. Нпр. Мали Радојица сам организује и осмишљава акцију спасавања и себе и других из тамнице, а онда је и спроводи у дело. Он је истовремено пример једног актера у актанцијалној улози субјекта. У Милијиној песми о гордој Роси, сестри Леке капетана, субјекат је распоређен на три актера, три просца, побратима – Марка, Милоша и Рељу.

Други важан члан актанцијалне структуре је објекат. Гремас разликује две врсте, објективни и субјективни.[20] Први је предмет жеље (потраге) субјекта и, попут граматичког објекта, трпи радњу. Може бити предмет, моћ или, пак, лице. Већина пасивних невеста испуњава ову актанцијалну улогу, као и јунак којег други ослобађа из тамнице, а сам се не активира (нпр. варијанта о спасавању Гојка Десанчића – Е, 72, у којој га спасиоци чак и носе). Субјективни објекат је истовремено и субјекат. Нпр. неверна жена, коју нападач жели да освоји, а муж задржи, неретко је предузимљиви организатор, са сопственим циљем, дакле, функционише као нека врста антисубјекта (СНП II, 25; СНП VII, 28).

Управо је усмереност на објекат оно што разликује антисубјекат од противника. Антисубјекат има свој лични циљ, усмерен је ка личном објекту, а тај програм се укршта с тежњом субјекта. С друге стране, противник омета субјекат само у једном тренутку, то је случајна супротност, он није управљен ка неком објекту.[21] Нпр. виле које пресрећу сватове два Драгичића на повратку и убијају двојицу младожења (СНП, VI, 8) у улози су противника, будући да немају други циљ осим да омету и казне бучне сватове. Другачији пресретач је отимач девојке и дарова или просац у заседи (потери). Он је, према Гремасовом моделу, антисубјекат, има објекат према ком тежи. Балачко војвода, тако, није противник, него субјекат са негативним деиксисом, јер у случају да победи Милоша Војиновића, остварује сопствени циљ – добија Роксандину руку.

Помоћник је сличан противнику утолико што такође нема моћ над целим подухватом, нити циљани објекат. Функција му је узгредна, ограниченог дејства. У Мусином и Марковом двобоју вила интервенише тек на Марков позив. Јунаку који подлеже противнику у мегдану она најчешће помаже само сугестијом на заборављено оружје, „гују из потаје“ (СНП II, 67; ПЦХ, 75). Противник и помоћник функционишу, дакле, као прилошке допуне уз предикат везујући се за њега предлозима „упркос“ и „захваљујући“. Они нису

[20] Isto, 107.
[21] M. Bal, nav. delo, 166-167.

у директној вези са субјектом, односно, објектом, него одређују радњу, процес.[22]

Иако би се на основу ових примера могло закључити да се актанцијална схема успешно може применити на епску структуру, много је више чинилаца који не говоре томе у прилог. Поменуто тешко разликовање противника и антисубјекта само је један од показатеља некомпатибилности оваквог модела. Ако је критеријум њиховог разлучивања усмереност на одређени објекат, онда би статистика умногоме превагнула на тас антисубјекта. Противници би се готово могли пребројати на прсте, а песме би врвеле од субјеката који делају супротно од главног јунака (такође субјекта) и имају исте или различите циљеве. Овакво тврђење је у директној колизији са сижејном структуром епске песме, која почива на сукобу јунак – противник. С. Самарџија се с правом запитала да ли то значи да постоје два субјекта, будући да главни јунак у експозицији и заплету најчешће трпи деловање непријатеља, а овај је, према томе, покретач радње.[23] Другим речима, јунак је у почетку на позицији објекта (изазван је, нанесена му је штета, итд.), да би одговором, реакцијом, у потпуности преокренуо актанцијалну улогу, и своју и свог непријатеља. Сада је он субјекат, а иницијатор сукоба постаје савладани објекат.

Изменљивост улога у истом сижеу[24] пре је правило него изузетак. Као пример може послужити Вукова варијанта о мегдану Марка Краљевића и Мусе Кесеџије:

1. Муса затвара путеве и скеле, убија цареве људе (Муса = субјект; цар, цареви људи = објекат),
2. цар шаље Ћуприлић-везира да заустави одметника (цар = субјекат, пошиљалац; Ћуприлић-везир = објекат),
3. Муса побеђује Ћуприлића (Муса = субјекат; Ћуприлић = објекат, жртва),
4. Ћуприлић саветује цара да пошаље Марка (Ћуприлић = С; цар = О),
5. цар ослобађа Марка из тамнице и даје му задатак (цар = С, пошиљалац; Марко = О),
6. Марко се опоравља и огледа снагу (Марко = С),
7. Марко тражи од Новака ковача најбољу сабљу (Марко = С; Новак = О),
8. Новак даје сабљу Марку и открива да није испунио задатак у потпуности (Новак = С, дародавац, противник; Марко = О, прималац),
9. Марко кажњава Новака (Марко = С; Новак = О, жртва),

---

[22] Isto, 163.

[23] С. Самарџија, нав. дело, 292-295. Епска „прича“ није „жеља“ која се кроз радњу испољава као „потрага“. И даље: „Епски подвиг увек се приказује као реакција на изазов, а славу, част, и јунаштво не доноси изазивање (напад) већ часна одбрана и одбрана части. Самим тим, није могуће аутоматско преузимање релације С + О чак ни из оних поетичких система који подразумевају сродне компоненте (тематско-мотивске, стилско-изражајне), поступке обликовања догађаја (монолог, дијалог, нарација) и исходишта фабуларног ткива.“ (Исто, 295)

[24] Исто, 294.

10. Марко изазива Мусу и први напада (Марко = С; Муса = О),
11. Муса надвладава Марка (Муса = С; Марко = О),
12. Марко тражи помоћ виле (Марко = С; вила = О),
13. Вила сугестијом помаже Марку (вила = С, помоћник; Марко = О),
14. Марко савлађује Мусу (Марко = С; Муса = О, жртва),
15. Марко доноси цару Мусину главу (Марко = С; цар = О, прималац).

Понуђена схема сведочи не само о нестабилности актанцијалних улога у истој дискурзивној структури него и о томе да је актанцијални модел могуће применити само на микроплану, не већем од појединачне ситуације, сцене. У свакој од њих доминирају субјекат и објекат у непосредној комуникацији, тачније, једна ситуација је ограничена једносмерном релацијом субјекта према објекту. Промена актера у улози субјекта, односно објекта, сигнал је и за измену ситуације. Субјекат је увек актер који започиње било какву врсту комуникације (разговор, позив, молба, захтев, борба, итд.), а објекат онај који је прима. Следећа табела показује укупну дистрибуцију актера по актанцијалним улогама субјекта и објекта у овој песми:

	Субјекат (С)	Објекат (О)
Марко	7	4
Муса	3	2
цар	2	3
Ћуприлић-везир	1	2
Новак ковач	1	2
вила	1	1

У песми о женидби Грујице Новаковића (СНП III, 6) расподела је следећа:

	Субјекат (С)	Објекат (О)
Старина Новак	8	5
Грчић Манојло	6	6
Грујa	5	2
дели Радивоје	3	3
Татомир	2	2
вила	2	1
кум Бороје	1	1
стари сват Средоје	1	1
хајдучки сватови	1	5
сватови Г. Манојла	0	2
невеста	0	1

Статистика не помаже много кад је реч о одређивању актанцијалних улога на плану макроструктуре, тј. на нивоу појединачне песме, као једне дискурсне манифестације. Једино се може констатовати да је субјекат на макроплану онај који је у тој улози у највећем броју ситуација, микројединица структуре. Бројни актери у улози објекта не дају праву слику о објекту на макроплану. У тој улози у једној песми нашли су се готово сви актери, чак и више пута, а понекад је, као у варијанти о Грујиној женидби, статистички најмање заступљен управо прави циљ, објекат коме теже и Грујица и његов супарник, а то је невеста.

Ситуација, као структурална јединица представљена релацијом субјекат – објекат, намеће закључак о парном устројству, успостављању двојних веза, дијалошком принципу и одсуству полифоније, као општим начелима изградње епске структуре. Наиме, комуникација се увек одвија искључиво између два актера, без обзира на то колико их је на сцени. Природа епског представљања (казивањем) само је један од разлога за то. У Вуковој варијанти из друге књиге Милош се на кнежевој вечери брани сам, остали су ту, али ћуте. Не реагује ни Вук Бранковић иако га Милош оптужује. Релација се успоставља искључиво између кнеза и Милоша, господа међусобно не размењују ни поглед, нити реч. Косовка девојка среће једног по једног јунака из познате побратимске тројке, нема назнаке о било каквом договору међу побратимима. Када Иван Црнојевић опомиње снаху да повуче руке пружене према Милошу Обренбеговићу, лажни младожења, иако је присутан, остаје нем. Док Новак и Радивој испијају вино кнеза Богосава, причају само Новак и Богосав. За ускоком који бежи с непријатељске територије пристаје бројна потера, али се он најчешће сукобљава с противницима сукцесивно, онако како пристижу (нпр. Максим барјактар – СНП VII, 3). Чак и када су три јунака у друштву, комуницирају искључиво двојица – један поставља питање, а одговарају му остала двојица један по један, посебно, не започињући међусобно разговор (нпр. уводна расправа тројице јунака о томе ко је највећи јунак – ПЦХ, 75 или Вуксаново питање упућено Лијашу од Пипера и Селаку Васојевићу у сужањству). И кад је реч о колективном јунаку, релација је опет дијалошка. Издваја се један глас из чете, одговара на питање (захтев) вође, а остали се повлаче ако не деле исти став, или су пређутно сагласни фон. Други пут, група наступа здружено, као јединствени лик (нпр. четири Ђурђеве војводе послате на Тодора од Сталаћа у песми о његовој женидби – СНП II, 82 или силна арапска војска против које се бори Марко Краљевић – СНП II, 62).

Ако се подсетимо сада схеме примера о бој Марка и Мусе, сижејна линија успостављена парним релацијама субјекта и објекта изгледа овако:

Муса → цар
цар → Ћуприлић
Муса → Ћуприлић
Ћуприлић → цар
цар → Марко
Марко → Новак
Новак → Марко
Марко → Новак
Марко → Муса
Муса → Марко
Марко → вила
вила → Марко
Марко → Муса
Марко → цар

Степенаста ланчана структура настала је услед доминантног начела анадиплозе (чак 10 карика повезано је на овакав начин). Спорадично, у овом примеру постоји и везивање по принципу анафоре (два пута). Доминацијом анафорског принципа остварује се лепезаста композиција, као нпр. у одломку о кнежевој вечери из друге Вукове збирке:

кнез Лазар → Југ-Богдан
кнез Лазар → Југовићи
кнез Лазар → Вук Бранковић
кнез Лазар → Милош
кнез Лазар → Косанчић Иван
кнез Лазар → Топлица Милан
кнез Лазар → Југ-Богдан
кнез Лазар → Вук Бранковић
кнез Лазар → Југовићи
кнез Лазар → Косанчић Иван
кнез Лазар → Топлица Милан
кнез Лазар → Милош

Милош → кнез Лазар

Трећи могући тип синтагматског уланчавања парова актера у субјекатско-објекатском спрегу остварен је по начелу епифоре и знатно се ређе среће јер подразумева усмереност више субјеката ка једном објекту. Овај композициони принцип (модел река сутока) никада није доминантан у сижејној структури. Среће се обично у уводном делу (нпр. више просаца проси исту невесту, или истовремени позиви Марку за свадбу, кумство и рат, итд.) Једна варијанти о заручнику који одлази на војну, у Богишићевој збирци (Б, 20) почиње тако што сестра будимског краља препричава брату необичан сусрет с тројицом јунака. Пресрећу је један по један:

сестра краља будимскога → краљ:
Угрин Јанко → сестра краља будимскога
Михајло Свилојевић → сестра краља будимскога

Секуло Драгичић → сестра краља будимскога …

На крају, треба подвући да иако није могуће потпуно пресликавање актанцијалних модела на раван епике, преношење синтаксичке спреге субјекат – објекат на план микроструктуре и уочавање изменљивости чинилаца ове релације у свакој наредној сижејној ситуацији показало се као веома драгоцено за откривање начина структурисања „епског дискурса". Сва примењена решења, и структуралистичка и семиотичка и лингвистичка, потврдила су још једном да се систем епских ликова никако не може посматрати одвојено од сижејног склопа, да односи међу ликовима утичу на начин изградње епског сижеа, тј. да су лик и сиже у непрестаној интеракцији.

Кључне речи: систем ликова, знак, парадигматска и синтагматска оса, актанцијални модели, субјекат, објекат, микроструктура, макроструктура, композиција.

ЛИТЕРАТУРА

P. Bakotić, „Pojav čuda i zakon reda u narodnoj književnosti", *Zbornik za narodni život i običaje Južnih Slavena*, knj. XXXI, svezak 1, JAZU, Zagreb, 1937, 1-66.

M. Bal, *Naratologija*. *Teorija priče i pripovedanja*, Narodna knjiga, Alfa, Beograd, 2000.

П. Бочков, *Непознатият юнакь*, Издателство на Българската академия на науките, София, 1994.

М. Браун, *Српскохрватска јуначка песма*, Завод за уџбенике и наставна средства, Вукова задужбина, Матица српска, Београд, Нови Сад, 2004.

G. Gremas, „Aktanti, akteri, figure", u: *Strukturalni prilaz književnosti*, prir. M. Bunjevac, Nolit, Beograd, 1973.

R. Jakobson, *Lingvistika i poetika*, Nolit, 1966.

R. Jakobson, P. Bogatirjov", „Folklor kao naročit oblik stvaralaštva", u: *Usmena književnost*, prir. M. Bošković-Stulli, Školska knjiga, Zagreb, 1971, 17-30.

H. Jason, „A Model for the Surface Level of Narration of the Theme 'Combat' in South Slavic Epic Songs", *Narodna umjetnost*, 30, Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb, 1993, 371-388.

Ю. И. Юдин, „Типы героев в героических русских былинах", *Проблемы художественной формы, Русский фольклор*, XIV, Академия наук СССР, Институт русской литературы (Пушкинский дом), Наука, Ленинград, 1974, 34-45.

J. Lotman, Struktura umetničkog teksta, Nolit, Beograd, 1976.

Н. Љубинковић, „Модели епских јунака и њихових противника у српскохрватској десетерачкој епици", *Зборник радова XXXII конгреса Савеза удружења фолклориста Југославије*, Сомбор, Нови Сад, 1985.

С. Ю. Неклюдов, „Время и пространство в былине“, *Славянский фольклор*, Академия наук СССР, Институт этнографии им. Н. Н. Миклухо-Макалая, Наука, Москва, 1972, 18-45.

Г. А. Петров, „Противпоставление персонажей в былинах“, *Вопросы жанров русского фольклора*, сборник статей под редакцией профессора Н. И. Кравцова, Издательство Московского университета, Москва, 1972, 58-73.

Н. В. Петров, *Сюжетно-мотивный состав русского эпоса: модели эпического нарратива*, материал размещен на сайте при поддержке гранта РФФИ №06-06-80-420а.

Platon, *Država*, BIGZ, Beograd, 1993.

V. J. Prop, *Morfologija bajke*, Prosveta, Beograd, 1982.

Б. Н. Путилов, *Русский и южнославянский героический эпос*, Сравнительно-типологическое исследование, Москва, 1971.

С. Самарџија, *Биографије епских јунака*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2008.

F. De Sosir, *Opšta lingvistika*, Nolit, Beograd, 1989.

Б. Сувајџић, *Јунаци и маске*, Друштво за српски језик и књижевност Србије, Београд, 2005.

Даниела Петкович

СИСТЕМА ЭПИЧЕСКИХ ОБРАЗОВ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКИХ ТЕОРЕТИЧЕСКИХ ИССЛЕДОВАНИЙ

(Резюме)

В настоящей работе применялись некоторые структуралистские, семиотические и лингвистические методы при исследовании системы эпических образов. Образы могут рассматриваться как двусторонние знаки, которые составляют единую систему благодаря вертикальным и цепным взаимосвязям. Взаимосвязи по вертикальной оси, ассоциативные, парадигматические, основаны на принципе метафоры, с помощью которой проводится отбор и выделение определенного элемента системы (образа) на основе подобия, заменяемости. По горизонтали, синтагматически эти знаменательные единицы связаны на базе метонимии, сопряженности. Взаимоотношения образов, устанавливаемые их выбором и сочетанием, определяют развитие сюжета. Применение актантной модели Греймаса в отношении эпических песен возможно только на уровне микроструктуры, отдельных ситуаций как произведения эпического дискурса. Нестабильность и изменчивость актеров в роли субъекта и объекта обнаруживают парную, диалогическую природу структурирования эпического «текста». Три возможных способа связывания образов (на основе анадиплозы, анафоры и эпифоры) обусловливают композиционную модель (ступенчатая, модель веера или слияния).

UDK 821.163.41'255.4-1:398=161.1

Stefano Aloe*
Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Anglistica, Germanistica e Slavistica, Verona

ПРЕНОШЕЊЕ СРПСКЕ НАРОДНЕ ЕПИКЕ И ЛИРИКЕ У РУСКОЈ ПОЕЗИЈИ: НЕКА ОПАЖАЊА О СТИЛУ И МЕТРИЦИ

Популаризација српског народног епоса од стране немачких романтичара, и огромни рад Вука Караџића на сакупљању народних умотворина јужних Словена, нису могли оставити равнодушном руску филологију и књижевност, и она није могла оставити по страни тако интересантан и близак материјал: за имена А. Востокова и А. Пушкина везани су први значајнији покушаји да се у оквире и традицију руског стиха пренесе оригиналност јужнословенске народне поезије. Овим радом се намерава анализирати неколико аспеката овог процеса, а конкретно:

- слаба распрострањеност прерада и превода из тог наслеђа у поређењу са другим изворима, нпр. руским и украјинским народним песмама, „јеврејским песмама", стилизацијом источне поезије;

- питања преноса метрике српске епике;

- питања преноса стилистике српских народних песама.

Анализа је заснована на поређењу познатих и мање познатих руских превода и прерада из српске народне поезије; осим Пушкина, Востокова и других песника прве половине XIX века, биће поменута А. Ахматова и други преводиоци XX века.

Уметнички преводи, нарочито преводи поезије, пружају оној култури која је реципијент једну несавршену али корисну замену инородних оригиналних дела, који су њој неприступачни пре свега због језика, али не само због тога; то је драгоцена функција књижевног и културног посредовања превода. Ти преводи, међутим, поседују и своју унутрашњу вредност, која је везана углавном за ону културу која је реципијент а не за ону која је емитент; та вредност се не заснива на мање-више ефикасном преношењу оригинала, а што свакако остаје главни задатак превођења, већ на активном учешћу у култури која је реципијент, односно на њеној способности да продре у културни и књижевни дискурс и њене кориснике. Приликом анализе превода, ова друга вредност нам мало говори о култури која је емитент, а доста о култури која

* stefano.aloe@univr.it

је реципијент; и то се дешава пре свега у случају ауторских превода, где се постиже аутономно уметничко достојанство, и где оригинал у извесној мери може да постане прилика да се објави визија о свету и уметничка порука које су својствене личности преводиоца и култури која прима и којој се преводилац обраћа.[1]

Циљ овог рада састоји се у томе да се истраже неке карактеристике руских превода српске народне поезије, али не са тачке гледишта тога да ли су оригинали пренесени верно и нити у вези са чисто преводилачким питањима, већ са тачке гледишта културе која прима, реконструише и прилагођава материјал који преузима; значи у вези са тумачењима која се односе на руски књижевни и историјско-културални дискурс.

Услед популаризације српског националног епоса од стране европског романтизма, и посебно захваљујући раду Вука Стефановића Караџића који је сакупљао и објавио поетску баштину јужних Словена, руска књижевност није могла сигурно да остане по страни у односу на откриће овог тако изузетног поетског материјала, који припада другом словенском народу и по много чему сличног народној поезији самих Руса.[2] Као што је познато, први покушаји поетског превођења српске народне поезије у Русији везани су за имена Александра Востокова и Александра Пушкина; обојица су поставили себи још на почетку питање како да на руском преведу *природу* јужнословенског стиха и ритма, у циљу да пренесу, заједно са чистотом поетских слика, и утисак истинске, значи неизвештачене јединствености народне поезије. Обојица су стога применили одважна метричка експериментисања, која су остала скоро без последица у историји руске версификације. Ако су Востокови *Сербские песни* (1825-27) и имали некаквог трајнијег утицаја, али само што се тиче теоретског дела,[3] Пушкинов покушај (*Песни Западных Славян*, 1835) имао је парадигматску и дубоку функцију, иако је остао *unicum*, тј. није му била судбина да створи нову врсту поезије.[4]

---

[1] Као што је Борис Пастернак написао 1944. године: «Переводы мыслимы, потому что в идеале и они должны быть художественными произведениями и, при общности текста, становиться вровень с оригиналами своей собственной неповторимостью» (Б. Пастернак, *Заметки переводчика*, у: «Знамя», 1944, № 1-2, нав. по: *Зарубежная поэзия в переводах Пастернака*, Москва, 2001, стр. 547). В. исто К. Чуковский, *Высокое искусство*, у: Исти, *Собрание сочинений в 15 тт*, т. 3, Москва, 2001.

[2] Поред сличности два народа, истицале су се и разлике са карактером Јужних Словена. Висарион Белински, на пример, говорећи о песмама „задунајских Словена", истакао је мисао Јурија Венелина, да је «Характер поэзии задунайцев чисто гомерический […]: *героизм* и *юначество* – одно и то же» – В.Г. Белинский, рецензия на: *О характере народных песен у славян задунайских. Набросано Юрием Венелиным...*, у: Исти, *Полное собрание сочинений в 13-ти тт*, т. 2, с. 1, стр. 64-68, Москва, 1953 (прво у: «Молва», 1836, ч. XI, № 1, стр. 31-37).

[3] В.: G. Imposti, *Aleksandr Christoforovič Vostokov. Dalla pratica poetica agli studi metrico-filologici*, Bologna, 2000, стр. 131-139; Р. Марojевић, *Между Вуком и Пушкиным (переложения сербских народных песен А.Х. Востокова)*, у: «Советское славяноведение», 1 (1990), стр. 49-57.

[4] О Пушкиновим *Песмама западних Словена* постоји веома опширна литература; посебно в. Н.С. Трубецкой, *Л вцпросу о стихе „Песен западных славян" Пушкина*». У: «Белградский Пушкинский сборник», Белград, 1937, стр. 4-37; О. Беркопец, *Пушкинские переводы сербохорватских народных песен*, «Slavia», 14/3, 1937, стр. 416-440; G. Fermeglia, *I canti degli Slavi occidentali („Pesni zapadnych slavjan") di A.S. Puškin*, у: «ACME. Annali della Facoltà di Lettere e Filosofia dell'Università degli studi di Milano», vol. XLIV, fasc. III, Milano, 1991, стр. 31-44; В.Е. Гусев,

Требало би приметити да, упркос неоспорне важности открића српске епике у доба романтизма, њено ширење у Русији је било далеко скромније од онога што се можда могло очекивати: руска рецепција XIX столећа нам се чини пре једно културно стицање, – нужно и неизбежно, кад се цела Европа неминовно одушевљавала и заносила *Хасанагиницом* и Марком Краљевићем, – него активна и страсна делатност, која је могла бити у стању да измени укус и књижевне тенденције. Ако изузмемо примере, иако веома значајне, Пушкина и Востокова, руски романтизам се није окушао у српској народној поезији, већ је дао предност шпанском романсеру, Еди, Осијану и Хомеру, стилизацији источне и библијске поезије; можда је томе недостајао подстрек због превише сличности са билинама и са средњовековним староруским тематикама које су волели руски литерати прве половине XIX века: оно што је Русима чинило јужнословенску епику блиском истовремено је умањивало аспект егзотичности, тако важан за романтичаре, и неутрализовало је извесну могућу путању етничко-политичке и идеолошке идентификације, кад је руска славофилија била још у својој зачетној фази. И катарза славног пораза који је предсказивао будућу величину, нашао је тих истих година „аутохтони" модел, где је пораз кнеза Игора у *Слову о пълку Игореве*, средњовековном рукопису који је пронађен у Москви 1800, деловао као делимични еквивалент Боја на Косову српских народних песама.

Значајан је, с тачке гледишта рецепције српске епике у Русији, одјек Вуковог путовања у Русију 1819. године.[5] Вука су неоспорно изузетно топло примили, и његов међународни научни и културни престиж је веома порастао после тог путовања. Вук је подстакао занимање пре свега међу филолозима и научницима руске славистике у зачетку. Као што је познато, библиофил и мецена гроф Румјанцев ставио му је на располагање многа средства да би могао да настави у свом сакупљачком раду и језичким истраживањима.[6] Знамо и да је Вук имао прилике да се упозна за разним литератама, између осталог, Николајем Карамзином и Василијем Жуковским, који су у то време били највећи поетски ауторитети у Русији, и да је у часопису „Вестник Европы" Михаил Каченовски објавио неке белешке о Вуковим заслугама и један есеј „О сербских народных песнях" који садржи неке преводе у прози српских

Пушкин и Вук Караджич, у: «Временник Пушкинской комиссии», вып. 24, Ленинград, 1991, стр. 29-41; Р. Марojевић, *Први руски препеви „Хасанагинице" (песничка полемика Востокова и Пушкина)*, у: «Анали Филолошког факултета», Београд, 19, 1992, стр. 257-264; Исти, *Первые русские переводы Хасанагиницы (поэтическая полемика Востокова и Пушкина)*, «Временник Пушкинской комиссии», Санкт Петербург, 1995, Вып. 26, стр. 121-128.

[5] Вуково путовање у Русију је остало, зачудо, једно од најмање проучених страница живота и делатности српског реформатора. О томе в. В. Г. Карасев, *Вук Караджич и Россия*, у: *Славянское источниковедение. Сборник статей и материалов*, Москва, 1965, 208-228; *Из переписки Вука Караджича с русскими учеными.* Вступление, перевод с сербского и примечания Е.П. Наумова // *Славянское источниковедение,* нав. дело, 180-207; В.П. Гудков, *К изучению русских связей Вука Караджича. Караджич и Александр Тургенев*, у: «Славянский вестник», вып. 1, Москва, 2003, стр. 237-249; А.В. Манько, *Вук Караджич и А.С. Пушкин (из истории сербско-русских литературных связей в первой половине XIX в.)*, у: *Диалог культур: Россия-Запад-Восток*, Москва-Ярославль, 2009, стр. 94-100.

[6] Тачније, Румјанцев му је препоручио превод *Светог писма* на српски језик.

народних песама.[7] Важност ових додира је значајна; па ипак Карамзин, као и Вук – реформатор свог језика, насупрот српском литерати није био заинтересован да приближи руски књижевни језик говорном језику, штавише ишао је у супротном смеру;[8] а ни Жуковски, који је међу руским песницима био најактивнији преводилац и који је романтичарским духом искусио народну поезију разних европских народа, није се осећао подстакнутим да преведе или имитира српску поезију на руском језику.

Пушкин, веома оријентисан према француској култури, дошао је до српске поезије преко мистификације Меримеа, пре него што је прочитао и ценио Вукове збирке. Иако се не може сматрати „протославофилом“, мора се ипак истаћи да је Пушкина привукао осећај етничке и културне словенске блискости коју је уочавао у сродности између српске народне поезије и руске, и његове *Песме западних Словена* су биле једно од најпродуктивнијих покушаја у његовој делатности заснивања руског модерног књижевног језика. Па ипак, као што је већ речено, то није било довољно да би та збирка постала родоначелник читаве плејаде подражавања, као што се, међутим, дешавало са многим другим његовим саставима.

Ни долазак славофилске мисли 30-их и 40-их година није дао посебан подстрек преводима и имитацијама српске епике: бележе се само поједини случајеви, и мало књига превода у стиху, као Бергова и доста касније Гербељева.[9] Славофил Александар Хомјаков је саставио једно патриотско „посланије“ у прози, *К сербам*, али није имитирао поезију, којој се, међутим, повремено посвећивао један други значајан славофил, фолклорист Пјотр Кирејевски.[10] Тек са порастом интересовања за Балкан у Русији повећавају се и публикације посвећене народној поезији јужних Словена, али ретко се дешава да су то песници који стварају мостове међукњижевних веза. У том смислу најзначајнији пример је песник Аполон Мајков који је саставио неколико превода и имитација српске и новогрчке народне поезије уз снажан

[7] М.Т. Каченовский, *Отчет о двух книгах сборника песен Караджича*, у: «Вестник Европы», т. 112, № 14, стр. 112-119; № 15, стр. 208-216.

[8] «Довольно решительный разрыв Н. М. Карамзина с архаической традицией церковнославянской письменности побудил его задолго до серба Вука Караджича выдвинуть лозунг «пиши, как говоришь» (точнее, «писать, как говорят и говорить, как пишут»), т. е. покончить с наследием теории трех стилей и с противопоставлением письменного и разговорного языка. Важно, однако. что в качестве разговорного Карамзин предлагал принять не язык «пастухов и землепашцев», как это делал Вук, а разговорный язык образованного общества. Этот факт и наложил особый типологический отпечаток на современный русский язык» (Н.И. Толстой, *Предисловие* у: В.В. Виноградов, *Очерки по истории русского литературного языка XVII—XIX вв.*, 3-е изд., М. 1982, стр. 7.

[9] *Сербские народные песни*, перевел Н. Берг, Москва, Тип. А. Семена, 1847 (поновно издање: *Сербский эпос*, Москва-Ленинград, 1933, где су собрани преводи Н.В. Берга, Н.М. Гальковскога, Н.И. Кравцова); *Поэзия славян: Сборник лучших поэтических произведений славянских народов в переводах русских писателей,* под ред. Ник. Вас. Гербеля, Санкт-Петербург, 1871. В. исто: Ю. Венелин, *О характере народных песен у славян задунайских*, Москва, 1835; Сербкий народный эпос, перев. Н.М. Гальковский, Сумы 1897. Назначајнији радови о српском епосу у почетној фази руске славистике јесу: О. М. Бодянский, *О народной поэзии славянских племен*, Москва, 1837; В.Д. Спасович, *Обцор истории славянских литератур*, Санкт Петербург, 1865.

[10] В. *Песни, собранные П.В. Киреевским*, вып. 1-10, Моква, 1860-74.

емотивни набој у односу на ова два народа у борби за осамостаљење од Отоманског царства.[11]

Можда је вредна пажње, и делом и квалитетом, количина поетских превода XX века, барем што се тиче присуства, међу преводиоцима, двеју изузетних уметничких личности као што су Николај Заболоцки и Ана Ахматова.[12] Па ипак, са делимичним изузетком Пушкинових *Песама западних Словена*, не срећу се у Русији преводи или имитације српске народне поезије који би се могли сматрати славним и који су могли да утичу на културу-реципијента; српска епика је с пуним правом део светске културне и књижевне баштине, и као таква је прихваћена и појмљена и од стране руске интелигенције; тешко је, међутим, приметити нешто више од тога, упркос историјској блискости двају народа, и та је констатација прилично зачуђујућа. Који год да су разлози томе, везани за одређене или случајне ситуације, могу се ипак анализирати по разним аспектима стратегије, избора и намере преводилаца, и на тај начин се могу извући извесни закључци – сигурно веома парцијални, али у стању да нам сугеришу интересантније и дубље информације о вредности коју је српска народна поезија имала – уопштено, за руску културу која је била реципијент, и посебно, за уметничку личност неких од песника који су се посветили тим преводима.

Једно од кључних питања приликом превођења српске народне поезије је метрика. Управо у вези са потешкоћама преношења српског десетерца у руски поетски систем рађају се први преводи, посебно преводи теоретичара стиха, Востокова, али и Пушкинови. У руској метричкој традицији још од XVIII века био се установио силаботонизам, који је различит и од тонизма руске народне поезије, те од силабизма српске народне поезије. Изгледа да се силаботонизам савршено прилагођава карактеристикама руског језика и навикао је ту културу на једну ритмички прилично ригидну концепцију поезије. Ни авангарде с почетка XX века нису успеле да прекрше регуларне мере силаботонизма, те и данас је руско ухо често неприпремљено да прихвати слободније поетске форме које дозвољавају покретан акценат или анисосилабизам.[13] У Русији је стога уобичајено, и има мало изузетака томе, да се поезија преводи по силаботонским метричким нормама културе која је реципијент, па се Дантеов или Петраркин *endecasillabo*, на пример, преноси у јампске пентаподије. У случају српског епског десетерца, осим проблема који се појављује код поезије силабичког типа, за руског преводиоца или

---

[11] Мајков се бавио српским јуначким песмама између 1860. и 1870. године. Његово занимање за словенске народе било је условљено идеализацијом фолклора и појмом о њиховом јединству, али «обращение Майкова к фольклору нередко сводилось к стилизации народных мотивов и фольклорной поэтики, без глубокого проникновения в самый дух народного творчества» (Н. Степанов, *А.Н. Майков*, у: А.Н. Мајков, *Избранные произведения*, Ленинград, 1957, стр. 37).

[12] В: Г.Г. Коптева, *Сербский эпос в переводах Николая Заболоцкого*, у: «Наука в Сибири», № 5 (2640), 7 февраля 2008, стр. 6-7; Г.Г. Коптева, *Последняя переводческая работа Николая Заболоцкого*, у: «Сибирские огни», № 7, 2009.

[13] В.: М.Л. Гаспаров, *Очерк истории русского стиха*, Москва, 2000; Б.В. Томашевский, *Генезис* Песен Западных Славян, у: Idem, *О стихе*, Ленинград, 1929, стр. 77-93; Р. Мароевич, *«Горный венец» – русские поэтические переложения*, «Serbian literary magazine». New series, Belgrade, 2002 No. 4/6; 2003 No. 1/3, стр. 87-101.

читаоца се додаје и проблем различите музикалности два језика: српски је за руског говорника често препознатљив кад су у питању лексика и граматика, али управо због ове блискости наглашава се ефекат отуђења, због различите дужине вокала, који недостају руском језику, и због четири акцента у српском језику, а које ухо странца тешко може да разликује. Ова прозодија, за коју руски преводилац не налази одговарајућу у свом језику, ствара у суштини осећање ритмичке несигурности и нестабилности које се креће у супротном смеру од регуларне секвенције стопа и акцената који су типични за руску поезију. И заиста руски преводиоци су се поделили на два поља: један део њих, посебно они први, Востоков и Пушкин, протумачили су ову разлику као подстицај да наставе са експерименталним облицима поезије, делом настојећи да се приближе изворној музикалности српског језика, делом стварајући *ex-novo* један антитрадиционални метар који би био прилагођен да стилизује народну поезију уопште, с посебним обзиром на руску поезију; али већина преводилаца је изабрала разне стратегије „одомаћивања“ српског стиха, одустајући сасвим или добрим делом од преношења њених прозодијских посебности у име норми руске поезије. На тај начин, традиционални еквивалент српског десетерца је постала, барем у есејима Аполона Мајкова, трохејска тетраподија (обично са женским завршетком). Велика предоминација овог избора у односу на онај слободни које је показао Пушкин, манифестује тенденцију руске књижевне културе да одбија инородне структуралне елементе, потребу да се русификује форма што је могуће више, настојећи евентуално да се пренесе дух оригинала кроз највећу могућу стилизацију лексике и синтаксе. Руска поезија је дакле затворена за системе који су другачији од њеног. На основу једне дубље анализе, за коју овде недостаје простора, може ипак да се констатује да упркос великом отпору руске метричке традиције, разни преводиоци поставили су себи задатак да приближе свој стих стиху оригинала, налазећи бројна решења која је требало, на мање или више задовољавајући начин, да подражавају српску прозодију.[14]

Још један важан елемент у преводилачком избору јесте равнотежа између потраживања народног колорита који је типично српски и искушења да се нагласе његове сличности са руском народном поезијом. Неравнотежа у корист српског колорита води ка претераној стилизацији, ка олеографији; претераност у супротном смеру лишава превод специфичних карактеристика оригинала, „бранећи“ читаоца од било ког елемента који није непосредно препознатљив, и преносећи превод на терен општег и познатог. Па ипак, већина руских преводилаца показује тенденцију ка томе да се нагласе заједничке тачке између српске и руске народне поезије, ослањајући се пре свега на лексичка подударања, али и на нека аналогна стилска средства. И једна и друга се јасно разликују од руске уметничке поезије, по свом метричком

[14] В. анализу која је извршена на материјалу различитих руских препева Његошевог *Горског вијенца* у: Р. Мародjевич, *«Горный венец»*..., нав. дело. Потребно је упоредити и колико је метричко питање било важно за пољске преводиоце српске народне поезије у доба романтизма: в. веома занимљив рад Милице Јакубјец-Семковове, Milica Jakóbiec-Semkowowa, *Słowiańska pieśń ludowa w polskich przekładach doby romantyzmu*, Wrocław, 1991, стр. 14-127.

систему и по стилским карактеристикама. Подстрек да се што више могуће стилизује превод српског епоса на тај начин се уврстава у један специфичан руски књижевни проблем, тај да се поврати властита народна поезија, која се осећа истовремено као „родная“ и „чужая“: блиска пошто припада старим традицијама руског народа; туђа јер европеисана руска интелигенција живи снажно и свесно одвајање од сопствених националих коренова. Чак и руска тонска народна поезија звучи као „егзотична“ образованим особама, које су и даље везане за силабичко-тонску концепцију стиха.

Имитирајући народни колорит српске поезије, преводи могу код руског читаоца да подстакну зов властитих етничких коренова. С те тачке гледишта, могућности преводиоца су веома широке. Поменућемо само, укратко, неке најчешће тенденције:

– употреба србизама (и турцизама) које руски читалац осећа као егзотичне и искључиво балканске;[15]

– употреба одређених руских речи у другачијој конотацији него што је уобичајено да би се добило семантичко померање у односу на српски језик: тако на пример *речь* није бивала коришћена у руском смислу као „говор“, већ (и због асонанце) као у српском „реч“ (на руском „слово“); или *хвала* уместо *похвала* у смислу захваљивања; или, нпр., код Востокова: „Брат не уважил молбы ея“, где *уважил* значи „дати важност“, уместо уобичајног глагола несвршеног вида *уважать*, „поштовати“.

– русификација текста – коришћењем староруских термина, типичних или за руску народну поезију, или за колоквијални говор. Занимљива је чињеница да се у преводима турски ликови, негативни и достојни презира, изражавају често колоквијално, простим руским језиком и на граници вулгарности, и тиме преузимају на себе комична или гротескна обележја, удаљавајући се максимално од руског књижевног језика, у супротности са српским јунацима којима је дозвољен узвишени регистар сличан руским билинама.

– употреба заједничке словенске лексике, често „увожећи“ из српског изворника речи које постоје у руском, али изражавају другачији стилистички регистар: тако, на пример, архаично *студёный* за српски „студени“, *люба* за „љуба“ (руски *любимая, милая*), *червлёный* за руски *багряной*, поэтический *очи* за *глаза*, *невзгода* за *несчастье* (српски „незгода“), *повертеть, воротиться* уместо *вернуться* (српски „враћати се“), и тако даље; или термини као *златой*, *град, вран,* лишени карактеристичног руског полногласја – *золотой, город, ворон* – које руски језички сензибилитет не повезује са говорним језиком, већ управо супротно, са узвишеним језиком црквенословенског порекла. И још уопштеније, могуће је приметити како претерано коришћење србизама у руском преводу може парадоксално да проузрокује осећање стилистичког афинитета са узвишеним језиком и са архаичним славизмима, а који су у супротности са стилском сфером српске народне епике.

---

[15] В. Д. Ајдачић, *О турцизмима у руским и украјинским преводима српске народне поезије*, у: «Зборник Матице српске за славистику», 61, Нови Сад, 2002, стр. 113-118.

– употреба морфолошких елемената који нису више уобичајени у књижевном руском језику, такође због аналогије са српским језиком, на пример антинормативно коришћење кратког придева.[16]

Важан елемент преводилачког избора и стратегије јесу тематске, психолошке, идеолошке асонанце, итд., које преводилац налази између српске епике и сопствене епохе, сопствене културе, властите поетске и људске личности, дистинкција између оног што сматра специфичним за српску народну поезију и онога што у њој налази као универзално. Поменућу само невероватан случај Ане Ахматове, у чијим се преводима препознаје карактеристичан стил њене поезије, али и органска веза са оригиналним српским текстовима и њиховом лепотом. У изборима Ахматове очигледна је посебна пажња у односу на женске ликове, и то сигурно не може да изненади. Занимање Ахматове за Хасанагиницу и за мајку Југовића, међутим, не зависи од једног општег занимања за женске ликове српске епике: Ахматова није могла да се не идентификује са женом Хасан-аге, одбаченом и лишеном деце, и још више са стоичком мајком Југовића која преживљава глуви бол због губитка синова и мужа у борби, с обзиром да је у првом лицу доживела смрт велике руске културе чији је била део, политичка прогањања и патњу због судбине свог сина који је више пута био затваран у годинама Стаљиновог терора. Тако, услед аутобиографских мотива, толико личних колико епохалних, трагедија мајке Југовића – трагедија целог српског народа пораженог на Косову пољу – постаје и лична трагедија Ане Ахматове и руско-совјетске културе која је била прогањана и приморена да се сакрије у усмену традицију и тајност. Сама чињеница да је креативна енергија посвећена преводима, толико карактеристичним за руску поезију XX века, може да се протумачи као један облик индиректног преношења поетског бића. Универзалност косовског циклуса преузима на тај начин у преводу Ахматове једну не више апстрактну ноту, а бол српске поезије постаје конкретан и поетски бол руске песникиње и њеног света.

Кључне речи: руски преводи; Александар Пушкин; Александар Востоков; Вук Стеф. Караџић; типологија песничког превода.

[16] На пример: «Берет *молитвенную* чашу / *скованну* из чистого злата» (А. Востоков, *Братья Якшичи*); «Она чует беду *неминучу*» (А. Пушкин, *Видение короля*); «*Светлолица*, *черноброва*, / Веселее *бела* дня, / Водит девица *лихова* / Опененного коня» (А. Майков, *Конь*); итд.

Стефано Алое

ПЕРЕЛОЖЕНИЯ СЕРБСКОЙ НАРОДНОЙ ЭПИКИ И ЛИРИКИ В РУССКОЙ ПОЭЗИИ: НЕСКОЛЬКО ЗАМЕТОК О СТИЛЕ И МЕТРИКЕ

(Резюме)

Вслед за популяризацией немецким романтизмом сербского народного эпоса и огромной работы, посвященной Вуком Караджичем собранию народного наследия южных славян, русская словесность не могла оставаться чуждой такому столь интересному материалу: с именами Востокова и Пушкина связаны первые значительные попытки усвоить стихийность южнославянской народной поэзии в рамках и традициях русского стиха. Доклад намерен анализировать несколько аспектов этого усвоения, а в частности:

– небольшое распространение переложений и переводов из этого наследия по сравнению с другими источниками (напр. русские и украйнские народные песни, «еврейские песни», стилизации восточной поэзии);

– вопросы передачи метрики сербской эпики;

– вопросы передачи стилистики сербских народных песен.

Анализ проводится на сравнении известных и менее известных переводов и переложений из сербской народной поэзии, и не только периода романтизма: кроме Пушкина, Востокова и других поэтов первой половины XIX века, напомним Ахматову, Заболоцкого и других поэтов и переводчиков XX века.

UDK **821.163.41.09-1:398**

Миодраг Лома*
Филолошки факултет, Београд

ГЕТЕОВ ПРИЈЕМ СРПСКИХ НАРОДНИХ ЈУНАЧКИХ ПЕСАМА

Истраживање књижевнокритичких и естетских мерила по којима је Гете примао, схватао и прихватао српске народне јуначке песме.

Да бисмо барем почели да схватамо темељна мерила, по којима Гете уводи српску народну јуначку поезију у свој књижевноестетски канон светске књижевности, морамо најпре разјаснити његово интересовање за народну књижевност уопште. Свакако да је оно настало под утицајем штразбуршког дружења двадесетогодишњег песника са пет година старијим мислиоцем Хердером, чији су ставови о народној књижевности као општој књижевности различитих нација и језика већ тада, почетком седамдесетих година 18. века, били довољно образовани, и то на основама такозваног савременог енглеског и шкотског примитивизма (Wellek 1978, 183, 188, 189, 198–199, 207). Управо заступници овог духовног покрета отворили су поглед у књижевне традиције које су одударале од мерила француско-латинског класицизма са извињењем да ова неподударност и другачијост проистиче из недостатака старих, примитивних култура у односу на модерне, далеко развијеније и истанчаније у сваком, а пре свега у моралном погледу. При том се литерарни примат француских класицистичких начела углавном није доводио у питање, а само је остављана могућност уживања у изворној поетској фантазији која је најстраственија, те чулно најконкретнија и најбогатија на раним културним ступњевима који још увек нису под премоћном контролом апстрактног моралног ума, као што је то случај на вишим стадијумима културног развитка, на којима су сасвим јасно развијени појмови пристојности и непристојности, као што је то био случај у просветитељству 18. века, који је ипак уз све штурмундранговске отпоре младог Гетеа био и остао једна од најзначајнијих образовних сила у његовом духовном уобличењу. Извињење за непристојност примитивних култура важило је како за Хомеров, тако и за макферсоновски мистификован Осијанов песнички свет (Wellek 1978, 114–115, 118–119, 129, 134–135, 137, 139–140).

* mloma@fil.bg.ac.rs

Младог Гетеа је под Хердеровим утицајем привукао спонтан израз страсти у такозваној примитивној поезији на нижим ступњевима друштвеног развоја у толикој мери да је свој почетни песнички стил у рококо маниру, који је само адекватно изражавао његов дотадашњи културни идентитет са крајњим артифицијелним прочишћавањем барокног наслеђа, заменио једним новим који је полазио од уметничке стилизације народне поезије и од властитог емотивног доживљаја. Када је као зрео човек и уметник 1806. године писао рецензију[1] за први том Арнимове и Брентанове збирке народних песама *Дечаков чаробни рог*[2], истакао је у њима „конфликт“ између „природе“ као „истинског уметничког генија“ и „уметности“ као вештине, односно развијене занатске традиције језичкоуметничких изражајних средстава. Овај сукоб истрајава током читавог „настајања“ сваке појединачне народне песме све до њеног коначног уобличења. Кроз тај креативни дијалектички процес изражава се „виша унутрашња форма“ генија, будући да „на крају све стоји на располагању“ њеном довршеном и савршеном самоизражавању. Тако прави уметнички гениje у народној поезији тријумфује над недостацима својих језичкоуметничких средстава подчињавајући их себи, својој сопственој форми и њеним изражајним потребама. Гениje је „било где да се појави, у самоме себи савршен (vollendet)“, тако да се његово оригинално савршенство (Vollendung) стваралачки, обликотворно супротставља „недовршености (Unvollkommenheit) језика, спољашње технике, или било чега другог“. Према томе, оригинални песнички гениje је увек изворна и непоновљива обликотворна моћ, штавише једна стваралачка фантазијска духовна форма која је у стању да према себи све преобликује, како би се у тим преобличењима лично и индивидуално изразила (Goethe 1966, 329).

По Гетеу, „нити је народ испевао народне песме, нити су оне испеване за народ“, него оне постају народне тек у рецепцији, утолико што их народ „прихвата, усваја, присваја и шири“, односно – негује њихову традицију. Управо „сржни и коренски, племенски део нација (der kern- und stammhafte Teil der Nationen) „преузима ову поезију као своју, као народну, зато што у њој сусреће „нешто племенски крепко (etwas Stämmiges), снажно“ (Goethe 1966, 329), што изражава заједнички духовни састав народа, који органски чине његова племена и њихова наречја као носиоци посебних племенских духова.

Народне песме су „истинска поезија, каква она само може бити“, чак и за људе „на вишем ступњу образовања“ од оног на коме се налази народна поезија, односно њени песници, који увек генијално и оригинално,[3] а то зна-

[1] „HEIDELBERG, b. Mohr u. Zimmer: *Des Knaben Wunderhorn*, *Alte deutsche Lieder*, herausgegeben von Achim von Arnim und Clemens Brentano, 1806, 470 S., gr. 8 (2 Rthlr. 12 gr.)“, *Jenaische Allgemeine Literatur-Zeitung*, 1806 (3. Jg.), 1. Bd. (Jan., Feb., März), Nr. 18 (21. Jan. 1806), Sp. 137–144, u. Nr. 19 (22. Jan. 1806), Sp. 145–148.

[2] *Des Knaben Wunderhorn*, *Alte deutsche Lieder*, gesammelt von Achim von Arnim und Clemens Brentano, Bd. I (1805, datiert 1806), Bd. II–III (1808), Mohr und Zimmer, Heidelberg.

[3] До сличног закључка је дошао и Владан Недић истражујући оригиналност и индивидуалност најбољих Вукових певача (Владан Недић, *Вукови певачи*, Матица српска, Одељење за књижевност

чи – персонално и индивидуално изражавају национални дух. При том слика поетске фантазије мора уједно бити сасвим чулно конкретна и симболички спиритуализована и генерализована, у тој мери да „живо поетско посматрање једног омеђеног стања уздиже оно појединачно до, додуше, ограниченог свемира, који се ипак не дâ омеђити, тако да поверујемо да у малом простору видимо цео свет“. Главни песнички поступак који симболички води до дубине поетски спиритуалног и генералног увида Гете је означио као сажет и језгровит израз, односно као „лаконизам“: „Порив за дубоким погледом захтева лаконизам.“ „Оно што би за прозу било неопростиво окретање наглавачке, то је за истинско поетско чуло нужда, врлина, штавише и оно непристојно (das Ungehörige), када се збиља обрати свој нашој моћи, покреће је на делатност која доноси невероватно много задовољства“ (Goethe 1966, 329). Чак и са моралног становишта „непристојни“ садржаји могу да збиља делују на целину наших духовних моћи, те да изазову естетски утисак једино у свом фантазијском стваралачком преобличењу, у својој уметничкој фантазијској форми као лаконској поетској стилизацији, естетској конкретизацији и симболичкој спиритуализацији и генерализацији. Наиме, само тај облик креативне уобразиље који је чулно уједињује са осећањем постиже естетски учинак, тј. изазива допадање.

У свом најзначајнијем раду о српској народној поезији, објављеном под насловом *Српске песме* 1825. у часопису *О уметности и старини*[4], који је он издавао, Гете је истакао „у најстаријим“ од српских јуначких песама „сујеверно варварско мишљење“ и њихов „сасвим пагански“ карактер, а у онима о Краљевићу Марку, представнику највишег српског племства – лик „највећег“, „главног и несавладивог српског јунака“ као „сиров пандан грчком Херкулу, персијском Рустану, али, свакако, на скитски крајње варварски начин“ (Goethe 1966, 435; Milović 1941, 92).

Гете своје прво тврђење о „сујеверном варварском мишљењу“, „сасвим паганског“ карактера, одмах илуструје навођењем сцене зазиђивања „једне младе жене“ као „људске жртве, и то најодвратније врсте“ „како би тврђава Скадар могла бити сазидана“ (*Зидање Скадра*). А то се „показује утолико сировије што на Истоку налазимо само посвећене слике“ као супституцију људске жртве, а и у оваквим „најстаријим“ српским песмама „већ значајну културу“. То су оне „малобројне“ древне песме, које творе „најранију епоху“ српске поезије, будући да говоре о добу „пре доласка Турака у Европу“ 1354. године[5]. Управо оне Гетеу „изгледају сасвим паганski“ (Goethe 1966, 434, 435).

и језик, Нови Сад, 1981, стр. 6).

[4] „Serbische Lieder“, *Über Kunst und Alterthum*, Bd. 5, Heft 2, in der Cottaischen Buchhandlung, Stuttgart, 1825.

[5] Гете овај историјски догађај датира на 1355. годину, а Острогорски на претходну са османлијским заузећем Галипоља (Георгије Острогорски, *Историја Византије*, *Сабрана дела Георгија Острогорског*, књ. 6, 2. фототипско издање (1. фототипско 1969. на основу издања СКЗ из 1959), Просвета, Београд, 1993.

Али у уводу у овај чланак Гете је потпуно јасно нагласио дистанцију која се може појавити између различитих култура, као и култура на различитом ступњу развоја:

> „Размотримо сада једну од главних тачака, коју не пропуштамо да истакнемо: такве националне песме се појединце, ван њихове узајамне повезаности, не могу аргументовано посматрати, још мање просуђивати, а понајмање се у њима у правом смислу може уживати. Оно општељудско се понавља у свим народима, али под туђом ношњом, под далеким небом не побуђује никакво интересовање; а оно што је најпосебније у сваком народу само нас запрепашћује као страно, изгледа необично, често одвратно, као све оно што је својствено, што још нисмо научили да обухватимо једним појмом, што још нисмо научили да усвајамо: стога се такве песме морају сагледати у маси, будући да се тек потом може опазити и просудити њихово богатство и сиромаштво, ограниченост или далекосежност, дубоко порекло или свакодневна плиткоћа“ (Goethe 1966, 432–433).

Дакле, „одвратно“ је оно што је сасвим „страно“, у потпуности културно различито и што барем у први мах изазива субјективни отпор заснован на темељним начелима сопствене културе, а не оно што морамо по сваку цену те апсолутно хумано и морално дисквалификовати. Али и то „одвратно“ треба схватати искључиво у целини његове културе, како би се у њој објективизовало и напокон афирмисало наше субјективно и у почетку негативно осећање датог феномена. У ствари, тек након савлађивања те почетне одвратности према страном може се побудити и остварити наше занимање за општељудске вредности које су посредоване његовим естетским изразом. Штавише, сам тај израз, у оној мери у којој је уметнички успео, изазива општељудско допадање. У тој истој, за све људе важећој, интерсубјективној естетској мери се и посредују универзални хумани квалитети једног уметничког ремек-дела националне културе. Утолико њено што целовитије разумевање доприноси све већем људском саосећавању са њом и хуманистичком савлађивању препрека у естетској рецепцији њених уметничких израза, те тај пријем омогућава као један општељудски чин.

Утолико је Гете у уводу свог чланка о српским песмама из 1825. истакао целину једне народне културе као оно на шта изражајно указују народне песме на једном националном језику. Заправо, њу је схватио као њихов једини обухватни и кључни смисаони контекст:

> „Већ дуже време признаје се посебна вредност различитим својственим народним песништвима, било да кроз њих нације у целини предају своје прилике које се тичу крупних државних и породичних односа, јединства и сукоба, савезништава и рата, или да појединци поверавају своје тихе, домаће и срдачне интересе“ (Goethe 1966, 431).

Тек упознајући целину националне културе из које потиче нека народна песма и на коју она увек указује, можемо савладати почетну рецептивну „одвратност“ према страном и другачијем, те тако на вишем нивоу хуманости, оном хумане узајамности, односно свељудског саосећања, превладати душевно темељну ксенофобију, природјену сваком здравом националном самоосећању као одбрамбени механизам, који се пак патолошки може извитоперити у његовом агресивном преусмерењу и расистичкој фиксацији индивидуалних душевнодуховних моћи искључиво за њега.

До универзалних хуманих вредности можемо доспети тек преко њихове естетске конкретизације у националним особеностима једног народног песништва, којима су оне заоденуте и у њима отелотворене.

> „Али ако напокон такве песме угледамо пред собом записане или, штавише, одштампане, придаћемо им одсудну вредност само уколико оне узбудљиво запошљавају и дух и разум, уобразиљу и сећање и пружају нам у непосредно садржајном предању својства једног изворног племена, ако нам јасно и на најодређенији начин предочавају локалитете, за које се везује дато стање, као и односе који се изводе из њега“ (Goethe 1966, 432).

Дакле, није битна само национална особеност, односно репрезентативност приказаног за њу, него и уметничка упечатљивост оног општељудски духовног које се изражава кроз конкретно приказане народне посебности и њихове узајамне односе, или – како је Гете већ претходно рекао – у њиховом руху. А мерило упечатљивости је чисто естетско, будући да се тиче основног постигнућа главне људске представне и стваралачке моћи, уобразиље. Наиме, оно општељудски духовно је увек упечатљиво конректизовано посредством националних представа у индивидуалној поетској машти, које она неком својом формом адекватно изражајно организује до њихове универзалне хумане прихватљивости.

Термине који појмовно указују на културну различитост, Гете је користио и 1827. године у својој скици рецензије за други превод *Песме о Нибелунзима* са средњовисоконемачког језика на нововисоконемачки као савремени немачки књижевни језик[6]. Ова у својој суштини антрополошка терминологија изнета је у веома кратким критичким карактеристикама:

> „Прастара грађа је у основи. Дивовских размера. Са крајњег Севера. Обрада каква је до нас дошла. Већ према приликима веома нова. Отуда оне диспаратности које су се појавиле, о чему морамо водити рачуна. Мотиви су у основи сасвим пагански. Ни трага владајућег божанства. Све припада и препуштено је човеку и извесним [утицајима?/силама?] имагинативних сустанара Земље. Хришћански култ нема никаквог утицаја. Јунаци и јунакиње иду у цркву, у ствари, само да би заподели кавгу. Све је од искони крепко и снажно. А при том је на најгрубљи начин сирово и круто. Најљупкија човечност, вероватно, припада немачком песнику“ (Goethe 1966, 454–455),

а то ће рећи – управо оној „новој“, средњовисоконемачкој језичкоуметничкој „обради“ „прастаре грађе“, која је „дивовских размера“ и потиче „са крајњег Севера“. Отуда „диспаратност“ „крепке и снажне“, али такође „грубе“, „сирове“ и „круте“ „древне“ „паганске“ „грађе“ наспрам „љупкости“ релативно „новије“ „хришћанске“ „обраде“, која је настала око 1200. године.

Нешто од културне обраде те врсте може се наслутити у квалификацијама којима Гете одређују „средњу“ епоху српске народне поезије. Она по њему испуњава раздобље пре и после косовске битке (1389) све до турског заузећа Константинопоља (1453) (Goethe 1966, 434, 436). У тај период он уврштује „бројније“ песме, које „имају хришћански премаз, али он је, у ствари, само црквени“: „добра дела су једина утеха онога ко себи не може да опрости

[6] *Das Niebelungelied*, übersetzt von Karl Joseph Simrock, Teile 1–2, Berlin, 1827.

велика недела“ (Goethe 1966, 435). Овим „црквеним премазом“ као хуманом обрадом сурових старих варварских садржаја Гете алудира на покајничко црквено задужбинарство Краљевића Марка након убиства у афекту црначке принцезе (*Краљевић Марко и кћи краља арапскога*).

О томе Гете исцрпније говори у свом писму преводиоцу српских народних песама на немачки језик Терези фон Јакоб (Therese Albertine Louise fon Jakob, скраћено Talvj)[7] од 2. августа 1824. године:

> „Марко у освит дана, испуњен ужасом од своје црне драгане која му се цери, извуче сабљу и одсече јој главу; како жели одмах да одјаше даље, глава га позива и преклиње га да остане.“ „Сасвим изричито“ се у „тим последњим рецима“ каже „да је глава говорила, а само једно тако велико чудо може да овом у основи варварском јунаку утера страх у кости и да упркос свему изазове трајно покајничко осећање“ (Milović 1941, 68–69).

У одговору на ово писмо (од 15. августа 1824) госпођица фон Јакоб објашњава Гетеу да Марко није одрубио главу црнкињици, него да ју је нехотимице преко појаса располутио, што је јунака „ужаснуло“ као чин „зле кобе“ (Milović 1941, 70–71).

Без обзира на ово извињење за Марка, Гете је и касније истрајавао у свом убеђењу у превасходно демонске црте Маркове личности, што потврђује прва у скупу рецензија под заједничким насловом „Национална песничка уметност“ у његовом часопису *О уметности и старини*[8] из 1828. године. Тај мали текст тиче се Герхардових превода народних песама Срба[9], у којима, сходно Гетеовом увиду, „улогу Сатане биће да већ према згодној прилици врло радо сами преузимају“ у тој поезији „несавладиви јунаци, као што су Богдан или Марко“ (Milović 1941, 216–217).

Тиме се враћамо на Гетеову закључну духовну квалификацију читаве српске народне поезије, коју је дао у свом чланку насловљеном *Српске песме* 1825. године. Ту он каже да је „читава“ српска „нација захваћена некаквим поетским сујеверјем; у многе догађаје уплетени су анђели, а насупрот томе нема ни трага од Сатане“. „А над свима и свуда влада нека врста неразумног божанства. У потпуности управља неко неодољиво судбинско биће, које живи издвојено на пустим местима, настањује брда и шуме, звуком и гласом прориче и заповеда, а називају га вилом“. Оно се „понекад појављује у лику жене и као ловица је врхунски лепо прослављана, а напокон чак важи за сакупљачицу облака; уопште пак од најстаријих времена наовамо, као углавном свака такозвана субина, коју човек не може да позове на одговорност, више штети него што чини добро“ (Goethe 1966, 435–436).

Ову паганску, варварски фаталистичку суперстицију Гете јасније спознаје као духовну анархију у поменутој рецензији Герхардове *Виле*, која му отвара поглед у вишечлани вилински свет. Наиме у њој се:

---

[7] *Volkslieder der Serben, metrisch übersetzt und historisch eingeleitet von Talvj*, Bd. 1 (1825), Bd. 2 (1826), Rengersche Buchhandlung, Halle.

[8] „Nationelle Dichtkunst“, *Über Kunst und Alterthum*, Bd. 6, Heft 2, in der Cottaischen Buchhandlung, Stuttgart, 1828.

[9] *Wila*, *Serbische Volkslieder und Heldenmärchen*, von W[ilhelm Cristoph Leonhard] Gerhard, Bde. 1–2, Verlag von Johannes Ambrosius Barth, Leipzig, 1828.

„...већ разноликије растеже ограничена митологија тих полуварвара; најпре смо имали једну вилу која се вишеструко појављивала, сад се показују њих две; човек већ налази да му није подношљиво да оно што тајанствено подстиче и спречава, оно корисно и штетно замишља у једном духовном бићу, него већ иступају подређене пратеће виле, и тако се бајковити свет ове нације мало по мало прилично настањује духовима. Али до појма једног највишег божанског бића изгледа да се та нација може само оскудно и недовољно (kärglich) уздићи“ (Milović 1941, 217).

Ова духовна, религиозна анархичност одговара политичкој анархији односно тврдоглавој самовољи читаве галерије српских поетских јунака, коју такође проширује Герхардова збирка:

„У међувремену је национални круг јунака пред нашом уобразиљом такође постајао све шири и шири, тако што се отварао ка прецима, тако што су пред нас чудесно иступили рођаци, стричеви и ујаци, дедови нама досада већ познатих, тврдоврато несавладивих јунака“ (Milović 1941, 217).

Политичку анархичност Срба Гете је покушао да објасни социјално-историјски: од устаљења српских досељеника у „средини“ Балканског полуострва „њихово друштвено уређење је нека врста кнежевског удруживања под лабавом везом врховног господара, којег једни прате на заповест, а други на учтив захтев“ (Goethe 1966, 433, 434). Овакву анархију Гете је настојао да приближи кроз савремену историјску паралелу према грчким Сулиотима, који за њега, као и Срби, спадају „у општем смислу“ у „несрећне осредње нације, које нису способне да се саме у себи заснују, те да се наспрам суседне силе поставе у равнотежу“ (Goethe 1966, 436). Религиозна и политичка анархија делују деструктивно на складан верски и друштвени живот националне заједнице. Али слобода коју пружа изостанак државне и црквене репресије омогућава неспутано изливање снажних изворних страсти, дакле страствено побожно и друштвено понашање које води само непатворена снага уобразиље као стваралачке моћи. Таква гестикулација кроз фантазијско хиперболисање поприма херојске и митске размере. А она је одлика примитивних, анархичних варварских култура, у којима још увек није извршена ни персонална умна хијерахизација људских душевнодуховних моћи, ни она колективна – моралних друштвених односа, и то све до лепог, доброг и истинитог хуманог како унутрашњег тако и спољашњег поретка. Времена примитивних култура нису, по примитивистичком схватању, погодна за морални и друштвени напредак човека, али су најпогоднија за развој песничке стваралачке уобразиље, те су то праве поетске епохе у духовном развоју народâ, односно народног језика и његових уметничких изражајних средстава. Баш оне се одликују извесним стањем „поетског сујеверја“. А у њему се, по Гетеовом мишљењу, налази „читава“ српска „нација“. Управо оно у својој националној свеобухватности ослобађа код ондашњих Срба поетски креативну фантазију за општи национални полет, те напокон омогућава и јединствено српско народно песништво као врхунску поезију у оквиру светске литературе.

Оно што Гете 1806. године назива „варварским“ у кратким карактеристикама две песме – које су на известан начин ушле у немачки народ и његову песничку традицију, да би их из ње Арним и Брентано унели у своју

збирку под насловом *Дечаков чаробни рог* – није дато у негативној критичкој конотацији, већ у оба случаја овај термин „варварски“ пре свега указује афирмативно на природност, коју је управо Гете истакао као главну одлику народне поезије у приказу ове збирке. Биће да тим термином он овде само наглашава изворност испитиване књижевне појаве, примитивност њене фантазије, њену природност, односно – оригиналну и генијалну фантазијску обликотворност, која нема никакве везе са француско-латинским каноном књижевних вредности. Баш таква природност, примитивност и изворност је за Гетеа очигледна у *Исаијином виђењу*[10], духовној песми Мартина Лутера (Martin Luther) коју је преузео народ. Природност је ту напросто „варварски велика“, што значи да је оригинално и ирационално митски фантастична и монументална, и то на један груб и сиров начин, дакле на начин који је недовољно рационално, учено и самосвесно прочишћен и истанчан уметничком школском традицијом (Goethe 1966, 317).

Слично важи и за Гетеову констатацију да је „варварски педантна, па ипак не без поетских заслуга“ *Царска свадбена песма*[11] у истој Арнимовој и Брентановој збирци. Ова дугачка песма кроз метафору љубавног лова пореди пролећне свадбене свечаности у природи са царском свадбом као историјским фактом (склапање другог брака 1673. Леополда Првог Хабзбурга [Leopold I. von Habsburg]). Људска и земаљска природа је у тој свадбеној песми маштовито виђена посредством паганског еротског елемента. „Пролеће“ (der Lenz) – „шарени цветни човек, пун сока и снаге“ – ту је, изгледа, закључно посматран као бог љубави и у људском друштву и у земаљској природи. Гетеовски лаконски констатована „варварска педантерија“ односи се, вероватно, на ову оригиналну паганску митопоетичку фантазију, која је била у стању да игру свадбеног лова пренесе у целокупну природу и да је у њеним оквирима исцрпно, детаљно и прецизно илуструје као љубавно пролећно поигравање. Дакле, реч је о „варварској“, изворној машти, а педантно је њено свеобухватно и тачно детаљисање у песничким сликама. Покоја учена алузија на митски свет класичне старине (као што је, на пример, помен богиња Дијане, Флоре, једне нимфе) треба да одржи напетост између природе, тј. оригиналне креативне фантазије, и научене вештине, односно – школске поетске традиције, при чему ова прва треба да на крају стваралачки превлада. Једино тиме песма, по Гетеовом мишљењу, стиче „поетске заслуге“, што значи да заслужује да се назове успелом песмом (Goethe 1966, 328).

Пишући осамнаест година касније, током новембра 1824. године, свој најозбиљније припремљен чланак о *Српским песмама* (Milović 1941, 81–82), у којем је за њих пар пута употребио карактеристику „варварски“, Гете, по свој прилици, није променио употребу овог термина у односу на 1806. годину и немачку народну поезију. Утолико варварски обичаји Срба и варварски лик Краљевића Марка не би требало да у поетском смислу имају негативну конотацију, него, напротив, да представљају афирмацију изворног

[10] *Jesaias Gesicht*.

[11] *Kaiserliches Hochzetlied*, што је Гетеов преиначен наслов изворника: *Hochzetlied auf Kaiser Leopoldus und Claudia Felix*: *Свадбена песма за цара Леополда и Клаудију Феликс*.

фантазијског митопоетичког поступка, који још увек није ограничен моралним умом, те који ван његових граница ствара херојске гестове и личности дивовских, митских размера, па тако естетски преобликује моралну сировост и суровост историјске грађе својом оригиналном фантазијском формом. А, свакако, да је баш морални ум у Гетеовом зрелом стваралаштву постао један од главних коректива његовог младалачки необузданог, штурмундраговског излива осећања кроз маштовите визије. Па ипак, за Гетеа, изгледа, још увек, као и у време кад је писао о *Дечаковом чаробном рогу*, важи могућност да оно што је морално непристојно може бити песнички обрађено на допадљив, односно естетски, уметнички успео начин (Goethe 1966, 329). Оно што је у зрелим годинама јавно одбацивао са уског становишта просветитељског рационалистичког хуманизма и морала, не значи да интимно није прихватао као упечатљиву уметност.

Свој уметнички успех српске песме дугују, по Гетеовом мишљењу, народном језику на коме су испеване, а који је способан за израз највише естетске вредности:

> „Ако тачније промотримо овај народни језик, он нам се појављује у изворној својствености, различит од онога [књижевног славеносерпског] и сам по себи и за себе – жив, довољан за израз сваке делатности, а исто тако и за поетско приказивање. На том језику су састављене песме о којима говоримо“ (Goethe 1966, 439).

Дакле, и српска народна поезија, као и она истоврсна немачка, настаје за Гетеа кроз стални сукоб „варварског“, природног, народног језичкоуметничког генија и вештачке, учене традиције књижевног језика, образоване на темељима европске француско-латинске књижевне културе, при чему ова изворна и особена национална креативност треба да превлада сваку научену књижевну вештину, како би се самоизразила. Управо о томе је Гете говорио у својој рецензији *Дечаковог чаробног рога.*

ЛИТЕРАТУРА

Goethe 1966: Johann Wolfgang von Goethe, *Goethes Werke in zwölf Bänden*, Bd. 11: *Schriften zu Kunst und Literatur***,** Bibliothek deutscher Klassiker*,* hrsg. v. den Nationalen Forschungs- und Gedenkstätten der klassischen deutschen Literatur in Weimar, Aufbau-Verlag, Berlin und Weimar, 1966.

Milović 1941: Jevto M. Milović, *Goethe, seine Zeitgenossen und die serbokroatische Volkspoesie*, Veröffentlichungen des Slavischen Instituts an der Friedrich-Wilhelms-Universität Berlin, hrsg. v. Max Vasmer, Kommissionnsverlag Otto Harrassovitz, Leipzig, 1941.

Wellek 1978: René Wellek, *Geschichte der Literaturkritik 1750–1950***,** Bd. 1: *Das späte 18. Jahrhundert, Das Zeitalter der Romantik*, Walter de Gruyter, Berlin/New York, 1978.

Кључне речи: српско народно јуначко песништво, естетска мерила, морална мерила, примитивизам, варварски, генијалан, оригиналан (изворни), стваралачки, уобразиља, осећање, чулност, конкретност, рационалистички просветитељски морал, непристојност, одвратност, културно туђе, национална посебност, општељудске вредности.

Miodrag Loma

GOETHES AUFNAHME DER SERBISCHEN HELDENLIEDER

(Zusammenfassung)

Der Autor erforscht in dieser Arbeit die ästhetischen Maßstäbe der Goetheschen Rezeption der serbischen Heldenlieder.

Goethes kritische Beurteilung der Volkspoesie nahm ihren Ausgangspunkt bei dem Herderschen Primitivismus, der vor der Kunstdichtung die ursprünglich absolute Stärke des dichterischen Genies bevorzugt, wie sie sich mit aller poetischen Einbildungskraft in der Natur- und Volksdichtung auf den niedrigeren Stufen der Kulturentwicklung offenbart.

Goethe nennt die serbischen Heldenlieder und die Serben mehrmals „barbarisch“: Ein Wort, das im kunstkritischen Gebrauch der Primitivisten so viel als ursprünglich, natürlich, genial, aus sich selbst organisch schöpferisch, von den klassizistischen Gesetzen der französisch- lateinischen Überlieferung ganz und gar unabhängig bedeutet (so etwa in Goethes Besprechung von *Des Knabens Wunderhorn* aus 1806), das aber im sozialen und moralen Sinn auf eine niedrigere Stufe der gesellschaftlichen und kulturellen Entwicklung aufweist, sowie auf eine relative Rückständigkeit (Unanständigkeit) in Bezug auf den sozioethischen geschichtlichen Fortschritt, an den die rationalistische Aufklärung glaubte.

In der Einleitung zu seinem bedeutendsten Aufsatz über die serbische Volkspoesie (*Serbische Lieder*, 1825) betont Goethe die Gesamtheit der geschichtlichen soziokulturellen Beziehungen eines Volkes als den nächsten Kontext bei dem Aufnehemen, Verstehen und Annehemen einer Volksdichtung in Masse ihrer Gedichte. Solch eine ganzheitlich kontextuelle Rezeption ermögliche erst, seiner Meinung nach, die Überwindung des anfänglichen Abscheus gegen das als widerwärtig empfundene Fremde. Das sei der einzige hermeneutische Weg, um von den befremdenden weil seltsam erscheinenden nationalen Besonderheiten des ästhetischen Konkretisierens in einem Volksgedicht aus zu den dadurch ausgedrückten allgemeinmenschlichen Werten zu gelangen.

Folglich spielt Goethes Charakterisierung der serbischen Heldenlieder als „barbarisch“ zuerst auf ihre kulturelle Herkunft an, darauf, daß sie vom Standpunkt des aufklärerisch-rationalistisch verstandenen allgemeinmenschlichen Fortschritts aus einer niedrigeren Stufe der sittlichen Entwicklung entsprungen sind. Dann und endlich weist sie aber auf die barbarisch geniale, originelle sprachkünstlerische Darstellungsweise der serbischen Volkslieder hin. Dadurch wird der anfängliche Abscheu vor dem hauptsächlich sittlich Fremden überwunden und dem ausländischen Rezipienten das rein ästhetische Erlebnis der ursprünglich schöpferischen, gestaltbildenden Einbildungskraft in seiner menschlichen Allgemeingültigkeit ermöglicht.

UDK 821.163.41.09:398
398:303.442.23

Смиљана Ђорђевић*
Институт за књижевност и уметност, Београд

ФОЛКЛОРИСТА НА ТЕРЕНУ: ПРОМЕНЕ МЕТОДОЛОШКИХ ПАРАДИГМИ ТЕРЕНСКИХ ИСТРАЖИВАЊА

Рад пружа аналитички преглед различитих методолошких принципа бележења фолклорних текстова на терену, са нарочитим осврtом на епику и традицију гуслања (посебно на динарском културном простору). Детаљније се приказују неколики значајни, парадигматични примери (Вук и хердеровски и романтичарски концепти деветнаестог века; теренска истраживања у 20. веку – посебно А. Шмаус, М. Мурко, М. Пари и А. Лорд, етномузиколошки приступи). Разматрају се искустава савремених теренских истраживања, уз осврт на импликације „антрополошког обрта" у фолклористици. Другачији начини бележења (и публиковања) фолклорне грађе доводе се у шири контекст њима савремених теоријско-методолошких парадигми.

Промишљајући о доминантним парадигмама у приступу теренском проучавању фолклорних чињеница Л. Хонко (Honko 1998) разликује неколико фаза: *пре−текст* (доба регистровања фрагментарних информација о култури, узгредних забелешки етнографског типа и сл.), *текстоцентрични модел* (који доминира од средине деветнаестог и наставља се добрим делом у двадесетом веку, када проучаваоци фолклора примарном обавезом сматрају колекционирање и објављивање грађе), и *пост-текст* (од студија перформанса, до нових захтева за сагледавањем текстуализације као динамичног процеса, и многоврсних проблематизација презентације теренске грађе).

Када је о науци у Србији и блиским научним срединама реч, доминантни токови у проучавању фолклора тек се делимично могу уклопити у овај модел.

1.1. Предромантичарски и романтичарски концепти: културноисторијска парадигма бележења фолклора

Интересовање за „народно стваралаштво", које је пуну експанзију доживело у деветнаестом веку, резултирало је, између осталог, и обиљем збирки фолклорне грађе. Када је о српској, али и другим јужнословенским и

* smiljana.djordjevic@ikum.org.rs

балканским културама реч, посебну пажњу привлачила је усмена епика као неисцрпни фундус усменог историјског знања, симболичких ликова и сижеа. Епска јуначка песма као вид креирања, чувања, усвајања и репрезентовања знања о прошлости, била је и један од моћних видова националне интеграције, потврђивања и конституисања колективних идентитета. Самим тим, јуначка песма је на особен начин учествовала и у процесу успостављања етничког и националног геокултурног простора, у контексту предромантичарских и романтичарских струјања, током стварања националних држава на Балкану.[1]

Збирке епске фолклорне грађе начињене у овом периоду блиске су према начину прикупљања и бележења (трагање за „идеалним моделом песме" конструисаним на основу вишеструких извођења[2]), односу сакупљача (и редактора) према тексту, разликујући се минимално према бројности и типу пратећих коментара. Обимне колекције незаобилазног значаја, када је о српској култури и усменој епици са динарског геокултурног простора реч, сачинили су Вук Стефановић Караџић, Сима Милутиновић Сарајлија, Вук Врчевић (чији је корпус, нажалост, још увек необјављен). Велики део ових записа, уз драгоцене збирке из претходних векова (*Ерлангенски рукопис* и Богишићев зборник) и данас је основ епског корпуса који се може сматрати „класичним", и на којем се спроводе истраживања различитог карактера и доносе свеобухватни закључци о поетичким, структуралним, жанровским и другим особеностима епског усменог стваралаштва.

Појава обимног епског материјала намах је изазвала велику пажњу европске и домаће културне и научне јавности. Успостављени су први методолошки оквири и формулисана темељна питања фолклористичких истраживања (генеза и старина епских песама, мотива и сижејних склопова, питање живота песме „у народу" и др.). Управо се први сакупљачи могу сматрати и пионирима теренског проучавања фолклора. Коментаришући и објашњавајући начине сакупљачког рада, пружајући шире или уже податке и запажања о „животу" епске песме и њеним извођачима, оставили су драгоцене податке за будућа изучавања. Вукови предговори и бројни написи, како је већ више пута истакнуто, представљају и прве озбиљније кораке у теоријским промишљањима о усменој култури и фолклору. Издвојени су проблеми настанка и „живота" песме, варијантности, импровизације. Посебно се ослобађање од почетних Хердеровских принципа, из ране фазе сакупљачког и приређивачког рада, повољно одразило на увиђање и истицање значаја ин-

[1] Поменимо, овом приликом, и бројне записе из претходних векова, које нису сачинили аутори са примарним фолклористичким амбицијама. Осим помена традиције епског певања и њених трагова у старој српској књижевности, те у каснијој документаристичкој, путописној и мемоарској литератури, незаобилазно место припада Петру Хекторовићу, као и састављачима приморских рукописних зборника, те сачинитељу обимног корпуса познатог као *Ерлангенски рукопис*. Заслуге за креирање слике о епској традицији у претходним вековима припадају и бројним писцима епохе просвећености (посебно Доситеју, али и Гаврилу Стефановићу Венцловићу, Јовану Мушкатировићу и др.).

[2] Овакав тип текстуализације карактерисао је и друге културе. Ако изузмемо питање формирања „канонских" текстова антике (од Хомерових спевова до *Библије*), један од познатијих примера је фински национални спев *Калевала*, чија „загонетка" формирања и обликовања и данас представља предмет спорова.

дивидуалног у конкретном остварењу колективних културних образаца. Говорено је о уделу даровитог појединца у преношењу и креирању фолклорне творевине. Осим тога, издвојен је и низ проблема попут феномена „ауторства“, улоге контекста и „успелости“ варијаната, динамичних односа певач/колектив/средина, распрострањености епике и сл.

Добрим се делом за настанак ових зборника има захвалити романтичарском одушевљењу за „народно стваралаштво“, „дух народа“. Оваква се клима, природно, неретко рефлектовала и на пропратне текстове, као и на начин прикупљања материјала, селекцију, публиковање. Са становишта модерне науке у питање се може довести контекст бележења, накнадне интервенције на тексту, као и принцип избора у којем се естетска компонента наметнула као императив (уз процењену старину или евентуалну реткост/архаичност мотива).

Проучавања расположиве, већ публиковане грађе, као да су за неко време примарно усмерила научнике на постојеће корпусе, одвојивши их у неку руку од непосредног занимања за актуелну теренску слику. Стиче се утисак о постојању извесне поделе на „сакупљаче“ и „проучаваоце“, односно на изучавања теренског и „кабинетског“ типа, а изолованост од терена доносила је извесно „затварање“ у теоријске оквире.

1.2. Иновације и преиспистивања: антиципирање фундаменталних методолошких проблема и нови „етнографски/фолклористички текст“ у истраживањима из прве половине 20. века

Ново, другачије раздобље проучавања усмене епике почиње тек након Балканских, односно Првог светског рата. Обележено је именима Матије Мурка, Герхарда Геземана и Алојза Шмауса. Долази до значајног методолошког заокрета, како у начину прикупљања грађе, тако и у видовима њеног презентовања. Романтичарски дискурс замењује другачији језик и однос према актуелној традицији, уз уважавање рада претходника, али и критичко преиспитивање и ширење методолошких оквира и захтева.

Матија Мурко обављао је путовања у циљу изучавања „живе епике“ у неколико наврата, објављујући извештаје у периодичним гласилима, односно сумирајући резултате истраживања из тридесетих година у опсежном монографском приказу (Murko 1951). Занимајући се превасходно за распрострањеност епског певања, у први план је ставио и питања његовог живота у одређеној средини и услове „развоја“, зависне од културних и историјско-политичких фактора. Процесе „нестајања“ епике, или њеног трансформисања и померања од онога што би се могло означити „класичним“ моделом песме у патријархалном културном обрасцу, Мурко објашњава променама социјалне, политичке и економске природе. Отуда се у путовањима предузетим 1931. године све више интересује и за новије епске творевине, посебно певање о балканским и светском рату. Сумарни подаци о певачи-

ма укључују напомене о полу, узрасту, начину учења и карактеристикама извођења, репертоару, социјалном сталежу. Пише и о новом виду експонираности певача до којег долази преко организованих такмичења.[3]

Знатна пажња посвећује се процесу учења и спевавања. Констатује се постојање „општих места" као основа структуре која се памти, односно меморише у свести певача и чини део трајног фонда. Муркови закључци и теоријска уопштавања, уз каснија Геземанова проучавања, антиципирају теорију формуле коју ће знатно касније успоставити и на велика врата у светску науку увести М. Пари и А. Лорд.[4]

Мурковим стопама убрзо ће кренути и Герхард Геземан. У готово програмском чланку *Нова истраживања народних епских песама. Са Гусларом у Берлину* одлучно раскида са кабинетским начином проучавања:

> „Треба студирати данашњи живот епске уметности и културе. И ако се данашње стање, можда, знатно већ разликује од старијега, ипак је у њему, и само у њему, више научне истине него у најбољим и најстаријим или мртвим документима" (Геземан 1928: 8).

Истиче важност проучавања односа самих певача и слушалаца према песми (онога што ће се касније назвати *емском перспективом*), увиђајући неопходност поштовања идеје о синкретичкој природи фолклора не само на таксативној равни, већ и на практичном нивоу, кроз увођење поменутог концепта у примарне теоријско-методолошке премисе.

Први Муркови и Геземанови радови значајно су подстакли интересовање за проучавање савременог стања традиције, посебно епског певања. Истраживачима подршку пружају уредништва локалних и водећих фолклористичких и етнолошких научних гласила. Теренске извештаје тридесетих и четрдесетих година прошлог века објављује „Гласник Етнографског музеја", нешто ређе „Прилози за књижевност, језик, историју и фолклор". Најзначајнија улога у овом подухвату припада свакако *Прилозима проучавању народне поезије*. Уредништво, на челу са Алојзом Шмаусом, објављује и данас актуелне теоријске радове, анализе генезе мотива и сижејних схема. Али, бројеви часописа редовно доносе и теренске белешке, увиде и опсервације. У само девет година, колико је часопис излазио (осамнаест свезака укупно), начињен је богат корпус незаобилазан за свако разматрање развоја и природе епског певања и његових трансформација према постфолклорном моделу.

Динарски геокултурни простор показао се као област изузетне виталности традиције гуслања, па је и за истраживаче, очигледно, дуго представљао централну област интересовања. У програмском делу чланка *О народном епу у Вардарској бановини* Герхард Геземан упозорава на потребу методолошких и идеолошких преиспитивања дотадашњих проучавања, истичући неопходност компаративних истраживања, и „извлачења" из националних оквира (Геземан 1932).

---

[3] На Мурков рад, уз Вуков узор, значајно утиче и руска фолклористика, посебно А. Гиљфердинг и Петар Рибњиков.

[4] О Геземановом и Мурковом утицају на рад Милмана Парија исцрпно је писао Џ. М. Фоли (Foley 1988: 14-18).

Уочава се важност регистровања стања традиције и репертоара певача и у крајевима где је епика у опадању (Меденица 1936: 145). Без обзира на естетске квалитете грађе коју је могуће прикупити на терену „за историју народне песме и народне приповетке врло је важно ухватити све фазе и све мене њена живота“ (Меденица 1937). Истиче се и потреба за проучавањем песама о актуелним догађајима, које представљају и врсту „лабораторије“ за студије епике као жанра у сталном дослуху са реалношћу заједнице.

У центру интересовања нашли су се регионална распрострањеност епике (и блиских жанрова), начини певања, и сами певачи. Истраживања се оријентишу на регистровање и дескрипцију актуелног стања епског певања на конкретном подручју, описују се контексти певања − приватни, ванритуални, ритуални, некада уз напомене о специфичним песмама које се у одређеној прилици обавезно певају. Попис певача најчешће доноси и уже или шире обавештење о репертоару (уз напомене о годинама старости, начину учења и сл.). Драгоцени су и увиди у трансформације епског певања променом инструмената уз које се јуначке песме изводе (нпр. замена гусала *ћеманетом* у неким местима источне Србије, замена лауте/гусала тамбуром у муслиманској традицији, апсолутна редукција инструменталне пратње и извођење јуначких песама уз пратњу хармонике (Ресава нпр.), појава групног певања − уз јужну Србију и Македонију, регистрована је и у неким местима источне Србије). Неретко се дају и детаљни описи инструмента и његове орнаментике, као и опис самог извођења (боја гласа, начин певања, емоционални аспекти).

Наново се афирмишу и студије случаја (проучавања појединачних певача) од којих неке нарастају до готово монографских приказа. Тенденције и подухвате колекционарског типа у којима се трага за „најбољим“ певачем и „најбољом“ песмом смењује, дакле, интересовање за сам процес реализовања текста у конкретној ситуацији, без обзира на формална, естетска или семантичка „исклизнућа“. Фолклорна творевина показује се „аутентичнијом“ у свој својој „несавршености“ (фрагментарности, ритмичкој недоследности, физиолошким ограничењима извођача...).

Овиме је означена жеља за креирањем комплексне слике која се не исцрпљује документовањем фолклорног текста. Традиција епског певања сагледава се као феномен који битно кореспондира са другим сферама културе (преклапање епике и других жанрова, утицај нових средстава комуникације и социјалних и политичких прилика на традицију у целини). Репертоар није жанровски ограничен и „задат“, публика и певач сагледавају се у узајамности и међусобној условљености. Прихватање чињенице о разноликости усвајања традиционалног знања, увођење нових видова трансмисије у домен научног интересовања (песмарице, напомене о утицају извођачких стилова онда чувених Ушћумлића и Перуновића), указује на битну тенденцију посматрања традиције као динамичног процеса. Свест о могућности делокализације у поимању традиције остварује се усмеравањем на певача-појединца којем се не негира могућност трансрегионалног просторног и културног измештања, учења, усвајања другачијих пракси и знања.

Укрштање теренских извештаја реномираних истраживача и прилога ентузијаста којима проучавање фолклора није било примарно интересовање, али су били у прилици да сопствену културу сагледају и опишу, значило је и удвајање истраживачких перспектива (које ће касније бити означене као *аутсајдерска* и *инсајдерска*). За разлику од тенденција којима је био битно обележен тренд тзв. ,,народне етнографије“ (уп. Čаро Žmegač 2006: 11−13) у којем је предност давана управо истраживачу-аматеру за кога се претпоставља да може дати најпоузданију, ,,аутентичну“ слику сопствене традиције, *Прилози* обе истраживачке позиције третирају равноправно. Ипак, у савременим анализама сви подаци морају се узимати уз дозу опреза и свест о снажном присуству истраживачког гласа у креирању понуђене слике културе.

Из данашње перспективе, са готово седамдесетогодишње дистанце, може се без двоумљења рећи да су управо у овом периоду (тридесете и четрдесете године двадесетог века) не само формулисане битне методолошке смернице у истраживању и испитиване могућности интерпретације теренске грађе, већ су у великој мери и антиципирани и данас актуелни теоријско-методолошки проблеми (од релације истраживач/саговорник, до проблема из домена научне етике и принципа реституције истраживања).[5]

Поменуте методолошке новине ишле су у корак са новим начинима документовања грађе (аудио записи). Геземан (1937: 222) истиче да:

> ,,...једна плоча пружа могућност не само архивског и документарног тезаурисања, него и неисцрпне и објективне научне обраде, а ово тезаурисање и проучавање једина су опет средства да се ово неоцењиво благо сачува за сав народ за што дуже време и у што чистијем, нефалсификованом стању“.

На сличан начин о овом питању говори и Р. Меденица:

> ,,То ће несумњиво знатно олакшати научна истраживања, особито у области музичког фолклора, народне песме и лингвистике, особито дијалектологије и оне гране лингвистике која се бави проучавањем физиологије гласа. Јер нотни, акценатски и други графички знаци нису у стању да ухвате ни најштурији костур онога што стварно представља једна отпевана или изговорена односно изрецитована песма или каква друга говорна целина“ (Меденица 1937: 272).

Упркос донекле идеализованог поимања аудио записа (вера у ,,аутентичност“ и могућност ,,објективне“ анализе, односно изостанак проблематизације накнадне обраде и интерпретације грађе као битно субјективних, стваралачких поступака), цитирани апели се и данас чине актуелним, у доба нових информационих технологија, у ери која је сва окренута изналажењу адекватних

[5] Примера ради, М. Кордунаш (1935: 80), говорећи о сусрету са већ чувеним Радом Рапајићем, напомиње да га је једва приволео да пева, будући да је Рапајић већ имао лоших искустава са записивачима: ,,Љутито спомену др. Луку Марјановића са загребачког универзитета, коме је ‘на образ и поштење` дошао због казивања пјесама ,па ми је, каже, штошта исправљао како ја нисам никад пјевао; што не могу на брзу руку све ни казати’. Раде још каже да није ни знао шта је учинио и колико се осрамотио, док га за то нијесу Срби Кореничани предусрели, одмах онијех дана, а нарочито неки млади трговац“. О невољама и ограничењима која прате истраживача који долази из другачије културе писао је опширно Карановић (1935). Покушавши да забележи што више података о муслиманским рамазанским гусларима у Сарајеву, у ,,аутентичном“ амбијенту кафана, сусрео се са подозрењем, те је посао морао поверити једном од мештана.

принципа архивирања и заштите фоно и видео грађе везене за нематеријалну културну баштину. Они покрећу и питања употребљивости грађе за другачије типове истраживања (лингвистичка и музиколошка, конкретно), тј. отварају проблем *секундарне анализе*, речено језиком савремене науке.[6]

Претходно описану струју занима првенствено актуелно стање традиције – садашњост. Додуше, у појединим студијама се осећа „оптерећеност" идеалтипским моделима заснованим на познавању епике динарског типа из деветнаестовековних записа и сведочења, због чега се поједине регионалне традиције оцењују као „умируће", „бескрвне" и сл. Поједини аутори, опет, романтизују представу о гуслама и гуслању, нарочито уколико описују традицију краја из којег сами потичу. У истом периоду, међутим, егзистира и друга линија теренског рада, она која у већој мери следи наслеђе претходног столећа, а која би могла творити културноисторијску парадигму проучавања. Тежња ка „очувању" старих, архаичних слојева традиције усмерава ове подухвате „колекционарског" типа (Петрановић, Шаулић, Лубурић). Њих пре свега занима прошлост, а садашњост их интересује само у оној мери у којој рефлектује претходне ступњеве традиције, архаичне слојеве, сижее и мотиве.

Овај замах нагло је прекинут Другим светским ратом и генерацијском сменом у доминантној линији фолклористичких изучавања.

1.3. Маргинализација терена и неоромантичарски, колективистички концепти фолклора

Наслеђе тридесетих и четрдесетих година, када је о теренским проучавањима реч, као да није било довољно подстицајно у новим културним и политичким околностима. За разлику од већине научних заједница у окружењу које систематично и организовано, под покровитељством великих државних научних институција спроводе теренска истраживања, и прикупљају грађу из области традицијске културе, српска наука и култура нису кренуле у истом смеру. Данас,нажалост, не поседујемо ниједну архивску колекцију снимљене

[6] Бележе се и прва значајна музиколошка истраживања епике и традиције гуслања, која се везују за имена В. Винша и Бекинга. У сумарном прегледу почетака етномузиколошких занимања за епску традицију, Д. Лајић−Михајловић објашњава да је Винш регионалну епску праксу приказао „као суму индивидуалних стилова гуслара које је навео поименце и представио избором биографских података које је проценио важним за стил певања, односно свирања. Тако особине личности повезује с општим карактером интерпретације, одређена мелодијска решења тумачи као последицу старости певача, природним регистром гласа објашњава специфичну боју, „стилизацију" у певању, доводи у везу ниво образовања (пре свега елементарно: писменост) с начином учења, преношења и преобликовања песама, осврће се на условљеност репертоара животним околностима, а указује и на однос стила певања и (измењене) функције епике" (Лајић-Михајловић 2008: 299−300). Нешто музиколошког материјала доступно је и у Мурковим текстовима (детаљније у Lajić-Mihajlović 2007). Из етномузиколошке перспективе и проучавања из тридесетих и четрдесетих година могу се, међутим, проценити као примарно филолошки усмерена, уз маргинализацију музиколошке компоненте. Ово је условљено и ограничењима истраживачких компетенција и знања, па се извођење више описује, но документовано (у етномузиколошком смислу адекватно, уз транскрипт) образлаже и анализира.

грађе, уређену према адекватним научним, класификационим и техничким захтевима. Уколико звучни, фото и видео записи и постоје, по правилу су део приватних колекција сакупљача.[7]

Теренска проучавања нису прекинута, али методолошки принципи које је претходна генерација истраживача настојала да формулише, нису у пуној мери слеђени, преиспитивани и даље развијани. Нове историјско-политичке околности и идеолошка клима чијег утицаја није, разуме се, могла бити лишена ни наука о фолклору, значајно утичу на смер истраживања на терену, и научни дискурс који прати интерпретацију грађе.

Велики теренски подухват, у организацији Етнографског института САНУ, обележио је крај четрдесетих и почетак педесетих година прошлог века (анкете су спровођене у различитим крајевима ондашње СФРЈ од 1949. до 1953. године). Сакупљачки рад био је примарно усмерен на „ново народно стваралаштво", односно на „фолклор Револуције и НОБ-а", као и на прикупљање песама „о обнови и изградњи". Не поричући значај забележеног материјала за проучавање поетике хроничарског певања и истраживања релације идеологије и фолклора, овим се истраживањима, ипак, имају ставити значајне примедбе на методолошком нивоу. Строга тематска усмереност означила је и изостанак сагледавања традиције као целине, и репертоара певача као сложене полижанровске и политематске категорије. Фокусирајући се на анализу текстова, интерпретације су најчешће заобилазиле описе извођачког контекста. Поједине студије настале на овом материјалу нису лишене снажне идеолошке обојености, враћајући се колективистичким концептима фолклора у неоромантичарском тону (Недељковић 1960, 1961; Антонијевић 1963; Радовановић 1963, и др.).[8] Ови текстови настоје да афирмишу претпоставку „културног јединства народа" и имплицитно укључују идеју о „незавршеној идиличној фолклорној прошлости" која се „улива" у „савременост", наставља се, и траје.[9] Статичност ракурса симулира једнодимензионалну слику која заобилази формирање сложенијег идеолошког полилога који се, нарочито када је о хроничарском певању реч, несумњиво могао очекивати. Глас информатора по правилу „покрива" глас самог истраживача/интерпретатора. Мањак непосредних бележења на терену у извесној је колизији са објављивањем великог броја партизанских песмарица, избора и антологија. Овакве корпусе углавном не прате обавештења о извођачима, начинима бележења, или каквом другостепеном извору.

У студијама, написима и чланцима разноликог квалитета и амбиција, ипак се донекле у овом периоду проучавања фокусирају на нека од кључних питања хроничарског певања. У појединим радовима се формира нешто

[7] Хетерогена, између осталог и епска, грађа коју сачињавају углавном теренски записи студената постоји и на Факултету музичких уметности у Београду, али је реч о рукописима, не и фоно-записима.

[8] У оквиру годишњих конгреса удружења фолклориста Југославије редовно се организују и секције усмерене на различите аспекте савременог фолклора (улога у „изградњи социјалистичке културе", „друштвени карактер" народне уметности и сл.).

[9] О сличној појави у Бугарској, у послератном, социјалистичком периоду, а у вези са креирањем слике фолклора у сценским наступима в. Silverman 1989: 146.

комплекснија слика актуелног стања традиције, уз указивање на слојевитост репертоара, коегзистирање и преплитање старих песама (које се уче усменим путем или, чешће, из песмарица), песама о балканским и светским ратовима и песама о свакодневним збивањима (Слијепчевић 1978).

И поред постојања оваквих студија у којима се, на методолошки (и идеолошки) различите начине, тематизује и третира актуелно стање епског певања и традиције гуслања, немогуће је отети се утиску да је гуслање као активна, „жива" културна пракса у овом периоду остало изван доминантне линије српске фолклористике, која се примарно окретала теоријским студијама заснованим на расположивој записаној грађи.

Студије о појединим певачима у овом се периоду срећу сасвим спорадично и углавном су плод самосталног истраживачког интересовања и теренског рада.

Лагано окретање од текста и најширег социјално−историјског и политичког контекста хроничарског певања, ка ужем извођачком окружењу види се као могући одјек контекстуалне фолклористике која је у другим научним срединама (посебно англосаксонској традицији) већ стекла значајно место и статус у оквиру хуманистичких наука. Крајем седамдесетих и почетком осамдесетих година бележи се знатнији број студија посвећених начину извођења епске песме, на трагу истраживања фолклорног перформанса (Antonijević 1971; Bodiroga 1971; Rihtman 1971).[10]

Два централна фолклористичка часописа, који су обележили седамдесете и осамдесете (па и деведесете) године двадесетог века, „Фолклор" и „Расковник", различито се односе према објављивању актуелне теренске грађе. Док је уредништво „Фолклора" окренуто „савременом епском стваралаштву", дотле се „Расковник" радије одлучује за публиковање варијаната класичних сижеа као вида „аутентичног" фолклора. Нажалост, ни у једном од гласила грађа није свагда праћена и адекватним и неопходним коментарима о изворима и начину бележења.

Фолклористика у српској и блиским научним срединама очито није развила озбиљнији метатеоријски и метаметодолошки дискурс када је реч о

[10] Ширином грађе и флексибилношћу приступа посебно се одликују студије Т. Чубелића и Ђ. Бутуровић. Полазећи од претпоставке да је сваки носилац традиције подједнако релевантан за њено проучавање, без обзира на вештину извођења и обим репертоара, Чубелић нуди комплексну слику извођења. Феномен перформанса осветљен је и са становишта структурирања текста, и са становишта мнемотехнике, али и физиолошких законитости певања, не изузимајући питање односа према аудиторијуму, укључујући тиме студију у домен теорије комуникације (у новом светлу сагледана је улога ауторских коментара – пребацивача, узвика, пауза, извођења фрагментарног текста...).

Контекстуални приступ и инсистирање на сложеној презентацији која би обухватила и однос чланова заједнице према наслеђу, одликује истраживачко-методолошки поступак Ђ. Бутуровић (Buturović 1963; 1978; 1982). Покушај осветљавања епског певања као интегралног дела традиције, подразумева и искључивање идеје о њеној статичности, свест о сталним менама које су последица промена у ширем друштвеном контексту (измењена социјална клима, нова средства комуникације, измене у начину прихватања текстова и односу према традиционалном наслеђу у целини). Проблематизација репертоара показује његову зависност од низа фактора: од индивидуалних афинитета певача, преко генерацијске припадности, до најширих друштвених утицаја, односно јавног колективног дискурса једног доба.

теренском изучавању епике и традиције гуслања. Ипак, неки од поменутих подухвата из данашње перспективе виде се као захвати у ближем или даљем дослуху са светским научним стремљењима, посебно контекстуалном фолклористиком и теоријом комуникације, те функционалистичким приступима.

1.4. Од студија перформанса до „антрополошког обрта“ у фолклористици

Развој контекстуалне фолклористике у смислу формулисања базичних теоријско-методолошких премиса може се пратити у западноевропској, тј. англосаксонској теоријској мисли од шездесетих година двадесетог века. Везује се за имена Д. Бен Амоса (Ben Amos 1971), А. Дандиса (Dundes 1964), Р. Баумана (Bauman 1975). Ови теоретичари формулишу блиска поимања контекста и предлажу методолошки комплементарне могућности посматрања фолклорног текста у конкретној ситуацији усменог општења. Концентришући се на комуникативне и експресивне аспекте фолклора, Д. Бен Амос и Р. Бауман развијају аналитичке моделе засноване на анализи грађе која се добија у реалном говорном/извођачком окружењу. Ослањајући се и на теорију комуникације, концентришу се на вербалне и невербалне елементе фолклорне поруке. Под контекстом се у поменутим студијама подразумева уже извођачко окружење, пажња се усмерава на лингвистичке и паралингвистичке структуре, а фолклор се посматра као вид естетске комуникације. У први план истраживачког интересовања долази и тумачење структуре текста са становишта комуникативности. Фолклор се радије посматра као процес, као текст у настајању (чије креирање јесте резултат директне интеракције између извођача и његове публике), него као готова датост.

Поимање комуникативног контекста помера се, даље, од ужег извођачког окружења ка ширем социокултурном плану. На сложену улогу друштвено-историјског контекста указано је већ у студијама Ч. Џојнера (Joyner 1975). Овај истраживач посветио је посебну пажњу индивидуалним карактеристикама извођача (баратање адекватним вербалним обрасцима, стваралачко умеће и надахнутост, личне склоности, од емоционалних, до идеолошких) као важним факторима који се морају имати у виду при анализи „материјализације“ фолклора.

Јединство фолклорног текста и његовог окружења – културних, идеолошких, социолошких елемената, као и широк дијапазон функционалних, психолошких, културолошких и других чинилаца, који условљавају конституисање и рецепцију текста, наглашавају студије различитих усмерења. Контекстуална фолклористика, по природи ствари, увек је имала додирних тачака са лингвистичким истраживањима и теоријом комуникације, нарочито концентрисана на најужи извођачки контекст. Од доба окретања „извођачким догађајима“ (*performance*; *storytelling event* – Georges 1969; *speech event* –

Hymes 1962), блиска је етнографији комуникације (*etnography of speaking* − Hymes 1962, према Hajmz 1980), концептима етнопоетике (уп. Даскалова-Перковска 2002), студијама културе.[11]

Дијалошки концепти културе, битно антиципирани Бахтиновим истраживањима, померају предмет интересовања од затворених, довршених и неупитних структура, ка поимању свих слојева културе као отворених, са смислом који није задат већ се у свакој интерпретацији изнова гради и остварује. У том светлу фолклорни текст је процес, део комуникације и елеменат стратегије конституисања индивидуалне и колективне социјалне и културне реалности (Georges 1990). Фолклор и традицијска култура су и симболички израз, маркер и конструктивни део идентитета појединца и заједнице.

Савремена истраживања „живе" епске традиције у великој су мери обележена трендом „откривања култура". Пажња је, између осталог, усмерена на до сада маргинализоване заједнице и њихову мало познату епску баштину и актуелну праксу (Honko 1998). Афирмишу се и типови епског певања који су још увек део живе културне праксе, а који су се до сада налазили на маргинама (суштински евроцентрично оријентисаних) интересовања водећих фолклористичких школа и праваца (региструје се окретање турској, арапској, традицијама источне Азије и Пацифика).[12] Увид у битно различите традиције епског певања резултирао је и изменом свести о епици у структурном и жанровском смислу. Певање о херојској прошлости свагда је у дослуху са усменом историјом и њеним „нижим" слојевима и жанровима. Елитистички концепт епике као „националног блага" релативизује се у складу са поимањем комплексности појма заједнице/заједница, односно свешћу о вишеструким круговима идентитета.

Разумевање фолклорне чињенице у концентричним социокултуролошким слојевима контекста карактерише ову линију савремених антрополошки усмерених истраживања фолклора и традицијске културе. Ови приступи неодвојиви су од наслеђа постмодернизма и доконструкције, па у великој мери доводе у питање могућност успостављања општеважећих закључака. За разлику од структуралистичко-семиотичких тумачења окренутих универзалним, базичним структурама и културним обрасцима, ова друга грана афирмише индивидуализам, субјективност и емску перспективу. Овакво се становиште показује особито погодним за истраживање културних чињеница у савременом друштву, са искуством и поимањем идентитета и припадности као динамичних феномена.

Опсег појма фолклор измешта се и ка домену сваковрсних усмених наративних структура (усмена историја, прича из живота, песме локалног и/или аутобиографског карактера и сл.). Поимање фолклора као естетске комуникације, односно и литерарног феномена, уступа место проучавању усменог тек-

[11] Контекстуално усмереним приступима стављане су и бројне примедбе (да се усмеравајући се на контекст, опис „извођачког догађаја", социјалног окружења, губе границе између етнологије и фолклористике у традиционалном смислу речи, да у неку руку „девалвирају" сам текст, да нуде партикуларизоване слике − Jones 1979: 42−47).

[12] Преглед оваквих истраживања в. у Honko 1996b: 7−8.

ста. Истовремено, појам традиције помера се ка концепту усмене културе, чиме се заобилази искључивост реферирања на прошлост и тенденција реконструкције „идеалних модела“ културних феномена у имагинарном кохерентном колективу.

Релативизују се појмови кохерентности и довршености и укида трагање за „идеалним“ обликом текста, „пожељним“ начином извођења и „адекватном“ перформативном ситуацијом. Као релевантни узимају се и „нецеловити“ текстови, пратећи метатекстуални коментари, сви облици извођења (од певања до парафразирања садржаја).

Овакве тенденције не значе и искључивање поетских и фатичких функција фолклора, већ радије релативизацију базичних естетско-аксиолошких критеријума. Наиме, функционалне, семантичке и естетске парадигме у интерпретацији се формирају укрштањем емске и етске перспективе. Инсистирање на значају емске перспективе наставак је тенденција које су се последњих деценија двадесетог века могле чути посебно од стране социјалних антрополога са битним искуством теренског рада. Афирмација „погледа на културу изнутра“ представља покушај сагледавања традиције (односно конкретне културне чињенице која је предмет проучавања) из угла њених носилаца. Слика културе формира се укрштањем дискурса који творе њени чланови и дискурса „тумача“. Није релевантна само (екстрахована, реконструисана) културна чињеница (модел), већ и њена „унутрашња“ (ре)интерпретација. Када је о фолклору реч, тумачење „материјализованог“ текста битно се допуњава сваковрсним метатекстуалним коментарима, па се појам „грађе“ знатно шири. Значајним се показују и сви наративи који се тичу традиције у целини, или њених специфичних елемената. На тај начин се фолклорни текст смешта у шири контекст актуелног стања традиције. Увиђа се релевантност метатекста традиције у целини, анализирају се (и деконструишу) њени централни наративи, фундаментални симболи и вредности. Увиђа се сложеност и слојевитост у смислу интерпретативних разлика, дихотомија и полемичких момената које такви симболи и наративи могу да генеришу.

Усмеравање на емску перспективу и битна релативизација аксиоматских ставова и закључака који имају претензију да буду општеважећи, значи и повратак носиоцима традиције уз знатно уважавање индивидуалних специфичности и разлика. Афирмација индивидуалног чини се нарочито оправданом када је реч о истраживању високоперформативних фолклорних жанрова чије интерпретирање несумњиво представља извођачки чин. Када је о епици и гуслању реч, ради се о извођачима који у (ужој или широј) заједници имају сасвим специфично, истакнуто место. Извођач као објекат интересовања посматра се као носилац традиције, али и као индивидуа са личним особеностима и стваралачком вољом која није условљена само традицијом.

Поменуте тенденције које фолклористику профилишу према антропологији фолклора, довеле су и до значајних померања у поимању извођачког процеса, изменивши и допунивши теорију формуле. Тежиште фолклористичког интересовања не остаје на нивоу моделовања текста у комуникативној ситуацији коју карактерише најједноставније (или само таксативно) схваћен

принцип реципрочне релације на нивоу извођач/публика. Значај формуле као кључног елемента поетике усменог стварања и естетике истоветности, њена важна улога у генерисању структуре текста, комуникацији/рецепцији и импровизацији, не доводи се у питање. Међутим, концепт формулативности битно се надограђује. Тако се један од водећих проучавалаца епике, ослоњен на традицију Паријевих и Лордових аналитичких захвата, Џ. М. Фоли, у низу новијих студија окреће улози формулативних елемената не у структурирању текста, већ у генерисању значења (Foley 1991; 1995). Фоли формулише појам „традиционалне референцијалности" *(traditional referentiality*), комплементаран или близак појму интертекстуалности у литерарним, музичким или ликовним уметностима. Издвојен је феномен „неизговореног контекста", који се може дефинисати и као традицијско знање, скуп свих контекста у којима се одређена вербална структура појављује. У конструисању и декодирању значења управо „неизговорени контекст" има вероватно много значајнију улогу од конкретног текстуалног окружења (Foley 1991).[13]

Чини се да је, ипак, суштински заокрет начињен увођењем појмова *текстуализације* и *менталног текста* (Honko 1996c; Honko 2000). Текстуализација означава „материјализацију" менталног текста у конкретној комуникативној ситуацији. Потребу за увођењем овог појма Хонко је, како сам објашњава, осетио покушавајући да разуме процес „продуковања" текста у ситуацији/ситуацијама усменог општења. Било је неопходно постулирати постојање неког „пре-наративног", „пре-текстуалног" оквира, који се састоји од свесних и несвесних садржаја у менталном простору извођача. Према овом теоретичару, ментални текст састављен је од текстуалних елемената и скупа генеричких правила. Ментални текст није фиксиран, и материјал који добијамо и записујемо у извођењу само је његов одраз, продукт (манифестни текст). Окрећући се начинима меморисања, Хонко је склонији да верује да се процес памћења пре везује за менталне слике, него за вербалне структуре.

Питање материјализације и пријема менталног текста у контексту, реактуализује неке од појмова теорија комуникације и интертекстуалности – кодирање, декодирање, енкодирање. Исти се текст (подразумевајући под текстом и уже структуре, до нивоа ликова и симбола) у свакој новој реализацији и структурно, и семантички, и идеолошки изнова ствара и тумачи. Води се рачуна о специфичностима извођачких контекста који могу бити ритуални, ритуализовани, свакодневни, истраживачки, фолклоризовани/сценски и сл.

Отуда се разматрање текста не може задржати само на нивоу стилско-структурне анализе вербалних параметара, већ се значење остварује увек изнова, у свакој појединачној ситуацији. Оно је сума односа жељених и препознатих порука. Са једне стране је културно условљено, будући да се ослања на културне кодове конкретне заједнице, али је увек зависно од индивидуалних начина семантичког декодирања.

---

[13] Инсистирајући на ширењу контекста, Фоли се окреће и значају традиције у индивидуалном субјективном простору асоцијативности: „Oral tradition forms are situated in part within a set of associations and expectations formally extrinsic but metonymically intrinsic to their experience as workers of verbal art" (Foley 1995: xii).

Ако су студије перформанса релативизовале текст, онда поменути нови приступи донекле релативизују перформанс. Свако се извођење може разумети тек имајући у виду претходне извођачке ситуације и моделе, и скуп асоцијација које изведени текст прате.

Усмеравање на „реалитет“ менталног простора имплицира идеју о постојању фолклора у индивидуалној свести. Текст у индивидуалном менталном простору егзистира не само кроз скуп образаца и формулативних елемената из фонда традиције (тема, сижеа, мотива, иницијалних, финалних, контекстуалних вербалних клишеа, лексичких спојева, фигура, обрта и сл.) који ће га у конкретној ситуацији генерисати, већ и као део знања о традицији у целини. Ово значи и да је ментални текст неодвојив и од вредносних судова и културом кодираних образаца, али и индивидуалних процена и ставова.[14] Отуда појам менталног текста јесте неодвојив и од идеологије фолклора и традиције.

Овакво, динамичко поимање фолклора, доноси и нове принципе теренског истраживања, обраде и публиковања фолклорних текстова. Нова парадигма у публиковању материјала, односно поимању текстуализације (када је о фолклорном тексту реч) подразумева текст не као продукт, већ текст као процес, или резултат процеса. Свргавањем „апсолутизованог перформанса“, као нови модел фолклористичке презентације грађе и пратећег етнографског/антрополошког писма, намеће се концепт *интерактивног текста* (уп. Russel 2006).[15]

ЛИТЕРАТУРА

Антонијевић 1963 – Драгослав Антонијевић: *Друштвени карактер херцеговачких народних песама изградње*, *Рад IX конгреса фолклориста Југославије у Мостару* 1962, Требиње, 1963, 203–210.

Геземан 1928 − Герхард Геземан: *Нова истраживања народних епских песама*. Са Гусларом у Берлину, *Наша народна поезија*, Суботица, 7−13.

Геземан 1932 − Герхард Геземан: О народном епу у Вардарској бановини, *Гласник Скопског научног друштва XI,* Скопје, 191−198.

Даскалова−Перковска 2002 − Л. Даскалова-Перковска: *За някои черти на етнопоетиката в наративната традиция*, *Фолклор, традиции, култура*, София.

[14] Хонко говори о оваквој условљености перформативних стратегија, начина и стила извођења (Honko 1996c: 6−8).

[15] Изражена рефлективност, свест о условности резултата истраживања, флуидним позицијама истраживача и саговорника и моделима улога које прихватају, карактерише и низ студија које последњих година објављује неформална група истраживача традицијске културе различитих профила (Б. Сикимић, М. Илић, М. Вучковић, С. Ћирковић, А. Сореску-Маринковић, С. Златановић, А. Ђурић-Миловановић и аутор овог прилога). Проблематизује се однос истраживача и информатора, статус етнографског/антрополошког текста из епистемолошке перспективе, „репрезентативност“ информатора. Инсистира се на фрагментарности знања и промовише онтолошки релативизам и епистемолошки скептицизам. Позиција етнолога/фолклористе на терену вишеструко се концептуализује (кроз дискусију о одговорности, ризику и сл. – уп. Сикимић 2008).

Карановић 1935 – Милан Карановић: *Неколико бележака о рамазанским гусларима у Сарајеву*, *Прилози проучавању народне поезије* II/1, Београд, 87–92.
Кордунаш 1935 – Манојло Бубало Кордунаш: Раде Рапајић, народни гуслар, *Прилози проучавању народне поезије* II/2, Београд, 77–81.
Лајић−Михајловић 2008 – Данка Лајић-Михајловић: *Етномузиколошки портрет народног музичара: гуслар*, *Музикологија* 8, Београд, 225−240.
Меденица 1936 – Радосав Меденица: Епска песма у Ресави, *Прилози проучавању народне поезије* III/2, Београд, 267–286.
Меденица 1937 – Радосав Меденица: *Певац Аксентије Миленковић*, *Прилози проучавању народне поезије* IV/1, Београд, 137–145.
Недељковић 1960 – Душан Недељковић: *Прилог проучавању законитости развитка нашег народног певања у периоду народне револуције, ослободилачког рата и изградње социјализма Југославије*, *Зборник радова Етнографског института LXVIII*, Београд, 39−167.
Недељковић 1961 − Душан Недељковић: *Развитак ужичког народног стваралаштва*, *Рад VIII конгреса фолклориста Југославије у Титовом Ужицу* 1961, Београд, 63−74.
Радовановић 1963 − Миљана Радовановић: *Друштвеноисторијски карактер херцеговачког народног певања народноослободилачке борбе*, *Рад IX конгреса фолклориста Југославије у Мостару* 1962, Требиње, 195−201.
Сикимић 2008 − Биљана Сикимић: *Етнолингвистички теренски рад: концептуализација ризика*, *Слике културе некад и сад*, Зборник радова Етнографског института САНУ, Београд, 81–93.
Слијепчевић 1978 − Милош Слијепчевић: *О чему и како певају савремени ствараоци народних песама у пределу горње Херцеговине*, *Рад XX конгреса удружења фолклориста Југославије у Новом Саду* 1973, Београд, 491−497.
Antonijević 1971 − Dragoslav Antonijević: *Oblici epskog pevanja i kazivanja u Aleksinačkom Pomoravlju*, *Rad XV kongresa udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu* 1968, Sarajevo, 1971, 107−110.
Bauman 1975 − Richard Bauman: *Verbal Art as Performance*, *American Anthropologist* 77, 290–311.
Ben Amos 1971 − Dan Ben–Amos: *Toward a Definition of Folklore in Context*, *Journal of American Folklore* 84, 3–15.
Bodiroga 1971 − Milan Bodiroga: *Oblici kazivanja Radovana Nadaždina, autora i kazivača pripovjednih narodnih pjesama*, *Rad XV kongresa udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu* 1968, Sarajevo, 107–110.
Buturović 1963 − Đenana Buturović: *Epska narodna tradicija Trebinjske šume*, *Rad IX kongresa saveza udruženja folklorista Jugoslavije u Mostaru* 1962, Trebinje, 53–58.
Buturović 1978 − Đenana Buturović: *Narodne pjesme u Rakitinu i Površi*, *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine* XXX (1977), Sarajevo, 33−103.
Buturović 1982 − Đenana Buturović: *Narodne pjesme u Drežnici kod Mostara*, *Glasnik Zemaljskog muzeja Bosne i Hercegovine* XXXVII, Sarajevo, 47–136.

Čapo Žmegač 2006 − Jasna Čapo Žmegač: *Etnolog i njegove publike – O restituciji etnografskih istraživanja*, *Etnologija bliskoga. Poetika i politika suvremenih terenskih istraživanja* (ur. J. Čapo Žmegač, V. Gulin Zrnić i G. Šantek), Institut za etnologiju i folkloristiku, Zagreb.

*Dundes 1964 − Alan Dundes***:** *Texture*, *Text, and Context*, *Southern Folklore Quarterly* 28, 251–265.

Foley 1991 − John Miles Folley: *Immanent Art: From Structure to Meaning in Traditional oral Epic*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1991.

Foley 1995 − John Miles Foley: *The Singer of Tales in Performance*, Bloomington and Indianapolis: Indiana University Press, 1995.

Foley 1988 − John Miles Foley: *The Theory of Oral Composition*, Folkloristics Series Indiana Studies in Biblical Literature, Indiana University Press.

Georges 1969 − Robert A. Georges: Toward an understanding of Storytelling Events, *Journal of American Folklore* 82, 313-328.

Georges 1990 − Robert A. Georges: *Communicative Role and Social Identity in Storytelling*, *Fabula* 31, No. 1–2, 1990.

Hajmz 1980 – Del Hajmz, *Etnografija komunikacije*, Beograd.

Honko 1996a − Lauri Honko: *The quest for oral text: The third wave?*, *FF Network* 12, June 1996, 1–6.

Honko 1996b − Lauri Honko, *Comparing the Textualization of Oral Epics*, *FF Network* 13, November 1996, 7–8.

Honko 1996c − Lauri Honko: *Epics along the Silk Roads: Mental Text, Performance, and Written Codification*, *Oral Tradition* 11/1, 1–17.

Honko 1998 − Lauri Honko: *Textualising the Siri epic*, FF Communications No. 264, Helsinki: Academia Scientiarum Fennica.

Honko 2000 − Lauri Honko (ed.): *Textualization of oral epics*. (Trends in Linguistics, Studies and Monographs 128.) Berlin: Mouton de Gruyter, 2000.

Jones 1979 − Steven Jones: *Slouching Towards Ethnography: The Text/Context Controversy*, *Western Folklore*, Vol. 38, No. 1 (Jan., 1979), 42–47.

Joyner 1975 – Charles W. Joyner: *A Model for the Analysis of Folklore Performance in Historical Context*, *The Journal of American Folklore*, Vol. 88, No. 349, 254-265.

Lajić-Mihajlović 2007 − Danka Lajić-Mihajlović: *Doprinos Matije Murka etnomuzikološkom proučavanju epike, Slovanský svět očima badatelů 19. a 20. Století*, K 50. výročí umrtí Ludvika Kuby, eds. P. Kaleta, L. Tyllner, Etnologický ustav AV ČR v.v.i., Praha, 2007, 81–88.

Murko 1951 − Matija Murko, *Tragom srpsko–hrvatske narodne epike I−II*, Djela Jugoslavenske akademije znanosti i umjetnosti, knj. 41−42, Zagreb.

Rihtman 1971 – Cvjetko Rihtman: *Tradicionalni oblici pjevanja epskih pjesama U Bosni i Hercegovini*, *Rad XV kongresa udruženja folklorista Jugoslavije u Jajcu* 1968, Sarajevo, 97–105.

Russel 2006 – Ian Russel: *Working with Tradition: Towards a Partnership Model of Fieldwork*, *Folklore* 117, 15−32.

Silverman 1989 – Carol Silverman: *Reconstructing Folklore: Media and Cultural Policy in Eastern Europe*, *Communication* 11, 141−160.

Smiljana Djordjevic

FOLKLORISTS IN THE FIELD: CHANGES IN METHODOLOGICAL PARADIGMS OF FIELD RESEARCH

(Summary)

The papper presents an overview of different methodological principles of folkloristic field research and text recording. Special emphasis is putted on the epic and gusle playing tradition. Different ways of recording (and publication) of folklore material are brought into the broader context of contemporary theoretical and methodological paradigms. Several paradigmatic examples are analysed in detail (Vuk Stefanovic Karadzic, romantic concepts of the nineteenth century; field research in the 20th century – especially A. Smaus, M. Murko, M. Parry and A. Lord, ethnomusicological approaches). It discusses the experiences of contemporary field research, with analysis of the possibilities and consequences of implementation of current methodological point of view.

UDK 821.163.41.09-14:398]:050.488(560.118)
050.488 CARIGRADSKI GLASNIK

Валентина Питулић*
Филозофски факултет, Косовска Митровица

ОБРЕДНЕ ПЕСМЕ НА СТРАНИЦАМА „ЦАРИГРАДСКОГ ГЛАСНИКА“

Обредне песме у „Цариградском гласнику“ представљају грађу која говори о обредно-обичајној пракси српског народа на Косову и Метохији у време турске владавине. У раду се бавимо особеностима ове врсте имајући увид у остале записе са овог терена, као и записе обредних песама Вука Стефановића Караџића

Први листови који су под турском окупацијом излазили на Косову и Метохији (на српском и турском језику) били су *Призрен* и *Косово*. На Светог Саву 1895. године у Цариграду је изашао „Цариградски гласник“, први лист само на српском језику. Излазио је четрнаест година. У Београду лист „Трговачки гласник“ уређивао је Пећанац, писац и новинар, Никодим Савић. Решен да помогне свом пострадалом народу на Косову и Метохији, а у циљу очувања националног идентитета уложио је велики напор и знање у покретању гласила на српском језику. Био је први уредник. Његова велика заслуга била је што је успео да окупи велики број културних посленика и сарадника како из Србије тако и из Аустроугарске.

За своје време „Цариградски гласник“ био је врло модеран лист. Велики број записа слали су учитељи и свештеници са Косова и Метохије. Лист је излазио на четири стране, а Турци су, приликом свечаности дозвољавали да излази, понекад, и на осам страна. Строга турска цензура није дозвољавала никакве политичке текстове тако да је гласник нудио приказ етнографског наслеђа. У излажењу листа било је великих тешкоћа, посебно финансијских. Лист је издржао четрнаест година, са два прекида, у 1897. и 1907. У 42. броју 1909. године објављено је: „Цариградски гласник“ престаје излазити. Овим бројем обустављамо даље излажење нашег листа и то због техничких тешкоћа које се нису могле уклонити.“[1]

* valentinepit@beotel.rs

[1] „Цариградски гласник“, 1909, бр. 42. од 10. октобра.

У „Цариградском гласнику“ нашли су се, поред усменог наслеђа и текстови о народним обичајима, језику и религији.[2]

У листу је објављивана врло богата грађа која говори о етнопсихолошком профилу српског народа на Косову и Метохији с краја 19. и почетком 20. века. У њему је највише лирских народних песама: обредне (коледарске, водичарске, ранилачке, лазаричке, на Цвети, велигданске (васкршње), ђурђевске, спасовске, крстоношке; обичајне (сватовске, славске); верске; посленичке; чобанске; љубавне; породичне; родољубиве; епске песме; приповетке; говорне творевине (пословице и изреке, загонетке и бројанице).

Од обредних песама у „Цариградском гласнику“ нашле су се: коледарске, водичарске, ранилачке, лазаричке, на Цвети, велигданске (васкршње), ђурђевске, спасовске и крстоношке. Објављено је 247 лирских народних песама. Од тога 118 обредних, 52 љубавне, 44 обичајних, 14 посленичких, 10 породичних, 7 верских и 2 родољубиве. Недостатак објављивања у „Цариградском гласнику“ је што не пише којој врсти песма припада. Владимир Бован, у књизи коју је приредио, даје напомену да је класификација извршена на основу ранијих збирки које су излазиле пре и после „Цариградског гласника“.[3]

У овом српском гласилу нису равномерно објављиване лирске песме из свих крајева Косова и Метохије. Највише их је из Сиринићке и Средске жупе, Призрена, Пећи и њихове околине, као и из околних села Приштине и Моравског краја. Записивачи су углавном били школовани људи, посебно свештеници и ученици који су завршили Призренску богословију. Да би помогли српској деци у Старој Србије често су долазили учитељи из других средина, као из Војводине, Рашке, Васојевића и Вардарске Македоније. Учитељи су било добро припремљени за овај важан посао а и сам „Цариградски гласник“ објављивао је упутства о сакупљању народних умотворина. [4]

О обредним песмама у „Цариградском гласнику“ Владимир Бован каже да су „најразноврсније и међу њима је велик број изразито лепих песама.“[5]

Пођи ћемо трагом ове констатације да је у „Цариградском гласнику“ велик број изразито лепих песама. Наиме, Владимир Бован нас је упутио у оно за чим треба трагати. У раду ће нам помоћи и његова констатација: „Од обредних су најлепши примери узети из велигданских и ђурђевских, које су сачувале и велику старину, и у основним мотивима и у изражајним средстви-

---

[2] У раду користимо грађу из „Цариградског гласника“ коју је приредио Владимир Бован у књизи *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, Дом културе „Свети Сава“, Хвосно, Исток-Лепосавић, 2006.

[3] И. Степанович Јастребов, *Обичаи и песни турецких сербов*, С. Петербург, 1886; Б. Нушић, *Опис земље и народа*, I, II, Нови Сад, 1902, 1903; Д. Дебељковић, *Народне песме са Косова*, рукопис, Архив САНУ, Етнографска збирка бр. 10; Ј. Поповић, *Народни обичаји, умотворине и игре са Косова,* рукопис, Архив Матице српске у Новом Саду, бр. М7.538; П. Костић, *Свадбени обичаји у Призрену,* „Јужни преглед“ 1928, бр. 1-2; *Светога крсно име, слава у Призрену*, „Гласник етнографског музеја“, Београд, 1931; К. Манојловић, *Свадбени обичаји у Пећи*, „Гласник етнографског музеја“, Београд, 1933;

[4] В. Бован, предг. у: *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, стр.10.

[5] Исто, стр. 11.

ма. У њима је велика пажња посвећена веровању у магијску моћ речи, па као да је са тиме срасла и прастара мелодија тих песама, којима се каткада придружује и одређена обредна игра или радња.“

У једној коледарској песми у „Цариградском гласнику“ имамо весео тон Она почиње стихом:

„Што се сјаше кроз орашје?“
„Равно ми коло играше.“
„Што се сјаше кроз орашје?“
„Чини ми се бег сеђаше,
на прса му сат бејаше,
на главу му капа кита,
на капи му паун перо.“
Наше перо на бећаре,
бећари се разиграше
к’о срндаћи на планини.
Наше перо на девојке,
Девојке се разиграше
к’о јагањци на ледини.
Наше перо на невесте,
Невесте се разиграше,
к’о корњаче на орању.“ [6]

Народни певач поставља дилему, шта се сија. Чини се да је бег коме је на прсима сат, на глави „капа кита“ а на капи „паун перо“. У песми се на необичан начин доводе у опозитан однос бег и младићи. Занимљиво је на који начин је у једној коледарској песми које су се певале у славу повратка сунца поларизован однос ми/они у средини под турском влашћу. Прво питање шта се сјаше кроз орашје наилази на одговор да је, чини се, бег. Међутим, после кратког описа у три стиха народни певач одмах користи присвојни придев *наш* и каже:

„Наше перо на бећаре,
Бећари се разиграше
к’о срндаћи по планини.[7]

Песму је забележио Александар Вулић, у Неродимљу, крај Урошевца. О овој песми Владимир Бован каже:

„Неродимски певач сликао је младог бога у лику сјајног коњаника који сија *кроз орашје* и који носи игру за пером на капи, па када њим махне, разиграју се три кола играча: момачко, девојачко и невестинско. Певач је градио слике на поређењима и можемо рећи на врло успелим. Игру момачког кола сликао је као снажну, са великим скоковима као што су јеленови; девојачко је упоредио са игром јагањаца по ледини; невестинско је пак сликао као коло лаганих покрета, тихо, мирно, али је у овој слици невестинског

[6] Исто, стр. 19.
[7] Исто.

кола направио поређење са корњачама које миле по орању, уневши тако једну црту дискретног хумора.“[8]

Овде бисмо могли да кренемо и даље, у тумачењу симбола. У песми су дати мушки и женски принцип који је неопходан да би иницирао родну годину. Као активан принцип рађања појављује се и невестинско коло. Јелен, јагањци и корњача могу имати и дубље, симболично значење, имајући у виду да обредне песме са Косова и Метохије садрже и древне симболе. Јелен[9], је у древним обичајима има значајно место. Некада је имао значење свете животиња, а некада је добијао хтонско обележје.[10] Свако је имао важну функцију у ритуално-обредној пракси. Бећари су се разиграли као срндаћи по планини. Заметнула се игра која је често симболична замена за жртву. Треба, дакле, принети жртву да би година била родна. Мушкарци, кроз игру која је слична игри срндаћа у гори на симболичан начин ритуално, чисте хтонски простор да би обезбедили долазак божанству сунца. Јелен овде нема само функцију поређења. У палимсесту стоји древно божанство шуме коме се у виду кола приноси жртва, да би сунце безбедно дошло до оранице коју треба да оплоди. Поређење игре невестинског кола са корњачама[11] на орању асоцирају на оплођујућу моћ. Древни симболи у песми, на посредан начин, указују на потребу за жртвом која ће обезбедити родну годину. Коледарске песме нису типичне за Косово и Метохију. Ова једна, из Неродимља, која се нашла у „Цариградском гласнику“, указује на то да су се певале, а може бити да је временом њихов број бивао све мањи.

---

[8] В. Бован, *Српске народне песме са Косова и Метохије,* Јединство, Приштина, 1977, стр. 37.

[9] ЈЕЛЕН. Једно од најстаријих људских веровања је свакако поштовање јелена. Као света животиња познат је у Малој Азији још из друге половине трећег миленија. Код северних народа Азије и Европе поштовање и веровање у вези са јеленом сачувала су се до наших дана. Код српског народа остали су, колико се сада зна, само трагови о томе да је јелен некада био света животиња. У Јабланици (Србија), сваке године на дан 12. јула на Петровој гори одржавао се велики сабор. На том месту стоји камени жртвеник на којиме је приношена жртва, обично овца, чија крв треба да га попрска. Легенда овако објашњава обичај: некада је на пропланак где се приносила жртва сваке године долазио велики јелен са златним роговима да прими жртве. Једне године народ је заборавио да их донесе и тада је јелен наредио да њега принесу на жртву. Зато као успомена на ово легендарно жртвовање јелена са златним роговима, сваке године крв једног брава окиченог цвећем требало је да попрска жртвеник. Д. Срејовић мисли да се у овој легенди види траг ритуалног убијања јелена на крају жетве ради обезбеђења плодности за идућу годину.“ *Српски митолошки речник*, Ш. Кулишић, П. Ж.Петровић, Н.Пантелић, Нолит, Београд, 1970, стр. 160.

[10] „Јелен на споменику Деспоту Стефану Лазаревићу у Марковцу „нацртан стилизованом меком линијом, изразит је пример његове хтонске значењске симболике везане за реалност доњег света. Упоредо са новом хришћанском симболиком очувано је у народној традицији, фолклорним творевинама, веровањима и обредној пракси, раније паганско значење јелена.“ Бојан Јовановић, *Дух паганског наслеђа*, Светови, Нови Сад, 2000, стр. 36.

[11] „КОРЊАЧА (жељка). Кора, крв и јаја корњача употребљавају се у народној медицини. Верује се да трава коју донесе корњача може отворити сваки затвор. Стилизована фигура корњаче јавља се као орнамент на ћилимима, где, како изгледа, има заштитну улогу.“ *Српски митолошки речник*, Ш. Кулишић, П.Ж. Петровић, Н. Пантелић, Нолит, Београд, 1970, стр. 170.

Kornjaca Vode; mesec; majka zemlja; pocetak stvaranja; vreme; besmrtnost; rodnost; regeneracija. Cesto se prikazuje kao oslon sveta, u svojstvu pocetka stvaranja i sveodržavanja.“ Dž. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola,* Prosveta-Nolit, Beograd, 1986. str. 71.

У „Цариградском гласнику“ налазимо и по једну водичарску и ранилачку песму. Оне су пример христијанизације древне обреднообичајне праксе која је на територији Косова и Метохије, због присуства манастира и јаке хришћанске вере, резултирала стварањем уметности речи најлепше врсте. У „Цариградском гласнику“ налазимо и врло леп пример водичарске песме. Њу је, у околини Призрена, записао Анастас Поп-Стевановић, а другу Дена Дебељковић. Песма је настала на древном веровању да „се вода захваћена на почетку Нове године сматрала изузетном, чак лековитом.“[12] Међутим, то древно веровање старих Словена у новим условима и у новој религији христијанизовано је и везано за Богојављење, када се уочи овог празника „отварају небеса и да се тада упућују молбе у којима се исказују жеље чије се испуњење очекује у новој години.“[13] Сутрадан се у цркви узима света вода коју је свештеник освештао. Јастребов је записао како је овај обред изгледао у Морави и Средској.[14] Песма у „Цариградском гласнику“ певала се младићу који је вадио крст из воде. У њој је изражена жеља да се те године ожени:

О јуначе, Смиљанче!
Смиљ не носиш, смиљ, мирисаш,
Смиљ ти капит по рамена,
Да л’ не мислиш да се жениш?[15]

Овде видимо мешање седмерца и осмерца, што говори о старини песме, мада се не може утврдити који је стих примаран.

У „Цариградском гласнику“ налазимо једну ранилачку песму коју је Станимир Станимировић записао у Белом Пољу код Пећи. Песма је вероватно певана у колу јер почиње стихом „Скочи коло да скочимо“[16] и наставља се у веселом тону:

„Скочи коло, да скочимо,
који више, који ниже,
попадија понајвише,
која ије поскурице,
и Петрове грудичице,
Ђурђеве јагњичице
И божићне сланинице.“[17]

Песма је у веселом тону и сва је у функцији слављења напретка. У ранилачким песмама из других збирки изражена је жеља за напретком, оне су ведре, веселе, пуне су лепих слика. Песма у „Цариградском гласнику“ је грађена на деминутивима (грудичице, јагњичице, сланинице) што јој даје посебно весели тон. Ранилачки обред био је веома чврст у традицији на Ко-

[12] В. Бован, нав. дело, стр. 38.
[13] Исто,
[14] И. С. Јастребов, *Обичаи и песни турецкиъ Сербовъ*, С. Петербург, 1886, стр. 82-84.
[15] В. Бован, *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, стр. 19.
[16] Ист, стр. 13.
[17] Исто.

сову и Метохији. Јастребов је записао: „У Мушутишту, Љубижди и Кориши сачувао се обичај да се уочи Божића пале ватре, да се игра око ватре и да се певају тзв. *песме на ранило*. Обично девојке и младе жене играју том приликом најважнију улогу. Мушкарци ретко узимају учешћа у певању песама.“[18] Некада су се ранилачке песме певале и крајем зиме, односно почетком марта, када су се жене састајале у кући једне од њих, радиле послове које је требало завршити у току зиме (плетење, вез, ткање), а исмевале су оне жене које нису успеле да заврше своје послове. [19] Песма из „Цариградског гласника“ стиховима: „Скочи коло да скочимо/који више, који ниже/попадија понајвише…“ упућује на то да су жене играле у веселом колу и да је песма својим веселим тоном обезбеђивала напредак у наступајућим пословима. „Све указује да су ранилачке песме биле песме младих, заправо песме девојака, да су биле посвећене прослављању младости на почетку Нове године и у складу су са подмлађивањем природе. Можда и сиринићке калинарке представљају један вид ранилачких песама јер су девојке излазиле ’на ранило’.[20]

У „Цариградском гласнику“ нашао се највећи број записа лазаричких песама. Обичај лазарица дуго је сачуван на Косову и Метохији. Ове пролећне песме врло су разноврсне и богате мотивима и сликама. Пратиле су промене и у њима налазимо симболе који указују на њихово древно порекло. Вук Караџић је мало писао о лазарицама јер их на територији ван Космета затекао у лошем стању. У Рјечнику је записао:

> „Доскора је био обичај у Србији (а може бити да је често и сад), да иду Лазарице (неколико ђевојака уочи Лазареве суботе од куће до куће, те играју и пјевају пјесме од Лазара (онога што га је Ристос васкрсао). У Сријему и данас скупе се ђевојке уочи Лазареве суботе и стану у коло а пруже руке од себе, па дигну мало дијете мушко те иде преко руку, а оне пјевају:
>
> Лази, лази Лазаре!
> Те долази до мене,
> Прихватај се за мене:
> За свилене рукаве,
> За свилене мараме,
> За клечене кецеље“.[21]

Подизање малог детета највероватније долази из паганских времена и има значење симболичне замене за жртву. На основу Вуковог записа да се наслутити да су у осталим крајевима где су живели Срби лазарички обред био на издисају. У пуној снази он се сачувао у јужним крајевима на Косову и Метохији, а посебно у источној Србији. Иван Степановић Јастребов дошао је у Стару Србију када је лазарички обред сачуван у свом богатству о чему је оставио богат запис.[22]

---

[18] И. С. Јастребов, стр. 41.
[19] В. Бован, *Српске народне песме са Косова и Метохије*, стр. 45.
[20] Исто, стр. 46.
[21] Вук, Сефановић Караџић, *Српски Рјечник*, приредио Павле Ивић, Просвета, Београд, 1969, стр. 360.
[22] И. Степанович Јастребов, нав. дело, стр. 96-113.

У „Цариградском гласнику“ неколико је записа лазаричких песма. Из околине Призрена је неколико песма које је записао Анастас Поп Стевановић, велики број песама записао је Митар Вучковић, највише из Мушутишта код Призрена а добар број песама записао је у Средској Миладин Симић. Митар Вучковић је о народним песмама из Мушутишта записао да су девојчице одмах после Божића вежбале певање лазаричких песама. Биле су упућене одређеној особи. Певале су домаћину, домаћици, деци, момку, девојкама, кројачу…

У лазаричким песмама упућују се жеље за берићетом, плодном и родном годином, да се роје пчеле, да се јагње овце, да се рађају деца, да се све плоди и обнавља:

„Краве ви се телеа,
Овце ви се јагњеа,
Козе ви се козеа,
Чеде ви се роеја.“[23]

Носиоци обреда се девојке, као инкарнација женског претка, а како је за плодност и рађање потребно и мушко и женско божанство мушки предак се реикарнира преко маскирања девојчице у мушкарца. На тај начин се обезбеђује двополност која обезбеђује рађање. Није редак случај да лазаричке песме прелазе у љубавне. То је приметио још Владан Недић који каже: „Елементи љубавне лирике јављали су се најпре тихо, на самом крају песме. Разарајући све више старо ткиво они су продирали ка почетку песме. Временом песма која је била везана за обред постајала је чиста љубавна.“[24]

У лазаричким песмама у „Цариградском гласнику“ има и врло кратких песама, које изражавају радост и атмосферу у селу где су прошле лазарице:

„Ми прйомо при село
Стаде село весело.“[25]

У овим песмама налазимо и древне симболе као и хтонске просторе где владају вукови, а које је требало ритуално очистити. Насупрот њима, имамо симболе који упућују на напредак, као даривање пребелом погачом, свилене пелене и сребрне колевке. Иако су лазаричке песме христијанизоване има оних где само име Лазар указује на хришћанског свеца. Све остало (пре свега сам обред) и симболи указују на њихово древно, паганско порекло. Занимљива је лазаричка песма у којој је Лазар обучен на необичан начин. Опанци су од миша, од лисице јелек, од кондура кошуља а од змије ђердан:

„На нашега Лазара
Од кондура кошуља,

---

[23] *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, стр. 37.

[24] В. Недић, *О усменом* песништву, Српска књижевна задруга, Београд, 1976, стр. 48.

[25] *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, стр. 26.

И од миша опанце,
Од лисицу јелека,
И од змију ђердана.“[26]

Песма је драгоцена за дешифровање христијанизованог Лазара. Могуће је да иза њега стаји неко древно, паганско божанство, коме су се лазарице обраћале. Значење тог древног божанства могуће је дешифровати кључевима датих симбола у песми. Миш, лисица и змија су из хтонских предела, тако да слика Лазара обученог у ове симболе асоцира на древно биће којем су, највероватније приношене жртве да би било благонаклоне према човеку. У овим песмама се помињу и вукови, што опет, упућује на старији слој у овим песмама:

„Мори, Вуко, девојко,
Притерај ми вукове,
Кроз те честе лугове!“
Не смем, не смем, јуначе,
Имам косе дугачке,
Оћев да ми заденев,
За двеките раките
И за трећу масленку.“[27]

И овде је вук[28] асоцијација на неко хтонско божанство или тотем. Девојка не сме да проведе вукове кроз лугове (хтонско место) јер може да се закачи за ракиту или масленку (које су се на Цвети уносиле у цркву).[29]Може бити да је ово древни остатак жртвовања девојке, где је жртвеник могло бити дрво, а вук древни заштитник, тотем. Ови симболи захтевају додатно трагање за најдревнијим слојем лазаричких песама са Косова и Метохије.

Некада се дашавало да се сретну групе лазарица које су се сукобиле међу собом јер нико није хтео да одустане од пута са којег, по строгом правилу обреда, није смело да се одступи. Песме сведоче о томе да се старо обредно правило напуштало да не би дошло до крвопролића тако да су лазарице у песми налазиле компромисно решење:

---

[26] Исто, стр. 37.

[27] Исто, стр. 20.

[28] „Између *вука* и нашега народа постоје извесне везе; наш народ – и то не у фигуративном говору, него у веровањима и религијској пракси – идентификује се са вуком.“ В. Чајкановић, *Стара српска религија и митологија*“ СКЗ, БИГЗ, Партенон, М.А.М, Београд, 1994, стр. 68.

[29] „РАКИТА На ракитине гране радо седају виле, јер на то дрвеће ђаволи не смеју (ZNŽOJS, 7, 1902, 116). Ракитине гранчице носе се на Цвети у цркву, а после се њима кити кућа и штала, „да одврате од дома и марве свако зло“ (ZNŽOJS, 19, 168). В. Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама* СКЗ, БИГЗ, Партенон, М.А.М, Београд, 1994, стр. 175. “МАСЛИНА Маслина је дрво од Бога благословено; без њега не може бити литургија; њега је грехота пресећи (ZNŽOJS, 7, 1902, 290). Маслинове гранчице благосиљају се о Цветима у цркви; њима се после кити чељад, ките се куће (ZNŽOJS, 10, 44, 20, 44); носе се у купусиште, „па купус неће јести црв“ (ZNŽOJS, 19, 129); на Ускрс таквом се гранчицом шкропи виноград (ZNŽOJS, 10, 479).“ Исто, стр. 149.

„Сретомо се, сретомо,
Да ли да се бијемо?
Или да се минемо?
Боље да се минемо,
Него да се бијемо![30]

У „Цариградском гласнику“ сачувана је једна песма која се певала на Цвети. То је песма о вили која гради град. У њој нема виле која посматра шта се на вратима чудесног догађа, већ је дата само слика троја врата. (Рекло би се да је ово редукована песма о зидању града на грани од облака коју налазимо у Вуковој збирци):

„Бела вила град градила
Град градила са три врата:
Прва врата од дуката,
Друга врата од позлата,
Трећа врата од бисера.“[31]

У „Цариградском гласнику“ нашле су се и велигданске, односно ускршње песме. Ово је био веома важан празник које је пратио обичај фарбања јаја, као и богатство лирских песама које су се певале. По лепоти бисмо издвојили песму коју је записао Радомир Шабић, у Неродимљу код Урошевца. Песма садржи врло стари мотив златне јабуке која лети:

„Пролете златна јабука
Кроз то ми поље широко,
Те паде граду на врата,
Од врата бисер попаде,
Девојке бисер бераху,
Соколу крила низаху
Куда да лети да сјаје.“[32]

Јабука, асоцијација сватовског обичаја, бисер симбол бесмртности и соко духовна снага и соларни принцип, асоцирају на светлосну симболику која обезбеђује спајање са небом. У овим песмама често се помиње црква и девојка која мете цркву. Како је на Косову и Метохији патријархална породична заједница била врло јака у овим песмама се са највећим уважавањем помињу свекрва и девер, као и попадија, и калуђер, што указује и на јаку хришћанску заједницу. Оне у себи садрже доста хришћанских симбола. У песмама врло присутан симбол сокола (Долетеше два сокола од града/ те падоше на сред село оба два; Ој соколе, где ћеш на конаку?/на конак у цара господара; девојке бисер бераху/соколу бисер низаху) као соларни који се уклапа у хришћанску идеју васкрсења. Уосталом, песме су се и певале на Васкрс, Велигдан, како би рекли Косовци.

---

[30] *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, стр. 37.
[31] Исто, стр. 38.
[32] Исто, стр. 38.

Ђурђевске песме у „Цариградском гласнику“ певане су у славу буђења природе, садрже у себи елементе имитативне магије са жељом да обредне радње брања биља обезбеде прелазак снаге природе на човека. Ђурђевдан је на Косову и Метохији био један од најрадоснијих празника јер је одвајао зимски период од летњег. Уочи Ђурђевдана девојке су одлазиле у поље, брале биљке и њима китиле капију, врата и улаз у шталу да би снага биља, која је тада била у зениту, прешла на човека. Девојке су брале коприве, дрен, а удате жене су се утркивале да пронађу биљке које су се звале миломужнице да би их волели мужеви.[33] Биље се стављало у воду па су се укућани сутрадан умивали и купали њом. Био је обичај да се девојке купају водом која је текла испод млинског точка, да би се њена снага пренела на њих.

„Из истих разлога тога дана се младеж љуљала на високим љуљашкама, на гранама великих дрвета, како би се на тај начин снага растиња пренела на људе да би се ојачала њихова животна снага у новој години, као и плодност. Тога дана жене су обављале низ магијских радњи како би побољшале млечност стоке. Некада је био обичај да се први пут у току нове године за Ђурђевдан коље јагње.“[34]

На Ђурђевдан девојке су, певајући, брале прво цвеће. У „Цариградском гласнику“ објављена је песма коју је записао у Неродимљу, код Урошевца, Радомир Шабић. Њу су певале девојке док су брале цвеће::

„Ђурђево лето пролето
Ђурђево цвеће цветало
Ђурђа га мома бераше
На скут га мајка мећаше:
Ни Ђурђа моја ни цвеће
Ђурђа га драгом бацаше,
Драги ми цвеће примаше:
„Ђурђа је моја и цвеће.“[35]

Иза Ђурђевдана се крије стари, пагански обред који је вероватно било у част бога вегетације које је касније пренето на светог Ђорђа.

(„Плодотворна и заштитна снага новог биља преноси се и на усеве и винограде, на тај начин што се у њиве и винограде носе лескове младице или крстови од леске. Многи ђурђевдански обичаји, у суштини истоветни са обичајима других словенских и финских народа, доводе се у везу са првобитним поштовањем шумског демона или божанства, господара дрвећа и биља, шумских вода и животиња, којега је касније заменио св. Ђорђе хришћанске религије)“.[36]

Занимљиве су две спасовске песме које је у Урошевцу записао Радомир Шабић. Спасовске песме су врло ретке. У класификацији народних умотворина са Косова и Метохије, која је иначе богата лириком, код Владимира

[33] Јастребов, стр. стр. 43.
[34] В. Бован, *Српске народне песме са Косова и Метохије*, стр. 46.
[35] *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, стр. 41.
[36] *Српски митолошки речник*, стр. 119.

Бована их нема. Зато је право изненађење да су се две спасовске песме нашле у „Цариградском гласнику“. Да бисмо показали на који начин је, у овим релативно кратким песмама, дошло до редукције поћи ћемо од спасовских песама у Вуковој збирци. Вук је записао да су рано ујутру, у Будви младићи и девојке излазили на брдо које се зове Спас. Носили су свечане хаљине и венце око главе. Ту су били остаци цркве св. Спаса и остаци Вилиног гумна. Мушкарци су се хватали у коло и певали „Добро јутро, бјеле виле, и нама га дајте.“ Онда би ово певали мушкарци, па онда заједно и тако редом. После би се почастили и отишли кућама. У Вуковој песми налазимо мотив девојке коју је ограбио змај. У песми налазимо древни слој симболичне замене за жртву. Змај, асоцијација на зиму, девојка на пролеће, симболичне су манифестације промене годишњих доба.

У песмама са Косова и Метохије нема података када се певала и где. Оне су врло редуковане, змајеви су замењени младићима. У песми из „Цариградског гласника“ налазимо на почетни стих који указује на то да се одржавао сабор, (слично Вуковој) и то на некој планини, а планина је увек у народном предању хтонско, претеће, хладно место где царују демони зиме. Песма почиње стихом:

„Ој саборе, саборе,
Гле саборске старе планине

Код Вука:
„Виша је гора од горе,
Највиша Ловћен планина
У њој је трње и грабље
У њој су снјези и мрази
У свака доба године
Виленски у њој станови
Свеђ виле танце изводе
Јунак ми коња јездаше
Предрагу срећу искаше
Виле ми њега вићеше
Јунака сташе дозиват
Овамо сврађај јуначе
Твоја се срећа родила
Сунчаном ждраком повила
Мјесецем сјајним гојила
Звјездама сјајним росила.[37]

Овде виле играју коло. Оне су демони тамних предела, њихови станови су на Ловћен планини, а ту се рађа младићева срећа. Могуће је да је то девојка која ће бити инкарнација пролећа. У „Цариградском гласнику“ налазимо нешто слично:

[37] Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме* I, Просвета, Београд, 1969, стр. 181.

Ој саборе, саборе,
гле саборске старе планине.
Пењи се горе на в'ру,
погледај доле у село:
у село оро големо
ту ти је Петар (војвода)
до Петра Миља девојка;
мољаше Миља девојка
Ољаше Петра (војводу):
„Пусти ме, Петре, до мајке,
да пратим сестру на место,
сестра је боља од мене:
боље јој лице од мога
боља кој коса од моје,
Боља јој снага од моје."[38]

Овде уочавамо демитологизацију песме и како једна обредна песма полако постаје љубавна. И у овој песми се игра коло, али је змај замењен младићем. Промењено је и место, односно простор. Код Вука је радња у планини. Дијалог између змаја и девојке је у каменитим спиљама, дакле хтонски простор зиме где змај одводи девојку коју је уграбио на Спасовдан. Она га моли да је пусти да се наигра са својим другарицама. У песми са Косова и Метохије извршена је редукција. Са високе планине коло се спушта у село. Напушта се хтонски простор планине, а змаја замењује младић. Остао је редукован дијалог између њих у којем девојка моли да је замени сестра јер је боља и лепша од ње. Песма је врло кратка. Остаци древних слојева су у ресловима. Да немамо старију варијанту тешко бисмо реконструкцијом могли показати да је песма спасовска. Она је сачувала обредни карактер у стиху „Ој саборе, саборе", а хронотопски је одређена синтагмом „Гле, саборске старе планине."

Друга варијанта је готово идентична, с тим што песма уместо „Ој саборе, саборе", почиње стихом „Ој боре, боре, саборе". У овој песми остала је молба девојачка да оде кући и пита мајку да је замени сестра, док у Вуковој песми девојка коју је уграбио змај моли га да оде да види мајку („а ја јадна мајке жалим").

Обредне песме су драгоцен материјал за праћење промена које су временом настајале. Мењала се обредна пракса као и сам текст. Ове две песме из „Цариградског гласника" су драгоцен материјал на којем се јасно види како је текао процес губљења древног обредног слоја као и лагани прелазак у љубавну песму.

Још један пример лагане христијанизације обредних песама је и једна крстоношка песма у којој је молитва упућена Господу да би се обезбедела киша:

„Станите крсти да станемо
Господи помилуј
Постадоа луда деца

[38] „Цар. гласник", стр. 45.

Постадоа стари старци
Станите крсти да станемо
Да девојке песме пoју
Да невесте коло вију
Да јунаци камен метев.[39]

У песми су јасни остаци древне обредно-обичајне праксе која је временом христијанизована. Овди имамо приношење жртве у облику кола, песме, бацања камена са рамена. Древни обред христијанизован је ношењем крста и припевом „Господи помилуј“. Песма је драгоцена јер указује на то да је и на Косову и Метохији, упркос присуству Турака, обредна песма очувана.

Чувањем обредности чувао се идентитет српског живља у врло тешком периоду робовања под Турцима. Песме у „Цариградском гласнику“ су драгоцен материјал који указује да је традиција брижљиво чувана и да је била важан моменат у очувању идентитета. Ове песме заслужују подробнију анализу каја захтева интердисциплинарни приступ. Тада бисмо имали још вернију слику усменог наслеђа Срба на Косову и Метохији чији културни образац одише специфичном мимикријом која је била услов вековног опстанка.

Кључне речи: „Цариградски гласник“, обредне народне песме, Косово и Метохија, лазаричке песме, ђурђевданске.

ИЗВОРИ И ЛИТЕРАТУРА

Бован 2006: Владимир Бован *Српске народне умотворине са Косова и Метохије на страницама Цариградског гласника*, Дом културе „Свети Сава“, Хвосно, Исток-Лепосавић, 2006.

Бован 1977: Владимир Бован, *Српске народне песме са Косова и Метохије,* Јединство, Приштина, 1977.

Јастребов 1886: Иван Степанович Јастребов, *Обичаи и песни турецкихъ сербовъ*, С. Петербург, 1886.

Јовановић 2000: Бојан Јовановић, *Дух паганског наслеђа*, Светови, Нови Сад, 2000.

Караџић 1969: Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме* I, Просвета, Београд, 1969.

Караџић 1969: Вук Сефановић Караџић, *Српски Рјечник*, приредио Павле Ивић, Просвета, Београд, 1969.

Српски митолошки речник, Ш. Кулишић, П. Ж. Петровић, Н. Пантелић, Нолит, Београд, 1970.

[39] Исто, стр. 46.

Чајкановић 1994: Веселин Чајкановић, *Стара српска религија и митологија* СКЗ, БИГЗ, Партенон, М.А.М, Београд, 1994.
Чајкановић: 1994: Веселин Чајкановић, *Речник српских народних веровања о биљкама* СКЗ, БИГЗ, Партенон, М.А.М, Београд, 1994, стр. 175.
Dž. Kuper, *Ilustrovana enciklopedija tradicionalnih simbola,* Prosveta-Nolit, Beograd, 1986.

Valentina Pitulic

RITUAL LYRICAL SONGS ON THE PAGES OF *CONSTANTINOPLE HERALD*

(Summary)

This paper is concerned with ritual folk songs in *Constantinople Herald*, the first newspaper of the Serbs in Kosovo and Metohija, which under the Turkish rule came out in Serbian (the papers *Prizren* and *Kosovo* were published in Serbian and Turkish). As the paper contained rich etnographic material, it was of great significance for preservation of the Serbian identity. The ritual songs indicate the ancient tradition, as well as the possibility of following the process of christianization. By comparing them to the songs in the collections of Vuk Stefanovich Karadzich, we point out the differences and similarities in the ritual and custom practice of various Serbian entities.

The richness of ritual songs, as well as other oral renditions in *Constantinople Herald*, enables a reconstruction of the ritual and custom practice in the territory constantly oppressed by the Turkish rule. In the body of ritual songs an ancient (pagan) and new (christian) layers can be seen, which are useful in deciphring the etnopsychological profile of the Serbian people in Kosovo and Metohija.

УДК 821.111.09-31:821.163.41.09-31

Милица Спремић[*]
Филолошки факултет, Београд

,,А ТИ СИ СЕ У ЖАЛОСТИ РОДИО И НЕКА ТИ ИМЕ БУДЕ ЖАЛОСТ'': ТРИСТАН У СРПСКО-РУСКОЈ *ПОВЕСТИ О ТРИШТАНУ И ИЖОТИ* И ЕНГЛЕСКОЈ *КЊИЗИ О СЕР ТРИСТРАМУ ОД ЛАЈОНЕСА*

Повест о Триштану и Ижоти*, српско-руске провенијенције, сачувана у Познањском зборнику на белоруском језику (око 1580. године) и* Књига о сер Тристраму од Лајонеса *енглеског писца сер Томаса Малорија (1485. године), имају исти заједнички извор – прозни француски витешки роман Тристан (између 1225. и 1235. године) – и та чињеница објашњава упадљиву сличност између ова два дела у погледу фабуле, ликова и преовлађујуће витешке атмосфере. Користећи витешку типологију Беверли Кенеди, у овоме раду ћемо упоредити два витеза – енглеског Тристрама и српског Триштана – кроз приказ односа једног и другог према господару, витешкој служби и дами.*

Повест о Триштану и Ижоти јесте прозни витешки роман сачуван на белоруском језику у *Познањском зборнику*, насталом крајем шеснаестог века, највероватније око 1580. године. Ништа се не зна о његовом аутору, а на насловној страни овога рукописа стоји: „Почиње повест о витезима из књига српских, а посебно о славноме витезу Триштану, о Анцалоту и о Бови и о другим многим витезима врлим'' (41)[1]. Данас је, међу проучаваоцима српске средњовековне књижевности као и међу англоамеричким стручњацима за средњовековну артуријанску књижевност, углавном прихваћен став да се фраза *из књига српских* односи на јужнословенско порекло овога дела, на изгубљену верзију приче о Тристану и Изолди написану на српском језику, са којег је она потом преведена на белоруски. Полемисало се, наиме, о могућим значењима израза *из књига српских*, односно о томе да ли он указује на некадашње постојање српског текста који је преведен на белоруски, или се напросто односи на неку српску библиотеку која је ово дело чувала. Истраживања која су у деветнаестом веку спровели А. Брикнер и А.

[*] anglistika@fil.bg.ac.rs

[1] Сви цитати из *Повести о Триштану и Ижоти* наведени су према: И. Грицкат, (прир.) (1988). *Повест о Триштану и Ижоти*, Београд: Просвета и Српска књижевна задруга.

Веселовски потврдила су претпоставку о српском пореклу дела – највише захваљујући значајном броју српских речи које ова верзија легенде о Тристану и Изолди садржи – а ова претпоставка је коначно потврђена 1964. године, када је објављена обимна студија В. Кузмине о витешком роману у Русији (Грицкат 1988: 10).

Књига о сер Тристраму од Лајонеса енглеског аутора сер Томаса Малорија јесте *Пета* и најдужа од осам прича из којих се састоји његово прозно дело *Смрт Артурова* (Sir Thomas Malory, *Le Morte Darthur*), које представља најобимнију и најцеловитију обраду артуријанске легенде у енглеској средњовековној књижевности. Дело је први пут објављено 1485. године у Лондону, у штампарији Вилијама Какстона (William Caxton). Какстон је делу дао наслов, поделио га на двадесет једну књигу и пет стотина седам поглавља. Пошто оригинални Малоријев рукопис није сачуван, Какстоново издање представља један од два постојећа изворника. Други изворник јесте издање *Смрти Артурове* које је приредио француски професор Ежен Винавер (Eugene Vinaver), а које се темељи на *Винчестерском рукопису* (*Winchester MS*), откривеном 1934. године. Када је откривен, *Винчестерски рукопис* је већ садржавао поделу Малоријевог дела на осам прича, а приређен је за штампу и први пут објављен 1947. године. *Пета прича Винчестерског рукописа* поклапа се са осмом, деветом, десетом, једанаестом и дванаестом књигом Какстоновог издања.

Настале у различитим крајевима Европе и у временском распону од око стотину година, српско-руска *Повест о Триштану и Ижоти* и енглеска *Књига о сер Тристраму од Лајонеса* имају заједнички крајњи извор – прозни француски витешки роман *Тристан* (*Tristan*) из прве половине тринаестог века – и та чињеница објашњава упадљиву сличност између ова два дела у погледу фабуле, ликова и преовлађујуће витешке атмосфере. Готово је сигурно, међутим, да ни за српску ни за енглеску верзију легенде о Тристану и Изолди предложак није био ни један од иначе великог броја данас сачуваних рукописа француског *Тристана*, већ неки рукопис-посредник. Тако се сматра да је прича о Тристану у Србију највероватније доспела преко Италије, јер су две земље у прошлости имале значајне трговачке и културне везе, односно да је српски *Триштан* настао на основу једног италијанског текста, такозваног венецијанског *Тристана*, који се чува у Националној библиотеци у Бечу, а који је сам верзија француског *Тристана* (Graciotti 1979: 29). Проучаваоци Малоријевог дела такође тврде да ни један од данас познатих рукописа француског *Тристана* није онај који је Малори користио као извор за своју *Књигу о сер Тристраму од Лајонеса* (Cooper 1996: 184) .

Повест о Триштану и Ижоти са белоруског на српски превела је и приредила И. Грицкат 1966. године, а деценију касније, 1977. године, С. Деканић Јаноски је овај текст са српског превела на енглески; превод је објављен у издању Универзитета у Лидсу, у Великој Британији[2]. Српски *Триштан* се

[2] Dekanić Janoski, S. (transl.) (1979). *The Serbo-Russian Romance of Tristan and Isolt*. In: *The Tristan Legend. Texts from Northern and Eastern Europe in Modern English Translation*. (ed. J. Hill), Leeds Medieval Studies 2, Leeds: The University of Leeds, 47-143.

састоји од укупно тридесет осам поглавља, и та подела је задржана и у преводу на енглески. Првих тридесет поглавља, изузев двадесет шестог, верно следе француског *Тристана*. Догађај описан у двадесет шестом поглављу не постоји у француском изворнику, али је познат из неких других верзија ове легенде, док за последњих осам поглавља српског *Триштана* није познат извор, мада описане пустоловине садрже доста познатих мотива.

У погледу фабуле, првих тридесет поглавља српског *Триштана* (са изузетком двадесет шестог), која описују догађаје од Триштановог рођења до венчања краља Марка и Ижоте, поклапају се са тридесет и једним поглављем осме књиге Какстоновог издања, односно са самим почетком Пете приче *Винчестерског рукописа*, насловљеним „Лепа Изолда'' („Isode the Fair"). Читава Малоријева *Пета прича*, односно *Књига о сер Тристраму од Лајонеса*, пет пута је дужа од српског *Триштана*.

Витешка типологија Беверли Кенеди

Што се тиче ликова и преовлађујуће витешке атмосфере, у овоме раду ћемо упоредити два Тристана – енглеског и српског – на основу витешке типологије ауторке Беверли Кенеди (Beverly Kennedy). У својој чувеној и утицајној студији под насловом *Knighthood in the Morte Darthur*[3], у целини посвећеној Малоријевом делу, Кенедијева износи став да су краљевска власт и витештво били носећи стубови енглеске државе у петнаестом веку, те да они представљају и две основне Малоријеве теме. Потом се бави њиховом детаљном анализом у Малоријевој *Смрти Артуровој*, напоредо са њом проучавајући оновремена дела из области теорије државе и расправе о витештву, што њену студију сврстава у један од раних примера новог историзма.

Дела из области теорије државе и расправе о витештву показују да ни краљевска власт ни витештво нису били једнозначни концепти. Тако се у практичном, односно политичком смислу, сматрало да је добар краљ онај који успе да се одржи на власти и свом народу обезбеди мир, а у теоријском, односно религиозном смислу, добра владавина је третирана као питање морала, те се сматрало да она не може бити боља него што су то моралне особине владара.

Расправе о витештву пружају увид у два основна схватања овог важног позива, религиозно и рационалистичко. Религиозно схватање витештва заснива се на делу Рамона Лала (Ramon Lull), писца из тринаестог века, према коме је витез, у војном и политичком смислу, заштитник државе и делилац правде. Да би неко био добар витез, он мора бити моралан човек. Лал сматра да је витешку службу створио Бог и да витезови треба да деле правду у Божије име (Kennedy 1992: 13-15). Рационалистичко или прагматично схватање

[3] Beverly Kennedy. (1992). *Knighthood in the Morte Darthur*, Cambridge: D. S. Brewer.

витештва произилази из дела Кристине де Пизан (Christine de Pisan) и, попут религиозног, и ово схватање подразумева висока морална начела. То су поштовање правила ратовања и хуман однос према непријатељу, углађеност и учтиво опхођење према дамама, лојалност краљу и држави. Али, ови витезови су и каријеристи, који очекују да ће им поступање по витешком кодексу омогућити успешну и исплативу каријеру (Kennedy 1992: 15).

Кенедијева истиче да је очигледно да бити добар витез није за све људе подразумевало исту ствар: за неке је то значило бити успешан борац и јахач, за неке друге поседовање дворских манира, а за неке су пресудне биле хришћанске врлине. Из ових различитих поимања витешке службе Кенедијева дефинише три витешка типа:

Витез-ратник, који поседује само основне феудалне особине – храброст, вештину у бој и безрезервну оданост господару – и потиче из раног феудализма.

Витез-дворанин који, осим феудалних, поседује и особине дворанина – лепе манире, таленат за музику и плес, и страст према лову и соколарењу. Одан је господару и дами, а потиче из прагматичног схватања витештва и тежи да постигне друштвени статус.

Побожни витез, који комбинује феудалне особине са религиозним врлинама чедности и понизности. Одан је господару и дами али изнад свега Богу и потиче из религиозног схватања витештва (Kennedy 1992: 4-5).

У Малоријевом обимном делу, које описује целокупан живот краља Артура, од мистериозног зачећа, преко блиставе каријере и доживљаја његове дружине витезова Округлог стола, до трагичне пропасти и смрти у последњој бици са ванбрачним сином Мордредом, Кенедијева детаљно анализира сва три витешка типа – ратнички, дворски и побожни – а њихова врхунска отелотворења препознаје у три највећа Артурова витеза, витеза-ратника у Гавејну, витеза-дворанина у Тристраму и побожног витеза у Ланселоту. Пошто сваки витез из Артурове дружине, која је у својим најлепшим и најславнијим данима бројала сто педесет људи, припада једном од ова три витешка типа, ауторка кроз приказ њихових поступака у многобројним пустоловинама гради један сложен типолошки систем. Највећа препрека опстанку идеално замишљеног витешког света јесте сукоб лојалности са којим се сусрећу сва три витешка типа. Витез-ратник га, без изузетка, разрешава у корист лојалности господару, а друга два, рафинираније витешка типа настоје да помире различите лојалности, што, бар у случају највећих витезова – Тристрама и Ланселота – води у трагедију. Тако витез-дворанин Тристрам покушава да помири дужност према господару, краљу Марку, и дужност према дами, краљици Изолди, а побожни витез Ланселот – дужност према Богу, дужност према господару, краљу Артуру, и дужност према дами, краљици Гиневери. Тристрамов покушај се завршава кобно по њега, а Ланселотов кобно по читаву Артурову државу, што недвосмислено указује на немогућност остварења високих витешких идеала.

Ми ћемо на овом месту изложити главне ставове ауторке Беверли Кенеди о Малоријевој *Петој причи*, односно о Малоријевом Тристраму као

врхунском отелотворењу витеза-дворанина, а потом ћемо са енглеским Тристрамом упоредити српског Триштана и, примењујући витешку типологију Кенедијеве, одговорити на питање ком витешком типу припада овај потоњи.

Малоријев Тристрам као витез-дворанин

Витез-дворанин је, према Кенедијевој, сложен витешки тип, јер се у њему дворске врлине преплићу са основним, феудалним и са узвишеним, религиозним. Пошто Тристрам најпотпуније отелотворује особине витеза-дворанина, он је главни представник овог витешког типа, али не и једини. Особине витеза-дворанина у Малоријевој *Смрти Артуровој* Кенедијева запажа и у самом краљу Артуру, као и у Ламораку, Паламеду и Динадану. Витез-дворанин се као тип формирао на европским дворовима позног средњег века, а основне идеје које га покрећу јесу стицање славе, признања и високог положаја. Да би му углед растао, његова јуначка дела морају бити надалеко позната. Тако Паламед на двобој са Тристрамом води четворицу витезова Округлог стола, чија је дужност да сведоче о току битке и о држању сукобљених витезова, а Тристрам обећава Моролту да ће, ако га победи, носити његово оружје, како би краљ Артур и његови витезови знали шта је постигао (Kennedy 1992: 148-149).

Током првог дела *Пете приче*, који је за нас релевантан јер се садржински поклапа са безмало целокупном српском верзијом, Малоријев Тристрам стреми стицању славе која би га учинила достојним најчувеније витешке дружине. Њему је, истиче Кенедијева, витештво средство за постизање циља, а не крајњи циљ. По ступању на сцену показује се као прагматичан човек којим руководи разум, који жели да задобије и одржи моћ и положај. Тристрамова борба са Моролтом има изразито политичке импликације, јер он у тој борби брани суверенитет Корнвола, који не прихвата да плаћањем данка призна врховну власт ирског краља. У припремама за окршај Тристрам исказује разборитост, промишљено планирајући кораке који га воде ка стицању славе. То нису особине својствене ни витезу-ратнику Гавејну, ни побожном витезу Ланселоту, који се не боре за славу и признања јер верују да ће то доћи само по себи. Разлику између Тристрама са једне и Гавејна и Ланселота са друге стране Кенедијева одређује као разлику у менталитету, односно разлику између рационалних и ирационалних људи (Kennedy 1992: 150-153).

Тристрамове основне феудалне особине оплемењене су познавањем дворских вештина свирања, певања, плесања, вођења отмених разговора са дамама, лова и соколарења, али су и обогаћене мудрошћу, промишљеношћу, разборитошћу и амбицијом. Он се, како сам каже, одлучује да се упусти у борбу са Моролтом „из љубави према мом ујаку краљу Марку, из љубави према Корнволу и да би повећао свој углед"[4].

[4] Malory, *Works* (ed. E. Vinaver) (1971), London: OUP, стр. 243: "for the love of myne uncle kynge Marke and for the love of the contrey of Cornwayle, and for to encrece myne honoure".

Феудални елементи витеза-дворанина у првом делу *Пете приче* видљиви су, по мишљењу Кенедијеве, у Тристрамовој безрезервној оданости ујаку и феудалном господару, краљу Марку. По томе је он упоредив са најчувенијим витезом-ратником, Гавејном, који је безрезервно одан *свом* ујаку и господару, краљу Артуру. Тристрам ће остати одан краљу Марку и пошто буде упознао Изолду, и то ће потрајати све дотле док краљ Марк њега не изневери, покушавши да га убије.

У погледу односа према дамама, Кенедијева повлачи паралелу између Тристрама и краља Артура, јер у њиховим поступцима препознаје особине витеза-дворанина. Тристрам се упушта у љубавну везу са женом сер Сегваридеса на сличан начин као што то чини Артур са Моргауз, јер Тристрам започиње љубавну везу пошто је упознао и заволео Изолду, баш као што Артур одлази у постељу са Моргауз пошто је упознао и заволео Гиневеру. То води закључку да сексуални морал витеза-дворанина не подразумева да он, само зато што има изабраницу свога срца којом жели да се ожени, не треба да ужива у успутним везама са другим дамама. У Малоријевом обимном делу упечатљиво је развијена и аналогија између Тристрамове везе са Изолдом по њеној удаји за краља Марка и Ланселотове везе са Гиневером, а видљива је и разлика у поимању верности између витеза-дворанина и побожног витеза. Тристрам се, наиме, по одласку у Француску, заљубљује у Белоруку Изолду и жени се њоме, чиме изазива Ланселотов презир и оптужбу да је неверан Изолди корнволској. Тристрам, међутим, не конзумира свој брак и сматра да је на тај начин веран Изолди, што је становиште витеза-дворанина. За Ланселота као побожног витеза, духовни аспект љубави је значајан колико и физички, те чињеница да у Тристрамовом браку није реализована физичка димензија не умањује Ланселотово разочарање у Тристрама. Тристрамови и Ланселотови супротстављени ставови према љубави произилазе из различитог система вредности витеза-дворанина и побожног витеза, закључује Кенедијева, уз опаску да је витез-дворанин рационалан, како у политичкој и војној каријери, тако и у љубави (Kennedy 1992: 171-172).

Српски Триштан као витез-дворанин

Витешка типологија Беверли Кенеди примењена на читање *Повести о Триштану и Ижоти*, води нас двојаком закључку: прво, да и српски Триштан припада сложеном типу витеза-дворанина у којем се дворске врлине преплићу са феудалним и религиозним и друго, да су у многоструко краћој српској верзији легенде остали ликови – краљ Артијуш, Анцалот, Гаваон, Паламидеж и други – недовољно присутни и развијени, те да је могуће детаљније проговорити једино о насловном јунаку, али не и изградити сложен типолошки систем, какав је од протагониста Малоријеве *Смрти краља Артура* сачинила Кенедијева.

Српског Триштана за витеза-дворанина квалификују лојалност господару и дами, мудрост и рационалност, као и рафиниране дворске вештине. У погледу амбиције, приметно је да је српски Триштан, иако витез коме, по речима ирског краља Ленвиза, „не познајем равна на свету” (92) мање жељан славе, признања и положаја од Малоријевог Тристрама. Он се против страшног Амурата бори за свога господара, краља Марка, и за слободу своје земље, а не и да би, као енглески Тристрам, повећао свој углед. Триштану није стало ни да његови подвизи буду надалеко знани. О његовој својеврсној скромности најбоље сведоче речи које упућује краљу Марку пошто се, излечен од рана и препознат у Ирској, вратио у Корновал и, на молбу краља Марка, испричао о јунаштвима која су га тамо прославила: „Господине, више од тога нисам ништа чинио, али, господару, заборавите то; ја то не сматрам за важно” (107).

За разлику од Малоријевог Тристрама, у српској верзији легенде, као што је познато, Триштан не постаје члан надалеко чувене дружине витезова краља Артијуша, но, чини се да то што не стреми добијању места за Округлим столом није разлог Триштановог „мањка” амбиције. Он се, наиме, при крају приповести, са дружином и самим краљем сусреће и спријатељује, а њихову безрезервну наклоност стиче пошто краља Артијуша ослободи из ропства краља Самсижа са Црног острва. По завршетку ових пустоловина Триштан са њима проводи неколико дана у слављењу победе, а потом заједно крећу преко мора. Међутим, у првој луци у коју пристану, Триштан се од дружине одваја и наставља својим путем. То показује да је он, уз сав углед који ужива и који га препоручује за службу највиђенијим краљевима, по самој својој суштини витез-дворанин са наглашеним феудалним особинама, да све што чини, чини за свога господара и славу своје земље и да не жели да се стави у службу било кога другог. Триштан је и витез-луталица кога љубав према пустоловинама и жеља да се непрестано огледа у двобојима често одводе далеко од двора, али он и на тим путовањима служи своме господару, јер кроз јунаштва која чини поправља иначе не нарочито велики углед своје земље, дели правду, укида зле обичаје и помаже слабима.

За лош углед Корновала највише је заслужан његов владар, краљ Марко, који у свим верзијама легенде о Тристану и Изолди важи за лошег човека и владара, за краља коме недостају храброст и витешки манири и чији се витезови у суседним краљевствима, због његових мана, сматрају кукавицама. Краља Марка нарочито одликује нетрпељивост према нећаку Триштану, која постепено прераста у мржњу и жељу да га уклони. Та нетрпељивост се рађа по Триштановом првом повратку из Ирске, када се обојица заљубљују у жену сер Сегваридеса а она недвосмислено покаже наклоност према Триштану, а кулминира када краљ Марко посумња да Триштана и Ижоту везује љубав. Занимљиво је, међутим, да у српској верзији легенде Триштан проводи веома мало времена на ујаковом двору, те да њихов однос, осим што садржи ове кључне моменте, није битније продубљен. Примера ради, код Малорија, однос Тристрама и краља Марка саздан је од успона и падова, сукоба и помирења, Тристрамових одлазака из Корнвола и повратака, у којима једном приликом посредује чак и краљ Артур.

Повест о Триштану и Ижоти, међутим, на самом крају садржи сцену у којој, после многих лутања, Триштан по други пут краљу Марку доводи Ижоту коју је одвео Триштанов највећи непријатељ, Паламидеж, безнадежно заљубљен у њу. Краљ Марко се Триштану искрено обрадује и, као прави феудални господар, дарежљив и племенски одан члану своје породице, изговара следеће речи: „Мој мили сестрићу Триштане, ти си многа добра учинио, и ја сам твој, и све је твоје што имам, нека је све на твоје располагање" (204). Убрзо после тога аутор српског *Триштана* сугерише да је однос Триштана и његовог ујака превазишао бурну фазу и постао пријатељски: „И тако је Триштан био слављен од краља Марка и свих врлих људи, као да је и сам био краљ. А Корновал се уздигао толико да су га се бојале све земље и све краљевине због господина Триштана" (205).

Триштанова витешка служба господару подигла је, дакле, углед Корновала и Триштану обезбедила славу какву витез-дворанин само пожелети може. Но, остаје утисак да Триштану до славе није претерано стало, јер он поново напушта Корновал онога тренутка када чује да се у далекој земљи одржава турнир који је сазвала госпођица по имену Ижота белих руку. Други разлог Триштановог брзог одласка из Корновала могао би се објаснити његовом опрезношћу и скептичношћу према ујаковом новопробуђеном пријатељству јер је Триштан, иако то не показује, дубоко свестан Маркове дволичности.

Триштан је витез-дворанин и због тога што поседује рафиниране дворске манире, превасходно музички таленат. На неколико места у делу аутор помиње да он подједнако добро свира харфу и лауту. Чини то да себе утеши док тешко рањен путује у незнану земљу да нађе лека, чини то на весељима, док слави победе, али и док иде у сусрет опасностима, примера ради, да би развејао Ижотин и Женибрин страх, када њихову лађу захвате таласи на путу ка земљи опаког краља Самсижа, у чијем ропству лежи краљ Артијуш. Триштаново ловачко умеће којем га је учио отац, краљ Мелијадуш, такође је надалеко чувено.

Триштанова љубав према Ижоти јесте љубав витеза-дворанина, у појединим тренуцима рационалнија од љубави Малоријевог Тристрама, а у појединим пак емотивнија. О Триштановој рационалности сведочи начин на који он прихвата силовиту љубав коју, попивши чаробни напитак, почиње да осећа према Ижоти: „Ако волим Ижоту, није чудо: она је најбоља на свету, лепшу не бих могао наћи, уосталом, ја је водим, мени је поверена, а љубав наша може да остане скривена" (127). Увидевши да је љубав узајамна, Триштан се одважава на следећи корак: „Видећи он да Ижота исту мисао има, не часећи више, одоше они у одају и предадоше се својој жељи" (128). Рационалан или брзоплет, овај поступак ће, као што је из даљег тока приповести познато, обома донети много невоља и патњи, али њихову љубав ништа неће поколебати. Пре него што коначно стигну у Корновал, Триштан и Ижота ће заједно проживети и два месеца у Плачном граду, све док се Триштан и Галиот не договоре да укину тамошњи зао обичај, а њихова љубав наставља се и по повратку у Корновал, пошто се Ижота буде удала за краља Марка. О Триштановој емотивности и привржености Ижоти сведоче два детаља из приповести: први је његов одговор Анцалоту, када му овај затражи један дар

и када Триштан каже: „Све можеш да ми узмеш сем красне Ижоте” (199), а други је чињеница да се у српској верзији, за разлику од Малоријеве, Триштан не ожени Белоруком Изолдом, на чији позив одлази на турнир.

Постоје две верзије Тристановог трагичног краја: у француским изворима то је мотив црног и белог једра. Рањен на турниру у Француској, Тристан пише писмо краљу Марку у којем га моли да дозволи Изолди да дође и излечи га. Пошто лежи у кули, на литици која се стрмо спушта у море, он замоли гласнике да у повратку, ако доводе Изолду, истакну бело једро, а ако није са њима, да буде црно. Краљ Марк пушта Изолду да крене у Француску, али гласници забораве да поставе бело једро и, видевши да се брод враћа са црним једром, Тристан умире од туге, неколико тренутака пре Изолдиног доласка. Друга верзија је она коју приповеда Малори. Његова *Пета прича* завршава се весело и складно, на прослави Духова у Камелоту, којој присуствују и Ланселот и Тристан и Паламед, витез Сарацен који је примио хришћанство. Много касније Малори, у једном успутном коментару, саопштава читаоцу да је Тристрам трагично изгубио живот у Корнволу када га је, пришавши му с леђа, убио краљ Марк, док је у гозбеној дворани седео са Изолдом и свирао јој харфу.

Закључак

Српски Триштан дочекује Ижоту коју је краљ Марко радо пустио и она почиње да га лечи, али ту се приповест нагло прекида речима: „И не знам да ли је од тих рана прездравио или је умро. Толико је о њему писано” (206). Иако нас, дакле, аутор *Повести о Триштану и Ижоти* оставља у недоумици око Триштанове судбине, нема разлога да посумњамо у трагичан крај овог витеза-дворанина уколико познајемо различите верзије ове легенде и ако је веровати старој изреци *nomen est omen*. Примењена на најчувенију и најпотпунију енглеску верзију легенде о Тристану, Малоријеву *Књигу о сер Тристраму од Лајонеса*, као и на српско-руску *Повест о Триштану и Ижоти*, која, мада непотпуна и далеко краћа од енглеске, бесумње представља интегрални део најраспрострањеније европске средњовековне легенде, витешка типологија Беверли Кенеди сугерише да узрок Тристанове трагичне судбине треба тражити у сукобу лојалности са којим се витез-дворанин суочава у својим двема службама – служби господару и служби дами – и у свом настојању да постигне друштвени углед. Ваља рећи да та неразрешива противречност није само узрок пропасти највећег корнволског витеза, већ и пропасти витешких идеала на којима су почивале целокупна држава и цивилизација легендарног краља Артура.

Кључне речи: артуријанска легенда, Тристан, витештво, краљевска власт, витез-ратник, витез-дворанин, побожни витез, Беверли Кенеди.

ЛИТЕРАТУРА

Cooper, Helen 1996: *The Book of Sir Tristram de Lyones*, in *A Companion to Malory* (E. Archibald and A. S. G. Edwards, eds.), Cambridge: D. S. Brewer, 183-201.

Graciotti, Sante 1979: *„Српска" историја Тристана и његов италијанско-венетски оригинал*, у *Научни састанак слависта у Вукове дане,* 7/2, Београд: Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 29-43.

Грицкат, Ирена (прир. и прев.) 1988: *Повест о Тришшану и Ижоти*, Београд: Просвета и Српска књижевна задруга.

Dekanić Janoski, Sonja (transl.) 1979: The *Serbo-Russian Romance of Tristan and Isolt*, in *The Tristan Legend. Texts from Northern and Eastern Europe in Modern English Translation* (J. Hill, ed.), Leeds Medieval Studies 2, Leeds: The University of Leeds, 47-143.

Kennedy, Beverly 1992: *Knighthood in the Morte Darthur*, Cambridge: D. S. Brewer.

Malory, Thomas 1971: *Works* (E. Vinaver, ed.), London: Oxford University Press.

Malory, Thomas 1986: *Le Morte Darthur* (J. Cowen, ed.), London: Penguin Books.

Milica Spremic

"YOU WERE BORN IN SORROW AND LET 'SORROW' BE YOUR NAME": TRISTAN IN THE SERBO-RUSSIAN *ROMANCE OF TRISTAN AND ISOLT* AND IN THE ENGLISH *BOOK OF SIR TRISTRAM OF LYONES*

(Summary)

The Serbo-Russian *Romance of Tristan and Isolt*, which has survived only in the *White Russian Codex of Poznan* (c. 1580), and Sir Thomas Malory's *Book of Sir Tristram de Lyones* (1485) have a common source – the French prose *Tristan* (c. 1225-1235) – which accounts for a close correspondence between these two Arthurian works in terms of the story line, the characters, and the knightly atmosphere. Using Beverly Kennedy's knightly typology in this paper, I will compare the two knights – English Tristram and Serbian Trištan – and demonstrate their attitudes to their lords, to the notion of knighthood and to their ladies.

UDK 821.163.41.09-94 Zelić G.

Sergio Bonazza*
Università degli Studi di Verona, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento di Lingue e Letterature Straniere, Verona

НЕМАЧКИ ПРЕВОД *ЖИТИЈА* ГЕРАСИМА ЗЕЛИЋА

Предмет анализе овог рада је Житије Герасима Зелића: избор Зелићевог дела за тему води порекло са једног међународног скупа о Далмацији одржаног на Универзитету у Бону 2003. године. Занимање које је том приликом показано за садржај Зелићевог дела наводи ме да тврдим да је управо вредност тог садржаја мотивисала Јернеја Копитара да 1824. представи ово дело западној публици, тиме што је превео на немачки поглавља које је сматрао најзначајнијим, а остала резимирао. Да би то остварио, Копитар се послужио бечким књижевним часописом „Jahrbücher der Literatur“, чији је онда био одговорни уредник. Ради се о једном од најважнијих књижевних часописа на немачком језику у то време, у коме су сарађивали и Јакоб Грим и Леополд Ранке. Копитарев допринос, који садржи 87 страница, носи наслов на српском, ћирилицом, Житїе – Герасїма Зелића*, а поднаслов на немачком. Копитарева иницијатива представља важну историјско-књижевну операцију, пошто је тиме Зелић постао, после Доситеја и Вука, трећи српски писац који је преведен на немачки језик. Копитарев превод Зелићевог Житија подстакао је, у славистици на немачком језику, два чланка на исту тему:* Der Athosbesuch des Archimandriten Gerasim Zelić 1784 (1986) *Станислауса Хафнера и* Kopitars Darstellung der Autobiographie des Gerasim Zelić *(1995) Кристијана Ханика.*

Избор теме „Герасим Зелић“ води порекло са једног међународног скупа о Далмацији, који се одржао 2003. на Бонском универзитету[1]. За ту прилику је Сава Дамјанов из Новог Сада имао реферат о *Житију* Герасима Зелића[2]. Истини за вољу, у његовом случају није се радило о правом реферату већ о импровизацији, с обзиром да Дамјанов вероватно није прочитао ово дело у целости. И заиста, није био у стању да одговори на питања која су му била постављена за време дискусије. Није знао, на пример, да одговори на питање немачког слависте Klausa Штајнкеа (Klaus Steinke) да ли је Зелић био за или против уније у Далмацији. Али упркос томе, или можда баш због тога, питања која су постављана Дамјанову за време дискусије истакла су живо интересовање учесника скупа за ову тему. Ова је констатација за мене била веома важна и

* sergio.bonazza@univr.it

[1] Тема скупа је била „Dalmatien als Raum europäischer Kultursynthese“ (Далмација као простор европске културне синтезе).

[2] Наслов реферата С. Дамјанова је био *Културолошка и историјска слика Далмације у мемоарима Герасима Зелића (1752–-1828).*

значајна. И заиста, занимање које је показано за садржај Зелићевог дела навело ме је да сматрам да су управо вредносне стране садржаја Зелићеве књиге мотивисале Јернеја Копитара да је 1824. године представи западној публици, тиме што је превео на немачки поглавља која је сматрао најважнијим, а остала поглавља је резимирао[3].

До сада се мислило да је за Копитара главна вредност *Житија* садржана у Зелићевом избору језика блиског народном, уместо да је користио језик цркве. И заиста, у том смислу су протумачене Копитареве речи хвале о Зелићу у коментару свог доприноса, кад каже да је за једног пријатеља српске књижевности задовољство да констатује да један архимандрит Српске православне цркве не прихвата језик цркве за своју књижевну делатност, већ више воли да се изражава на језику који је ближи народном, следећи тиме пример Доситеја Обрадовића. Избором језика Зелић је оповргнуо принцип Цркве по питању књижевног језика, а која је наметала коришћење црквенословенског. За Копитара наметнути Србима коришћење црквенословенског у књижевне сврхе било је као наметнути Немцима коришћење готице. Из тог разлога Копитар је подвукао храброст избора који је начинио Зелић. У овом контексту је Копитар прецизирао такође да је Доситеј, који је био први писац који је одбио неприкосновени принцип Цркве да се користи црквенословенски и који је више волео народни језик, то учинио ван цркве, тек пошто је побегао из манастира, кад је већ био показао извесну равнодушност према Цркви. Зелић је то, међутим, учинио унутар саме Цркве, као архимандрит[4].

У ствари Копитар у свом коментару говори о великом занимању које постоји за *Житије*, али тек пошто је похвалио Зелића у вези са избором језика. Пре свега подвлачи чињеницу да је Зелић, као православни монах, путовао, осим по Аустрији, такође по Италији, Француској, Русији и Турској, и чини очигледним да се предност ове књиге састоји у чињеници да су ретки описи путовања у ове земље, а чији су аутори православни хришћани[5].

Као издавачко средство за остварење своје иницијативе Копитар се користио бечким књижевним часописом „Jahrbücher der Literatur“, чији је онда био главни уредник. То је био један од најважнијих ондашњих књижевних часописа на немачком језику, у коме су сарађивали и Јакоб Грим и Леополд Ранке. Од словенских научника сарадници часописа су били Јозеф Добровски, Франтишек Палацки и Павел Јозеф Шафарик. Копитарев допринос, који се састоји од 87 страница, носи наслов на српском, *Житїе – Герасїма Зелића – нимъ самымъ – на свѣтъ издано*, а поднаслов је на немачком[6]. Копитарева

[3] J. Kopitar, *Житїе Герасїма Зелића нимъ самымъ на светъ издано*, у: Jahrbücher der Literatur 26 (1824), стр. 113–199. Прештампано у: *Jerneja Kopitarja spisov II. del,* 1. knjiga, prir. Rajko Nahtigal, Ljubljana, 1944, стр. 318–397.

[4] *Jerneja Kopitarja spisov II. del,* нав. дело, стр. 320.

[5] Исто, стр. 320-321.

[6] Leben, d. i. Geburt, Erziehung, Reisen, und verschiedene in der (weiten) Welt und im Vaterlande (ihm widerfahrene) Begebenheiten und Leiden des Gerasimus Zelich (lies Selitsch), Archimandriten vom Kloster des sel. Entschlummerns (Mariä) zu Krupa in Dalmatien, gewesenen General- und Großvikars über die orthodoxen Kirchen der morgenländischen Konfession, theils in Dalmatien, theils in der Bocca von Kattaro (vom J. 1795–1811). Von ihm selbst, sich und den Seinen zum Andenken aufgeschrieben, und Andern zur (Bsfriedigung der) Neugierde, mitunter wohl auch zur Belehrung ans

иницијатива представља важан историјско-књижевни подухват, с обзиром да Зелић, на овај начин, преузима на себе улогу другог српског писца, после Доситеја Обрадовића, који је преведен на немачки језик.

У ствари Зелићева књига буди посебно занимање и привлачи пажњу због необичности и оригиналности. Његова велика заслуга је у томе што нам је на један аутентичан начин пружио слику о источној и јужној Европи с краја 18. и из првих деценија 19. века, дакле онако како ју је видео и искусио један православни српски монах из Далмације.

Од бројних необичних и изненађујућих епизода које се овде препричавају, навешћу само неке. Почећу са описом Зелићеве посете цариградском патријарху, Гаврилу. Ко год би замислио да види патријарха представљеног у свечаном византијском амбијенту, као што и следи достојанству духовног поглавара православне цркве, како нам преносе уџбеници историје, горко би се разочарао. Зелић среће патријарха у једној сали патријаршије – а која је у једном малом манастиру – пуној мисирских тепиха. Био је у друштву „6 лица с брадама и 6 свјетовнијех“, и сви су седели у турском седу и с чибуцима у устима. Пре него резиденција највишег представника источног хришћанства, та је сала личила на кафетерију неког турског базара. Зелић је могао да зна ко је од шест брадатих монаха патријарх само зато што му је то рекао тумач, кога је узео пре него што је дошао у патријаршију. Тумач је био потребан јер је патријарх, осим грчког, свог матерњег језика, знао само турски. Зелић пољуби патријарха у руку и патријарх упита Зелића одакле долази. Кад му је овај одговорио, питао га је колико је манастира и цркава у Далмацији. Зелић одговори: три манастира и до 50 цркава. После тога је патријарх разговарао са својим сарадницима на грчком и на турском. Кад су изашли из патријаршије, тумач рече Зелићу да је патријарх рекао својим сарадницима да „у Далмацији христјани нису православни христјани.“[7] То је био први сусрет Зелића са патријархом, један веома особит сусрет и, рекао бих, фрустрирајући. Било је то месеца маја 1784. године, око пет сати после подне.

И „произведеније“ Зелића у ранг архимандритства представља необичне аспекте. Већ због саме чињенице да је један монах из Крупе у Далмацији произведен у архимандрита у Цариграду, не од стране цариградског патријарха, већ од јерусалемског патријарха, Аврама, који је боравио у том граду у једном манастиру недалеко од патријаршије, само по себи је необично. По важећим правилима, Зелић је требало да затражи да добије степен архимандритства од митрополита Венеције[8], Кутубалеса (1780-1790; у *Житију*

Licht gegeben. Ofen, mit Schriften der königl. ungrischen Universität, 1823. Auf der Rückseite des Titelblatts: Meinem lieben Volke und Vaterlande unentgeldlich geweiht. XVI und 643 S. in 8.

[7] *Jerneja Kopitarja spisov II. del*, нав. дело, стр. 337–338.

[8] Седиште митрополије у Венецији је било основано 1577, кад је дужд Млетачке републике прихватио захтев цариградског патријарха да буде уз православце Далмације (Грке и Словене) који су били под администрацијом Венеције. Митрополија је затим укинута 1790, али је био, успостављено намесништво генералног викара за православне Словене из Далмације. У почетку су православци Далмације били под јурисдикцијом охридске епископије, која је, међутим, изгубила на важности после турског заузимања Балкана. Уп.: Ch. Hannick, *Gerasim Zelić und die kirchenpolitische Lage der ortthodoxen Länder am Ausgang des 18. Jahrhunderts*, у: „Österreichische Osthefte“ 21/3 (1979), стр. 199.

се појављује под именом Кутовали), под чијом су јурисдикцијом били православци у Далмацији. Или пак од најближег митрополита „Црне Горе, Скадра и Приморја“. Зелић је искористо свој други боравак у Цариграду, који је трајао шест месеци, да би добио ту драгоцену потврду. Једини документ који је Зелић поднео за тај захтев било је писмо препоруке млетачког амбасадора у Цариграду. На тај начин Зелић нам сведочи да је пракса заређивања ван матичне бискупије, без знања локалних црквених ауторитета, била и даље уобичајена у православној цркви крајем 18. века. У католичкој цркви то се практиковало у средњем веку, али после је укинуто на Тридентском концилу. Зачуђује и чињеница да је све то деловало сасвим регуларно и патријарху и Зелићу. Штавише, Зелић се чудио да патријарх није хтео да прими поклоне с обзиром да је већ дао свој пристанак[9].

И сама биографија јерусалемског патријарха је предмет чуђења. Овог „Ђурђијанца“, тј. Грузијца по рођењу, Турци су били купили од родитеља, као што је био обичај у његовој земљи. Тако стоји дословно у *Житију*. Од Турака је после дечка купио јерусалемски патријарх, васпитао га, покалуђерио и временом је и сам постао јерусалемски патријарх под именом Аврам[10].

За време посете Светој Гори, Зелић је имао прилике да се упозна, у Кареји, са групом бугарских калуђера и поклоника, који су ту дошли у ходочашће. Искористио је прилику да се распита о стању цркве у Бугарској и сазнао је изненађујуће ствари. У Бугарској су сви епископи и скоро сви монаси били Грци, који нису знали бугарски језик. Онда их је Зелић упитао шта раде монаси кад треба нешто да саопште верницима са олтара. Калуђери су му одговорили да се саопштења верницима врше уз помоћ тумача. А за исповедања, упитао је Зелић. И она се врше уз помоћ тумача[11].

Зелић посвећује неколико страница бугарској цркви, са детаљним описима о израбљивању коме су били подвргнути бугарски верници од стране грчких свештеника. Из тога излази једна застрашујућа слика. Ради се о немилосрдном и нехуманом искоришћавању. Да би извукли новац од верника прибегавали су и анатемама и проклетствима, као на пример: „Што им се родило, не живило; што усију жита, да им земљу не пробије; […]!“[12] По Зелићу су православци у Отоманском царству били „међу двије ватре“, односно били су угњетавани од две силе: једне земаљске, тј. од Турака, и друге духовне, односно од стране грчких епископа. И то тако већ 400 година[13].

Закључићу са примерима који су и самог Зелића згражавали. Ради се о опису стања Црногорске цркве и Которског среза, чији је Зелић био генерални викар од 1795. све до 1811. Зелић прича да је већина попова била „главе и браде обријане“ и „само на врху главе види се један бич више затиока.“ Што се тиче одеће, били су „у бијелије аљина до кољена, послије са црљеним појасом пасали, исто тако и мирски.“ Црногорски поп није излазио из куће

[9] *Jerneja Kopitarja spisov II. del*, нав. дело, стр. 347.
[10] Исто.
[11] Исто, стр. 344.
[12] Исто, стр. 344–345.
[13] Исто, стр. 338.

и није ишао у цркву без пушке у руци и два пиштоља и једне турске сабље око појаса. Говорили су да немају паре да купе себи свештеничка одела, али њихово оружје је било у сребро оковано[14]. Свештеник се разликовао од „мирјанина“ само за олтаром, „када обуче на се одежде црквене“. Разврат и незнање које Зелић тада примећује у Котору и уопште у Црној Гори нема равних[15].

Ако је Зелићева књига, како показују наведени примери, драгоцена ризница информација о земљама које је посетио, она ипак није на истом нивоу што се тиче естетско-књижевног и језичког стила. То је већ био приметио Копитар[16] и такав је суд изражен и у српској књижевној историографији. Доследно томе Зелићево *Житије* не заузима у српској књижевности оно истакнуто место које би заслуживало на основу квалитета свог садржаја[17].

Копитарев превод *Житија* произвео је, са своје стране, у славистици на немачком језику, два чланка на ту тему: *Der Athosbesuch des Archimandriten Gerasim Zelić 1784* Станислауса Хафнера (1986)[18] и *Kopitars Darstellung der Autobiographie des Gerasim Zelić* Кристијана Ханика (Christian Hannick) из 1995. године[19].

Хафнеров чланак, како се види већ из самог наслова, бави се само Зелићевом посетом Светој Гори, која је трајала од 18. јула 1784. до 24. јануара 1785 (Зелић на једном месту чак каже да је тамо боравио девет месеци). Рад је подељен на два дела. У првом делу аутор пореди Зелићев опис Свете Горе са описом који су начинила два енглеска проучаваоца, оријенталиста, професор Џозеф Дакр Карлајл (Joseph Dacre Carlyle) и доктор Филип Хант (Philip Hunt). Аустријски научник констатује да ова два енглеска научника нуде солидан опис манастира, док их Зелић наводи без реда, не доносећи о њима информације. И док два Енглеза о којима је реч врше подробан опис књижевне баштине свих двадесет манастира, компилирајући и каталоге свих рукописа, Зелић описује само своја лична искуства[20]. Питам се да ли има смисла поредити на овај начин Зелића и два енглеска научника, кад се зна да су та два Енглеза отишла у Свету гору са прецизном намером да начине тачан опис свих манастира, укључујући и баштину њихових библиотека. И доиста, др Хант је био библиотекар по професији. Зелић је, међутим, отишао на Свету гору, осим у ходочашће, и да научи грчки[21]. И грчки је заиста научио[22]. Кад је

[14] Исто.

[15] Исто, стр. 339.

[16] Исто, стр. 397.

[17] О Герасиму Зелићу и његовој улози у српској књижевности одличан прилог је пружио Душан Иванић у *Književnoj hrestomatiji. Iz kulturne baštine srpskog naroda u Hrvatskoj*, Zagreb, 1979, стр. 62–68.

[18] S. Hafner, *Der Athosbesuch des Archimandriten Gerasim Zelić 1784*, у: *Burgen – Regionen – Völker*. Festschrift für Franz Hieronymus Riedl zur Vollendung des 80. Lebensjahres, hrsg. von Theodor Veiter, Wien, 1986, стр. 273–284.

[19] Ch. Hannick, *Kopitars Darstellung der Autobiographie des Gerasim Zelić*, у: *Bartholomäus (Jernej) Kopitar* (= Osthefte. Sonderband 11), hrsg. von Walter Lukan, Wien, 1995, стр. 49–56.

[20] Hafner, *Der Athosbesuchdes Archimandriten Zelić*, нав. дело, стр. 274–277.

[21] Исто, стр. 338.

[22] Исто, стр. 343.

затим, после боравка на Светој гори, био поново у Цариграду и поново био примљен код цариградског патријарха, није му више био потребан тумач.

Хафнер тврди да се само у једној теми Зелићев опис подудара са описом двојице Енглеза: опис калуђерског сабора суботом у Кареји[23] (на том сабору, каже Зелић, „Пустињаци доносе ту своја различита рукодјелила, препитавајући се својим сопственим потом и трудом, а манастирци купују и разносе по свијету.“). Тако формулисано, поређење делује редуктивно у односу на Зелића, иако аутор – у том сам сигуран – није намеравао да остави такав утисак.

У другом делу свог чланка, Хафнер доноси, директно цитирајући, веће делове текста *Житија*. Преводи цитата су углавном узети из Копитаревог рада. Хафнер је само освежио немачки језик.

Ханикев чланак *Kopitars Darstellung der Autobiographie des Gerasim Zelić*, као што нам говори сам наслов, представља презентацију Копитаревог рада о Зелићевом *Житију*. Ханик није толерисао критике, неки пут и саркастичне, које је Копитар упутио Зелићу, како у коментару, тако у белешкама за текст *Житија* и протумачио их је као негативне у односу на Зелићеву личност. Доследно томе Ханикеов суд о Копитаревом раду је негативан. Осим тога Ханик сматра да Копитар у свом спису није желео да представи Зелићеву аутобиографију као такву, већ да му је намера била нека друга[24]. Затим објашњава, или још боље, ставља до знања каква је требало да буде та намера. Копитарева намера, је наводно, требало да буде та да поткопа углед Зелића, јер се архимандрит Крупе свим средствима супростављао унијаћењу у Далмацији[25], а које је подупирао бечки двор. Ханик, дакле, сматра да се подразумева да је Копитар био средство бечке владе да би се остварила унија цркава у Далмацији. У том контексту прецизира да још није испитана улога коју је имао Копитар у припреми и ширењу унијатског катехизиса које је промовисао бечки двор 1819. године[26]. То је веома зачуђујућа инсинуација. Штета што Ханик не познаје мој допринос *Bartholomäus Kopitars Rolle in der Kirchenunion in Dalmatien (Ein Beitrag zum Austroslavismus)*, који је изашао у Немачкој у зборнику[27] у част једном нашем заједничком колеги. Одатле би сазнао да је октобра 1826. Арсеније Поповић, који је био у служби у српско-православном бискупском уреду, упутио бечком двору три писма на српском језику, а која је послао из Задра, у великој тајновитости, и у којима брани деловање епископа Краљевића који је био за унијаћење, и представља свој

[23] Исто, стр. 277.

[24] „Aus dem gesamten Stil der Abhandlung Kopitars, […] kommt deutlich hervor, daß Kopitar mehr beabsichtigt, als über eine Schrift zu referieren“ (Hannick, нав. дело, стр. 50-51). „Man kann sich daher fragen, ob die Angriffe Kopitars an die Adresse von Zelić […] nicht anderen Beweggründen entsprechen als den vorgetragenen“ (Исто, стр. 52). […], erwiesen sich die polemischen Bemerkungen Kopitars an die Adresse des Archimandriten von Krupa als lächerlich, falls damit nicht etwas anderes beabsichtigt war“ (Исто, стр. 53).

[25] „Die Angriffe Kopitars an die Adresse von Zelić in bezug auf dessen Ablehnung des Uniatismus sind subtiler Natur“ (Исто, стр. 53).

[26] Исто.

[27] *Festschrift für Wolfang Gesemann*. Bd. 3. Beiträge zur slawischen Sprachwissenschaft und Kulturgeschichte, Neuried, 1986, стр. 27–51.

план да би га спровео у дело. Бечки двор се обратио Копитару да би превео писма на немачки. Он је, осим превода писама, себи дозволио и да изрази своје мишљење о самом садржају. Копитар је категорички саветовао да се не послушају савети које је формулисао Поповић и сугерисао је у односу на православце у Далмацији толеранцију и ширење образовања. Саветовао је и да се удаљи епископ Краљевић са свог положаја, али да се задржи седиште епископије у Шибенику. Из другог извора сазнајемо да је Копитар предложио бечком двору да се именује његов пријатељ, архимандрит Лукијан Мушицки, за новог шибенског епископа[28]. Што се тиче Зелића, док је Зелић предложио бечком двору да га преместе из Пеште у његов манастир у Крупу са упола мањом пензијом, Копитар је баш напротив сугерисао да се Зелићу остави целокупна пензија. Копитар се одважио да брани српску православну цркву и Зелића иако је било познато да је бечки двор био за унију. Да је Копитар заиста подржавао унијаћење, како сматра Ханик, сигурно не би сугерисао бечком двору да се у Шибенику задржи српска православна епископија за Далмацију. И да је хтео да наштети Зелићу, не би било никаквог разлога да саветује да му се остави целокупна пензија, кад су непријатељи српске православне цркве били предложили да му се смањи за половину.

Уз ова појашњења потребно је додати да Ханик не познаје довољно Копитара. И заиста он га дефинише као „цензора у Дворској библиотеци у Бечу“[29] (sic!). А затим кад Ханик помиње да је програмирано унијаћење било на првом месту уперено против ниског културног нивоа православног свештенства[30], сигурно није могао да замисли да нико није био огорченији од Копитара због недовољне културне припреме православног свештенства у Далмацији. У писмима архимандриту и пријатељу Лукијану Мушицком изражавао је своју жалост због чињенице што у прошлости православни манастири нису одиграли ону културну и васпитну улогу коју су, међутим, у Католичкој цркви имали бенедиктински манастири[31]. Због тога је подстакао Мушицког, као архимандрита манастира Шишатовац, да он сам у свом манастиру започне ту жељену културну обнову[32]. Када је потом – 1828. године – Мушицки постао горњокарловачки епископ, Копитар је одмах пожурио да га подстакне да у својој бискупији оснује гимназију по моделу немачких гимназија и да буде обавезна за оне који би желели учити веронауку. Копитар је чак ишао у организационе детаље око оснивања гимназије, као нпр. број наставника, њихова плата, набавка зграде школе. Ради веће гаранције успешности гимназије, Копитар је саветовао Мушицком да првих

[28] А. Ивић, *Архивска грађа*, књига II, Београд, 1931, стр. 93.

[29] „Kopitar als Zensor an der Hofbibliothek in Wien“ (Hannick, нав. дело, стр. 56).

[30] „Da die geplante Union mit der römischen Kirche auf dem Wege des Uniatismus vorwiegend gegen die mangelhafte Bildung des orthodoxen Klerus in Dalmatien gerichtet war, lag an einer Entlarvung des ‚Agitators' Zelić als Vertreter dieser ungebildeten Kleriker viel, um seine Vorstellungen zu disqualifizieren“ (Исто, стр. 56).

[31] Писмо Копитара Мушицком од 29. јуна 1813, у: Jagić, *Novые pisьma Dobrovskago, Kopitar i drugich jugozapadnыch slavjan*, Sanktpeterburg, 1897, стр. 793; S. Bonazza, *Типологија и културна функција преписке Мушицки-Копитар*, у: „Научни састанак слависта у Вукове дане 39/2, Београд, 2010, стр. 295.

[32] Bonazza, нав. дело, стр. 295–296.

шест месеци именује једног немачког директора, тачније неког из Лајпцига, где је један његов пријатељ, филолог Готфрид Херман (Gottfried Hermann), могао да му укаже одговарајућу особу. Или да пошаље српског директора на шест месеци у Лајпциг да би добио неопходна знања. Као што ови примери и доказују, образовање српског православног свештенства у Далмацији је за Копитара било питање које је требало размотрити веома пажљиво и одлучно. Очигледно је да су критике православној цркви на рачун ниског културног нивоа српског православног свештенства у Далмацији погађале и сензибилтет Копитара.

Говорећи о Ханикевом чланку, додаћу са стране да ми је било жао што сам морао да констатујем да поистовећује чувеног српског митрополита Стевана Стратимировића са генералом Антоном Стратимировићем[33] из Боке Которске. Ова чињеница баца извесну сенку на стварно Ханикево познавање српске књижевне и духовне културе јер је карловачки митрополит толико познат, у својој домовини али и вани, да је просто немогуће помешати га с неким другим Стратимировићем. Подсетићу само да, осим своје веома истакнуте улоге у српским књижевним догађајима, он је био у преписци са најчувенијим славистима и научницима свог времена као А. Л. фон Шлецер (A. L. v. Schlözer), Ф. К. Алтер (F. K. Alter), Ј. М. Осолињски (J. M. Ossoliński), Ј. К. Енгел (J. Ch. Engel), В. фон Хумболт (W. v. Humboldt), Копитар и други[34] и био је и члан Научног друштва Гетингена (Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften)[35], једног од најчувенијих у Европи оног доба. У Јагићевој *Istoriji slavjanskoj filologii* (Санкт Петербург 1910, стр. 353-357) посвећено му је пет страна.

Ја не могу, иако смо пријатељи, да се сложим са Ханикевим судом. Додајем да сам му за овај његов чланак дао на располагање један важан архивски документ о Зелићу, који сам открио у Државном архиву у Бечу. Ради се о једном Зелићевом писму аустријском цару, у коме архимандрит објашњава разлоге подношења оставке на функцију генералног викара за Далмацију и Котор. Ханик је објавио писмо у целости и захвалио ми се што сам му га дао[36]. Пре објављивања овог писма нисмо знали разлоге који су натерали Зелића да поднесе оставку. Не могу да се сложим са Ханикевим мишљењем и због једне једноставне чињенице: кад бих се сложио с њим значило би да имплицитно прихватам претпоставку да је Копитар подузео тај велики рад о *Житују* да би поткопао углед Зелића. А што је сасвим непојмљиво. Копитар је био озбиљан научник, понекад чак и превише строг, али такав је био увек и са свима. Није подносио грешке и лакуне у знању. О Зелићу знамо да није имао редовно школовање. То нам каже он сам у својој аутобиографији. Знамо да није поседовао научно-филолошку припрему и да

[33] „[…] den serbischen Metropoliten von Karlovci, Anton Stratimirović“ (Hannick, нав. дело, стр. 54).

[34] Jagić, нав. дело, стр. 710–785.

[35] H. Kunstmann, *Slavische Gelehrte in der Göttinger Gesellschaft der Wissenschaften*, у: *Slavistische Studien zum V. Internationalen Slavistenkongreß in Sofia 1963*, Göttingen, 1963, стр. 537–553.

[36] Hannick, нав. дело, стр. 54.

није био широке културе. У *Житију* се више пута додирују теме о којима је имао искуства, али често није имао широку визију. Дешавало се да неки пут прави грешке историјског, културног и чак религиозног карактера. Те грешке је Копитар редовно исправљао у додатним белешкама за текст *Житија*. Понекад додаје и дозу цинизма. То је био његов стил. Али протумачити то као непријатељски став према Зелићу, значи погрешно разумети намере које су мотивисале Копитара да на немачки језик преведе Зелићеву аутобиографију.

У свом чланку Ханик сматра да *Житије* представља богат извор за историју источне и јужне Европе у време Француске револуције. Ово убеђење је изразио већ у свом претходном чланку о Зелићу, *Gerasim Zelić und die kirchenpolitische Lage der orthodoxen Länder am Ausgang des 18. Jahrhunderts*[37]. У овоме се слажем у потпуности са Ханикем. Са своје стране мишљења сам да, по богатству свог садржаја, Зелићево *Житије* заслужује да у историји српске културе има другачије место од оног које поседује.

У закључку бих желео да се вратим на симпатичног колегу из Новог Сада, Саву Дамјанова, који ме је са својим одважним рефератом подстакао да се поново бавим темом која ми је много драга. Због тога бих му се захвалио. Једна италијанска изрека каже да зло не долази увек да би нашкодило. Реферат Саве Дамјанова је доказ тога.

Кључне речи: Зелић, Копитар, Житије, немачки превод Житија.

Sergio Bonazza

LA TRADUZIONE TEDESCA DI *ŽITIJE* DI GERASIM ZELIĆ

(Riassunto)

Il contributo prende in esame la presentazione di *Žitije* di Gerasim Zelić al pubblico di lingua tedesca, fatta da Jernej Kopitar nel 1824 nella rivista viennese „Jahrbücher der Literatur“. Nel lungo articolo (87 pagine) di Kopitar – intitolato *Žitije Gerasima Zelića* – l'opera di Zelić viene in parte tradotta e in parte riassunta e commentata. Nel commento viene tra l'altro precisato che l'archimandrita Zelić fu il primo esponente della chiesa serba ortodossa che usò in un'opera letteraria anche la lingua parlata, invece di servirsi dello slavo ecclesiastico puro. Come paragone si puntualizza che Dositej Obradović, quando scrisse *Život i priključenija*, era già uscito dal convento. L'articolo di Kopitar ha dato origine nella slavistica di lingua tedesca a due articoli sullo stesso argomento: *Der Athosbesuch des Archimandriten Gerasim Zelić 1784* (1986) di Stanislaus Hafner e *Kopitars Darstellung der Autobiographie des Gerasim Zelić* (1995) di Christian Hannick.

[37] Објављено у: „Österreichische Osthefte“ 21/3 (1979), стр. 198–202.

UDK 821.111.09”17”:821.163.41.09”18”

Персида Лазаревић Di Giacomo*
Università degli Studi „G. d’Annunzio“, Facoltà di Lingue e Letterature Straniere, Dipartimento Scienze Linguistiche e Letterarie, Chieti-Pescara

У ВРТЛОГУ ЕВРОПСКЕ КЊИЖЕВНЕ МИСТИФИКАЦИЈЕ НА МЕЂИ XVIII И XIX ВЕКА: БЕЛЕШКЕ НА МАРГИНАМА СРПСКИХ ПРЕВОДА „БРАМИНОВА РУКОПИСА“

У овом раду се разматрају српски преводи – настали почетком XIX века – дела чије је ауторство приписивано Лорду Честерфилду. Реч је о делу које садржи мудрости брамина, и које носи наслов у оригиналу The Oeconomy of Human Life *(1751). Издавач и прави аутор, Роберт Додсли је успео од овог дела да направи прави књижевни феномен који је имао више од 200 издања. У замку ове књижевне мистификације су упали и српски књижевници: Павле Соларић са* Мудрољупцем индијским *(1809) и Спиридон Алексијевић са* Руководством человеческог живота *(1830). Ови примери нису изоловани на Балкану, већ су као такви део ширег, јужнословенског књижевног феномена. Слику о јужнословенској рецепцији „браминова рукописа“ употпуњују славонски превод Мартина Пустаића-Марина Јаића,* Индијански мудрознанац *(1825), и кајкавски превод Јосефа Марића,* Индинанзки мудрознанец *(1833). Временска заслуга што је својим преводом пратио књижевну моду свог времена иде Павлу Соларићу, који је тиме српску књижевност начинио учесником литерарних токова главних европских културних средина.*

Предмет анализе овог рада су српски преводи тзв. „Лорда Честерфилда“, односно дела које је дуго приписивано Лорду Честерфилду. Установиће се које је дело прави изворник српских превода, ко је аутор тог дела, као и како је дошло до књижевне мистификације чије су „жртве“ били и наши писци, Павле Соларић и Спиридон Алексијевић. Извршиће се упоредна анализа тих превода, а такође ће се српски преводи размотрити у односу на друге јужнословенске преводе истог дела, тј. славонски и кајкавски.

У својој студији о *Životu i književnom radu Pavla Solarića*, Никола Андрић каже да је једно „poznato djelo“ Лорда Честерфилда „doživjelo nešto što nije doživljavalo nijedno strano djelo. U razmaku od 24 godine naime prevedeno je triput, i to – u tri dijalekta; na slavenosrpski, slavonski i kajkavski.“[1] Три превода о којима је реч су следећа:

* p.lazarevic@unich.it

[1] Rad JAZU, Zagreb, knj. 150, 1902, 143 (41).

- [Павао Соларич], МУДРОЛЮБАЦ ИНДІЙСКИ, | ЛИБО | ИСКУССТВО ЩАСТЛИВО ЖИВИТИ | У ДРУЖЕСТВУ. | СОДРЖАЩЕССЕ У МАЛЕНОМ ЧИСЛУ ЧИ- | СТѢЙТИ ПОУЧЕНІЯ НАРАВОСЛОВІЯ; | СОДѢВЕННИ ЭДНИМ ДРЕВНИМ | БРАМИНОМ. | У ВЕНЕЦИИ. | ПРИ ПАНИ ѲЕОДОСІЮ. | 1809;

- INDIANSKI MUDROZNANAC, | ILLITI | NACSIN I VISHTINA | KAKO CSOVIK NA SVITU XIVITI MORA, | DA BOGU UGODITI, OPSHTINI HASNO- | VIT, I SRICHAN BITI MORE; | S' NADOMETKOM | NIKOJIH PRIRICSJAH I CHUDOREDNIH NAUKAH | PRIMUDROG' KATONA, | PO | GOSP. MARTINU PUSTAICHU, | SLAVNE BRODSKE REGEMENTE MAJORU IZ NIMACS- | KOGA U SLAVINSKI JEZIK PRINESHEN; | POTLAM PAKO | PO | MARINU JAICHU | REDA S. O. FRANCESHKA, DERXAVE KAPISTRANSKE SVETOG | BOGOSLOVJA SHTIOCU, S'DOPUSTJENJEM STARESHINAH NA | SVITLO IZDAN. | U BUDIMU, | PRITISKANO SLOVIMA KRALJEVSKE MUDROUCSNE | SKUPSHTINE. | 1825.

- INDINANZKI MUDROZNANECZ, | ILI: | NACHIN | KAK CHLOVEK VU DRUSTVU LYUDIH | SZRECHEN BITI MORE. | KRATKA NEKOJA NA KREPOZT ZPADAJUCHA RA- | ZUMNA IZRECHENYA, | KOJA JE NEKOI | ZTARI BRAKMAN | POPISZANA OZTAVIL | ODOVUD | NA VNOGE VUCHENEH NARODOV JEZIKE VE ZDA PAKO NA | HORVATZKI JEZIK PRENSESHEN | PO | JOSEFU MARICHU, | KL. B. Z. | 1833. | *Vu Zagrebu*, | PRITIZKANO PRI FERENCZU SUPPAN.

У одређивању оригинала према коме су рађени преводи, овај исти Никола Андрић закључује:

> Kao neki aforistički izvadak iz Chesterfieldovih odgojnih knjiga izašla je u Dresdenu god. 1798 francuska knjiga „L'art de vivre heureuh dans la société", koja je god. 1801. u Münchenu prevedena na njemački pod imenom „Die Kunst uner den Menschen glücklich zu leben". U ovoj knjizi ima da se traži uzorak, po kojemu su prevadjani naši „Mudroljupci". Kako je došlo do toga, da su sva tri naša prevodioca stavila na *prvo* mjesto natpisne strane baš ime „Mudroljubac indijski", na to nisam mogao da dođem, jer ne poznajem nijednu strȁnu ediciju Chesterfieldova ovoga djela, koja bi kao uzorak našim prevađačima nosila natpis „Der indische Philosoph" ili „Le philosophe indien".[2]

Мало затим Андрић додаје: „Dokaz dakle, da je i u njemačkom postojala neka edicija, koja je pored naslova «Die Kunst unter den Menschen glücklich zu leben» morala na prvom mjestu imati neki glavni natpis «Der indische Philosoph».“[3]

Додуше, већ је Јован Скерлић био рекао за Соларићевог *Мудрољупца* да је то „превод чувеног етичког дела лорда Честерфилда које је превођено на све живе језике.“[4]

А у *Прегледу књижевног рада Срба у Хрватској*, Станко Кораћ наводи да године „1809. Соларић је објавио филозофско дјело *Мудролюбацъ индийски* од Ст. Честерфилда, па је тиме први наш писац који нашу публику упознаје са индијском филозофијом, те тако прекорачује границе европског културног круга.“[5]

Занимљиво је овом приликом навести и ставове хрватских тумача и историчара књижевности, с обзиром да ови српски преводи нису били изоловани, већ су део ширег преводилачког јужнословенског феномена, како је уосталом већ и истакао Никола Андрић. Тако Дуња Фалишевац тврди, у вези са преводом Мартина Пустаића:

---

[2] Исто.
[3] Исто, 145.
[4] *Историја нове српске књижевности*, Београд, Завод за уџбенике, 2006, 109.
[5] Загреб, Просвјета, 1987, 88.

> Već na kraju opisivana razdoblja, godine 1813. major brodske graničarske regimente Martin Pustaić s njemačkoga je preveo djelo *Letters to his Son* Philipa Dormera Stanhopea, earla od Chesterfielda, u kojem engleski pisac u obliku pisama daje niz savjeta i pouka za život svojem sinu. […] Englesko epistolario-didaktičko djelo, napisano u duhu engleskog racionalizma i empirizma, koje tumači strategiju društvenog uspjeha i zagovara važnost znanja stečena spoznajom, djelo u kojem se nižu očevi savjeti sinu, ali i drugim adresatima, Martin je Pustaić preveo ne samo na drugi jezik, negi i na drugačiji svjetonazor, na drugačiji kulturni kod: od racionalističkog i empirističkog djela koje zagovara filozofiju samoljublja i cinizma, stvorio je slavonski prevoditelj moralističko djelo u duhu kršćanske etike, a kategoriju uspjeha prekodirao na kršćanske pouke o ljubavi prema drugom, o Bogu kao jedinom dobru na svijetu, o čednosti, »kriposnom naslidovanju« i slično. Međutim, u djelo, podijeljeno po poglavljima prema predmetu o kojem se raspravlja, uveo je Pustaić i paragrafe u kojima se govori o nekim aspektima čovjekova bića o kojima se do tada nije govorilo ni raspravljalo u hrvatskoj književnosti: govori on tako o »zadovoljnosti«, o »razložnosti«, o ufanju i strahu, o veselju i žalosti, ljutini, »požalenju« i slično, svjedočeći da je i u slavonsku kulturu prodrlo novo razumijevanje čovjekova bića. Osim toga u djelu se raspravlja i o nekim bitnim pitanjima društvenog i političkog života – o obitelji, gospodarima i slugama, o pravici i pravednosti, o vladaru i »podložnicima« itd., s mnogo širine i u duhu prosvijećena apsolutizma.[6]

Милован Татарин у *Leksikonu hrvatskih pisaca*, у натукници за Мартина Пустаића наводи, између осталог, следеће:

> Godine 1813. preveo je s njemačkog knjigu *Letters to his Son* engleskog pisca Philipa Dormera Stanhopea, earla od Chesterfielda (1694-1773). Prijevod je tiskan posle Pustaićeve smrti. Izdao ga je u Budimu 1825. Marijan Jaić. Pustaićev naslov *Meštrija uljudnog življenja* Jaić je promijenio u *Indijanski mudroznanac*, tj. djelu je dao naslov njemačkoga prijevoda koji je Pustaiću poslužio kao predložak. […] Chesterfieldovo djelo, čiji primevo označava početke proze u sjevernoj Hrvatskoj, P. je prilagodio svojem vremenu i prostoru: od racionalističkog i empirističkog djela koje zagovara filozofiju samoljublja i cinizma, stvorio je slavonski prevoditelj moralističko djelo u duhu kršćanske etike, a kategoriju uspjeha prekodirao na kršćanske poruke o ljubavi prema drugom, o Bogu kao jedinom dobru na svijetu.[7]

Који су, дакле, закључци до којих долазе српски и хрватски проучаваоци књижевности? Пре свега нико од њих не поставља питање да ли је аутор оригинала заиста Лорд Честерфилд, и да ли се заиста ради о Честерфилдовим писмима сину. Никола Андрић је додуше опрезнији и не наводи наслов дела изворника, већ говори о извесном „познатом“ Честерфилдовом одгојном делу, односно афористичком извадку, али је више него очигледно да Андрића буни управо наслов дела и да уочава неке недоследности. Дуња Фалишевац (а са њом и Миливој Татарин), пак, не сумња да је оригинал превода Мартина Пустаића *Letters to his son* Лорда Честерфилда, а чињеницу да садржај не одговара садржају изворника оправдава тиме да је Пустаић створио једно ново дело и прилагодио га духу свога времена, па тиме унео нове теме у хрватску књижевност.

Оригинал, међутим, није онај о коме говоре горе наведени истраживачи књижевности. Дело о коме је реч није *Letters to his Son*, и аутор дела о коме је реч није Лорд Честерфилд. Државник и писац Лорд Честерфилд (Philip Dormer Stanhope, 4th Earl of Chesterfield, 1694-1773) јесте, између осталог, написао „писма свом сину“, *Letters to his Son, Philip Stanhope* (које је објавила удовица

[6] *Kaliopin vrt. Studije o hrvatskoj epici*, Split, Književni krug, 1997, 251.
[7] Zagreb, Školska knjiga, 2000, 602.

Лорда Честерфилда 1774. године), која је писао више од 30 година, и циљ такве преписке је био да од свог наследника начини савршеног аристократу. И ако се упореди садржај овог Честерфилдовог дела са српским и хрватским преводима, више је него очигледно да нису у међусобној вези, и да им је можда једини заједничи елеменат тај да су васпитног карактера.

Дело о коме је реч, међутим, носи наслов THE | OECONOMY | OF | HUMAN LIFE. | Translated from an *Indian* Manuscript, | written by an ancient BRAMIN. | To which is prefixed | An Account of the Manner in which | the said Manuscript was discover'd. | IN | A LETTER from an *English* Gentleman, | now residing in *China*, to the Earl of ****. | *LONDON.* | Printed for R. DODSLEY in […] | AND SOLD BY | M. COOPER, in *Pater-noster-Row*, 1751. Ово се дело први пут појавило 1751. анонимно (односно 1750, али носи постпонирани датум), и убрзо је приписано Лорду Честерфилду. Ради се о правој књижевној мистификацији која је довела до неспоразума али и до великог успеха који је ова књига имала. Веровало се, до скора, да је аутор дела Лорд Честерфилд. Књигу је, међутим, написао и објавио енглески писац и издавач Роберт Додсли[8], као спис извесног филозофа са Истока, а који је наводно добијен од Великог Ламе са Тибета. Додсли је у суштини претходно већ сарађивао са Лордом Честерфилдом, који је вероватно аутор једне од хроника које су биле уврштене у Додслијеву збирку *Trifles*. Многе чињенице потврђују да је аутор дела *The Oeconomy of Human Life* у ствари Роберт Додсли. Тако, на пример, лондонско издање из 1817. године носи следећи наслов: *The Economy of Human Life by Robert Dodsley*, чиме се ауторство експлицитно приписује Додслију. Ово издање садржи и скицу о Додслијевом животу, *Sketch of the Life of Robert Dodsley*, у којој се наводи како је управо Роберт Додсли тај „оштроумни" и „скривени" аутор овог малог дела које је имало велики степен популарности:

> Robert Dodsley, the ingenious author of the „Economy of Human Life", was born in the year 1703, at Mansfield, in the County of Nottingham. […] In 1750, he was the concealed Author of a small work which had very great degree of celebrity. It was published under the title of „The Economy of Human Life, translated from and Indian manuscript, to which is prefixed an account of the manner in which the said manuscript was discovered, in a letter from an English gentleman, now residing in China, to the Earl of ****." (iii, vi)

Аутор те Додслијеве биографске белешке, извесни Г. Д. (G. D.) каже у вези са овом „pretended history of the said letter" да је Додслијево дело, осим „апокрифног увода" добило на популарности и захваљујући томе што је госпођа Тереза Констанша Филипс[9] честитала Лорду што је аутор „Целокупних људских [моралних] обавеза":

---

[8] Robert Dodsley (13.2.1703. [1704]-23.9.1764) је био један од најважнијих енглеских издавача свог времена. Објавио је дела Самјуела Џонсона, Пола Вајтхеда, Едварда Јанга, Марка Акенсајда, Томаса Греја. Писао је и драме као на пример *The Toyshop: A Dramatic Satire* и *Cleone*. Основао је бројне књижевне часописе: The Annual Register, The Preceptor, The World, The Museum. В.: H. M. Solomon, *The Raise of Robert Dodsley: Creating the New Age of Print*, Carbondale, Southern Illinois University Press, 1996.

[9] Teresa Constantia Philips (1709-1765) је била енглеска куртизана и уцењивачица.

> This work was received with great approbation; for besides apocryphal introduction to the public, it derived an additional popularity from its being universally ascribed to the Earl of Chesterfield; a supposition which was strengthened by a letter that had been addressed to his Lordship, by Mrs. Teresa Constantia Philips, in which she had complimented him upon being the author of „The Whole Duty of Man." Even the Monthly Reviewers were carried away by the general report […]. (vii)

Доналд Д. Еди тврди да је у суштини ова књига имала далеко више успеха од *Гуливерових путовања*, *Робинзона Крусоа* и Грејове *Елегије*, да је већ крајем века била изашла у око 200 издања, укључујући чак 84 америчка издања (!), те да је било доста опонашања и пародија, како посебно штампаних, тако и у новинама и часописима:

> Perhaps no book published in the eighteen century was issued in more separate printings than Robert Dodsley' Oeconomy of Human Life. By the end of the century about two hundred editions had appeared, including forty-eight American editions as well as translations into Latin, Hebrew, Russian, German, Italian, Spanish, Portuguese, French, and Danish. In addition there were a host of imitations and parodies, separately printed and in newspapers and magazines. By contrast, work such as Gulliver's Travels, Robinson Crusoe, and Gray's Elegy seem like publishing failures.[10]

The Oeconomy of Human Life се састоји од два дела. У првом делу стоји „Упозорење публици" („Advertisment to the public") у коме аутор каже да постоји неколико разлога због којих се крије право име онога коме је ово дело, које одише духом врлине и моралности, и било упућено, али и име кореспондента који борави у Кини ево већ неколико година, но да то неће дуго трајати, с обзиром да намерава да се врати у Енглеску и да објави спис о коме је реч:

> The spirit of virtue and morality, which breathes in this ancient piece of eastern instruction, its force and concisenes, and the hopes that it may do good, have prevailed with the person to whom it was sent, to communicate to the public what was translated only for his particular amusement. There are some reasons which at present make it proper to conceal not only his own name, but the name of his correspondent, who has now resided in China several years, and been engaged in a business very different from that of collecting literary curiosities. These reasons will not subsist long, and as he seems to intimate a design on his return to England, of publishing an entire translation of Cao-tsou's whole journey, the public will then, in all probability, have an opportunity of being satisfied concerning any particulars which they may be curious to know. (iii-iv)

Затим следи писмо-посвета тог извесног „енглеског џентлмена" који борави у Кини, том извесном „Лорду од -----", у коме му наговештава да се неке важне ствари дешавају, а које повећавају теме разговора учених људи Европе. Писмо је наводно писано из Пекинга:

> To the Earl of -----
>
> Peking, May 12, 1749.
>
> My LORD,

[10] D. D. Eddy, *Dodley's Oeconomy of Human Life, 1750-1751*, Modern Philology, 85/1988, 460.

> In the last letter which I had the honour of writing to your Lordship, dated Dec. 23, 1748, I think I concluded all I had to say in regard to the topography and natural history of this great empire. I purpos'd in this, and some succeeding ones, to have set down such observations as I have been able to make on the laws, government, religion and manners of the peoples. But a remarkable occurrence has happened lately, which engrosses the conversation of the literati here; and may hereafter, perhaps, afford matter of speculation to the learned in Europe. As it is of a nature which I know will furnish some entertainment to your Lordship, I will endeavour to give you as distinct and particular an account of it, as I have been able to obtain.

Овај „енглески џентлмен" затим описује Тибет, који неки зову Барантола: у једној покрајини ове земље, коју зову Ласа, борави велики Лама кога поштују и коме се диве и обожавају као бога; због таквог његовог угледа многи верници иду у Ласу да му приложе поклоне и да би добили његов благослов. Његова резиденција се налази у највеличанственијој пагоди, или храму, на врху планине Путала. У подножју те планине, као и у целој покрајини Ласа, постоји невероватан број Лама, разних нивоа и редова, а неки имају и велике пагоде које су подигнуте у њихову част. „Цела земља," каже аутор, „као Италија, пуна је свештеника", којима доносе бројне поклоне, чак и из Тартарске, из царства великог Могула, и из скоро свих делова Индије. Када се великом Лами поклањају, онда га поставе на један величанствени олтар на коме седи укрштених ногу; његови обожаватељи се пруже пред њим на најпонизији начин, али он не узвраћа ни најмањим знаком поштовања, нити се иком обраћа, чак ни највећој принцези; он само положи руку на њихове главе и на тај начин они примају његов опроштај за своје грехе. Сматрају да он зна и тајне њиховог срца, а с обзиром да је изабран између две стотине најеминентнијих Лама, верују и да је бесмртан, те да кад год се чини да ће умрети, он у ствари само мења облик, тј. прелази у ново тело.

Учени људи у Кини, наставља затим „енглески џентлмен", већ дуго сматрају да се у архивима овог великог храма чувају неке веома древне књиге, па је садашњи цар, који трага за списима из антике, постао тако убеђен у то мишљење да је све снаге уложио да пронађе било шта у том смеру. У ту сврху је његова прва брига била да пронађе особу која зна одлично старе језике и писма. Потражио је једног од Хан-линова (Han-lin) или доктора првог реда, чије је име било Сао-цу (Cao-tsou), човека од око 50 година старости, озбиљна и племенита изгледа, и велике елоквенције, и који, због тога што је случајно био пријатељ са извесним ученим Ламом који је више година боравио у Пекингу, постао је стручњак језика који Ламе користе међу собом на Тибету. Са тим је квалификацијама кренуо на свој пут, а да би дао свему томе још већу тежину, цар га је почаствовао титулом Колао (Colao), или првог министра, и додао му величанствену опрему и пратњу, са даровима невероватне вредности за великог Ламу и друге главне Ламе.

Уз све ово иде и детаљ писма кинеског цара за Ламу – "To the Great Representative of God, Most high, most holy, and worthy to be adored!" – у коме цар истиче да је његов представник поштовани први министар Сао-цу, и наводи који га је разлог подстакао да тражи старе списе, да научи вековну мудрост прошлости и да је добро информисан да у архивима најстарије и најузвишеније хијерархије постоје неке вредне књиге које су, због своје

древности, постале и најученијима скоро потпуно неразумљиве; стога, да би спасао те књиге од потпуног заборава и да се не изгубе, цар шаље свог првог министра Сао-цуа и тражи да му се дозволи да прочита и испита те списе јер се очекује од њега, с обзиром на његову стручност у старим језицима, да ће бити у стању да протумачи што год буде нашао из највеће таме и најстаријих времена.

„Енглески џентлмен“ затим каже да неће превише да задржава грофа, коме је ова књига и посвећена, са детаљима путовања, али истиче да кад је први министар дошао у ту свету земљу, захваљујући својој појави и поклонима, спремно су га прихватили. У истраживању му је помагао један од најученијих Лама. Ту је остао шест месеци, у току којих је имао задовољство да нађе многа древна дела и о многима је могао да закључи ауторе и да их проучи.

Али најстарије дело које је пронашао и које ниједан од Лама вековима није био у стању да протумачи јесте један мали систем моралности, писан на језику и писмом старих гимнософиста или брамина; није, међутим, умео да одреди тачно ко је аутор и кад је написан. Углавном он је то дело превео у целости, истиче, иако на кинеском није успео да пружи исту снагу језика, како каже. Судови и ставови бонзија и учених доктора деле се поводом тога. Неки сматрају да је то Конфуцијево дело и да је то у ствари превод; други тврде да је аутор Лао Киун, један други кинески филозоф, савременик Конфуција и оснивач секте Тао-се; трећи мисле да је аутор брамин Дандамис чије писмо Александру памте европски писци и са овом трећом верзијом се Сао-цу највише слаже; Сао-цу углавном сматра, и то би била четврта могућност, да је аутор неки стари брамин и да то није превод; а као пету могућност многи претпостављају да би то могло бити дело неког Европљанина (!). Али ко год да је аутор тог дела, истиче „енглески џентлмен“, због саме чињенице да га читају разни народи, вреди га превести на енглески, што је он и учинио, а и због тога да би гроф, коме и пише, то ценио као поклон. Каже да се трудио али се извињава за стил уколико грофу не буде одговорао. Наводи и да је приложио копију оригинала рукописа, коју је уосталом приложио и Сао-цу свом кинеском преводу.

Садржај овог првог дела је следећи:

> INTRODUCTION. PART I. Duties that relate to Man consider'd as an INDIVIDUAL. 1 *Consideration*. 2 *Modesty*. 3 *Application*. 4 *Emulation*. 5 *Prudence*. 6 *Fortitude*. 7 *Contentment*. 8 *Temperance*. PART II. Of the PASSIONS. 1 *Hope and Fear*. 2 *Joy and Grief*. 3 *Anger*. 4 *Pity*. 5 *Desire and Love*. PART III. WOMAN. PART IV. *Consaguinity, or Natural Relations*. 1 *Husband*. 2 *Father*. 3 *Son*. 4 *Brothers*. PART V. Providence, or the accidental Differences of Men. 1 *Wife and Ignorant*. 2 *Rich and Poor*. 3 *Masters and Servants*. 4 *Magistrates and Subjects*. PART VI SOCIAL DUTIES. 1 *Benevolence*. 2 *Justice*. 3 *Charity*. 4 *Gratitude*. 5 *Sincerity*. PART VII. RELIGION.

Последња реченица овог првог дела гласи: „This is the true OECONOMY of HUMAN LIFE.“[11]

[11] „Ово је права УМЕТНОСТ ЉУДСКОГ ЖИВЉЕЊА.“

Следи затим наслов другог дела: THE | OECONOMY | OF | HUMAN LIFE. | PART the SECOND. | Translated from an *Indian* Manu- | script, found soon after that | which contain'd the Original | of the first Part; and written | by the same Hand. | IN | A Second LETTER from an | *English* Gentleman residing in *China*, | to the Earl of *** | *LONDON:* | Printed for M. COOPER, at the *Globe*, in | *Pater-noster Row*. 1751. После тога поново писмо које је ословљено на истог грофа: „To the Right Honourable the Earl of --------- *Peking*, *Jan*. 10, 1749-50." Аутор у писму каже да ни месец дана после превода „Оријенталног система моралности" („Oriental system of morality") толико чувеног на Истоку, био је толико изненађен кад је пронађен још један рукопис истог обима, чија древност, писмо и карактеристике показују да је то дело истог аутора, па је стога превео и тај спис, истичући да је иста божја рука подстакла и ово дело: „I need not tell your Lordship, that the Energy of thought, sublimity of stile, and many other circumstances, prove it to come from the divine hand that planned the other: the substance of it carries abundantly more proof of it." Имајући у воду вредност списа о коме говори, „енглески џентлмен" га ставља на располагање „Лорду". Садржај је следећи:

> PREFACE. BOOK I. MAN considered in the general. 1 *Of the Human Frame and Structure*. 2 *Of the Use of the Senses*. 3 *The Soul of Man, its Origin and Affections*. 4 *Of the Period and Uses of Human Life*. BOOK II. MAN considered in regard to his Infirmities, and their Effects. 1 *Vanity*. 2 *Inconstancy*. 3 *Weakness*. 4 *Of the Insufficiency of Knowledge*. 5 *Misery*. 6 *Judgment*. 7 *Presumption*. BOOK III. Of the Affections of MAN, which are hurtful to himself and others. 1. *Covetousnes*. 2 *Profusion*. 3 *Revenge*. 4 *Cruelty, Hatred and Envy*. 5 *Heaviness of Heart*. BOOK IV. Of the Advantages MAN may acquire over his Fellow-Creatures. 1 *Nobility and Honour*. 2 *Science and Learning*. BOOK V. Of Natural Accidents. 1 *Prosperity and Adversity*. 2 *Pain and Sickness*[.] 3 *Death*.

На крају књиге стоји: „This is the compleat OECONOMY of HUMAN LIFE."[12]

Ово је дело представљало прави књижевни и издавачки феномен и подстакло је бројне преводе у разним земљама, па и међу Србима, и то прво захваљујући Павлу Соларићу. Соларићев превод је у ствари превод француског превода, и то само првог дела. Француски превод је изашао 1751. године у Берлину (издавач Fred. Guillaume Birnstiehl/Friedrich Wilhelm Birnstiehl), под насловом који је доследни превод енглеског оригинала, *Le Bramine inspiré, traduit de l'anglois*, а следеће године под насловом *L'Economie de la vie humaine Traduite sur un manuscrit indien, composé par un ancien bramine. On a mis à la téte une lettere d'un gentilhomme anglois demeurant à la Chine, addressée au comte de*** qui contient un récit de la manière dont ce manuscrit a été découvert. Ouvrage traduit de l'anglois*, Francfort & Leipsic, chez la veuve Knoch & J. G. Eslinger. Следе затим бројна издања овог дела под наведеним насловом, којима се повремено додају и наслови *Manuel de tous les ages* (Приручник за сва доба, 1782) или пак *L'Élixir de la morale indienne* (Еликсир индијског морала, 1760), или *Le Philosophe indien* (Индијски филозоф, 1760). Соларићев француски извор носи наслов: LE PHILOSOPHE |

[12] „Ово је комплетна УМЕТНОСТ ЉУДСКОГ ЖИВЉЕЊА."

INDIEN, | OU | L'ART DE VIVRE HEUREUX | dans la | SOCIÉTÉ. | Renfermé dans un petit nombre de Pré- | ceptes les plus épurés da la Mo- | rale; rédigé par un ancien Bramine. | À VENISE. | Chez Pano Theodosio. | 1809. Превод издавача као и идентична година издања, међутим, упућују на то да овај француски наслов не треба узети као известан изворник француског превода.

Соларић је дословно пратио француски превод, као што је могуће видети већ и на основу садржаја, „СКРИЖАЉ ВЕЩЕЙ", на крају књиге:

> УВЕДЕНІЕ ЧАСТ ПЕРВА. I. О Снитренїю самога себе, либо о Дужностьми човека сматраемог као по-эдно Лице II. О Скромности II. О Трудолюбїю IV. О Соревнованїю V. О Благоразумїю VI. О Мужеству и о Постоянству VII. О Задовольству VIII. О Умѣренности ЧАСТ ВТОРА. О СТРАСТЬМИ. I. О Надежди и о Страху II. О Радости и о Жалости III. О Гнѣву IV. О Сожалѣнїю V. О Желанїю и о Любови ЧАСТ ТРЕТЬА. О Жени ЧАСТ ЧЕТВЕРТА. О СРОДСТВУ И ЮЖИЧЕСТВУ. I. О Супругу II. О Отцу III. О Сину IV. О Братьи ЧАСТ ПЕТА. О ПРОВИДѢНІЮ, Или о случайним различїям Люди. I. О Мудрецу и о Невѣжи II. О Богатом и о Убогом III. О Господарьма и о Слугами IV. О Князевьма и о Подданиками ЧАСТ ШЕСТА. О ДУЖНОСТЬМИ ДРУЖЕСТВА. I. О Благотворителности II. О Правди III. О Драгости IV. О Благодарности V. О Искренности ЧАСТ СЕДМА. О Богочестїю.

Цео текст је дат двојезично, на француском и на српском. Оба превода, и српски и француски, прате дословно енглески оригинал. Разлика је у графичком представљању с обзиром да је Соларић сваки пасус одвојио трима звездицама: на тај начин сваки пасус представља по један савет или упут. Нема, међутим, последње реченице на крају, која закључује енглески оригинал.

И предговор је Соларић написао двојезично, и у њему стоји посвета Софији Теодоровић: „Благопоченнородной Госпожи Софіи Θеодоровичъ рожденной Мекса в' знак истиннога високопочитанїя посвещен." Реч је о супрузи Тршћанина Јована Драге Теодоровића, у чијој су породици боравили и Доситеј Обрадовић и Павле Соларић. Теодоровић је био Доситејев мецена, а Софија Теодоровић је одржавала богату преписку са српским писцима, између осталог и са Соларићем. Овај Соларићев предговор почиње речима „Благопочтеннородна госпоже!", и у њему Соларић излаже о индијском/азијском пореклу рукописа старог брамина, па истиче да премда је Азија колевка људског рода, државе, науке и религије, ипак је велика предност бити у Европи, по могућству у слободним земљама, односно тамо где је могућа здрава филозофија, чиста религија и слободно васпитање. Супротно томе, варварство, деспотизам и мржња против целог света су толико деградирали човеков дух, да се показује „до невѣроятне уничижен худости" (ix).

То објашњава, каже Соларић, како то да у Азији, која је расадник људског рода, и поред најбољих принципа саме филозофије, „при найкраснїим юще изволенїям Мудролюбїя (како що е и предстоећа Книжица)" (xi), девојке и жене муче и продају, људе малтретирају као робове, сматрају их стварима; а на Тибету „бѣдна вѣра предполѣйшу погань богочеловѣка своега Ламе у височайшем благоговѣнїю, и као неке свете мощи, покрай себе держи и обожава." Ето то је Оријент, каже Соларић, наследство народа у земљи Адамовој, и судбина друштва у отаџбини Браме, Заратустре, Мојсија, Исуса, Мухамеда.

И нема наде да ће се тамо то променити под таквим владама. Соларић затим критикује деспотизам и тиранију у Татарској, Персији, Индији, Турској, и фанатизме на Тибету, у Арабији, Јудеји, и пореди са Европом у којој се моћ политике и моћ цркве смењују и већа је слобода у васпитању.

Све је ово Соларић, како каже, морао да наведе да би ускликнуо колико је „Блажено време, у коему, и Землѣ, гди ми живимо!“ (xix) Овде Соларић истиче како српски род има талента и да, упркос магли и мраку црквеног васпитања којим се народ држи у предрасудама, ипак успева да се развија. А, истиче, „Пак би-ли се Род наш СЛАВЕНСКИМ достойно прозивати могао, кад би му у овом, що е перво, недоставала слава?“, односно како стоји на француском: „Et d'ailleurs, notre Nation purroit-elle porter dignement le prénom de SLAVE, si dans ce qui est le grand point, elle manquoit de gloire? (Slave signifie *Glorieux*).“ (xx-xxi).

Овде Соларић наводи оно што зна о оригиналу, тј. оно што је мислио, као уосталом и сви у Европи у то време, па и доста касније, а тј. да се ради о Лорду Честерфилду, као и разлоге због којих је приложио и текст на француском:

> Мудролюбац Индїйски эст эдно измедьу дѣла Ларда Чистерфїйлда, еднога од најболы и најученїи Писателя Англїе; малено у смотренїю нѣгове толстоте, но велико у призренїю началоположенїя, коя содержава. Небесно наравоученїе, що е у нѣму, опредѣлило е све почти Народе Европейске, да га преведу на свой эзик. Що е мене такожде опредѣлило, да га на Сербски преведем, ВИ, ГОСПОЖЕ, знате – и прїймите тога ради, какав э год, труд мой, у обикновенно Дому ѳЕОДОРОВИЧА покровителство ВАШЕ. Зло би за остале Народе било, кад би се само Рим своим Меценатом могао хвалити – и Флоренцїя токмо дичити Медицейским племеном своим.
>
> Приставїо сам на прекой страни Превода исти Француски Подлинник, щоби тако из Книге ове у исто време сугубу Серблѣм прибавити ползу. Надамсе, да ће то драго и наручно свим оним бити, кои се уче овом пресловутом эзику, и најобилнїем вмѣстилищу, из коега се свака знаня и искусства, као из перве руке, најлучще могу почерпавати. (xxi, xxiii).

Тиме Соларић и овом приликом показује да следи Доситејев пример те чини све за „ползу“ српског народа, тј. следио је оно Доситејево „Дјелајмо дакле док свјети имамо“, а што је део оних „наравоучителних настављенија“ о којима је Доситеј говорио у првој и у шеснаестој глави свог *Собранија*. Основна разлика, међутим, у приступу између Доситеја и Соларића лежи управо у чињеници да, за разлику од Доситеја који је углавном прерађивао дела страних писаца, Соларић их је дословно преводио, а у паратекстуалним деловима износио своје ставове.

Занимљиво је, међутим, да се овом приликом могу поставити неке претпоставке управо у вези са Доситејем. Тако, рецимо, по истраживањима Јована Савковића, Доситејева *Етика* је „превод [Соавине *Етике*] само изузетно“[13], и верност оригиналу не износи више од једне седмине текста. На основу Савковићевих проучавања, Душан Иванић закључује „да нашег

[13] *После упоређења Соавине и Доситејеве „Етике“*, „Ковчежић“. Прилози и грађа о Доситеју и Вуку, II/1959, 24.

просвјетитеља нису привлачила ни теоријска питања ни научне процедуре расправе у Соавиној *Етици*, већ практична питања самоспознавања и дјеловања човјека у животним околностима“[14]. Ако се упореди садржај Доситејеве *Етике*, пре свега са Соавиним делом, те са Додслијевим упуствима за уметност живљења, могло би се отворити питање није ли можда материјал из Додслијеве књиге о којој је овде реч, на неки начин присутан како у *Етици*, тако можда и у *Собранију* и у неким другим Доситејевим делима? Ово питање отвара простор за нова истраживања о једном могућем заједничком моделу васпитне литературе наших просветитеља.

Узимајући у обзир преводе који су конкретни пример наше анализе, треба истаћи да Никола Андрић није, међутим, навео да постоји још један српски превод истог дела, а што пак помиње Станко Кораћ[15]. Године 1830. изашао је превод синђела Спиридона (пре замонашења Милорада) Алексијевића, или како стоји на фронтеспису: РУКОВОДСТВО | ЧЕЛОВЕЧЕСКОГЪ ЖИВОТА | СЛАВНОГЪ АВТОРА | ЛОРДЪ КЕСТЕРФІЕЛДЪ. | ПРЕВЕДЕНО С’ ІТАЛІАНСКОГЪ НА НАШЪ СЕРБСКІИ | ЄЗЫКЪ, И ИЗЯСНЕННО С’ БИЛѢЗЫ ЗА ЛЮБОВЪ УЧА | ЩОЙСЯ СЕРБСКОЙ ДАЛМАТІНСКОЙ ЮНОСТИ КАО | БѢЛЫИ – | КРИНЧИЋЪ | ПОСВЕЋЕНО, ОТЪ МЕНЕ ІЕР. СПѶРІДОНА АЛЕК- | СІЕВИЋА, РОДОМЪ МИЛОРАДОВИЋА ИЗЪ ХЕР- | ЦЕГОВИНЕ. ПРАВОС: ВОСТОЧ. ИСПОВѢДАНИІЯ ПАРО- | ХА ЗАДАРСКОГЪ У ДАЛМАЦІИ. | The propter Study of Mankin is man. | Lo Studio proprio dell’uomo è l’uomo. | Ученіе собствено человѣку, єсть человѣкъ. | Ap. Pope. | Manuductor Vitae humanae. | У БУДИМУ ГРАДУ. | СЛОВИМА КРАЛѢВ. УНИВЕРСИТ: ПЕШТАНСКОГЪ. | 1830.

Ово је Алексијевићево издање изашло само на српском, и свакако је другачије у односу на Соларићев превод. Изворник за ово издање је италијански превод „браминова рукописа“, али чији наслов Алексијевић, међутим, не наводи. Знамо да прво италијанско издање Додслијевог дела носи наслов *Economia della vita umana* (Firenze, Appresso Andrea Bonducci), а година издања би била 1749 (!). Године 1753. изашло је издање *L’economia della vita umana tratta da un manoscritto indiano di un brammano antico. Opera tradotta dall’inglese* (Bologna a Colle Ameno, per Giovanni Gottardi), а 1770. издање који носи наслов: *L’economia della vita umana tratta da un manoscritto indiano di un brammano antico. Opera dall’inglese in francese, e dal francese in italiano tradotta* (Torino, per Giacomo Giuseppe Avondo, impress. arcivesc., e dell’illust. città, vicino al senato). И Алексијевић је, као и Соларић, такође превео само први део Додслијеве књиге. Уз наслове на српском у књизи је ставио и наслове на италијанском (у четвртастим заградама су наслови који се појављују у тексту, али не и у садржају на крају дела):

> [УВЕДЕНІЕ] ЧАСТЬ ПЕРВА. [Должности человѣка сматраюћи га как’ особу] I. Размышленія [Riflessione]. II. Кротость [Modestia]. III. Настояніе [Applicazione]. IV. Ревнованіе [C’ mulazione]. V. Благоразуміе [Prudenza]. VI. Сила или Крѣпость [Forza]. VII. Задоволянъ [Contento]. VIII. Умѣреность [Temperanza]. ЧАСТЬ ДРУГА. I. Упованіе и страхъ [Speranza e Timore]. II. Радость и жалость [Gioja e Tristezza]. III. Гнѣвъ [Collera].

[14] *Напомене*, у: Доситеј Обрадовић, *Совјети здравога разума. Слово. Етика*, *Сабрана дела Доситеја Обрадовића*, књига трећа, прир. Д. Иванић, Београд, Задужбина Доситеј Обрадовић, 2007, 187.

[15] *Нав.* дело, 86.

IV. Благодѣаніе или милосердіе [Pieta]. V. Желаніе и любовь [Desiderio ed Amore]. ЧАСТЬ ТРЕТІЯ. I. Жена [Donna]. ЧАСТЬ ЧЕТВЕРТА. Сродницы. I. Мужъ [Marito]. II. Отецъ [Padre]. III. Сынъ [Figlio]. IV. Братія [Fratelli]. ЧАСТЬ ПЕТА. I. Пріятели [Amici]. ЧАСТЬ ШЕСТА. Различія приключителна человѣковъ. I. Разумный [Saggi ed ignoranti]. II. Богатій и Сиромасы [Ricchi e poveri]. III. Господары и Слуге [Patrone e servi]. IV. Цары и Подданницы [Sovrani e Sudditi]. ЧАСТЬ СЕДМА. Должности общества. I. Доброхотѣніе [Benevolenza]. II. Правда [Giustizia]. III. Милостиня [Carita]. IV. Познаньство [Riconoscenza]. V. Безлестіе или истинна [Sincerita]. ЧАСТЬ ОСМА. Глава єдина. I. Богочестіе [Religione].

На крају је Алексијевић додао „Билѣзи изяснителниій на неке Главе у вышереченномъ руководству“ и „ЧАСЫ. Увеселенія или забаве.“ – ради се о некој врсти „собранија“, збирци поучних причица и мисли већином у вези са античком филозофијом, затим „Проповѣдъ изъ Миніята“, „Проповѣдъ изъ Рождество Хрістово“, хронологију „Хронологіа Достопамятныхъ дѣлъ и приключеніи по Рождеству Хрістову“ и једну „Оду“ аустријском цару Францу I.

Као и Соларић, и Алексијевић у свом предговору[16] – посвећеном српским ученицима из Далмације („ПРЕДГОВОРЪ отъ Преводителя МЛАДЫИ УЧЕНИЧЕ Миліи мой Сербине Далматинскій.“) – говори о изворнику, о томе да је у недостатку примера премудрих и разумних људи, превео

ово мало дѣлце оногъ славногъ у општемь книжеству велезаслуженогъ мужа Інглеза, ЛОРДЪ КЕСТЕРФІЕЛДЪ. За любавъ дакле твою младіи учениче миліи мои Сербине! Потрудіосамсе с’ Італіанскогъ на нашъ материнъ сербскіе Єзыкъ превести га, колико є было могуће, и колико су ми допустиле силе слабога мога Книжества, знамъ чисто датисе неће понравити мой слогъ; но любавъ є нешто велико и за любав шта се неће урадити?

Брига је дакле Алексијевићева за српски род велика, и управо српској младежи жели упутити свој „маліи преводчићь“ који он назива „Кринчићемъ“ због чистоте тематике и јасноће коју садржи у себи, тј. прекрасна и чиста наравоучителна „наставлѣнія“ с којима се треба снабдети. И уопште, не само далматинској младежи: коме год буде допало у руке „ово мало делце“ схватиће да се одатле могу извадити савети за правилно вођење живота. Каже Алексијевић, међутим, да мисли да до тог тренутка ово дело није било преведено, па се ето он потрудио да то учини за младе српске ученике Далматинце:

Высокимъ разумомъ бывши украшенъ Авторъ овогъ дѣлца, уміо є свакогъ благородно и учтиво подмирити и исплатити с’ кратким но веома разумнимъ своимъ израженіями, да сви благоразумный народи, Французи, и Італіани притеклису сваки на свой Єзыкъ превести исто дѣлце: но колико я познаемъ чинимисе да ово іоштъ ніе познаню нашимъ милимъ єдиноплеменнымъ Сербомъ, и моимъ Далматиномъ.

Овим нам дакле Алексијевић говори да није знао за Соларићев превод. Након упоређивања и анализе ова два превода могуће је закључити да је Алексијевићев превод настао независно од Соларићевог. У прилог томе иде већ и сама чињеница да је Соларић преводио са француског, а Алексијевић са италијанског, мада остаје претпоставка да би италијански оригинал-превод могао бити управо превод са француског, а не са енглеског. Постоји могућност

[16] Странице предговора нису нумерисане.

да је Алексијевић имао у рукама и један други јужнословенски превод, који му је био ближи временски, а тј. издање Мартина Пустаића односно Марина Јаића које је изашло пет година раније. Додуше издање Пустаић-Јаић садржи превод оба дела Додслијеве књиге[17], па је стога то једини целокупни превод који се појавио међу Јужним Словенима. У предговору се каже следеће:

> *Ovo je dillo na korist Slavonacah pokojni Gospodin Major Martin Pustaich godine 1813 iz nimacskoga poslavoncsio. Ovaj trud, i nastojanje njegovo po udesu do danashnjega dana ostalo je u Tminah; zgodom nikojom pako meni u ruke dojde; koje proshtivshi svitlost vridno i dostojno najde. – Xelechi dakle mojima Domorodcem kroz to ugoditi uzmloxa ga, i evo sada na svitlost dajem.*
>
> *U Pozivanju na pridbrojenje nazvao sam ovo dilce po momu Privoditelju recscenomu G. M. Pustaichu* Meshtria uljudnog xivljenja*, buduchi da nimacskoga dila, od kuda je ovo u nashki jezik privedeno u rukama za oni csas imao nisam; udesom pako ovih mi je danah u ruke dospilo, alli sovim nadpisom; koga sada knjixica nosi. – Ovo mi biashe s'tim draxje, s'csim sam ositio, da se mlogima ucsnima i vridnima Domorodcem rics Meshtria manje dopadde. Hotiuchi dakle i njihovoj dobroj xelji odgovoriti, i pristojniji nadpis Knjixici dati: zaderxavshi sve oglashene dile i cslanke, koi se i s'nimacskim izvotrom sudaraju, napis joj iztocsni povrati.*
>
> *Ovoje Dilce najpervo u englezkom jeziku, po mnjenju vridnih laudi,* Mylord Chesterfield*, jedan od najpoglavitijih englezkih pisaocah, napisao, i na svitlost dao, koje je posli u francuzki, talianski, i nimacski jezik od davna privedeno, i koje ti evo sada drag Shtiocse u nashim dragim jeziku pridajem.*

Јаић затим каже да је приликом превода следио правила славонског правописа, и наглашава да је да на крају додао савете Катона, тј. „Chudoredne Nauke primudroga Katona, iz Latinskoga u slavonski Jezik prineshene", који су први пут изашли у Грацу 1763. године, па је ево искористио прилику да их овде приложи. У овом делу се Алексијевић приближава Пустаић-Јаићевом издању.

Последњи, временски гледано, превод Додслијевог мистификованог дела у јужнословенском региону је превод Јосифа Марића, који је изашао три године после Алексијевићевог. Овај је превод, пак, далеко штурији, и садржи само први део Додслијевог дела[18]. У кратком предговору упућеном канонику Јосефу Михалићу, Марић између осталог каже следеће:

---

[17] Садржај, односно „UKAZ *Cslanakah, u ovoj Knjigi zaderxanih*" је следећи: „OPISANJE poshtenoga Csovika. UVOD. PERVI DIO: Duxnosti csovicsanske prama sebi. CSLANAK I. Od vlastitog spoznanja Promotrenje; II. Ucsna Csednost; III, Marljivost; IV. Kripostno Naslidovanje, illiti Namitanje; V. Umitnost; VI. Stalnost i Hrabrenost; VII. Zadovoljnost; VIII. Razloxnost. DRUGI DIO: Nagnutja csovicsanska. CSLANAK I. Uffanje i Strah; II. Veselje i Xalost; III. Ljutina; IV. Poxalenje; v. Ljubevne Poxude. TRECHI DIO: Od xenskih Duxnostih. CSETVERTI DIO. Rod. CLANAK I. Od drugovah xenidbenih; illiti Takmenih; II. Otac; III. Sin; IV. Bratja i sestre. PETI DIO: Razlicsite sclucsajne osobitosti. CSLANAK I. Mudri i neumni; II. Bogati i Siromasi; III. Gospodani i sluge. IV. Vladaoc i Podloxnici. SHESTI DIO. Skupshitnske Duxnosti. CSLANAK I. Blagodarnost; II. Pravica; III. Dobrovoljnost; IV. Zafalnost; V. Istinitost. SEDMI DIO: Zakon. OSMI DIO. Promotrenje csovicsanske slabosti. CSLANAK I. Izpraznost; II. Nestalnost; III. Naravna slabost; IV. Nevolja; V. Razum; VI. Oholost. DEVETI DIO: Prignutja csovicsanska shkodljiva. CSLANAK I. Lakomost; II. Razsap; III. Osveta; IV. Opacsina, zloba i Nenavidost; V. Sumarnost. DESETI DIO: Naravni Dogadjaji. CSLANAK I. Sricha i Nesricha; II. Xalost, i Bolest; III. Smert. NADOMETAK: Podpun, illi izverstit Csovik. VLASTITOSTI, koji samo nikoji ljudi imadu. CSLANAK I. Nauk i znanje; II. Plemeshtina i Poshtenje. PRIRICSJA. CHUDOREDNI nauci primudroga Katona. DRUGI Koristni Nauci. NAREDBE Kerstjanskoga Xivljenja."

[18] Садржај, тј. „Kazitel" је следећи: „*Vpelivanye*. Ztran I. *Dusnozti Chloveka*. DEL I. Premishlyavanye szamoga szebe; II. Poniznozt; III. Paszlenozt; IV. Pohlepna Marlyvozt; V. Mudrozt; VI. Ztalnozt; VII. Zadovolynozt; VIII. Mertuchlyvozt. ZTRAN II. *Pohotnozti, ili, gibanya szerdcza*. DEL I.

> Primerno anda szvetoj selyi ovoj, u plemenitem nagnenyam TVOJEM vu razumu y vszagdashnyem znoznanyu sivlenya osznovane temelye – kojeszu nam chlovechanztva lybiteli tija iz Khine iz ruke v-ruke bratinzki za oplemeniti chutenya nasha predali – na nash domorodni jezik prenezti y za mladu Bratju obchinzke vchiniti terszilszemsze.
>
> Potlam kakbi anda hasznovitu Knyisiczu ovu, z-kojum, sze vre tuliki dichiju Narodi, na Materinzki prenszel jezik […].

Ово су дакле четири примера јужнословенских превода тзв. „Лорда Честерфилда“: Соларићев са француског, Пустаић-Јаићев са немачког, Алексијевићев са италијанског, и Марићев опет вероватно са немачког. Ниједан од аутора не наводи да је имао енглески оригинал у рукама, и сви су дакле превели са превода на један од европских језика. Осим Марића, остали аутори наводе да је аутор дела о коме је реч Лорд Честерфилд.

Кад је реч конкретно о српским преводима овог веома читаног и превођеног дела у своје време, може се слободно истаћи да поред превода на латинском, хебрејском, руском, немачком, италијанском, шпанском, португалском, француском и данском језику, треба уврстити и преводе на српском, и то Павла Соларића (1809) и Спиридона Алексијевића (1830); ти преводи, међутим, морају бити разматрани у јужнословенском окружју, дакле заједно са славонским преводом Пустаића-Јаића (1825), те са кајкавским Јосефа Марића (1833).

Својим преводима Павле Соларић и Спиридон Алексијевић укључују српску књижевност и културу у европске токове, управо тиме што су били „жртве“ исте књижевне мистификације којој су подлегли и други европски народи чије су књижевне културе биле далеко познатије. Андрић сматра да су јужнословенски преводи настали независно један од другог, што је сасвим могуће, мада није искључено да је Алексијевић имао у рукама Пустаић-Јаићев превод. Временска предност, међутим, иде Павлу Соларићу који је такорећи „у лету“ ухватио књижевну моду и превео ову тада веома читану и популарну књигу која садржи наводно азијске мудрости, и тиме на Балкану први представио превод „браминова рукописа“ јужнословенским читаоцима.

Кључне речи: књижевна мистификација, преводи, просветитељство, Лорд Честерфилд, Роберт Додсли, индијска/азијска мудрост, „браминов рукопис“, Павле Соларић, Спиридон Алексијевић, Мартин Пустаић, Марин Јаић, Јосиф Марић.

Ufanye y Ztrah; II. Veszelye y salozt; III. Szerditozt; IV. Miloszerdnozt; V. Selya y Lyubav. ZTRAN III. Senzka Oszoba. ZTRAN IV. *Kervna Rodbina, y Rodyaki*. DEL I. Zaruchnik; II. Otecz; III. Szin; IV. Pervo Rodbinztvo. ZTRAN V. *Od zkerblenya gledech na Lyudi primerom Ztalisha nyihovoga*. DEL I. Muder y Nevuchen; II. Bogat y Sziromak; III. Gozpon y Szluga; IV. Kraly y Podlosniki. ZTRAN VI. *Drustva Dusnozti*. DEL I. Dobrochinztvo; II. Naszleduvanye Pravicze; III. Lyubav Blisnyega; IV. Zahvalnozt; V. Proztoszerdchnozt. ZTRAN VII. Vera.“

Persida Lazarevic Di Giacomo

IN THE VORTEX OF THE EUROPEAN LITERARY MYSTIFICATION BETWEEN THE XVIIITH AND THE XIXTH CENTURY: SOME NOTES IN THE MARGIN OF THE SERBIAN TRANSLATIONS OF THE „INDIAN“ MANUSCRIPT „WRITTEN BY AN ANCIENT BRAMIN“

(Summary)

This paper deals with Serbian translations of the work that was universally ascribed to Lord Chesterfield. Its title is *The Oeconomy of Human Life* (1751) and it was published as the English translation of the „Indian manuscript written by an ancient bramin“. The real author and the editor of this work, Robert Dodsley managed to make it a great editing success considering the fact that this work had more than two hundred editions and translations into Latin, Hebrew, Russian, German, Italian, Spanish, Portuguese, French, and Danish, with host of imitations and parodies. In this vortex of one of the most important European literary mystifications between the XVIIIth and the XIXth century, two Serbian translations must be included: the first one by Pavle Solaric, entitled *Mudroljubac indijski* (1809) and the second one, by Spiridon Aleksijevic, entitled *Rukovodstvo čelovečeskog života* (1830). In addition, two other south Slavic/Croatian translations must be considered: *Indijanski mudroznanec* (1925) by Pustaic-Jaic and *Indinanzki mudroznanec* (1833) by Josef Maric. Pavle Solaric had the advantage of being the first Serbian and South Slavic writer to ride the crest of this new literary wave, thereby including Serbian literature in the main European cultural and literary courses.

UDK 821.163.41.09 Karadžić V. S.
821.163.41.09:38

Бошко Сувајџић*
Филолошки факултет, Београд

ВУК И ПРЕДВУКОВСКИ ЗАПИСИ

Вукова европска посвећеност имала је снажну националну арому. Вук Караџић је, чини се, од самог почетка сакупљачког рада имао јасну визију шта се тим радом хоће постићи. У склопу те визије мора се посматрати и његов однос према претходницима.

Пред величином и импресивношћу Вуковог етнографско-фолклористичког рада, дуго времена се сасвим неправедно чинило као да он није ни имао претходника. Сам Вук је чинио све да оснажи тај утисак (Пантић 1994: 120). И у питањима реформе књижевног језика Вук је имао претходника, и то каквих. Није их ни радо ни често помињао: „Ништа не одузимамо од заслуга Вукових помињући Мркаља, који је поставио темељ Вукову делу. Вук наставља и дограђује, огромно ширећи своју замисао, али је од Мркаља прихватио основне принципе, који су одговарали његовим схватањима и духу времена...“ (Selimović 1983: 14)

Вук, наравно, неке претходнике није могао да пренебрегне. О Вуковим редакторским интервенцијама, и уопште односу према чувеном Фортисовом запису *Хасанагинице*, у науци је више него често расправљано. Други извор који Вук, и да је хтео, није могао да прећути, био је *Разговор угодни народа словинског* Андрије Качића Миошића. Изврсним осећајем за изворно народно, Вук је брзо дошао да правилних закључака о природи Качићеве песмарице, и то је наглашавао како у писму Копитару, тако и у преписци са Јакобом Гримом. На Копитареву сумњу у аутентичност народних песама које је Качић „сам начинио, и то у српском метру (in Serbischen Metro)“, у писму од 21. марта 1815. Вук одговара следеће:

> „’За Качића имате право’, − узвраћао је одмах Вук 30. марта – ’он није оне пјесме скупљао по народу, него је само материју узео из народа, пак је само састављао по вкусу и по начину народном; но он је своје пјесне у хаљину народну тако обукао, да их народ прости не може разликовати од својих пјесана, али ми можемо их ласно разликовати и познати.’“ (Пантић 1994: 123)

* bosko.suvajdzic@open.telekom.rs

У разматрању односа Вука Караџића према предвуковским записима треба разликовати записе усмених песама и збирки до Вука Караџића, и савремене записе који су живели паралелним, често апокрифним животом у рукописним песмарицама у грађанској средини за Вукова живота (Клеут 1988: 261).

Вука је пре свега, и када је боравио у Бечу, и када је боравио у Дубровнику, привлачила жива усмена грађа. Стога се језиком старих рукописа и књига није претерано бавио: „'Он не тражи језик старих рукописа и књига' – пише Апендини заједничком пријатељу Копитару, италијанским језиком, разуме се, из Дубровника 15. септембра 1834 – 'већ онај који се данас говори у народу.'" (Пантић 1994: 119)

Шта се може сматрати предвуковским записима? То су, несумњиво, узгредни и појединачни записи народних песама штампани у књигама образованих Дубровчана, Бокеља и Далматинаца, или сачувани у архивским изворима и историографској грађи у приморју од 15. века, преко првих рукописних збирки с почетка 18. века, све до Вуковог доба:

> „Од средине XVIII века па даље, до почетака великог рада Вука Караџића, множе се, и све су чешћи записи умотворина народне књижевности. Међу њима има пуно појединачних и усамљених текстова, али и целих зборника, који спадају у прве светске збирке те врсте, а понеки су временски и апсолутно ранији од свих уопште познатих." (Пантић 2000: 113)

Питање Вукових претходника постављено је недвосмислено у години Вуковог јубилеја (1964), када се појавило прво издање чувене антологије проф. Мирослава Пантића *Народне песме у записима XV-XVIII века*, која је аргументовано и с мером указала на непроцењив значај предвуковских записа за историју и поетику српског усменог песништва. Посебно је истакнут феномен бугарштица које су, несвакидашњим стихом и изразом, обликовале специфичну дубину традиције и својеврсно усменопоетско „залеђе" Вукове збирке:

> „То прибирање, према томе, нису надахњивале полемичке намере, нити га је водила жеља да се помоћу овако сакупљених записа растаче и круни, па чак ни да се на један други начин поставља, вредност и значај Вуковог дела, непроцењиво вредног и значајног, крај свега. Али у том прибирању било је тежње – и она ће се на овим страницама примећивати такође – да подсети на Вукове претходнике у послу на коме је засновано толико много његове славе, а то ће рећи: у бележењу народне песничке речи, и да тако том послу прибави ону неопходну и дужну историјску позадину, благодарећи којој ће се он видети јасније и ценити тачније." (Пантић 2002: 8)

У тренутку излажења своје антологије Мирослав Пантић не оставља простор ни за какву дилему о томе да ли је и до које мере Вук био упознат са својим претходницима:

> „Питање шта су све изгубила Вукова размишљања и закључивања, и шта је са њима изгубила читава наша књижевност, због тога што је њему остао трајно непознат далеко највећи део одраније фиксиране српскохрватске народне поезије – између осталога, он није знао, на пример, за текстове које дугујемо П. Хекторовићу, као што није знао ни за

бугарштице уопште – данас се може постављати с врло много оправдања, али је у ствари нерешиво.“ (Пантић 2002: 11)

Тридесет година касније, проф. Пантић опрезније формулише свој став, постављајући питање због чега текстове неких старијих записа до којих је могао доћи − а до неких је и морао доћи − Вук није узео у обзир:

„За бугарштицу *Мајка Маргарита* коју је задарски песник Јурај Бараковић уметнуо у свој на барокни начин чудан спев *Вила Словинка*, штампан најпре 1614, па прештампаван затим 1626. и 1682. године, Вук можда није ни знао, а због реткости сачуваних примерака тих издања, можда није ни могао знати. Уколико је пак и дошао до неких сазнања о њој, могла му се она, и не без довољно ваљаних разлога, учинити песмом уметничког постања, поготово што сем песме тога начина и метра, и таквих својстава, није сам у народу сретао нигде и ни у којој прилици. Али је необјашњиво, свакако, зашто је посве заобишао народне песме које је 1556. забележио, а 1568. штампао хварски ренесансни песник Петар Хекторовић уграђене у спев *Рибање и рибарско приговарање*.“ (Пантић, 1994: 125)

Као што је познато, Хекторовићев путописни спев укључује шест народних песама, свих шест предрагоцених за проучавање историје усменог песништва Срба и Хрвата:

„Свих тих шест песама заслуживало је највишу Вукову пажњу, и управо по свему: по лепоти својој, по значају, по свом српском пореклу и карактеру, по српским темама, по својим метричким и поетичким одликама и, штавише, што није ни од најмањег значаја, по својим језичким особеностима, које су српске, као што је то недвосмислено утврдио, између других, и хрватски филолог Мате Храсте. Зашто је Вук те песме мимоишао не би се могло ни наслућивати. Ако их већ није могао познавати по издању из 1568, због изузетне реткости те књиге, како му је могло промаћи – и како га неко није упозорио – да је Хваранин Шиме Љубић прештампао 1846. код задарских издавача Браће Батара (Battara) Хекторовићеву књигу у целини, и у њој дакако и све народне песме које *Рибање и рибарско приговарање* садржи, графички нарочито истакнуте и са изричитим напоменама издавача (на стр. 25. увода) да су те песме народне, и са истоветним уверавањима самога песника о њиховом народном постању, чак и о њиховој аутентичности?“ (Пантић 1994: 126)

Да је Вук знао за рукопис Петра Хекторовића из 16. века, у многим напоменама којима прати и попуњава Маркову епску биографију током различитих аспеката свог сакупљачког, антологичарског, етнографског и лексикографског рада, у неком тренутку би морао показати да му је балада о братоубиству (Марко и Андријаш) била позната. Он то није учинио. С друге стране, да је познавао Хекторовићеве лирске записе, несумњиво би му стилска, метричка и тематска сродност отмених почасница, забележених у *Рибању и рибарском приговарању* из 16. века, са записима који су му стајали на располагању у 19. веку, биле довољан подстицај да уочи и истакне континуитет усмене традиције и у овом сегменту:

Наш господин пољем јизди,
Јизда да му је
На глави му сфилан клобук,
Синца да му је.

У руци му златне књиге,
Дружба да му је,
Прид њим слуга писан поје,
На част да му је.
(Хекторовић, *Рибање*)

Јеленак ми гору ломи
Путак да му је;
За њим иде кошутица
Тек друг да му је.
(„Младожењи уз чашу“, Вук, СНП I, бр. 103)

Међутим, чак и ако није познавао Хекторовићеве записе, Вук је већ на почетку своје сакупљачке делатности пажњу усмерио ка начину извођења јуначких песама, акцентујући у предговору своје прве песмарице (1814), поред „љубовних и њежних пјесана, које се женским гласом пјевају“, и оне друге, „које се мужественим, познатим с е р б с к и м г л а с о м уз гусле пјевају и које у себи као неке повјести содержавају“ (подвукао Б.С). „А мени се чини“, додаје Вук, „да су оваке пјесне содержале, и сад у народу содержавају, негдашње битије сербско и име.“ Поставља се питање колико овај с р п с к и г л а с одговара с р п с к о м н а ч и н у, који скоро истовремено, у врло сличном контексту помињу Шебешћен Тиноди (1554) и Петар Хекторовић (1555), а век касније и Јурај Крижанић (1655) за народне песме јуначке тематике и особитог напева?

Тако је Вук већ на почетку свог сакупљачког рада програмски истакао премису о „сербском гласу“ као основној поетичкој константи јуначке епике.

Шта је Вук, да је хтео, могао да нађе у путописном спеву *Рибање и рибарско приговарање* Петра Хекторовића? Најпре, бугарштицу у којој је Марко Краљевић представљен као разбојник и братоубица. Помно бирајући песме које су подобне да обликују епску биографију Марка Краљевића, Вук је хотимично избегао њене мрачне, сурове тонове (изузев песме *Сестра Леке капетана*), посебно се трудећи да својим избором оправда неприродну вазалну позицију највећег националног јунака. Тај процес епске идеализације лепо се може пратити у варијантама песама *Орање Марка Краљевића*, *Марко Краљевић и кћи краља арапскога, Марко Краљевић и Мина од Костура* из старијих записа. Вуку свакако не би била по вољи чињеница да се Марко Краљевић у бугарштицама не везује за Прилеп, већ за Будим или за „лијепу мађарску земљу“ (Л. Делић).

С друге стране, да ли је за Вука могао бити привлачан спев *Вила Словинка* Јурја Бараковића у коме је српски деспот Ђурађ Бранковић, под утицајем католичке пропаганде вере, представљен као оличење пакости и зла, осуђен на најтеже муке у Паклу? Или пак тенденциозност угрофилских бугарштица, које су листом на страни Сибињанин Јанка у његовом историјском и традицијском сукобу са „старим“ и „неверним“ смедеревским деспотом?

Још једном ћемо поставити питање да ли је Вук знао за драгоцену руковет песама која је становала у рукописима и књигама у Приморју? Одговор на ово питање није нимало лак. Вук је неколико пута био надомак драгоцених рукописних збирки народних песама, од којих је најзначајнији *Дубровачки рукопис* Библиотеке Мале браће, али нажалост ниједном није успео да дође до записа бугарштица. Отуда ми не можемо поуздано знати ни да ли је Вук ову врсту стиха уопште познавао. Збирку Ђуре Ферића на латинском језику, затим другу Ферићеву збирку коју је у Беч из Дубровника донео Франческо Марија Апендини 1822. године, са педесет „шокачких попевки", песама забележених у изворном народном облику и препеваним у латинске хексаметре, Вук као да није марио (Пантић 1994: 127-128). До *Дубровачког рукописа*, међутим, покушао је да дође по сваку цену и на различите начине, али није успео. Реч је о предрагоценом зборнику *Попијевке словинске скупљене г. 1758. у Дубровнику*, у коме се налазила богата руковет народних песама, од којих су већину сачињавале бугарштице:

> „На различите начине и преко разних људи Вук је покушавао да прибави преписе песама и пословица из тог рукописа, поред којих је код Чулића било, према његовим изјавама, још и три речника с називима биља (*tre Erbarii*), што је Вука занимало не мање од осталога као извор дубровачке лексике, а што је чудни фратар суревњиво држао код себе под ко зна колико кључева. Учествовали су у том обилажењу Чулића, по Вуковим молбама, и утицајни конзул Јеремија Гагић и угледни прота дубровачки Ђорђе Николајевић. Чулић је испрва обећавао да ће допустити да се у његовој ћелији, никако другде, за Вука препишу сви рукописи који су га занимали – с песмама, с пословицама, с именицима биља – не тражећи за узврат 'ни крајцаре', већ једино захтевајући Вукове књиге које је овај дотада издао. После је тврди фратар врдао и одуговлачио ствари, тужећи се на неблагодарност многих учених Руса, Немаца, Мађара и Хрвата, који су му долазили и разгледали његову збирку и преписујући из ње што им се допадало, хвалили је, обећавали да ће о њој говорити у 'журналима литерарнима' и да ће му 'прибавити какав поклон и дар од њиови' богатуна', па су га после сви преварили." (Пантић 1994: 131)

С друге стране, осим појединачних записа народних песама од 15. до 18. века и рукописних зборника у Приморју, поставља се питање какав је био однос Вука Караџића према рукописним песмарицама с краја 18. и почетка 19. века, чији је највећи број лоциран на територији Карловачке митрополије, посебно у вези са њеним средиштем у Сремским Карловцима (Клеут 1988а: 13). То посредно поново отвара питање Вуковог односа према „сремском певању", које је давно поставио Светозар Матић.

Вук је хотимично истицао херцеговачки тип епског певања као парадигму усменог епског певања код Срба: „Наведено кратко саопштење уз *Пјеснарицу* из 1815. није само у оно време уобичајена конвенција да се аутор захвали онима који су му помогли да неку књигу спреми и изда. Казујући да је Вишњић 'из Мећаша од Бијељине', а Подруговић 'из Херцеговине', Вук је хтео да укаже и на покрајине у којиме је епско стваралаштво у његово време било активно. А и иначе је Вук касније полагао на ово своје саопштење, ма колико да је оно кратко. Када га је 1842. године (у Додатку к „Српским Новинама" бр. 27) неоправдано напао Павле Каранотвртковић да је затајио од кога је песме добијао, Вук одлучно одговара:

’„Није истина да ја у првијем издањима нашијех народнијех пјесама нијесам признао да сам од кога пјесме преписане добио: не стоји на крају предговора к *другој* књижици првог изданија (у Бечу 1815) благодарност моја не само за краљичке пјесме пријатељу моме Максиму Ранковићу, него и за јуначке слијепцу Филипу Вишњићу и Тешану Подруговићу, од којих сам и преписивао.““ (Латковић 1959: 43)

Проф. Јован Деретић одлучно заступа тезу о преовлађујућем херцеговачком епском певању и о источноштокавском дијалекту на коме то певање почива, у складу са Вуковим аутопоетичким исказима (Деретић 2000: 298-332).

С друге стране, Срем је био истинско поприште Вукове реформе, књижевне, језичке колико и културолошке:

„Вук је знао да је ту његово пресудно бојиште, у Војводини, где треба победити непријатеље и задобити пријатеље (а то су сиромашни учитељи, ’мајстори и мањи трговци’), и да ће успех његова рата зависити од успеха који ту постигне. И заиста, Војводина је његово огрђе.“ (Selimović 1983: 40)

Ипак, то не значи да је Вук вршио свесно јекавизирање сремских песама, нити да су песме које је Вук забележио у Срему, ту и постале. Спорна је и став Светозара Матића да је „идеја државотворности“, која избија из неких Вукових записа, могла постати једино код „аустроугарских Срба.“ Овде Матић греши. Срби су државотворну идеју носили са собом, ма где да су се селили. У том контексту, тачан је, мада помало престрог закључак Н. Љубинковића:

„Матићева теорија о сремском пореклу јуначких народних песама, дакле не стоји. Ниједан Матићев аргуменат не може се одржати. Оно што је Матић без сумње показао то је да је већина песама из Вукове збирке забележена у Срему, штавише да се на њима често и види утицај схватања нове средине.“ (Љубинковић 2010: 329)

И поред тога што „сремска теорија“ Светозара Матића није издржала пробу времена, то не дискредитује чињеницу да је Срем у дугом временском периоду био место сустицања и сучељавања још увек животворне епске традиције. На основу реконструкције генезе епског певања у Срему, као и језичких особености и стилских одлика песама, Светозар Матић закључује да је ово терен на коме су у једном историјском периоду, а једно време вероватно и заједно, потпуно равноправно живеле верзије у различитим метричким обрасцима, поетичким манирима и културолошком контексту: од бугарштица, преко песама из *Ерлангенског рукописа*, до Вукових збирки:

„У нашем покушају да утврдимо песме из *Ерлангенског зборника* које потичу из Срема помоћи ће нам много она непосредна веза коју песме овог *Зборника* представљају као средња карика од бугарштица до Вукове збирке. За бугарштице је поуздано утврђено, најпре Серензеновом студијом, затим потврдом коју је та студија добила потпуно самосталним проучавањем Х. Чадвика − да оне представљају сремско певање с почетка XVI века. Везу ова три ступња од бугарштица до Вука видео је можда и указао на њу В. Латковић, али у оцени те везе није смео отићи даље од могућности добијања ’занимљивих закључака о животу епске песме’.“ (Матић 1972: 237)

И доиста, постоји ли веза између бугарштица, рукописних песмарица у Срему и Вукових записа? Верујемо да постоји. И да је Светозар Матић у овоме био на добром путу. На северу, после многих сеоба, српска јуначка песма живела је вековима. Доказ за то пружиће нам пре свега сачуване варијанте, али и заједничке стилско-језичке одлике варијаната из различитих епоха:

> „Отуд и постојање не само заједничког тематско-мотивског фонда него и заједничких брилијантно исклесаних језичко-стилских образаца, који посредно сведоче о дугим вековима трајања српске јуначке поезије и њеној високој усмено-поетској реторици.“ (Милошевић-Ђорђевић 2007: 390)

У дијахронијској перспективи, тако, може се успоставити варијантни низ од песме непознатог Бокеља *Молитва дјевојчина видовному Богу* (Богишић: бр. 83, стр. 230-232), преко баладе о смрти Милоша Драгиловића (*Како Милош Драгиловић или Обиловић рањен на Косову на 15. Липања г(одишта) г(осподинова) 1389 примину, и што нареди на концу од живота и поручи Вукосави љуби својој, по својој пуници Милици љуби Лазара кнеза од Србљи а кћери Угљеше Мрнавчића*), коју је крајем 17. века забележио Дубровчанин Ђуро Матијашевић, песме *Царица Милица и алај-барјактар Никодин* из рукописа Марка Утвића (СНПр II: бр. 32), до *Косовке девојке* из збирке Вука Караџића (Сувајџић 2010: 245-259).

Инспиративне су, у том контексту, и песмарице које су пронађене у рукописној оставштини Вука Караџића. Таква је *Песмарица Јована Николића*. Маринковић о њој каже: „Припадала је Вуку Стеф. Караџићу, до које је он дошао јамачно за време боравка у Карађорђевој Србији, у периоду између 1808. и 1813. године. У песмарици нема прецизнијих података о личности састављача и месту његовог боравка.“ (Маринковић II: 242) Марија Клеут закључује да је „састављач и власник песмарице био неки Јован Николић, а да је песме бележио између 1780. и 1783. године.“ (Карановић, Клеут 1984: 16) Занимљива је паралела између *Ерлангенског рукописа*, *Песмарице Јована Николића* и Вукове збирке када је реч о одређеним стилским обртима, израженим у почетним стиховима, које је уочила Марија Клеут.

У *Песмарици Георгија Антовића*, која је највероватније настала између 1793. и 1802. године, налазимо одређену спону између *Ерлангенског рукописа* и Вукових збирки и то, у песми *Вино пије Дојчић Петар, варадински бан* (бр. 6), која има познате варијанте и у старијим записима („Вино пије Дуци Петар, варадински бан“, ЕР, бр. 178), као и у Вуковој збирци (Вук, СНП I, бр. 633). Марија Клеут изражава сумњу у усмено порекло ове песме, на основу стиха, што не значи да она није била усмено традирана.

И у Вуково доба слепе певачице у Срему памтиле су старинску грађу, посебно ону која је потврђена и у варијантама из *Ерлангенског рукописа* (Сувајџић 2010: 21). Као пример могу послужити песме слепе Јеце *Смрт војводе Пријезде* и *Јерко Латинин и Галовран Луко*[1], као и одређене географске по-

[1] „Блискост Јецине песме *Јерко Латинин и Галовран Луко* са варијантом из *Ерлангенског рукописа* уочила је др Радмила Пешић. Нова песма је ’од старије задржала веома много.“ (Недић 1973: 16−17)

јединости у песмама слепе Живане[2]. Земунске певачице су варирале грађу која је на том простору живела вековима, о чему нам сведоче превасходно записи у *Ерлангенском рукопису*.

Несумњиво је да су српске рукописне песмарице одиграле важну улогу у одржавању континуитета усменог песништва код Срба, пре свега у крајевима преко Саве и Дунава:

> „У рукописне песмарице, чији су власници писмени људи из грађанског сталежа, бележени су стихови најразличитије провенијенције: песме анонимних аутора (за које се уобичајено везује термин грађанско песништво), песме познатих песника (али по правилу такође као анонимне), песме које се данас означавају терминима народно или усмено песништво, преводи, прераде и оригинална сочињенија.“ (Клеут 1988: 259)

С друге стране, рукописне песмарице су Вуку морале бити спорне за извођење теоријских закључака о усменом стваралаштву, јер народне песме у њима тешко да се у потпуности могу сматрати изворним. Варошке, народске, песме на народну, често настале процесима имитовања, редакције, редуковања, фалсификовања, контаминовања, преписивања или пак сумњивог бележења, све је то несумњиво допринело да Вук према творцима рукописних песмарица има врло строг и дистанциран однос (Карановић, Клеут 1984: 4-5).

У рукописним песмарицама Вук није могао наћи оно што је истрајно тражио: чист, непокварен језик, аутентичан народни дух, државотворан однос према српској историји у чијем је средишту косовски завет, изграђен етички кодекс својствен српском сеоском патријархалном становништву, источнохерцеговачки говор, пробрану лексику свог родног краја.

Шта је пак у рукописним песмарицама могао наћи? Недопустиво слободан однос према традицији, микструм усменог и писаног стила, варошки, а пречесто и вашарски амбијент, локалне теме и јунаке, песме неаутентично казиване и неаутентично записиване, еротске и ласцивне мотиве, усмерене на вулгарно и ниско, пресно и материјално. И са таквим песмама, и са таквим језиком, и са таквим темама изаћи пред Европу? Ништа. То ће бити разлози због којих Вук није користио рукописне песмарице, а ако их је ипак користио, а биће да у неким случајевима јесте, то није нигде нарочито истицао.

Рукописне песмарице нису могле бити од користи ни у конституисању Вукове концепције идеалног певача, нити пак у заснивању концепта идеалне историје. Вук Караџић је на примеру Тешана Подруговића засновао концепт идеалног певача−казивача. Караџићеви предговори лајпцишком издању народних песама „означавају најпоузданија полазишта која је у деветнаестом веку изградила наука о усменој књижевности за решавање питања индивидуалности епских певача“ (Недић 1976: 136).

---

[2] „Пример Живанине песме о Вучку Љубичићу и Жегари није једини пример, а њега наводимо само зато што се оба та имена налазе и у *Ерлангенском зборнику*. У истој збирци налазе се и нека од имена из овог Вуковог списка: Гламоч, јајачки (и Јајце), Нови. Али то слагање овде није важно. Важно је што су те географске области уопште јако заступљене у тој збирци, претежно сремског порекла.“ (Матић 1972: 31)

Светозар Матић је изнео став да је Вук своју прву збирку, по доласку у Беч конциповао служећи се рукописним песмарицама које је добио од својих пријатеља у Бечу. Ако је то истина, макар и делимично, због чега то Вук нигде није нагласио? И шта је Вук доиста преузео од својих претходника?

Не много. Песму *Јакшићи кушају љубе* Вук је преузео из дела Матије Антуна Рељковића *Сатир илити дивји човик*, наводећи да ју је тобоже записао „од једног момчета из Ужичке нахије". („Satir kazuje Slavoncu, da je sa žena i dosada, te baš u gospodskih kućah, svadnja i dioba bivala. Pisma, koja se i danas uz tamburu piva, to isto svidoči", Satir, 144)

Сумње које је, поводом ове Вукове тврдње, први изнео Стојан Новаковић, уверљиво је аргументовао Матија Мурко тврдећи да је Вук песму преузео из Рељковићевог *Сатира*.

Због чега је Вуку била потребна ова мистификација? И да ли је она била једина те врсте у Вуковим поетичким и аутопоетичким коментарима? Тешко је одговорити на то питање. Ако узмемо као исправну опаску Вука Караџића да он није био певач, те је песме само скупљао, у шта немамо разлога да сумњамо, чини се да је велики сакупљач српске народне поезије за овом мистификацијом посегао управо из разлога да прекрасној песми која пева о српским јунацима, али не потиче из крајева у којима се језик може назвати чистим по Вуковим нормативним схватањима, прида нешто другачији песнички родослов.

Светозар Матић оправдано сумња у Вуков исказ да је *Комаде од различнијех косовскијех пјесама* забележио од свог оца: „Занимљиве су а можда и важне још неке разлике између текста песама из 1815. и 1823. године. Прва је измена текста у *Комадима* (од косовских песама): непостојећи стихови о простирању турске војске на Косову попуњени су стиховима узетим из Милијине песме *Бановић Страхиња*. Текст *Комада* је тако постао потпунији, али то више није она песма коју је Вук нашао у Срему, зацело у рукопису." (Матић 1972: 17)

Матић с разлогом поставља питање због чега Вук крије своје писане изворе:

> „Врло важни разлози наређивали су Вуку да тако ради. Две најглавније тачке његове реформе биле су језик народних песама и јекавски, херцеговачки изговор. Те две тачке чиниле су целину у његовој реформи. (Матић 1964: 46)

Тези да је Вук мистификовао своје изворе и да је мењао записе које је добијао донекле је допринео и сам Вук, опречним ставовима о узроку и почецима сакупљања народних песама. У чланку *Прави узрок и почетак скупљања нашијех народнијех пјесама* (1842) Вук каже:

> „Да је покојни Лукијан Мушицки 1805. или 1806. године у Карловцима питао за народне пјесме нас, момчад из Србије која смо се онда налазила ондје, то је цијела истина, али да је оно његово питање мене у Бечу послије 7/8 година навратило да наше народне пјесме почнем купити и штампати, то *није истина,* него је томе прави и једини узрок *г. Копитар*." (Маринковић 1964: 182)

Када је реч о аутентичности записивања, у предговору првој књизи лајпцишког издања Вук издваја песме које су наштампане у *Малој просто-*

народњој славеносербској пјеснарици од свих осталих: „Све оне пјесме, што су у првој књижици наштампане у Бечу 1814. године ја сам у Беч у глави донио (осим оне о племенитој Асан-агиници, за коју сам казао још онда, да је узета из Фортисова путовања по Далмацији)...“ Вук је *Хасанагиницу* оставио и није је штампао поново све до бечког издања, „док не би ли је ђе како чуо од каква Крајишника или Далматинца“. Насупрот томе, наглашавају се изворност и аутентичност записаних песама са живих усана народних певача, песама које живе у народу: „А оне пјесме што су послије у другој књижици наштампане 1815. године, и све ове друге, преписивао сам из уста пјевача и пјевачица...“ (Вук, СНП I, стр. 558-559)

Вуку је било важно да начини отклон према песмарицама и рукописним збиркама, пре свега због неповерења у графију, језик и аутентичност записа, те укус записивача, стил и вредност песама. Вук стога, осим у ретким изузецима (Срби *у Донаверту*), није објављивао грађу коју је затекао у песмарицама. Али то не значи да му рукописне песмарице нису помогле у конциповању његових *песмарица* (1814-1815). Већ само терминолошко одређење *песмарица* указује на принцип континуитета и на Вукове изворе, чак и када их он се он декларативно одриче:

> „Све досад истражено указује на то да – упркос несумњивим подстицајима које су пружале рукописне песмарице и утицајима које је српско грађанско песништво имало на Вука Караџића, у почецима његовог бављења народним песмама нарочито – из ове старије традиције Вук није преузимао записе нити се на њу позивао у одбрани од оних који су му замерали што ’сљепачке пјесне издаје’. Предности оваквог става вишеструке су (и управо наглашене), недостатак је један и није сасвим без значаја – изгубљена је историјска перспектива у бележењу и рецепцији усменотрадицијских поетских творевина.“ (Клеут 1995:)

Грађа из рукописних песмарица била је спорна и због њеног ласцивног, често и опсценог садржаја:

> „У рукописним је песмарицама много бећараца, дикица, шалајки, еротских и хумористичких песама уопште, за које Вук није марио и сасвим их мало објављивао, а њихов је језик (војвођански дијалектизми, варваризми, туђице, натрухе славеносерпског) изазивао само презир и гнушање највећег и још увек најауторитативнијег сакупљача наших народних песама.“ (Клеут 1988: 261)

Најзначајнија и прва у низу рукописних песмарица несумњиво је она позната под називом *Ерлангенски рукопис* непознатог Немца (датована око 1720). У овом рукопису Вук је могао да пронађе прегршт песама „од којекаких приморских и босанских и херцеговачких хајдука и четобаша“ (Маринковић 1964: 135). Али ове и овакве песме нису могле бити у фокусу Вукових сакупљачких напора. И да је знао за њега, а није, Вук у *Ерлангенском рукопису* није могао да открије оно што га је највише занимало – руковет песама о Косовском боју, који је за њега представљао вододелницу у усменом епском певању.

Вукова европска посвећеност имала је снажну националну арому. Вук Караџић је, чини се, од самог почетка сакупљачког рада имао јасну визију шта се тим радом хоће постићи. У склопу те визије може се посматрати и његов однос према м а р т о л о ш к о ј е п и ц и.

Песме о мартолосима забележене су највећма у крајевима и у временима у којима је мартолошка служба била распрострањена, премда хронологија у песмама не прати доследно историјску хронологију:

> „U ovim pjesmama vlada prilična zbrka u shvatanju vremena života pojedinih ličnosti. U prvoj je vrijeme Bali-begovog upravljanja Smederevskim sandžakom (1521-1527) pomjereno nekoliko decenija unazad, tako da se on javlja kao savremenik kralje Matije Korvina i Vuka Grgurovića (Zmaj Despota Vuka). Pjesma se, inače, odnosi na posljednje decenije XV vijeka, što potvrđuje spominjanje Srijema u vlasti Mađara, Smedereva kao sandžak-begovog sjedišta i imena dviju posljednjih istorijskih ličnosti. U drugoj pjesmi se Pilip Dragilović, za koga stoji da je u službi ugarskog 'mladog kralja', očigledno se misli na Ludviga II (1516-1526), javlja kao savremenik Marka Kraljevića (!). Ta vremenska konfuzija govori da su ove pjesme dobile završni oblik znatno poslije događaja o kojima se u njima govori, ali po svemu sudeći još u toku XVI vijeka.“ (Vasić 1967: 203)

Алојз Шмаус даје најозбиљнију студију о постојању мартолошке епике, тј. песама хришћанских војника у турској професионалној војсци, мада наглашава и фрагментарност очуваних спомена о постојању ове поезије. То су песме из *Ерлангенског рукописа* под бр. 83, 124, 204, као и песме из Вукове збирке *Женидба Грујице Новаковића, Женидба Тодора од Сталаћа*, те *Мегдан Краљевића Марка са Сибињанин Јанком* (Богишић, бр. 88). У Вуковој заоставштини остале су нештампане варијанте песме о Марку и Филипу Мађарину. Вук као да хотимично није желео да штампа песме у којима су се помињали хришћани у турској служби:

> „И у Вуковој заоставштини остало је неколико варијаната ове песме. Једна је из рукописне збирке Марка Утвића, друга од Ђорђа Стефановића Којанова и последња од неидентификованог сакупљача. Све ове песме говоре о познатом епском непријатељству између Марка и Филипа Мађарина, па није искључено да је и Добрашевић записао уводни део једне њене варијанте, која је, по свему судећи, била ситуирана у мартолошки миље. Као таква она је била потпуно страна нашем грађанину XVIII и XIX века, па стога није даље ни преписивана у песмарицама.“ (Карановић, Клеут 1984: 14)

У *Песмарици Теодора Добрашевића* из 18. века (датована је 1763. године) налази се одломак једне епске песме која показује „задивљујућу сличност“ са варијантом песме о Марку и Пилипу Драгиловићу из *Ерлангенског рукописа*, (Карановић, Клеут 1984: 14), посебно с обзиром на то да се и у њој помињу мартолози.

Вук није објављивао песме из предвуковских записа. Песме из тих рукописа штампали су Гиљфердинг, Миклошич, Богишић, Даничић и други. Али је непроцењива штета за историју и поетику наше народне поезије што Вук није успео да сравни ове песме, пре свега бугарштице, са онима које је сам бележио и које су још увек живеле на терену:

> „Али што те рукописе Вуку никада није било дато ни да их види, и што стога он није био у прилици да дође до одређених сазнања која су од значаја за историју нашег народног песништва и да начини своје закључке и запажања о његовој суштини и његовим многоврсним одликама и својствима, губитак се може чинити несагледивим. Јер, многе од тих закључака и ко зна које и какве све опаске био је кадар да начини и изведе, можда у највећој мери, или можда и једини, Вук Караџић.“ (Пантић 1994: 132)

Кључне речи: Вук Караџић, бугарштице, рукописне песмарице, епска песма у Срему, мартолози.

ЛИТЕРАТУРА:

Богишић: *Народне пјесме из старијих, највише приморских записа* I, скупио и на свијет издао В. Богишић (1878), друго, преснимљено издање, поговор Снежана Самарџија, Горњи Милановац: ЛИО, 2003.

Vasić 1967: M. Vasić, *Martolosi u jugoslovenskim zemljama pod turskom vladavinom*, Akademija nauka i umjetnosti Bosne i Hercegovine, Djela, knj. XXIX, Odjeljenje kistorijsko-filoloških nauka, knj. 17, Sarajevo.

Вук СНП I: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. I, *Различне женске пјесме* (1841), *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. IV, прир. Владан Недић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864-1964, Београд: Просвета, 1975.

Вук, СНП II: *Српске народне пјесме*, скупио их и на свијет издао Вук Стеф. Караџић, књ. II, у којој су пјесме јуначке најстарије, Беч, 1845. *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. V, прир. Радмила Пешић, Издање о стогодишњици смрти Вука Стефановића Караџића 1864-1964, Београд: Просвета, 1988.

Вук, СНПр II: *Српске народне пјесме из необјављених рукописа Вука Стефановића Караџића*, књига друга, *Пјесме јуначке најстарије*, прир. Ж. Младеновић и В. Недић, САНУ, Београд, 1974.

Деретић 2000: Јован Деретић, *Српска народна епика*, Београд: „Филип Вишњић“.

ЕР: Герхард Геземан (прир), *Ерлангенски рукопис старих српскохрватских народних песма*, Српска краљевска академија, Зборник за историју, језик и књижевност српског народа, Прво одељење: Споменици на српском језику, књ. XII, Сремски Карловци: Српска краљевска академија, 1925.

Карановић, Клеут 1984: Карановић, Зоја – Клеут, Марија, *Огледи о једном виду предвуковског бележења усмених песама*, Књижевна историја, XVII, бр. 65-66, стр. 3-30.

Клеут 1988: Марија Клеут, „Српске рукописне песмарице као извори за проучавање усменог песништва“, у: *Српско грађанско песништво, Огледи и студије*, Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, стр. 259-265.

Клеут 1988а: Марија Клеут, „Рукописне песмарице у доба српског романтизма“, у: *Српско грађанско песништво, Огледи и студије*, Нови Сад: Матица српска, Институт за југословенске књижевности и општу књижевност Филозофског факултета у Новом Саду, стр. 7-24.

Клеут 1995: Марија Клеут, *Народне песме у српским рукописним песмарицама XVIII и XIX века*, Нови Сад: Матица српска – Београд: Институт за књижевност и уметност.

Латковић 1959: Видо Латковић, *Вуков „рачун од јуначких песама"*, Ковчежић, Прилози и грађа о Доситеју и Вуку, уредник Ђуро Гавела, књ. друга, Београд: Вуков и Доситејев музеј.

Љубинковић 2010: Ненад Љубинковић, „Између анализе и конструкције – 'сремска теорија' о постанку јуначких народних песама", у: *Трагања и одговори, Студије из народне књижевности и фолклора (I)*, Библиотека „Српско усмено стваралаштво", књ. 5, Београд: Институт за књижевност и уметност, стр. 21-29.

Маринковић 1964: Вук Стеф. Караџић, *О српској народној поезији*, прир. Боривоје Маринковић, Београд: Просвета.

Матић 1964: Светозар Матић, *Наш народни еп и наш стих: огледи и студије*, Матица српска: Нови Сад.

Матић 1972: Светозар Матић, *Нови огледи о нашем народном епу*, Нови Сад: Матица српска.

Милошевић-Ђорђевић 2007: Нада Милошевић-Ђорђевић, „Епска народна песма у Срему", у: *Срем кроз векове. Слојеви култура Фрушке Горе и Срема*, зборник радова, уредио Миодраг Матицки, Београд: Вукова задужбина, Институт за књижевност и уметност; Беочин: Огранак Вукове задужбине у Беочину, стр. 383-399.

Недић 1973: Владан Недић, *Слепа из Гргуреваца, певач Вука Караџића*, Матица српска, Прештампано из Зборника Матице српске за књижевност и језик, књ. XXI/2 за 1973, Нови Сад.

Недић 1976: Владан Недић, *О усменом песништву*, прир. Мирослав Пантић, Београд: Српска књижевна задруга.

Пантић 1994: Мирослав Пантић, *Вук Караџић и народне песме записане пре његовог времена*, Даница, српски народни илустровани календар за годину 1994, уредници Миодраг Матицки, Нада Милошевић-Ђорђевић, Миле Недељковић, прва година, Београд: Вукова задужбина.

Пантић 2000: Мирослав Пантић, „Народно (усмено) песништво", у: *Историја српског народа*, књига четврта, *Срби у XVIII веку*, други том, 3. изд. Београд: Српска књижевна задруга.

Пантић 2002: *Народне песме у записима XV-XVIII века: антологија*, избор и предговор Мирослав Пантић, 2. изд. Беград: Просвета.

Selimović 1983: Meša Selimović, *Za i protiv Vuka*, „Sabrana dela u deset knjiga", knj. 5, Beograd: BIGZ.

Сувајџић 2010: Бошко Сувајџић, *Певач и традиција*, Београд: Завод за уџбенике.

Бошко Сувайджич

ВУК И ДОВУКОВСКИЕ ЗАПИСИ

(Резюме)

В работе говорится об отношении классических записей народных песен вуковской эпохи и вариантов, которые им предшествовали. Исходным является положение о том, что в один уникальный промежуток времени на территории области Срем одновременно и равноправно сосуществовало неисчислимое богатство народных песен, которые происходят из общей устной поэтической ризницы. Несмотря на то, что автор говорит о диахроническом развитии устного пения, в работе не актуализируются проблемы исторического предшествования и заимствования материала. Также автор не стремится реактуализировать известную «сремскую теорию» Светозара Матича. Сопоставляя доступные варианты из «Эрлангенской рукописи», сборника Богишича и сборника Вука, связанные с определенными героями и событиями, автор стремится показать исключительную жизнестойкость устной традиции сербского народа. Эта традиция менялась с течением времени, развивала метрические варианты, обогащалась новым содержанием, но при этом она сохранила древнее основополагающее ядро, которое открывается только при сравнительном подходе.

УДК 811.163.41:929 Karadžić V. S.

Бранко Златковић*
Институт за књижевност и уметност, Београд

ВУКОВИ ЕВРОПСКИ СУСРЕТИ КАО КЊИЖЕВНА ТЕМА

Као знатна личност која је темељно изменила ток културне и друштвене историје Срба и Јужних Словена уопште, али и као занимљива и подстицајна личност за књижевно обликовање, лик и дело Вука Стеф. Караџића оставили су велика одјека у разноврсној домаћој и иностраној литератури. У раду се реформатор српског језика и писма представља особено, односно у виђењима и успоменама многих славних, али и мање познатих, европских научника, књижевника и политичара.

Као знатна личност која је темељно изменила ток културне и друштвене историје Срба и Јужних Словена уопште, али и као занимљива и подстицајна личност за књижевно обликовање, лик и дело Вука Караџића оставили су велика одјека у разноврсној домаћој и иностраној литератури.

После пропасти Првог српског устанка, Вук се обрео у Бечу 1813. године. Када је тамо стигао као избеглица, он се, већ хром и са штулом, у туђем свету није одавао уобичајеном животу српских емиграната. Прегао је и саставио малу књигу о пропасти Србије у форми писма Карађорђу и предао га на цензуру крајем исте године. Та књижица, као цензору словенских књига у Бечу, дође у руке Словенцу Јернеју Копитару. Једном службеном белешком из 1832. године Копитар хвали Вука:

Тада сам видео, како из његова рукописа тако и из личног саобраћаја с њим после тога, да је он од природе најбоља српска глава коју сам до тога доба упознао.[1]

Копитар је тада наменио Вуку улогу српског и словенског културног реформатора. И није се преварио. Вук је убрзо саставио *Пјеснарицу* (1814), за књижевни језик узео народни говор, начинио правописну реформу и објавио *Српски рјечник* (1818).

Непосредно по штампању *Рјечника*, Вук је боравио у Петрограду 1819. године. Једна прича збори како се тамо упознао са бароном Шилингом, који Вука намери да одведе у посету код свога пријатеља Константина Констан-

[1] *Вук под присмотром полиције*, прир. Голуб Добрашиновић, Вуков сабор–Рад, Београд, 1986, 138.

тиновича Родофиникина. Иако је овај руски посланик за време Првог српског устанка провео две године у Србији, Срби нису били њиме задовољни, али ни он није о Србима лепо судио. Када је барон Шилинг Родофиникину најавио Вука као Србина, заслужног за састављање и објављивање *Српског рјечника*, он с подсмехом рекне: „Што ће Српски рјечник? – Али опет може бити од потребе: кад нестане Срба да се зна какијем су језиком говорили.“[2]

Уз много потешкоћа и невоља Вук је ипак успео да објави више књига српских народих песама (Беч 1814; Беч 1815; Лајпциг 1823, књ. III и II; Лајпциг 1824, књ. I) које су у западном свету наишле на веома топао пријем. Стога је у Лондону 1827. године, понесен лепотом тих песама, Џон Бауринг, преводилац српских песама на енглески језик, посветио Вуку Караџићу једну лепу оду. Стихови ове, данас мало познате песме, у преводу Јелене Шаулић, гласе:

Др Вуку Стефановићу

О мој пријатељу, ти си, да, ти си то
на светлост дана изнео драгуље.
Поносим се сада у део што ми пада
да те славим. Награда нека буде
напорном раду твом на челу ловор,
што из песама твојих бокори.

Знали смо сунце да прекрасно сија
над Србијом твојом; да је то земља
планина и река с ваздухом опојним,
да историја и векови давни
не подигоше у њој пирамиде,
али нисмо знали да дух узвишени

музком и песмом заносно се шири
свуд испод тврђаве Београда твога;
у равницама дуж Мораве живи
и да се рухом Травуније кити.
Сада ти кличемо радосни и срећни:
У друштву муза добро нам дошао!
.....
Кућа је твоја од опеке слабе,
а ти нежнији од многога од нас.
Ал` је зрак сунчани обасјао пут твој
и његова светлост допире до мене.
Пријатно се лута по Србији твојој
слушајући тебе, о бледи гусларе![3]

[2] Вук Стеф. Караџић, *Историјски списи*, II, у: *Сабрана дела Вука Караџића*, књ. XVI, прир. Радован Самарџић, Просвета, Београд, 1969, 76.

[3] *Песничке новине*, Београд, 2009, 5. Најсрдачније се захваљујем др Драшку Ређепу који ми је скренуо пажњу на ову песму.

У то доба, Вук је у Бечу упознао и гласовитог берлинског професора, Леополда Ранкеа. О њиховој сарадњи и пријатељству, Ранке је у својим познијим дневничким белешкама, између осталог, забележио:

> „(...) Управо је прошло већ педесет година откада сам сваког дана слушао како ми мој незаборавни пријатељ Вук у Бечу долази уза степенце – имао је дрвену ногу – да ми прича о Србима (...)“
>
> У Вуку, најученијем тадашњем Србину, нашо сам пријатеља који ми је саопштио своју збирку грађе о српској историји. До дна душе и срца дирнула ме је та историја живим приповедањем о покрету најширега историчког и политичког значења (...).[4]

Временом, Вук је постао знатна фигура у свету филолошких наука, те су га у Бечу, у његовом скромном дому, често посећивали веома угледни научници и културни посленици онога времена. Два пута (1835. и 1839) га је посетио и Михаил Петрович Погодин, професор историје на московском универзитету. У своме дневнку, он пише да га је други пут нашао у истим собицама у којима и први пут:

> „Прва собица је кујна претрпана; у другој он – словенска знаменитост нашега времена, књижевник који је принео највећу корист свему словенском свету својим истраживањима, издањима, путовањима – седи с дрвеном ногом, с брковима, са црвеним српским фесом, за колевком и љуља дете. Жао ми је било да гледам тог заслужног човека у таквој беди“.[5]

Вука Караџића и скромност његова дома у Бечу, слично М. П. Погодину, описује и лекар, историчар и путописац, Сигфрид Капер:

> „Мало предворје, у које кад гост уђе, мимогред му каза да ко долази Вуку Стефановићу Караџићу у походе, нек` не тражи оних дворана што их Француска своме на пр. Ламартину под киријy држи. Ниси ту нашао ни служитеља, што га други од луксуза држе. Али тим усрднији би дочек, којим те прими честита домаћица или фино изображена кћерка на дому. Из предворја ушао си одмах у собу где Вук ради, у простану, доста оскудно намештену просторију у којој си се заман осврtао и за најобичнијим справама учених људи за широким орманима са књигама, столима с лампама, глобусима и ретким књигама. Прост један стол, неколико столица и, мислим, један орман, ето, то је све било. На столицама неколико књига растурено, али тим је више ту списанија, које материјала које рукописа; гдешто преправљено, гдешто започето, гдешто опет прекинуто, а гдешто свршено. За столом, лећима к прозору окренут, седијаше Вук, постарана, покрупна особа, црта у лицу јужнословенског типа и великих седих бркова, на глави му народни црвен фес, а у рукама старинска источна играчка, коју је некад примила црква ради побожности – тј. бројанице. Из ове просторије, посвећене озбиљној науци, ушао си у другу «намештену» собу, до те је била још једна собица и то ти је била сваколика обитељ господара науке и знања српскога језика и народа“.[6]

И фински слависта Карл Колан је описао свој други сусрет са већ остарелим Вуком Караџићем, у његовом дому у Бечу, током 1862. године:

---

[4] *Сусрети с Вуком*, прир. Г. Добрашиновић и Б. Маринковић, Матица српска, Н. Сад, 1964, 39.

[5] Исто, нав. дело, 80; Љубомир Стојановић, *Живот и рад Вука Стеф. Караџића*, БИГЗ, 1987, 711.

[6] Исто, 136–137.

„После дужега времена ја сам понова походио старога Вука Караџића. Старац је овога пута био љубазнији и разговорљивији но за време моје прве посете, када га је очевидно мучила болест. Као и пређе, он је седео на дивану, са којега није устајао за све време мога боравка код њега. Пред диваном је стајао сто, покривен хартијама и књигама. У наш разговор једнако се мешао Вуков стални секретар Тирол, млади сликар. Мала, проста лампа слабо је осветљавала собу. Ја сам се овога пута трудио да тачно запамтим карактеристичне црте тога изванреднога старца, које заслужују да буду овековечене сликарском кичицом. Словенски тип Вукова лица најјасније се изражавао на његову кукастом носу и широким устима, из којих су се појављивали крупни но ретки зуби. Густи седи бркови. Мале, црне и још врло живе очи затамњују густе седе обрве. На глави му је био парадан црвени народни фес“.[7]

Године 1842. Вука је у Бечу неколико пута посетио и Карел Хавличек, чешки новинар и књижевник, који је у то време био веома славенофилски орјентисан и које је тада у аустријској престоници, између осталог, учио и српски језик. О Вуку је Хавличек забележио следеће:

„То је прави Србин, узор чистога Србина, непокварени егземплар“.

Међутим, потом се чудио, пишући пријатељу писмо:

„Као што се ђаво настани увијек близу цркве, има жену Нијемкињу. Помисли, не би ли одмах закренуо вратом његовој жени, просуди сам. Има тако красну кћерку, а не зна ни ријечи српски, а остала су му дјеца Нијемци. Сигурно су ми тамо из очију читали како сам се тому чудио“.[8]

Вук је претходно у Бечу 1840. упознао и свога будућег биографа, Измаила Ивановича Срезњевског, филолога, етнографа и професора словенске филологије на харковском и петроградском универзитету. У познатој биографији, објављеној 1846. године, забележен је, између осталог, и један од најупечатљивијих Вукових портрета:

„Човек омањег раста, испод шездесет година, у врло дугачком капуту на струк и високим чизмама, лева му нога подигнута па се ослања коленом на «штулу», због чега мора да иде лагано, како нико не иде; лице му је једно од оних лица што се могу видети само у Украјини и Србији: некако троугласто, испалих јагодица, упалих, малих, кестењастих, сјајних очију, које ретко кад да нису оборене у земљу, и широких полуседих обрва и бркова, што даје том лицу некакав суров израз. По тим особинама лако је познати Вука Стефановића Караџића, лако га је разликовати од стотину других више или мање оригиналних лица, која привлаче на себе пажњу у Бечу“.[9]

Чини се да је сусрет са Вуком ретко кога остављао равнодушним, те се у литератури налазе многа сведочанства о њему. Истичу се записи још неколиких аутора. У својим путописним белешкама, Петар Иванович Прајс, слависта и професор Универзитета у Петрограду, између осталог, одушевљено пише о Вуку:

[7] Исто, 242.
[8] Исто, 103–104.
[9] Исто, 13; И. Иванович Срезњевски, *Вук Стефановић Караџић*, прев. Г. Добрашиновић, Београд, 1987.

„(...) Дошавши у Беч, јавио сам се Вуку, најбољем, најљубазнијем и најумнијем човеку на свету (...). Треба лично знати Вука, да би се могло судити од колике ми користи он може бити у путовању (...). Бечом сам незадовољан, као што се могло очекивати. Да није Вука и Надеждина – да скачем у воду“.[10]

Претходно споменути Николај Иванович Надеждин, писац географских и етнографских расправа, такође је о Вуку пренео живописна сведочанства и то поводом њихова заједничка путовања по јужнословенским земљама током 1841. године.[11] Такође, занимљиве су и успомене из пера књижевника, новинара и преводиоца српских народних песама, Лудвига Августа Франкла. Он спомиње балове на којима су се окупљали Словени који су живели у Бечу. На те игранке долазио је и Милош Обреновић, негдашњи српски књаз:

„Око Милоша би се свагда“, вели даље Франкл, „нашла мала група пратилаца. Ту си сваки пут могао спазити изразиту седу главу, са црним фесом с кићанком од плава ибришима, главу славног скупљача народних јуначких песама, апостола књижевности свога рода – Вука Стефановића Караџића и вити лик кћери његове у дивном србијанском народном оделу“.[12]

Неколики записи и анегдоте сведоче и о Вуковом учествовању у раду великог Словенског конгреса 1848. године у Прагу. Чешки књижевник и запажена личност у тим догађајима, Јозеф Вацлав Фрич, пише како је у то време:

„Свратио у Праг и чувени скупљач српских песама Вук Стефановић, чија је дрвена нога била успомена на победнички рат с муслиманима. Већ тада његови поседели дуги брци и маркантно лице подсећали су на гуслара и јунака из епских песама“. Фрич даље наводи и како су „многи отац, многа мајка из народа подизали своју децу, објашњавали им о појединим групама и показивали поједине, нарочито значајне личности те поворке, нарочито старог Вука Стефановића с великим проседим брковима и једном дрвеном ногом“.[13]

Када се једном поведе реч о Словенском конгресу, казује се на другом месту, Вук је онда говорио о младој и лепој „као уписаној“ девојци која је била у најму код његовог прашког газде. Тада, пошто настане гужва око Конгреса, ова Чехиња је тајно пренела у устима Вуково писмо Палацком и од њега му одговор узвратила усмено. За услугу, вели Вук, „зато загрлим лијепог гласника и, баш као отац дијете, пољубим. Она се смије, а и моја жена да је била ту – смијала би се. Тек – боље што тога није видјела!“[14]

Занимљиво је навести и то како је једна странкиња доживела сусрет са Вуком Караџићем у Бечу. Пошто се Иркиња Луџиза Кар заинтересовала за Србе, она је превела на енглески језик и објавила *Историју српске револуције* Леополда Ранкеа. А када јој је један критичар, иначе хвалећи њен превод, замерио једино што неправилно исписује на енглеском језику српска имена, онда она одлучи ићи у Србију да се о томе лично увери. Кренувши на пут,

[10] Исто, 101–102; А. Гавриловић, *Словенска путовања*, Београд, 1922, 144–148.
[11] Исто, 88–97.
[12] Исто, 125.
[13] Исто, 129–130.
[14] А. Гавриловић, *Седамдесет анегдота из живота српских књижевника*, Београд, 1911, 17–18.

удари на Берлин, где посети професора Ранкеа који ју је узалуд одвраћао од пута пуног опасности. Када она, и упркос томе, почне да исказује још јачу жељу за одласком у Србију, Ранке јој пружи писмо препоручено за његовог пријатеља Вука Караџића, с напоменом, да ако би он пристао да с њом путује по Србији, онда се нема чега бојати. Носећи Ранкеово писмо Вуку у Беч, Лујиза је све мислила тај Вук:

„Мора да је какав од старих српских јунака, какав џин, пред којим хајдуци не смеју ни живи да се покажу. Благо мени," радовала се Лујиза, „ако таквог браниоца добијем. Кад тамо, а Вук мален човек, на граници старости и без једне ноге".

Када Вук пристане да пође на пут и са собом још поведе и кћерку Вилхелмину – Мину, онда га Лујиза у шали упита:

„Само ја не знам како ћете ви мене од хајдука бранити, кад нит` можете хајдуке појурити, нит` можете бегати, ако нас појуре!" Вук се насмеја па рече: „Ja, mein Gott! Наш посао и није да јуримо хајдуке, а већ насигурно мислим да неће бити прилике ни да они нас јуре. Има тамо власти и сигурности!"[15]

И Феликс Каниц је, пре него што је наумио 1861. да крене на пут у Србију, о којој је потом написао и знамениту књигу, прво закуцао на Вукова врата. Вук га је примио љубазно, упознавши га са приликама у Србији. Али, када му Каниц повери да је намеран да посети и проучи српске манастире, Вук га упита:

„А јесте ли ви крштени или некрштени?

Кад му признах да сам Јевреин", вели Каниц, „он ми сасвим искрено рече да ће ми то врло отежати моју мисију.

Наш свет – прича Вук – није фанатик у верским питањима, нити мрзи људе који исповедају какву другу веру. Али се не може од њега тражити да буде поверљив према човеку за којега зна да је некрштен. Немојте заборавити да живимо на истоку. Кад уђете у какву манастирску цркву, па вам принесу св. јеванђелије, ви га морате целивати. А како ћете га целивати кад нисте хришћанин. Имаћете муку велику муку, мој господине!"

Каница је обесхрабрио Вуков одговор и пошто му се учини да ће се његови планови намах због тога сасвим изјаловити, он послуша искусна Вука – покрсти се и после тога није имао никаквих непријатности ни тешкоћа. Каниц је потом нерадо говорио о овој епизоди из свога живота. Казује се да се само једном пред крај живота, у веселом друштву, у коме је по годинама био најстарији, шалио да је најмлађи међу њима, уверавајући присутне:

„Да, да господо, ја сам најмлађи међу вама, јер сам крштен 1862. године. Ко не верује, може се уверити из мог крштеног писма да говорим истину".[16]

И кнез Милош Обреновић је ценио Вуков углед и искуство, те се вели да га је 1835. године послао у Беч да пред грофом Клеменсом Метернихом некако оправда доношење спорног Сретењског устава, против кога су устали и

[15] М. Караџић, *Неколико дана по Србији 1850. год*, у: *Путовања по јужнословенским земљама у XIX веку*, ур. Петар Ж. Петровић, Београд, 1934, 109–110; Љ. Стојановић, нав. дело, 692.

[16] *Сусрети с Вуком*, 230–231.

Турска, и Аустрија и Русија. Но, када Милош дозна да Вук није успео нимало да ублажи силна аустријског министра, он сву срдњу, уз претње, баци на њега. Враћајући се из Беча, Вук дође у Земун и ту се заустави. Сазнавши да је Вук у суседству, Милош му на састанак пошаље Алексу Симића, Панту Х. Стоила и Цветка Рајовића. На земунској парлаторији, Милошеви посланици поруче Вуку да је Милош љут на њега, те да не прелази у Србију, јер ће му пребити и другу ногу. Напослетку још додају да им је Господар заповедио «да му ј... оца», те да они ту заповест и врше. Саслушавши мирно и захваливши се Кнезу на заповестима, Вук напослетку одговори посланицима:

А вама ја ј... и оца и матер!“

Потом се окрене и отиде, а посланици се покуњено врате у Београд. Када их Милош салети да му све по реду казују како је било, они су се дуго вајкали, па му најпосле све искажу, на шта се Милош грохотом насмеје и рекне:

„Море, право има! Нисам ли ја вама говорио: „Не дирајте у будалу!“[17]

Већ и само летимичан осврт на неколика забележена сведочанства показују велику привлачност и интересовање свеколике (културне, научне, службене) иностране јавности за Вукову личност и његово дело. У овом смислу, истраживање и проучавање обимне преписке која се тиче Вука Караџића још би додатно осветлила и усложила Вуков литерарно-документаристички портрет.

Кључне речи: Вук Караџић, Европа, научници, књижевници, политичари, усмена и писана грађа.

Branko Zlatkovic

VUK’S EUROPEAN ENCOUNTERS AS A LITERARY TOPIC

(Summary)

As a figure of considerable importance who deeply influenced the unfolding of the cultural and social history of the Serbs and South Slavs in general, and also as an interesting personality, inspirational for literary treatment, Vuk Stefanovič Karadžić and his opus have left a deep trace in very diverse domestic and foreign literature. In this paper, the great reformer of the Serbian language and script is presented in a specific manner, as seen in the accounts and memoirs of many famous or not so well known European scientists, writers and politicians.

Key words: Vuk Karadžić, Europe, scientists, writers, politicians, oral and written sources

[17] М. Ђ. Милићевић, *Кнез Милош у причама*, Београд, 1891, 269–271.

УДК 821.163.41.09-14:398

Оксана Микитенко*
Институт историје уметности, фолклористике и етнологије
Националне академије наука Украјине, Кијев

ВУК КАРАЏИЋ КАО САКУПЉАЧ И ИСТРАЖИВАЧ НАРОДНИХ ТУЖБАЛИЦА

Вук Караџић заузима угледно место у историји скупљања и проучавања погребних обичаја и народних тужбалица. Погребни обичаји у кругу научних интересовања Вука Караџића имају посебно место. Публиковање шест текстова тужбалица у Српским народним пјесмама, књ. 1, у којој су различне женске пјесме *(Беч, 1841) потврдило је интересовање према овој врсти народне књижевности у Европи. Сакупљајући тужбалице из различитих региона у контексту погребних обичаја такође и у "Ковчежићу" (1849), као и списима* Живот и обичаји народа српскога *(1867),* Црна Гора и Бока Которска *(1837), те тумачећи обредну терминологију тужења у* Српском Рјечнику *(1818, 1852), В.Караџић је скренуо пажњу европске јавности на ове манифестације народног живота и вредност умотворина које представљају "српску народну особеност" (М. Филиповић). Пратећи научне токове свог доба, европску, посебно немачку и руску науку, Вук је у исто време својом иноваторском делатношћу, а нарочито предметом научне грађе, задацима и критеријумима анализе, умногоме претекао тенденције будуће европске етнологије.*

Вук Караџић заузима угледно место у историји скупљања и проучавања погребних обичаја, посебно народних тужбалица. Његов рад у контексту комплексне фолклорно-етнографске делатности на прикупљању, издавању и истраживању разноврсне грађе, везане за погребне обичаје, спомињали су многи, међу којима су такви великани европске науке, као што су Љ. Стојановић, Ј. Скерлић, А. Белић, Тих. Р. Ђорђевић, угледни историчари, етнолози и фолклористи – Б. Дробњаковић, В. Ђурић, Т. Вукановић, М. Филиповић, В. Чубриловић, Б. Миљковић, В. Купрешанин, Г. Добрашиновић, Д. Недељковић, В. Гусев, Н. Милошевић-Ђорђевић, М. Радовановић и многи други научници. Ипак, колико је нама познато, ова тема није била предмет посебног рада, можда и с обзиром на мишљење А. Шаулић, која је у овом питању била скептична, сматрајући да «венац победе» припада Вуку Врчевићу и његовој намери сакупљања погребних плачева, са којом је упознао Караџића 1835. [Шаулић 1959, 382]. Можда је разлог и та, како је назвао Г. Геземан, «грешка слависти-

* mosh@ukr.net

ке», која је тако мало пажње посветила српскохрватским, посебно црногорским и херцеговачким тужбалицама (Политика, 4. 09. 1929). У нашем претходном раду *Сербські голосіння: поетичний та історико-географічний аналіз* (Київ, 1992) ми смо се осврнули на ову тему у оквиру историје сакупљања и истраживања тужбалица. Сада је прилика да покажемо – макар у главним цртама – овај важан сегмент Вукове делатности.

У кругу научне етнографско-фолклористичке делатности Вука Караџића као најважнијег, према Ј. Скерлићу, делу његовог посла [Скерлић 1953, 260], погребни обичаји имају посебну улогу. Прва руковет тужбалица појавила се у Вуковој збирци «женских» народних песама (СНП, I, 1841), и сачињавало ју је шест тужбалица паштровског нарицања: «над мртвацем у кући; кад мртваца изнесу из куће; кад му читају опијело; над гробом; кад удовици међу црну мараму на главу; кад ко умре гдје на путу» [Караџић 1975, 122-126]. Текстови представљају све основне моменте поетског израза погребног ритуала. Карактеристично је то што је Вукову пажњу привукла баш паштровска традиција, са обзиром на то да: «по свему је народу нашему обичај да се нариче или тужи за мртвима, но нигдје на другоме мјесту, осим Паштровића, нијесам дознао да има постојано нарицање у стиховима, већ како ко осјећа и зна, онако и нариче». Вук је доста категоричан, када опажа:

> «Паштровићи дакле једини, колико је мени досад познато, имају нешто постојаног нарицања у стиховима, које жене од рода покојникова ухвативши се за руке, као у колу, над њиме поклањајући се запијевају; сваки се стих запијева по двапут: једна жена као коловођа почиње, а остале јој помажу, изговарајући за њом кад по други пут стих запијева само посљедњу стопу од стиха (као што се у Хрватској и у Далмацији и у колу пјева). На свршетку свакога стиха додаје се још први пут: *Ајме, бане! или Куку, бане! Леле, бане! итд*., а по други пут: *Е јаок*! Да се и ово нарицање овако не може за свакога употребити (нпр. за дјецу, за жене итд.), то сваки може дознати: овако се обично нариче за кућнијем старјешином, који је у селу био знатан човјек.» [Караџић 1975, 122]

Вуково интересовање за народне обичаје, у које убраја и погребне, испољило се знатно раније, о чему он, конципирајући *Српски рјечник*, пише Лукијану Мушицком из Беча крајем 1816. г.: «У рјечнику ће српском бити описани скоро сви обичаји српски (Копитар ме на то нађерао)» [*Преписка*, II, 122]. Своје интересовање за народне обичаје објаснио је још 1813. г.: «Још ми је лакше било познавати и објашњавати народне обичаје: сам сам у њима проводио време и одрастао. Познавао сам их као што сваки сељак познаје. Волео сам их и радо сам се за њих распитивао» [Купрешанин 1961, 11]. Касније, одговарајући 1852. г. И. Срезневском на питање о задацима *Српског рјечника*, Вук пише: «…намислио сам потрудити се да бих и Србима и иностранцима показао и српски народ и његов језик управо онако какви су. Зато сам почео скупљати народне пјесме, приповјетке (свакојаке и о свачему), загонетке, пословице, ријечи и правила како се оне у народу говоре, описивати обичаје и све што се у народу говори и чује. Од свачега овога ја сам подоста у Беч донио у глави, које што сам још из куће очине запамтио, које што сам послије које-где по народу слушао…» [*Писма*, 237-238].

Копитар, у исто време, подстиче Караџића да бележи и етнографско-фолклорну грађу о Бугарима, Арбанасима и Циганима; и за време боравка у Црној Гори Вук запажа и заједничке елементе у обичајима Црногораца и Арбанаса и наводи појаву тужења Арбанаса у Малесији, код куће покојникове, над његовим хаљинама и оружјем – исто као и код «нашег народа у Рисну». Такву методу упоредног етнографског истраживања Вук користи и касније у свим својим делима – не само етнографским, него и фолклорним. Нпр., објашњавајући термин «даћа» (СР 1818, СР 1852, ЖО), Вук каже да је «давање даћа општи српски обичај, иако не свугде под истим именом; нпр. у североисточној Босни то се зове ј е ц е к; постоје и знатне обласне разлике у извођењу тих обичаја. У Војводини су ти обичаји знатно упрошћени под утицајем власти» [Караџић 1972, 464].

А. Белић истиче етнографски рад В. Караџића већ у првом периоду (1814-1823) његове комплексне делатности, када Вук «постаје књижевник, граматичар и реформатор и сав се посвећује књижевном и реформаторским пословима» [Белић 1948, 19]. Стално инсистирајући на упоредном испитивању језика, обичаја, народних умотворина, који су основна етничка обележја народа, јер «у народа српског нема других људи осим сељака», Вук је посебан значај придавао појавама, у којима се огледа *народни дух* и које садрже «најкарактеристичнија друштвено-етничка обележја», и зато је представио «знатну грађу о тужењу и нарицању као специфичним појавама» [Радовановић 1973, 39]. Посебну улогу обичаја који су, заједно са језиком и вером («законом»), једна од «три светиње народне», истиче Вук у писму Аделунгу у новембру 1822. г. Обавештавајући га о својим научним плановима да изврши истраживачко путовање по «Далмацији, Дубровнику и Боки Которској, кроз Црну Гору и Херцеговину, јужни део Србије и (ако буде могуће) у Свету Гору и Бугарску», наводи да би хтео да скупи податке о различитим словенским дијалектима и о народним обичајима [*Преписка*, III, 434]. Понавља то исто и у писму Копитару новембра 1822. из Темишвара: «Ништа друго не помаже, него (кад се наштампа пјеснарица) ваља ићи у Црну Гору и у Ерцеговину, те својим ушима слушати како људи говоре» [*Преписка* I, 202-203]. Тај принцип прикупљања дијалекатске, фолклорне и етнографске грађе Вук користи током целе своје делатности.

Вукова истраживачка путовања, заједно са стварањем мреже сарадника (у првом реду Вук Врчевић и Вук Поповић), који су по његовим упутствима прикупљали и слали му, уз остало, и грађу о погребним обичајима, сматрају се у науци као «основни инструменти» у остваривању Вукових планова [Радовановић 1973, 43]. Већ за оно неколико недеља што је боравио на Цетињу у јесен 1834. г. В. Караџић је постао сведок архаичних облика погребног ритуала. У то доба отворен је гроб митрополита Петра I и тело му је нађено нераспаднуто. Цео тај догађај, када је Петар I проглашен свецем, Вук описује у писму Копитару: «Уочи Лучина дне, кад се наврше четири године како је умро прећашни црногорски владика, отворе му на Цетињу гробницу да му кости пренесу на друго место…» [*Преписк*а I, 458].

Љ. Стојановић истиче да је Вук описивао духовни живот народа – његова веровања, празноверице и обичаје «са великом вештином», «што му је језик и стил тако јасан и прост да се одмах добија јасна слика онога о чему говори» [Стојановић 1972, 7]. Исто запажа и В. Чубриловић: «Његови описи обичаја црногорских пуни су занимљивих података датих са Вуку својственом снажном једноставношћу. Тако је приказао и обичаје о сахранама…» [Чубриловић 1953, 22]. А Б. Миљковић у Поговору «ЖО» говори о «прегледно и живописно изложеној драгоценој грађи» и Вуку као «обавештеном и оштроумном очевицу […] свесном значаја таквог посла» [Миљковић 1957, 335].

Већ у првом издању свог *Српског рјечника* (1818), знатно проширеном у другом (СР 1852), Вук је описао народне погребне обичаје и навео податке из погребног комплекса – као забележене термине, или као краћа објашњења уз поједине речи: *даћа* (СР 1818, 319; СР 1852, 116), *задушнице* (СР 1818, 181; СР 1852, 191), *тужити* (СР 1818, 834; СР 1852, 418), *нарицати* (СР 1818, 450; СР 1852, 418), *нарикача* (СР 1852, 417-418), *тушкиња* (СР 1852, 482), *запеваља* (СР 1852, 196), *запијевати, запијевање* (ерц.) (СР 1818, 208), *покајнице* (СР 1852, 129) и др.

Карактеристично је да В. Караџић у својим делима више користи термин *нарицање*, и већ у СР 1818. наводи разлику између *тужити – плакати из гласа* и *нарицати – тј. говорити*. Обредну границу између тужења и нарицања ипак није повукао, те је често један појам објашњавао другим, наглашавајући да «по свему је народу нашему обичај да се нариче или тужи за мртвима» [ЖО 1957, 146]. Више пута Вук запажа да су тужбалице које је слушао биле сличне песмама, нпр: «она тужи и нариче као да пјева» [СР 1818, 834]; или «рођаке умрлога наричу иза гласа колико имају снаге, тако да слушајући издалека изгледа да пјевају» [ЦГ и БК 1953, 132]. Оправдано се сматра да су текстови које је Вук наводио били записани непосредно у току погреба или помена, што потврђују и његове речи о импровизованој природи тужбалица: «У свакој кући за свакијем мртвацем друкчије се нариче, но што данас једна покајница смисли и намјести, оно се сјутра заборави, а слабо ко и мари да памти запјевке у којима нема ништа до тужења и жалости» [„Ковчежић“ 1849, 99]. Изневши прво да у «нашем народу има мало нарицања на стихове» [Исто, 99], он је већ у СР 1852. проширио своја запажања о стихованом облику тужбалица: «У Паштровићима и у Боци, а и у Црној Гори има нарицања на стихове као пјесме» [СР 1852, 1024]. Касније ће прецизирати своја запажања према локалној традицији тужења у Паштровићима: «…нигдје на другоме мјесту, осим Паштровића, нијесам дознао да има *постјано* нарицање *у стиховима*…» [ЖО 1957, 146], изневши да је «прави» стих тужбалице – 8 слогова и уз њих 4 слога као припјев [„Ковчежић“ 1849, 100].

В. Караџић је скренуо пажњу и на регионалне разлике у обредном тексту, посебно на семантичко-функционалне карактеристике поетског израза погребног ритуала. Његов научни интерес према обредном термину – «савијеном», или «смањеном» тексту, такође и у аспекту лингвогеографске анализе, сведочи о Вуковом интуитивном наслућивању будућих ареалних студија садржајне стране народних обреда. У савременим етнолингвисти-

чким истраживањима на широком упоредном материјалу потврђено је постојање народних термина које је Вук фиксирао у погребном ритуалу [Плотникова 2004, 177-199]. Сем тога Вук говори о основним типовима погребног оплакивања, описује обред «ићи на покајање», у детаљима наводи обредни контекст тужења, спомиње плачевно нарицање, а такође запажа међужанровске везе и преплитања (тужење у саставу епске песме) и др.

Као резултат путовања у Црну Гору, Боку и Дубровник 1834-35. г., које је процењено у науци као «догађај епохалног значаја» [Радовановић 1973, 89], запажања Караџића и сакупљени фонд фолклорно-етнографске грађе знатно је био проширен. На крађа путовања по Србији и Срему Вук је ишао још 1814. г. Према А. Белићу, у другој етапи своје делатности (1825-1845) «Вук развија свој рад» и преноси га «на цео народ»: «У друго време свога рада, од 1825 до 1845.г. Вук је у неколико махова путовао по нашем народу, по свим крајевима, а нарочито по Црној Гори, Далмацији и Хрватској», – писао је А. Белић [1948, 23]. Зато се може с правом рећи да је успех Вуковог описа Црне Горе и Боке Которске, који се појавио 1837. г. у Штутгарту на немачком језику у библиотеци «Путовања и описи земаља старог и новог света» – «Црна Гора и Црногорци, прилог за познавање европске Турске и српског народа», већ био обезбеђен претходним радом. «Та је књижица, – истицао је В. Купрешанин, – доживела врло велик успех и Вуку су стизале многобројне похвале» [Купрешанин 1961, 27]. У јуну 1838. г. Копитар пише Вуку: «Ви сте једини криви што сад цео свет, па и сами краљеви, путују у Црну Гору и у Србију» [*Преписка* I, 464]. Сада поново, као и после објављивања *Мале простонародње славеносербске пјеснарице* (1814) и Копитаревог превода српских народних песама на немачки језик, које је он послао Гетеу, Вуку стижу усхићене оцене и одушевљења. Не без разлога запажа Г. Добрашиновић да је Вук «својим збиркама разнео славу нашег епског десетерца по читавој ученој Европи» [Добрашиновић 1972, 42]. Гримове речи о *Пјеснарици* – «од свих словенских народа ови су Срби својим благим и за песму необично згодним језиком најобдаренији песмом, певањем и причом…», сигурно би се могле додати и за народне обичаје, и за усмено народно стваралаштво, које је њихов саставни део. Високо је књигу оценио и руски конзул Ј. Гагић, код кога је Вук боравио неко време у Дубровнику: «Ја судим да је ова Ваша књига вообште врло добра и да је Ваше описаније Црне Горе истинно и превасходно. Но да је опширније, може бити да би боље било» [*Преписка* III, 46].

У «ЦГ и БК» Вук је кратко приказао искључиво обредни текст, са многим запажањима која се тичу типологије и описа садржајне и прагматичне стране ритуала, као и вербалне стране погребних обреда. Међутим, текстова тужбалица овде још нема. Истовремено, могло би се претпоставити да се његова позната напомена, коју је изнео уз упоредну грађу о свадби у Паштровићима, Рисну, код Срба у Србији и у Црној Гори («да би права слика свадбених обичаја била потпуна тек када би се приказале и све песме»), с правом односи и на погребне обичаје.

Према Белићевој подели Вукове делатности, период од 1845. до 1864. године процењује се као «време најживљег и систематског рада», који чини

целу епоху, и «већ при крају ове епохе Вук види потпуну победу своју» [Белић 1948, 19]. Последње раздобље његове делатности А. Белић одређује као «време већ назрелог тријумфа», и управо тада Вук штампа свој «Ковчежић за историју, језик и обичаје народа српскога» (Беч, 1849). У «Ковчежићу» у приказу рисанских обичаја Вук је први пут уз описе обичаја обухватио и усмено народно стваралаштво и навео 14 текстова рисанских тужбалица, које је добио од Вука Поповића. У белешци испод текста Вук је навео да за рисанске обичаје захваљује свом пријатељу Вуку Поповићу. За «нарицање за мртвима» у Рисну, Вук напомиње да га објављује као допуну ономе што је раније изнето уопште о нарицању у СР 1818, под: т у ж и т и, и о нарицању у Паштровићима и у Кастелима у најновијем до тада издању I књ. СНП (1841). У другом делу описа рисанских обичаја – «нарицању за мртвима» «интервенција Вука Караџића», сматра М. Филиповић, била је још већа, него у опису свадбе, што је доказ Вуковог ауторства овога чланка. Овде је додао почетак са описом покајница у ЦГ и у БК, поређења како код Арбанаса у Малесији, а такође и упућивање на текстове из до тада објављених народних песама о нарицању у другим крајевима. На крају прилога «Нарицање за мртвима» навео је и познату тужбалицу сестре Батрића из *Горског вијенца*, запазивши «да овде нема ниједне речи коју покајнице у Црној Гори нијесу говориле»; исто то урадио је и у чланку «Смрт» свог последњег дела *Живот и обичаји*.

Када се спомиње Вуково редиговање фолклорних текстова, у том контексту и тужбалица, не треба заборавити да је основну пажњу Вук ипак скренуо управо на сам текст као склоп утврђених семантичких модела, који омогућују стварање и постојање традиције. Зато је више пута изостављао сам опис обредних ситуација или наводио само кратка тумачења. Будући да у традицијској култури постоји чврста регламентација ситуације, а према томе и хијерархија комуникативних тема, такав је аспект сасвим оправдан, и Вук није једини који је уочио постојање одређених модела према којима се гради текст. Истраживачи погребног ритуала у регионима са развијеном поетском традицијом, која је имала посебан тематски круг у оквиру временских, просторних и обредних регламентација, фиксирају цикличност тужбалице као језичног жанра у оквиру комуникацијске ситуације (напр. М. Цепенков). Таква цикличност карактеристична је за одређене фолклоре врсте и могућа само у «класичним» условима потпуне «статусне једнакости» учесника, који не само што морају добро познавати традицију, што омогућује да размењују реплике (зато не изненађује што у Вуковом опису рисанских обичаја поп «одговара отприлике» у форми тужбалице), него се такмиче у стварању и извођењу фолклорног текста. У таквом такмичењу, или – послужимо се термином у говорном дијалогу С. Адонјеве «агону» [Адоньева 2004, 148] – свака етничка територија имала је свој фолклорни текст; код Украјинаца то су биле *коломийки*, код Руса – *частушки*, код Срба – тужбалице.

Као што знамо, Вук Караџић није стигао да објави свој рад *Живот и обичаји народа српскога*, који се појавио 1867. г. У овом делу, које представља синтезу Вукових фолклорно-етнографских проучавања,

најкомплексније је приказао слику традицијске духовне културе, умногоме је допунио и обогатио своја претходна истраживања. На тај начин, чланак «Смрт» у књизи ЖО је «први покушај да се прикажу главни самртни и погребни обичаји уопште код Срба» [Караџић 1972, 461]. Такође, и овде је Вук ставио тежиште на тужбалице, наводећи тек кратки опис самих обичаја. Тако да овде имамо: 6 тужбалица паштровског нарицања, које је добио од Вука Врчевића, као и *много још другијех драгоценијех ствари*; 14 текстова које је послао Вук Поповић из Рисна; тужбалицу за попом Марком Комненовићем из Кривошија; тужбалицу сестре Батрићеве за братом из *Горског вијенцаж*»; 15 текстова загорских јаукалица (унете и у СНП, V, бр. 144-152). За разлику од приказаних у чланку «Смрт» самртних и погребних обичаја (из Боке, Црне Горе и Далмације), којима је дат шири територијални значај, загорске јаукалице су повезане крађим описима обичаја приликом погреба само у једном – планинском делу Боке – Загорју. Такође је овде тужбалица «једне Будванке над пок. г. Јаковом Вицковићем, властелином Будванским […]», коју је послао Вук Врчевић (унета и у СНП V, бр. 153); тужбалица «једне Кривошинке, те је свог свекра мало прије него ће умеријет тужила, по наговору свог свекра […]» (СНП, V, бр. 154), послао је Вук Врчевић; тужбалица «једне Рисанке, саморане без икога у кући, за јединком сином трећи дан погреба испред куће» (СНП, V, бр. 155), тужбалица «сестре попа Марка Самарџића којега су Турци никшићки на Омутић са три његова синовца на вјери посјекли 1848 године» (СНП, V, бр. 156). Дакле укупно наведено је 40 народних тужбалица и један текст из *Горског вијенца* Његоша. Основна пажња Караџића и овде је усмерена – према језику, што је у склопу са његовим основним задатком – да представи што више народних текстова у беспрекорном облику у тражењу «да се отвори нов, широк и једини пут чистом и правилном народном језику у нашу књижевност…» [Белић 1948, 23].

Спис *Живот и обичаји народа српскога* изашао је 1867 год. Кроз неколико година у Петербургу појавиће се обиман рад у два тома *Причитанья Северного края* (СП-б, 1872) Е. Барсова, у коме аутор спомиње и српске тужбалице, које се одликују «духом ратоборне храбрости» [Барсов 1997, 16]. Али, о томе касније.

Кључне речи: Вук Стефановић Караџић, народне тужбалице, погребни обичаји.

ЛИТЕРАТУРА

Адоньева 2004 – Адоньева С. Б. *Прагматика фольклорного текста*. – СПб., 2004.

Барсов 1997 – *Причитанья Северного края, собранные Е.В. Барсовым* / Изд. подгот. Б.Е.Чистова, К.В.Чистов. – С.-Пб., 1997. – Т. 1. Похоронные причитанья. – 495 с.

Белић 1948 – Белић А. *Вук Караџић*. (Предавање одржано на Коларчевом народном универзитету). – Београд, 1948.

Добрашиновић 1972 – Добрашиновић Г. *Вук изблиза* // Вук Стефановић Караџић. Човек и дело / Галерија Српске академије наука и уметности. – Београд, 1972. – С.42-66.

Караџић 1953 – Караџић Вук Ст. *Црна Гора и Бока Которска*. – Београд, 1953. – 183 с.

Караџић 1957 – Караџић Вук Ст. *Живот и обичаји народа српскога* / Описао их и за штампу приуготовио В.С. Караџић. – Београд, 1957. – 341с.

Караџић 1972 – Караџић Вук Ст. *Етнографски списи* // Сабрана дела Вука Караџића. – Београд, 1972. – Књ. 17. – 682 с.

Караџић 1975 – Караџић Вук Ст. *Српске народне пјесме*. Књ 1. (1841) // Сабрана дела Вука Караџића. – Београд, 1975.– Књ. 4. – 808 с.

Ковчежић 1849 – Караџић Вук Ст. „Ковчежић за историју, језик и обичаје“ Срба сва тра закона // Сабрана дела Вука Караџића. – Београд, 1972. – Књ.17. – С. 31-140.

Купрешанин 1961 – Купрешанин В. *Вук Караџић*. – Београд, 1961.

Миљковић 1957 – Миљковић Б. [Поговор књизи ЖО]. – Београд, 1957. – С. 331-337.

Писма – Караџић В. Ст. *Писма*. – Нови Сад, Београд, 1960.

Плотникова 2004 – Плотникова А. А. *Этнолингвистическая география Южной Славии*. – Москва, 2004.

Преписка I (1811-1821) – *Сабрана дела Вука Караџића*. – Београд, 1988. – Књ. XX.

Радовановић 1973 – Радовановић М. *Вук Караџић етнограф и фолклорист* // СЕЗ, LXXXV. – 1973. – 208 с.

Скерлић 1953 – Скерлић Ј. *Историја нове српске књижевности*. – Београд, 1953.

СР 1818 – Караџић Вук Ст. *Српски рјечник (1818)* // Сабрана дела Вука Караџића. – Београд, 1964. – Књ.2.

СР 1852 – Караџић Вук Ст. *Српски рјечник (1852). 2.* // Сабрана дела Вука Караџића. – Београд, 1987. – Књ. 11/2.

Стојановић 1972 – Стојановић Љ. *Вук Стефановић Караџић. Човек и дело* // Галерија Српске академије наука и уметности. – Београд, 1972.

Чубриловић 1953 – Чубриловић В. [*Предговор књизи ЦГ и БК*]. – Београд, 1953. – С.5-24.

Шаулич 1959 – Зайцев В.К., Шаулич Е. и Н. *Сербские плачи* // Русский фольклор. – М.-Л., 1959. – Т.4. – С. 375–403.

Оксана Микитенко

ВУК КАРАДЖИЧ ЯК ЗБИРАЧ ТА ДОСЛІДНИК НАРОДНИХ ТУЖБАЛИЦЬ

(Резюме)

Стаття присвячена темі, яка, попри всебічне висвітлення багатогранної фольклорно-етнографічної діяльності В. Ст. Караджича, спеціально не була раніше предметом вивчення. Йдеться про те, як В.Ст.Караджич, зосередивши свою наукову увагу також на збиранні, публікації та вивченні народних плачів – тужбалиць, тонко відчув потреби етнологічної науки свого часу та водночас передбачив – вибором предмету, завданнями та принципами наукового аналізу тенденції майбутньої європейської етнології.

УДК 376.72:271/2(497.13 Šibenik i Zadar)“1819/1919“

Миленко Пекић*
Филозофски факултет, Косовска Митровица

ВУК И ПРАВОСЛАВНО БОГОСЛОВСКО УЧИЛИШТЕ У ШИБЕНИКУ И ЗАДРУ (1819-1919)

Током, скоро, стољетног постојања на источној обали Јадранског мора богословија за васпитање православног свештенства израсла је у знаменито училиште Срба у Далмацији. На крају се издигла и до нивоа факултета. У једном „Хиландар на крајњем Западу“, како су неки звали школу, није успио – није постао ослонац, свог несуђеног професора, Вука Стефановића Караџића. Помогла није ни чињеница да су многи њени управитељи и професори били кореспонденти и пренумеранти великог реформатора. Утицај митрополита Стефана Стратимировића је био далеко пресуднији. Његов уплив готово да је опстао до краја трајања училишта. Зато одговорни људи богословије, која није имала имена, нису подржали Вуков рат за српски језик и правопис. Били су поборници старог којег су звали именом великог Доситеја Обрадовића. Ново и револуционарно није било прихваћено. Антивуковци су били у апсолутној предности. Ширили су мисао да је Вук уводећи „јоту“ постао експонент католичко – језуитске пропаганде уперене против Срба те их напросто хоће да поунијати и пошокчи.

Под истим кровом семинарије живјели су и учили и гимназијалци, који се тајно дописују Вуковом реформисаном азбуком а народним језиком пишу најваљаније прилоге у ћачком часопису „Првенац“. Тако је Вукова реформа потајно ушла у богословију у којој службено није прихваћена иако су њени ученици говорили најчишћим језиком српског реформатора.

Давнашња жеља православних Далматинаца да, напокон, добију богословску школу могла се реализовати тек у XIX вијеку. Сви изгледи да буде и отворена постали су стварност доласком француских окупационих јединица на јужнословенско приморје. Истина, постојање једне такве установе – семинарије – предвидио је Наполеон одлуком од 19. септембра 1808. године.[1] На њено отварање, ипак, морало се сачекати.

У међувремену Далмацију је запосјела нова сила – Хабзбуршка Монархија. Срби, ипак, не заборављају на своју давнашњу жељу и врућу потребу

* peko@rcub.bg.ac.rs

[1] *Државни архив Задар* (= *ДАЗд*), Списи Православне епархије у Задру (= СПЕ), свез. 1, 157, штампани оглас на италијанском језику, S. Cloud, 19. IX 1808. Исто оглас видјети у истом Архиву у: .Miscellanea, свез. 88 (LXXXII), p. 3, l. 11.

– богословско училиште. Свештеничког кадра било је све мање, а и крајем треће деценије XIX стољећа било је непросвијећеног свештенства.[2] Школу је прижељкивао и први далматински владика Венедикт Краљевић. Зато и одлази у Беч да од самог цара издејствује отварање богословије.[3] Након првих обећања о отварању школе са највишег мјеста у држави, Далмацијом је прострујала радост и весеље да ће ускоро у „славу рода нашега сербскаго“ с радом отпочети толико прижељкивано училиште.[4] На крају је стигао и царски декрет од 13. априла 1819. године којим је дозвољено да се отвори семинарија.[5] Училиште је, напокон, отпочело с радом школске 1819/20. године.[6] Дошли су царски учитељи из Галиције, а владика је из Боке довео и прве ученике.[7] Далматинци, с изузетком двојице, одбијају да своју дјецу пошаљу у крајње сумњиву школу.[8] Наиме, јужнословенском покрајином је пукао глас да је ријеч о унијатској школи.[9] Након шибенског крвопролића код „крваве смокве“ 1821. године семинарија је замрла.[10] Из града подно Шубићевца учитељи су, напросто, побјегли а за њима и епископ Краљевић. За дуго времена није било изгледа да се обнови рад установе, којој су се Срби тако радовали.

Доласком новог и енергичног владике – Јосифа Рајачића,[11] сви изгледи да се толико прижељкивана школа за наобразбу свештеничког кадра нано-

---

[2] С. Крагујевић/, *Писма Стефана Крагујевића*, Глас истине, У Новом Саду, 1/1884, 21 (15. XI), 167; Љ. Врцељ, *Клирикална школа у Шибенику и Задру (1834–1864)* (=Клирикална)., у: Алманах: „Срби и православље у Далмацији и Дубровнику“, Загреб, 1971, 113.

[3] ДАЗд, СПЕ, свез. 13 (1819), 71, ориг. ћир. циркулар из Епархије – свештенству, Шибеник, 12. 02. 1819. Видјети и прилог копију ћир. писма епископа В. Краљевића – К. Цвјетковићу, В Віеннѣ, 02. 02. 1819.

[4] ДАЗд, СПЕ, свез. 13 (1819), 105, ориг. ћир. допис С. Алексијевића – В. Краљевићу, Задар, 12. 03. 1819.

[5] ДАЗд, СПЕ, свез. 15 (1820-21), 337, ориг. итал. Допис из Намјесништва – В. Краљевићу, Zara, 05. 11. 1820, уз додатак двојезичног огласа, објављеног у Задру, 28. 11. 1820.

[6] Н/икодим/ Милаш, *Историчко-статистички податци бивше православне клирикалне школе у Далмацији (1833–34–1863–64)*, (= Милаш, *Историчко),* Извјештај о православном богословском заводу у Задру за школску годину 1878-79, Задар, 1/1879, 19; /Серафим Калик/, Говор којег је држао професор Серафим Калик у свечаном скупу 9. (21.) јула 1894. на дан прославе 25. годишњице преуређења православног богословског завода у Задру, Гласник православне далматинско-истријске епархије, У Задру, 2/1894, бр. 7, 99. Љ. Влачић (*Семинар у Шибенику за православне ђаке будуће унијате: по необјављеним Тајним актима Далматинског Губернијума*, Богословље, Београд, 15/1940, св. 3-4, 292, 293) сматра да је настава отпочела тек у другој половини 1820. године.

[7] ДАЗд, СПЕ, свез. 7 (1812-1879), 1, 72, 97, 98, 99, 100 – један од Бокеља био је и Вуко Поповић, касније знаменити сарадник Караџићев (Г. Добрашиновић, *Предговор*, у: Вук Поповић, Которска писма, прир. Г. Добрашиновић, Београд, 1964, 10; Љ. Зуковић, *Караџићев сарадник поп Вук Поповић*, Београд 1984, 5, 6); /К. Цвјетковић/, *Автобиографија протосинђела Кирила Цвјетковића и његово страдање за православље*, (прир. Димитрије Руварац), Београд, 1898, 142, 175,176.

[8] ДАЗд, СПЕ, свез. 7 (1812-1879), 2, 87, 88, 101. /К. Цвјетковић/, н. књ. 175–176, 214–217.

[9] /К. Цвјетковић/, н. књ. 148–174.

[10] Архив манастира Крке, Кистање, рукопис бр. 2783 – Н. Опачић, *О значају и историјско-културној улоги дал. манастира,* стр. 4; Lj. Vlačić, *Pogibija unijatskog kanonika Stupnickog u Šibeniku (po spisima Tajne Arhive Namjesništva Dalmatinskog)*, Глас Привредно-културне матице за Сјеверну Далмацију, Шибеник, 1/1929, 13 (6. VI), 2/3.

[11] Љ. Влачић, *Јосиф Рајачић као далматински епископ*, Гласник Историског друштва, Сремски карловци, 7/1934, св. 1-3, 1–15 (и сепарат).

во отвори били су све изгледнији. И заиста, Рајачић се одмах дао на посао. Дописе и молбе слао је у Задар и Беч. Цар је, ипак, имао друге планове – увођење уније.[12] Рајачић се је храбро одупирао тим жељама и постојао још истрајнији у настојањима да отвори школу за обуку потребног му свештенства. Потешкоће је настојао превазићи слањем надарених младића на богословске науке у Сремске Карловце.[13] Штавише, у ишчекивању царске милости, покушавао је организовати обуку у владичанском двору.

Коначно је изишло и царско рјешење од 30. септембра 1832. године. Сада се само чекало да се преуреди зграда у којој се планирало одржавање наставе. Захваљујући онемогућавањима новог гувернера Далмације, генералу Фетеру фон Лилијенбергу, морало се причекати још неко вријеме. Цар је коначно прихватио план и програм којег му је Рајачић поднио. Отезања задарског царског службеника, ипак, нису битно онемогућила отварање школског завода.[14] Православна клирикална школа требала је трајати пет година, током којег су ученици били дужни овладати читањем и писањем црквенословенског језика, научити словенску, грчку и италијанску граматику. Морали су, исто тако, савладати рачуницу, катихетику, читања и толковања псалтира, географију, црквену историју, психологију, реторику, астрономију, херменеутику, толковање јеванђеља, хронологију, догматику, метафизику, морално богословље, канонско право, литургику, црквено пјевање, методику и економију.[15]

Напокон је дошао и дан отварања училишта – 8. јануар 1834.[16] Славља није било. Лилијенберг није хтио присуствовати значајном догађају у животу православне цркве. Напокон је упаљено кандило православља и засвјетлуцало у Јадрану.[17] Коначно је заживјело привремено училиште, како се предвиђало, док се не стекну сви потребни услови за утемељење праве богословије. Девет ученика, различите старосне доби, окупили су се у Шибенику још током децембра 1833. године. Наредне 1834–1835. школске године примљено је 5 нових полазника. Планом је било предвиђено да се сваке године прима по пет ученика. Тога се је управа школе, на чијем је челу током читавог њеног постојања увијек стајао владика, у начелу придржавала. Једно ипак није

---

[12] I. Pederin, *Car Franjo I o Šibeniku u svom putnom dnevniku iz 1818. godine*, Radovi Zavoda JAZU u Zadru, sv. 29–30, Zadar, 1984, 184; В. Стојанчевић, *Из историје унијаћења Срба у Далмацији 1831-1836. године*, Зборник о Србима у Хрватској, 3, Београд, 1995, 61-82; I. Pederin, *Odnos bečkog dvora prema crkvenoj uniji u Dalmaciji, dvadesetih godina 19. stoljeća*, Crkva u svijetu, Split, 39/2004, br. 1, 160–168.

[13] Ђ. Врцељ, *Клирикална*, 116; Никола Гавриловић, *Карловачка богословија /1794–1920*, Сремски Карловци, 1984, 9.

[14] /Георгій Николаевићъ/, *Двадесет – пет – годишня успомена постанка заведенія клирикалногъ православногъ у Далмаціи*, СДМ за године 1854–59, У Бечу, 18/1859, 161; /Серафим Калик/, *Говор*, 99; Ђ. Врцељ, *Клирикална*, 116–118.

[15] К., *Клирикално заведеніе у Задру*, Српске новине (= СН), Београд, 19/1852, 105 (13. IX.), 387; Милаш, *Историчко*, 20; Ђ. Врцељ, *Клирикална*, 113.

[16] /Теодоръ/ Петрановићъ, *Смѣсице*, Српско-далматински магазин (= СДМ) за 1836, У Карловцима /1835/, 109; Т/еодоръ/ Петрановићъ, *Географическо – статистически прегледъ Далмаціій*, СДМ за 1838, Задар /1838/, 45.

[17] Д. Поповић, *Вук и његово доба: прилог културно – политичкој историји*, Нови Сад, 1940, 248.

смјела да уради – укупан број ученика морао се задржати на бројци од 25 полазника.[18] Царска благајна планирала је средства само за толики број. Из истог буџета плаћани су и учитељи, послуга и куповала потребна наставна средства, па и књиге за школску библиотеку.[19]

Богатства библиотеке престављале су и књиге које је написао и објавио Вук, у првом реду из донација владике Стефана Кнежевића и проф. Атанасија Чурлића.[20]

Уписом у школу ученици су знали да им је даљна будућност била загарантована. Уколико су приљежно испуњавали све обавезе била им је обезбијеђена и материјална егзистенција и улазак у виши друштвени слој. То је нарочито важило за надарену дјецу са села.

Училиште је ученицима осигуравало смјештај, прехрану и одијело. Дошавши у градове на морској обали већина је школараца по први пут видјела град и по први пут оставили своју народну ношњу и преобукли се у ново – градске хаљине. Оне су се до 1841. године нешто разликовале од градске моде, а биле су и модре боје. Нови крој – vestis talaris – налик на ону код богослова у Буковини уведен је 1842. године. Будући да су носили дуге хаљине обичан их је свијет тешко разликовао од ђакона, иако нису носили ћелепуш. За „царску робу“ држава је по ученику издвајала 60 форинти

---

[18] /Серафим Калик/, *Говор*, 99–107.

[19] Многе су књиге приспјеле у библиотеку и поклонима. Најревноснија у даривању била је Матица српска из Новог Сада. Тако поклоњене књиге у школи су схватали као знак „српске љубови„ (/Стефан Крагујевић/, *Писмо учреднику*, Сербске народне новине (= СНН), Пешта, 9/1846, 11 (7. II), 42). И сама управа школе, посредством новина молила је писце да јој поклањају књиге (Даница, Нови Сад, 1/1860, 32 (31. XII), 635). О библиотеци брину и поједини наставници школе. Тако Ђорђе Николајевић моли Константина Николајевића да у Задар пошаљу задње бројеве „Гласника Друштва српске словесности“ (Архив Историјског института САНУ, Београд. Сада у *Архиву Српске академије наука и уметности, Београд*, (= *АСАНУ*), Фонд К. Николајевића, ћир. ориг. писмо, Ђ. Николајевић – К. Николајевићу, Задар, 20. новембра 1859). На крају је библиотека израсла у узорну установу са уређеним каталозима и обиљем књига и периодике, али и завидним бројем рукописа (*ДАЗд*, *СПЕ*, свез. 7 – Инвентар из 1858; Исто, књ. 147, Инвентар књига православно-богословског сјеменишта, 1881-18812, приредио Митрофан Човић; Исто, књ. 148; Исто, књ. 151, Библиотека прав. Богосл. сјеменишта у Задру; Исто, књ. 152, Систематички каталог књижнице пра. богосл. Завода;) Након укидања богословије књиге и рукописи остављени су у Задру. Развлачење је, убрзо, постало стварност. Послије Другог свјетског рата многе раритетне књиге и ријетки рукописи доспјеле су у Научну библиотеку тако што су их поједини људи продавали. Највећи број приспио је у ову узорну установу 1939. године, када је између економа Краљевске префектуре у Задру – Натала Суљата и директора Општинске библиотеке „Паравија“ – Ђузепеа Праге, у „Паравију“ потписан записник и када су донешене „само на чувале“ (di semplice custodia). Уз примопредајни записник који је у истом граду потписан 19. јануара 1939. године приложено је и 6 инвентара: периодике, календара и зборника, књига, брошура, рукописа и географских карата; укупно је било преузето 4.605 свезака, односно 1.360 наслова. (*Знанствена књижница Задар = ЗКЗд*, Несређени списи Библиотеке).

[20] ДАЗд, СПЕ, књ. 150, Списак библиотеке владике Стефана /Кнежевића/ из 1890. године. Књиге су доспјеле у библиотеку завода темељем тестаманта владике Кнежевића (М/ирко/ Л/ежаић/, Извод из тестамента владике Стефана Кнежевића, Глас Привредно-културне матице Сјеверне Далмације, Шибеник, 5/1933, 170 (17. XI), str. /2-3/. Данас се највећи број тих књига чува у Задру, у Знанственој књижници. Када су Вукове књиге у питању видјети: *Katalog Vuk u fondu Naučna biblioteke u Zadru*, Zadar, 1987.

сребра годишње.[21] Храна је државу коштала нешто више – 70 до 80 форинти годишње, па осим што су се господски облачили, клирици су и госпарски јели. Напуштањем школе нестајало је и господства. Истина, богослови су и даље носили ранија одијела, али долазак на неке парохије, у којима се годишњи приход кретао до 100 фјорина, говори да сви, по престанку царске стипендија, и нису настављали с господским живљењем.[22]

На парохијама у свом завичају били су и учитељи. За рад у учионицама клирици су били добро спремљени и већину предмета које су учили у Шибенику или Задру, гдје је школа премјештена крајем 1841. године,[23] предавали су широм Далмације, али и ван ње у Босни и Херцеговини, Црној Гори и Србији.[24]

Са сигурношћу можемо претпоставити на ком су језику учитељи држали наставу по сеоским школама. Друго је питање службеног језика у православном училишту. Божидар Петрановић и Јерко Шутина, без уласка у језичке финесе, сматрају да је то био матерњи језик, а Иван Трнски једноставно каже „нашки", док непознати дописник „Српских новина" вјерује да се настава одвијала на старословенском и српском језику.[25] Фра Иван Јукић је далеко опширнији, јавља да клирици у Задру уче „єзикомъ ни србскимъ, ни русскимъ, ни црквенимъ управо, већъ што се не зна у єдномъ, то се изъ другогъ помаже„.[26]

Све што се тицало језика и језичке политике занимало је и Анту Кузманића. Он је једва дочекао да првом приликом присуствује годишњим испитима клирика само да би дознао: „*Kakav im je učilišni jezik – i odmah dodaje – Bijaše izmedju slavenskoga staroga i govornoga*". Испитима је по свједочанству, овог врсног језикословца Далмације, предсједавао владика Јеротеј Мутибарић, који је на крају испита једном ученику припретио:

---

[21] ..*Задаръ, 18. фебр*., Новине србске (=НС), Београд, 9/1842, 10 (7. III), 78; .. *Далмаціа*, Народне новине (=НН), Пешта, 5/1842, 26 (5. IV), 107; ... *Задаръ, 18. фебр*. НН, Пешта, 5/1842, 19 (12. V), 78;...*Мая 12*, СНН, Пешта, 9/1846, 45 (9. VI), 178-179; К., *Клирикално заведеніє у Задру*, СН, Београд, 19/1852, 105 (13. IX), 387; /Георгій Николаевићъ/, *Двадесет,* 160-164; П. Зорић, *Сјећања из предратног Задра*, Глас Привредно – културне матице за сјеверну Далмацију, Шибеник, 1/1929, 30 (3. X), 2.

[22] ..*Уводный член*, *Задар, 25. Авг*., Сербске народне новине (=СНН), Пешта, 7/1844, 74 (17. IX), 293–294.

[23] ... *Шибеникъ*, СНН, Пешта, 3/1840, 36 335-336; ... *Промћне*, СДМ за 1843, У Задру /1843/, 101–102.(9. V), 144; ...*Шибеникъ, 6. окт*., СНН, 4/1841, 84 (23. X).

Т/еодоръ/ Петрановићъ, *Географическо – статистически прегледъ Далмаціи*, СДМ за 1838, Задар /1838/, 45; Ivan Ternski, *Dopis iz Tersta*, Danica ilirska, /Zagreb/, 5/1839, 48 (30. XI), 194; J. Šutina, *Zabavno štivenje u hervatskom jeziku za mladež dalmatinsku*, Zadar 1851, 128; ...*Изъ Задра*, СН, Београд, 27/ 1860, 138 (15. XI), 529.

[24] /Георгій Николаевићъ/, *Двадесет,* 164; М. Пекић, *Митрополит Михаило и Далмација*, Зборник за историју Матице српске, 53, Нови Сад 1996, 39-78; Исти, *Скрадињанин Ђорђе Срдић – пријатељ и сарадник Његошев*, у Друштвено-политичка мисао Његоша, Београд, 2006 (САНУ), /335/-350.

[25] Т/еодоръ/ Петрановићъ, *Географическо – статистически прегледъ Далмаціи*, СДМ за 1838, Задар /1838/, 45; Ivan Ternski, *Dopis iz Tersta*, Danica ilirska, /Zagreb/, 5/1839, 48 (30. XI), 194; Jerko Šutina, *Zabavno štivenje u hervatskom jeziku za mladež dalmatinsku*, Zadar 1851, 128; ...*Изъ Задра*, СН, Београд, 27/1860, 138 (15. XI), 529.

[26] І /ванъ/ ф/ра/ Јукићъ, *Хришћани у Далмадіии: ныова књижевностъ*, СНЛ, Пешта, 12/1847, 22 (5. VI), 170.

„ *Kad se kući povratiš da više govedarskim jezikom negovoriš“*.[27] Истом епископу засметао је исти „говедарски језик“ и у првој књизи богослова Јована Сундечића.[28]

Сундечић и Кузманић су знали за праве разлоге. Нама је данас, посве, јасно на шта је алудирао задарски противник Гајевог илиризма, тим више јер су сва скрипта која су остала унутар Списа Православне епархије у Државном архиву у Задру, била написана предвуковском ортографијом.[29] У њима није било ни једног „куљавог“ слова („љ“ и „њ“), а изнад свега ни једне „јоте“ («ј“). Овај криворепи, злосрећни, нечасни и „безбожни репати комет“, назван и „срп нечастивог“ највише је сметао црквеној хијерархији у Сремским Карловцима, (гдје се школовало много Далматинаца), а с којом су владике у Далмацији били у тијесној вези.[30]

Да је Вуковој ортографији и новим словима, па и народном језику, улазак у далматински богословски завод био забрањен видљив је и са страница рукописног часописа „Првенац“. Њега су у главном граду Краљевине Далмације од 1865. до 1869. године издавали гимназијалци и богослови који су се о државном трошку школовали у Задру живећи у истом интернату. Подијелили су се у два табора. Једни су били вуковци (јотовићи, народњаци). Друге можемо крстити именима: славјани, јеровци, стевинци и каквим све називима да именујемо те Вукове противнике.[31]

О тој несрећној стварности свједочи нам и Милан Радека, најбољи познавалац рукописног блага Срба са приморја, који наводи већи број забиљешки некадашњих ђака завода и открива да у њима, заиста, нема Вукових слова.[32]

Ништа није била боља ситуација ни у српским народним школама Далмације. То потврђује и „Окружно писаніе„. Послала га је Православна консисторија а потписао нико други него владика Стефан Кнежевић. „Писаније“ је упућено, преко дистриктуалних инспектора, свим учитељима у тадашњој далматинској епархији. Стигло је и до Будве, с молбом „за употребленіе и точно испунѣніе“, На полеђини будванске копије, која се само

---

[27] /Ante Kuzmanić /, *Kožičić*, Glasnik dalmatinski, Zadar, 17/1865, 29 (11. IV), 4.

[28] Ј/ован/ Сундечић, *Живот и рад Дра Божидара Петрановића*, Дубровник 1879, 14.

[29] ДАЗд, СПЕ, свез. 265; Љ. Врцељ, *Клирикална*, 120.

[30] *Рукописно одељење Матице српске, Нови Сад* (=*РОМС*), 10347, ориг. ћир. писмо Стефана Кнежевића – Николи Кнежевићу, У манастиру Крци, 6. I 1839; Исто, 31057, ор. ћир. писмо Стефана Кнежевић – Јакову Герчићу, У манастиру Крци, 10. XI 1839; Исто, 9788, ор. ћир. писмо Стефана Кнежевић – Јакову Герчићу, У манастиру Крци, 14/26. XI 1840; Исто, 9787, ор. ћир. писмо Стефана Кнежевић- Јакову Герчићу, У манастиру Крци, 17. VIII 1844; Архив САНУ у Сремским Карловцима (= АСАНУК), КГ, Преписка Јакова Гершића, 1838, бр. 11, ор. ћир. писмо Стефана Кнежевић- Јакову Герчићу, У манастиру Крци, 1. IX 1838, под истом сигнатуром је и оригинални концепт одговора на писмо написаног 1. IX 1838; Исто, 1836, бр. 14, ориг. ћир. писмо Теодора Петрановића – Јакову Герчићу, Шибеник, 14. X. 1836; Исто, 1838, бр. 6, ориг. ћир. писмо Теодора Петрановића – Јакову Герчићу, Шибеник, 26. V 1838. Ч. Денић, *Школовање ђака из Хрватске, Славоније и Далмације у карловачкој гимназији 1791-1848. године*, Зборник о Србима у Хрватској, 3, Београд 1995, 113, 118, 120, 123, 128, 133-135, 159-161, 167-168, 177, 193 (= Школовање).

[31] D. Berić, *Iz književne prošlosti Dalmacije*, Split 1956, 111-121.

[32] V. Mošin i M. Radeka, *Ćirilski rukopisi u sjevernoj Dalmaciji*, Starine JAZU, knj. 48, Zagreb 1958, 201, 207-208, 211-212; М. Радека, *Грађа о српским школама у СД*, у: Алманах: Срби и православље у Далмацији и Дубровнику, Загреб, 1971, 131-132.

мањим правописним финесама разликује од задарског оригиналног концепта, налазе се потписи свих будванских учитеља, што говори да је задарска наредба уистину и заживјела.[33] Цитирам је на темељу задарског предлошка:

„*Нѣки одъ діштріктуалныхъ іншпектора и већа част учителя народныхъ нашихъ школа служећи се латинскомъ азбукомъ, први кадъ пишу протоколе о посѣштенію народныхъ школа, а други класификаціа, погрѣшно єдно слово мѣсто другогъ употребляваю тако, да є често смисао неразумителанъ. Да бы се дакленъ у томъ погледу єдинообразіе увело, и да бы сви єданъ правописъ узели консісторіумъ за нужно находи овдѣ назначити како латинска писмена мѣсто кирилскихъ употребљавати треба, и тако*:

латін. одговара кир.

c	ц
ć	ћ
č	ч
dj	ђ
g	г
h	х
k	к
lj	љ
nj	нь
ja	я
je	є
ju	ю
s	с
ž	ж
z	з
dž	џ

Налаже се свима діштр. інспекторима. а преко ньи школскимъ органима, да у писаню са абецедомъ придржавати се имаю выше назначеногa правописа кои є одъ высокославногъ Ц. К. Міністеріума Богочестія и явногъ наставленія потврѣненъ и преписанъ.

У Задру, 3. фебруара 1861. Стефан с. р.„[34]

Дакле, ни на почетку 1861. године Вуковом правопису није био дозвољен приступ у српске основне школе Далмације. Њих је чврсто под својом надзором држала православна далматинска црква, која је сва своја службена гласила, и у ово доба, штампала невуковским словима. Уосталом, како се и могло помишљати на Вукову ортографију, када је став карловачке митрополије био против ње.[35] Харангу против Караџића предводио је митрополит Стефан Стратимировић. Баш је овај црквени великодостојник по Руском и Аустријском Царству разгласио да је посредством Јернеја Копитара беч-

[33] *Државни архив Црне Горе, Архивско одјељење Будва* (= *ИАБу*, ПБ)., Света Тројица, 1861, 252/43 – у Будву је копија задарске окружнице упућена из Котора 9. марта 1861. и примљена 12. марта исте године и заведена под бројем 240.

[34] *ДАЗд*, СПЕ, свеж. 80, посебна скупина концепата унутар пресидијала, бр. 252/43, ћир. ориг. концепт с потписом владике Кнежевића.

[35] Т. Петровић, *Забрана Вукового правописа у карловачкој гимназији*, „Ковчежић“, Београд, 6/1964, 212.

ки двор поткупио Вука да Србе унијати и шокчи.[36] Гласине су, засигурно, доспјеле и до далматинског владичанства чији је Стратимировић био узор и вођа.[37] Зато су слику моћног митрополита и држали у епископији форсирајући црквенословенштину.[38]

У то исто вријеме католички су богослови: Лука Ботић, Натко Нодило, Миховил Павлиновић и сви остали чланови регименте „Не бој се“, у оближњој семинарији, провокативно размјењивали књиге великог реформатора и дописивали се исписујући поруке, баш, вуковим словима.[39]

У осталим задарским, па и далматинским средњим школама било је подоста другачије. Вуково се дјело систематски изучавало а о његовом револуционарном подухвату писали су се школски, домаћи и матурски радови.[40]

Задарски изузетак је био проф. православног вјеронаука – поп Никола Вујиновић, свршени богослов училишта у Сремским Карловцима. Неугодних иступа професора катехизиса у италијанској гимназији сјећао се 1926. године Лазар Томановић. Негдје око 1860. године на сатовима реченог професора *„гимназисти /нису/ смјели прихватити јоту од катихете* /Н. Вујиновића/ *који нам је до по сата диктирао лекције, а друго по сата нас је катихетизирао у Српству* – додавши да су ученици у семинарији, гдје је и он живио *– били већ подијељени у двије партије, премда смо кријући и од богословаца јоту употребљавали у приватним писмима*“.[41]

---

[36] *Преписка / Вука Стефановића Караџића*/, /прир. Голуб Добрашиновић са сарадницима/, (= *Преписка*), IV: 1829-1832, Београд 1988, 598 , ориг. ћир. писмо В. Караџића – Ј. Копитару, У Земуну 18/30. Јунуара 1832; *Преписка*, IX 1851-152, Београд 1995, 200, ориг. ћир. писмо В. Караџића – С. П. Книћанину, Беч, 16. /28/ септ. 1851.

[37] И то још од 1813. године (ДАЗд, СПЕ, свес. 7 (1812-1879), 1134, ориг. ћир. писмо С. Стратимировића – В. Краљевићу, Карловци, 18. XII 1813); Љ. Влачић, Бечки двор против уплива карловачког митрополита на православне у Далмацији: по списима тајне архиве Намесништва у Задру, Гласник Историског друштва у Новом Саду, књ. III,, св. 2, Сремски Карловци 1930. и сепарат.

[38] ХАЗд, Miscellanea, свез. 88 (LXXXII), poz. 1, l. 95-96, Инвентар покретних предмета који припадају далматинско-истриској епископији у Задру, У Задру, 20. новембра 1902.

[39] В. Зелић – Бучан, *Luka Botić i regimenta „Ne boj se“ pod utjecajem srpske nacionalne propagande*, Kolo, Zagreb, 9/1971, 3, 249-262; I. Perić, *Luka Botić kao političar*, Radovi Zavoda JAZU u Zadru, Zadar, 26/1979, 262; /Mihovil Pavlinović/, *Korespondencija Mihovila Pavlinovića*, priredili Ante Palavršić i Benedikta Zelić, Split 1962, 14, 17-18; /Vinko Kisić/, *Dva pisma Nodilova*, Novo doba, Split, 5/1922, 115 (20. V), 2; F. Šišić, *Natko Nodilo*, Hrvatsko kolo, Zagreb, 7/1912, 282, 298; Исти, *Natko Nodilo*, Ljetopis JAZU, Zagreb, 33/1918, 95, 118; M. Pavlinović, Odnos *između Natka Nodila i Mihovila Pavlinovića od 1852–1867*, Historijski zbornik, Zagreb, 15/1962, 121; Jedan njegov stari znanac, *Ivan kanonik Stojanović*, Dubrovnik, kalendar za prostu godinu 1898, II, U Dubrovniku 1897, 122; POMC, ROMS, 4446, ориг. ћир. писмо Лука Ботић – Јовану Ђорђевићу, Ђаково, 05. 03. 1858 – «Јер и ја еспапип да сам Срб – мада се читавом шаком крстим, и да држим да тако ваља – и поносим се тијем именом, и често ми се уз тај понос остала моја чувства узпале да је за корист тога имена».. Видјети на истом мјесту и ориг. лат. писма Луке Ботића Јовану Јовановићу и Илији Округићу (бр. 33520, 4433 и 4434; L/ujo/ Vojnović, *Strossmayer u knjizi i skulpturi*, Jugoslavenska njiva, Zagreb, 8/1921, knj. 1, br. 11, 425; Lujo Vojnović, *Natko Nodilo*, Novo doba, Split, 14/1931, 298 (24. XII), 9; /Milenko Pekić/, *Vuk Karadžić i Natko Nodilo*, Narodni list, Zadar 36(125)/1987, 1847 (7547), (6. VI), 17.

[40] М. Пекић, *Вук у настави далматинских гимназија до 1918. године*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 17/1988, 4, 181–191.

[41] Л. Томановић, *Милетићев утицај на Приморју (моја лична успомена*), Летопис Матице српске, Нови Сад, 100/1926, књ. 308, св. 3, 103.

Посве је занимљив и предлог Ђорђа Срдића, некадашњег ученика и професора клирикалне школе,. Залагао се за избацивање букве „ј“ из књижевне употребе, и за увођење графема „њ“ и“љ“, напоменувши да би се задржали „ь„ и „ъ„ „у поЂдиним рЂчима“.[42]

Овакав став није био никаква новост за Далмацију средином XIX стољећа. Тада већина Срба „*писаше њекијем тако прозваним славеносербским језиком и са ортографијом налик на црквену*“. Наравно да онда ни Вукова реформа није била прихваћена, свједочио је 1879. године Јован Сундечић истакавши да:

> „Особито наши калуђери и њихови присташе, зачму луду бојазан, да ће им се православље срушити уведењем чистога народнога језика, и особито уведењем новога Вукова правописа с прибавком латинске букве „ј“; те заподјену силну парбу, доказујући да је оно учени језик, којим они пишу, а – просипајући уврједе и најзлобнија пецкања. – и даље Сундечић наставља – Па ни данас њеки Владике, као код нас у Далмацији преосвештени Кнежевић, рођен у самоме леглу далматинске Буковице, гдје народ збори сгољнијем и чистијем херцеговачкијем нарјечјем, – не могу, неће, или и не знаду, да се отресу оне славено-србштине, што се тобоже боје, да не извуку стамен камен испод православља, као да им православље почива на томе, и никаквом другом тврђему и јачему темељу.“[43]

Училишта су, и поред свих мањкавости дуги низ година, била једина упаљена зубља српске просвјете на приморју.[44] У трећој етапи трајања постаће и права буктиња. Поред свега 1860. године престао је упис ученика у православну клирикалну школу; на сцену ступају први гимназисти.[45] Умни владика Кнежевић одлучује да је школу реформише. Увидио је да је највећи проблем дотадашњих ђака слабо опште знање, па у договору с Бечом одлучује да се убудуће имају примати само они полазници који положе велику матуру.[46]

Био је то судбоносан потез за богословију.[47] Она ће 1864. године престати с радом. Чекало се само да први државни стипендисти, који су били смјештени заједно с клирицима, матурирају. Нова школа отворила је своја врата 1869. године. Тако је започео рад православни богословски завод, који је дигнут на степен факултета,[48] потрајао све до 1919. године. Он је надогра-

---

[42] Ђ. Срдић, *Правопис г. В. Караџића и писмо ј*, СДМ за годину 1863, Задар, 1863, 18–23

[43] Ј/ован/ Сундечић, *Живот и рад Дра Божидара Петрановића*, У Дубровнику, 1879, 13–14. Владика је Сундечића намјеравао удаљити са професорског мјеста у школи „да не би унијатством заразио младе клирике“ јер је писао и латиницом: Таквом мишљењу придоносио је и сам Сундечић који је стално претио да ће се поунијатити (Ј. Сундечић, н. књ, 14.) Види и: *+ протопоп Јован Сундечић*, Српски сион, У Ср. Карловцима, 10/1900, 28 (9. VII), 457; *Зарубежные Славяне и Россия: документы архива М. Ф. Раевского 40–80 годы XIX века*, Москва, 1975, 327, ориг. ћир. писмо Ђ. Николајевића – Рајевском, Трст, 18/30. VIII. 1858.

[44] /Георгій Николаевичъ/, *Двадесет – пет – годишня успомена постанка заведенія клирикалногъ православногъ у Далмаціи*, СДМ за 1854. до 1859, У Бечу, 18/1859, 160–164.

[45] *Шематізмъ Православне восточне епархіе цѣле Далмаціе и Истріе за годину 1861*, У Задру /1860/, 7.

[46] J. M. Neyle, *Notes, Ecclesiological and Pictoresque on Dalmatia, Croatia, Istria, Styria, with a visit to Montenegro*, London, 1861, 122–124.

[47] С. Калик, *Говор*, 101–103.

[48] *Архив Југославије, Београд*, Министарство вера Краљевине Југославије, 69-36-59 – оригинална молба свештеника Љубомира Врцеља – Министарству вера у Београд, Врбник, 9.

да православне клирикалне школе, која му је била одличан темељ. Заједно су представљали праве куле свјетиље, који су својим зрацима обасјавали српски духовни простор од подножја Велебита до удно Ловћена, али и шире.[49] С правом је прото Стеван Пространи ове установе прозвао српским „Хиландаром на крајњем западу“.[50] Из њих су изишли готово сви свештеници једног и другог чина и сва без изузетка српска интелигенција на приморју.

Ни једно училиште па тако ни „Православна клирикална школа“ и „Православни богословски завод“, како се понекад у историјским изворима именују приморске установе, нису могла без професора. У првој фази већина их је дошла из Војводине.[51] Катедре су постепено преузимали Далматинци који су дипломирали на богословији у Сремским Карловцима.[52] Убрзо су и њени бивши ученици постајали наставници у установи која им је дала дипломе. Изгледа да су сви професори својим ученицима диктирали лекције. Отуд, уосталом и толики број очуваних свески из којих су клирици учили. Када је фра Јукић хтио дознати којих се аутора наставници држе или препоручују – дописује „То нетреба да свакъ знаде“.[53]

У службеним гласилима од 1839. до 1860. године наведено је двадесет наставника училишта. Вук је био само с неким од њих (Никола Вуиновић, Георгије Николајевић, Исаија Олуић, Герасим Петрановић, Стефан Кнежевић, Јован Чокрљан и Атанасије Чурлић) у преписци. Велики реформатор је једнако тако размјењивао и писма с некадашњим ученицима школе: Вуком Поповићем и Јеротејем Ковачевићем, као и далматинским епископима Јосифом Рајачићем и Јеротејем Мутибарићем, те епархијским администратором Симеоном Тркуљом. Неки од споменутих били су и скупљачи претплатника на Вукова дјела.[54]

Владика Мутибарић се истакао и у нечему другачијем – захтијевао је да се у Задру забрани јавна продаја Вуковог „Новог завјета“.[55] То није био први напад на горостаса српске културе од стране представника високих званичника православне цркве у Далмацији. Памтио је Вук и задарску подршку акцији митрополита Стефана Стратимировића да се забрани његова

III 1927; Stijepo Obad, *Visoko školstvo u Zadru tijekom devetnaestog stoljeća*, Radovi Filozofskog fakulteta u Zadru, Zadar, 14-15/1976, 419–420.

[49] Д. Петрановић, *Проф. Никанор Ракетић (Православни богословски завод у Задру)*, Дубровник, Дубровник, 27/1940, 18 (4. V), 3–4.

[50] С. Пространи, *Друштвени састав Северне Далмације као њен зао удес*, у: Северна Далмација некад и сад: одлучна реч у критичном часу, Београд, 1939, 124.

[51] Д. Доброта, + *Атанасије Чурлић, архимандрит*, Глас истине, У Новоме Саду, 2/1885, 5 (15. V), 40, бр. 6 (31. III), 48; *РОМС*, 18819, ориг. ћир. писмо, Д. Доброта – Ђорђу Рајковићу, уреднику Гласа истине, У Братишковцима, 16. II 1885; Исто, 18821, исти – истоме, ори. ћир. писмо Братишковци, 27. III 1885.

[52] + *Дамјан Доброта*, Гласник Православне далматинско-истријске епархије, Задар, 4/1896, 8, 127-128; + *Дамјан Доброта*, Српски глас, Задар, 17/1896, 33 (15/27. VIII), 3/; Даміянъ Доброта, *Братишковци, У Далмаціи, 8. дец*., Сербскій дневникъ , (=СД), Нови Сад, 1859, 99 (17. XII), /3/;, + *Јован Шушић*, Гласник Православне далматинско-истријске епархије, Задар, 3/1895, бр. 3, 56 – Шушић је неке године школе окончао у Вршцу, но дипломирао је у Карловцима.

[53] I /ванъ/ ф/ра/ Юкићъ, *Хришћани у Далмадіии /!/: ныова кньижевностъ*, Сербскій народный листъ (=СНЛ), Пешта, 12/1847, 22 (5. VI), 170.

[54] Г. Добрашиновић, *О пренумерацији*, Београд, 1994, 114, 118, 123, 126.

[55] Д. П. Берић, *Покушај забране Вуковог «Новог завјета» у Задру 1847. године, „*Ковчежић“, 3, Београд, 1960, 114–118.

„Даница“,[56] али и обиље хвалоспјева исписаних у славу његовог дјела на страницама задарске штампе.[57]

За подухват учињен на трагу његовог дјела у Далмацији, ипак, није могао знати. Наиме, прото Спиридон Маргетић је у више мјеста Далмације јавно заговарао да се у православну цркву уведе чисти говорни српски језик. Не само да се заузимао за народни језик, „него је на томе језику служио и свету литургију и многе свештенорадње. Стога је његова црква увек била пуна побожних слушалаца и не само православне него и римокатоличке вере“. Ово протино одступање од црквене дисциплине сматрало се за гријех и 1879. године, када га је задарска Консисторија најозбиљније опоменула па, чак, назвала и јеретиком.[58]

Посве је другачији случај везан за Герасима Зелића, неких 70 година раније. Вук се је увјерио да су Далматинцима милије књиге Доситеја Обрадовића него његове. Зелић је био посве јасан:

> „Читаосамъ Сочиненіа С. П. Досіѳеа Обрадовића, физикѣ Стоиковића, Списанія Г. Соларића, фоїете и додатке Г. Давидовића и дрѣгїе некїе у унгарїи нашїе Сербаа: Но нами Далматиномъ, Кроатимъ, Бошняцымъ и Бокежомъ нієдно нам се не допада толико, тако чисто сербске рѣчи, и слова оложена у штампи колико покои-га Досіѳеа и вашъ штилъ Сербскога правога Езыка и изговора, кога єсте издали у обѣявленію поради Словара вашега, тако да га сви наши Сербы ѡ рѣчи до рѣчи разѣмѣти могѣ“. Зелић главну мисао, боље рећи молбу, исписује на крају писма. Тиче се његове аутобиографије и наде да ће је Вук поправити али с напоменом да не употребљава „онѣ некѣ новѣ сербскѣ орѳографію со ново измышлѣнныма Словима; но нека бы была онака проста Грамматика, каковѣ е употребыо нашъ Славниый Досїѳей Обрадовићъ у первои части Собранїя разних вещйа онакова нека бы и щампа была. Зашто ова ново саставна Сербска Грамматика, и нека новоизмишлѣнна слова противу славянске Грамматике, нашим Сербомъ у Далмаціїй, Босни, Херцеговини, и Боки ѡ Котора, нимало недопадаю се. Зато жао бы мы было, да с` онаковїе слова омерзе и на мое житіе кое я радо и тѣне посвећюемъ моме очетвѣ и свемѣ момѣ миломѣ націонѣ“[59]

Ово је примјер како су и највићенији Срби из Далмације, па и за Вукова живота, предност давали Доситејевој ортографији на уштрб нове и револуционарне.

И поред свега ваљаног, па и видљивих минуса, училишта су, уистину, постали стожери на културном небу Срба с приморја. О царском трошку школовали су се најпробранији момци у времену када је море неписмено-

---

[56] ДАЗд, Пресидијални списи Намјесништва, свеж. 90, кат. XII, 887/p, J. Ф. Саурао – Ф. Томашићу, Wien am 11. July 1826. на њемачком језику; ДАЗд, СПЕ, свеж. 17 (1826), 847/231, Ф. Томашић – С. Алексијевићу, Zara, 29. Luglio 1826, допис на итал. језику; Исто, С. Алексијевић – Ф. Томашићу, Zara, li 30. Agosto 1862, ориг. концепт на итал језику; *Архивска грађа о Вуку Караџићу 1813-1864*, /прир. Голуб Добрашиновић/, Београд, 1970, 133-136, С. Стратимировић – J. Седлницком, министру полиције, Беч, 14. I 1826, (ориг. допис на њемачком језику и превод на српском).

[57] D/ušan/ B/erić/, Dalmatinska štampa 1847. godine o Vuku: Vukova reforma i Dalmacija, Република, Београд, 14/1947, 102 (14. октобра), /3-4/; З. Бојовић, *Утицај Вука Караџића на књижевну садржину далматинске периодике до средине XIX века*, Глас САНУ, Одељење језика и књижевности, CCCLXI, књ. 14, Београд, 1990, 123–148.

[58] Љ.убо Влачић, *За српски богослужбени језик: један деведесетогодишњи прото још пре педесет година за богослужбени српски језик*, Нови источник, Сарајево, 2/1935, 10–11, 314–315.

[59] *АСАНУ*, 2864, ћир. ориг. писмо Г. Зелића – В. С. Караџићу, У Задру на 27/9. Івнїя 1820, објављено и у: *Преписка,* I: 1811–1821, Београд, 1987, 807–808.

сти претило да закочи сваки напредак њиховог завичаја и народа. Ни у XIX вијеку аналфабета није могао урадити ништа доброга. Пуно бирачко право и што мање неписмених били су услови за било какав напредак. Зато су ове школе постале расадници напредног и честитог, не само за Србе на приморју. Ипак већина од 120 дипломираних ђака само до 1865. године остала је у Далмацији. Постављени су на парохије или школе, које су у већини случајева биле смјештене у парохијским домовима од Трибња до Дубровника и у унутрашњости до Штикова и Имотског. Убудуће су се, заиста, у миру и релативно добро због тога могли посветити просвјећивању својих парохијана. Једном ријечју, били су вјесници новог и доброг. Оно што су научили током школовања у Шибенику или Задру сада су били у идеалној прилици да пренесу у средине које нису биле навикнуте на контакте с градовима. Стигавши у „царској роби" – одјелима европског кроја, најавили су промјене. Уз помоћ пароха Србин је у Далмацији отпочео постепено и мукотрпно с откидањем од старих навика на свим разинама живота. Процес је потрајао током читавог XIX стољећа и није се могао зауставити. Израстањем „Православне клирикалне школе" до ранга факултета, тј. у „Богословски завод", они су добили још способније парохе односно учитеље, али и прве лијечнике, адвокате и стручњаке осталих професија и њихов пут ка напредном и бољем био је загарантован. Захваљујући далековидном епископу Стефану Кнежевићу бројни су Срби завршили гимназију о државном трошку станујући у семинарији, а онда отишли даље, потпомогнути из фондова које су у већини случајева свештеници утемељили, на студије у Беч и Грац. Потом су се враћали у стари крај убрзавајући његов развој.

Не заборавимо, у темељу школских установа (школе и завода) стајала је далматинска православна црква. Она се изборила за успостављање и трајање ових прворазредних културних установа у држави која јој није била наклоњена. Црква је над њима имала апсолутну власт. Истина, свештенство је било принуђено да ради у тишини, али и крајње систематски. Током прве половине XIX вијека васпитаван је подмладак који ће одиграти првокласну улогу у одгајању српске националне свијести код Срба на приморју. И не само код њих. Како су бројни свршени клирици постајали и учитељи израстала је наредна национална установа – српске народне школе. Тако је и даљњи развој националне свијести код најширих слојева српског народа у Далмацији – њено формирање и одржавање будно надгледала, али и њиме руководила. У тим напорима, видјели смо, Вук службено није потпомагао. Срцима Срба је више прирастао Доситеј. Упркос свему напредак је текао споро и мукотрпно. Први су се плодови брали тек у другој половини XIX стољећа. Најважније је, ипак, било то што је отпочео и што није био прекидан. Предност су имале посебности и разлике које су добиле моћан институционалан оквир унутар богословских школа без посебног имена у којима су се школовале генерације Срба са источних обала Јадранског мора.

У временском распону од сто година, уз краће прекиде, трајала је, на приморју, клирикална школа за обуку православних богослова. Основана је уз свесрдну помоћ Хабзбуршке царевине и већ на самом почетку доспијева у

неприлике. Добивши царско рјешење, напокон, је запојала на општу радост, у првом реду, Срба из Боке и Далмације и током трајања израсла у „Хиландар на крајњем Западу“. Завод, и поред тога што је њиме руководило а у њему и радило више пријатеља и поштовалаца Вука С. Караџића (но, и он сам био је његов несуђени наставник),[60] није постао и упориште српског реформатора у Далмацији. Штавише, у школи су будући богослови васпитавани у строго антивуковском духу у којем је била забрањена Вукова реформисана азбука и протјеран народни језик, којег су млади полазници тако добро знали.

Да апсурд буде и већи, уз помоћ Вукових зборника, српском језику су подучавани и новом азбуком се дописивали клирици католичког училишта у Донатовом граду. Из Вукових књига и у далматинским гимназијама, бројне су генерације стицале нова знања и тако откривали своје запретене словенске коријене.

У православни завод, и поред свих забрана, књиге великог реформатора су уношене на мала врата, што није сметало појединим Србима да израсту у велике поборнике Вукове културне револуције. Најкраће речено – училиште, које се на крају издигло до ранга факултета, није искористило прилику да израсте у тачку ослонца човјеку којем су се, још за живота, дивили и на западном дијелу Балкана.

Кључне ријечи: Далмација, православно богословско училиште, Вук Стефановић Караџић.

Milenko Pekic

VUK E IL SEMINARIO MAGGIORE ORTODOSSO A SEBENICO E ZARA
(1819–1919)

(Riassunto)

Nel periodo di tempo di cento anni, con brevi interruzioni, sul litorale orientale del mare Adriatico, esisteva ed operava la Scuola clericale per la formazione dei sacerdoti ortodossi. La scuola venne fondata con il grande aiuto e appoggio dell'Impero della casa degli Asburgo, ma già dall'inizio si trovò nei guai. Dopo aver ricevuto la delibera imperiale, finalmente, si è sentita la sua voce, il suo canto, portando una grande gioia a tutti, particolarmente ai Serbi provenienti dalle Bocche di Cattaro e dalla Dalmazia, e col tempo il Seminario è cresciuto, venendo chiamato „Chilandario all'estremo Occidente“. Pur essendo stato a capo della scuola, e malgrado ci avessero insegnato diversi amici di Vuk Stefanović Karadžić, dovendo insegnare pure lui stesso, il Semianario maggiore non divenne mai il punto d'appoggio del riformatore serbo all'Ovest. Al contrario, i futuri sacerdoti ortodossi venivano educati nell'istituto in uno spirito severissimo e contro la dottrina di Vuk, in cui perfino era vietato

[60] *АСАНУ*, 2279, ориг. ћир. писмо В. Краљевића – В. С. Караџићу, Шибеникъ, 10/22. XII 1816, објављено и у: *Преписка,* I: 1811–1821, Београд, 1987, 360–362.

l'uso dell'alfabeto riformato di Vuk e bandita la lingua popolare che i giovani studenti conoscevano benissimo.

Per rendere maggiore l'assurdo, con l'aiuto delle raccolte linguistiche di Vuk, la lingua serba, con l'uso del nuovo alfabeto serbo nella corrispondenza, veniva insegnata ai clerici del Seminario cattolico a Zara. Lo stesso avveniva nel licei dalmati; molte generazioni acquisirono le loro nozioni proprio studiando dai libri di Vuk. Nel Seminario maggiore ortodosso questi libri venivano introdotti dalle „porte piccole", che non ha ostacolato singoli personaggi di diventare grandissimi seguaci e difensori di Vuk. In breve – il Seminario maggiore non ha sfruttato l'occasione di crescere ed elevarsi ad essere il punto di appoggio dell'uomo che anche durante la sua vita godeva il rispetto dell'Occidente.

УДК 821.133.1.09 Igo V.
821.163.41.09-1:398

Корнелије Квас*
Филолошки факултет, Београд

СЛОВЕНСКА АНТИТЕЗА И ВИКТОР ИГО

Виктор Иго применио је словенску антитезу у песми Месечина *и у још четири песме. Словенску антитезу прихватио је као органски део своје поезије, јер се поетска структура ове формуле савршено уклапа у његово разумевање природе поезије. За Игоа, антитетичност је основна карактеристика нове, романтичарске поезије. У словенској антитези он проналази очигледан пример антитетичког принципа уједињења супротности, који је, истовремено, темељ његове поетике. Бинарни, антитетички принцип у основи је игоовског разумевања функционисања поезије, али и основа много каснијег, структуралистичког разумевања књижевности. У словенској антитези постоје два супротстављена пола, пол алтернативних питања (платформе) и пол негација. Између два пола успоставља се савршена равнотежа, додатно учвршћена решењем поетске загонетке. Можемо рећи да словенска антитеза показује један од процеса карактеристичних за поетску функцију језика: између лексичких елемената формуле успостављају се односи еквивалентности, при чему су антитетички односи супротности доминанти, а односи сличности рецесивни и потиснути у позадину успостављене лексичке и семантичке структуре словенске антитезе. На тај начин, словенску антитезу можемо читати и као илустрацију Игоових поетичких ставова, и као пример успостављања веза између српске народне поезије и европског романтизма.*

У књизи *Историјска поетика* Александар Веселовски говори о песничкој формули коју назива „негативни паралелизам“, истичући како је овај образац изузетно „популаран у народној поезији Словена“.[1] Као главни узрок распрострањености овог поступка у словенској народној поезији, Веселовски издваја психолошки ефекат формуле на рецепијента: „негативна формула истиче једну од две могућности ... она тврди негирајући, отклања двојност издвајајући нешто сасвим посебно“.[2] Примере негативне једночлане формуле он проналази у загонеткама. Формула негативног паралелизма је „двочлана или вишечлана“,[3] и зато можемо рећи да се путем ње отклања двојност или могућност вишечланог избора. Она отклања супротности, али је њена особеност у томе што су

* opsta129@fil.bg.ac.rs

[1] А. Николајевич Веселовски, *Историјска поетика*, Београд, ZEPTER BOOK WORLD, 2005, стр. 231.

[2] Нав. дело, стр. 237.

[3] Нав. дело, стр. 231.

супротности истовремено повезане на основу принципа сличности, па и када су супротности отклоњене, она још „побуђује сагласје“.[4] У негативној формули постоји и моменат изненађења; рецепијента песме нешто је у овој формули прво изненадило, затим је спреман да се умири „илузијом сличности“,[5] да би на крају добио одговор који је различит од почетне песничке слике, али је у сећању сачуван вишечлани низ уведених сличности.

Веселовски, уводећи термин „негативни паралелизам“, заправо говори о „словенској антитези“, много више прихваћеном књижевно-теоријском термину. Он не користи одређење „словенска“, али не спори распрострањеност овог поступка у словенским народним песмама, и зато су најбројнији примери „негативног паралелизма“ из руске, српске и чешке народне поезије. Веза са одређењем „антитеза“ остварена је детерминантом „негативни“, која упућује на негирање песничке слике с почетка формуле.

Према томе, термин „словенска антитеза“ садржи две детерминанте, од којих се прва, „словенска“ далеко више учврстила у књижевној терминологији. Другу детерминанту – „антитезу“ – неки истраживачи сматрају неодговарајућом. Тако, на пример, Иванка Јовановић даје примере српских народних песама како би доказала да у словенској антитези нема антитезе. По њој, није у питању никаква антитеза као супростављање значења појмова, већ поређење, јер се различити појмови пореде по сличности без супротстављања. Она тврди да је у питању специфична структура, у којој су елементи поређења међусобно раздвојени и удаљени стиховима негације. Зато она предлаже термине као што су „словенско поређење“ и „словенски паралелизам“.[6] Проблем оправданости употребе детерминанте антитеза у термину „словенска антитеза“ покушаћемо да решимо из поетичке перспективе и на основу употребе овог песничког облика код Виктора Игоа.

У студији *L` Antithèse dite slave dans un poème de Victor Hugo* (*Словенска антитеза у једној песми Виктора Игоа*),[7] Никола Банашевић истражује на који начин је француски песник дошао до ове песничке формуле, коју примењује у песми *Месечина* (*Clair de Lune*), из збирке *Оријенталке* (*Les Orientales*). Он не сматра да је песник „самостално открио“ ову песничку фигуру и зато му се хипотеза о „страном моделу“ чини много вероватнија.[8] Мада се Иго упознао са словенском антитезом и из новогрчких народних песама у издању Клода Форијела, аутор аргументовано показује да је словенску антитезу Иго преузео из много чистијег и богатијег облика какав постоји у *Хасанагиници*, и то из препева Шарла Нодјеа и Проспера Меримеа.[9]

На овом пољу рад Николе Банашевића наставља Михаило Б. Павловић, и он, поред песме *Месечина*, препознаје још четири Игоове песме у којима

---

[4] Нав. дело, стр. 237.

[5] Нав. дело, стр. 237.

[6] И. Јовановић, *О словенској антитези у српским народним песмама*, *Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду*, књ. XI/1, 1968, стр. 375.

[7] N. Banachévitch, „L` Antithèse dite slave dans un poème de Victor Hugo“, *Revue de litérature comparée*, avril-juin 1953, стр. 200–204.

[8] Нав. дело, стр. 202.

[9] Нав. дело, стр. 203–204.

су у, одређеној мери, присутне карактеристике словенске антитезе (*Souvenir d` Enfance*, *A celle qui est restée en France*, *Eviradnus*, *Plein Ciel*).[10] Павловић тврди да стихови ових песмама подсећају, у мањој или већој мери, на словенску антитезу, „нарочито набрајањем негација и давањем на крају одговора".[11] Уколико као критериј постојања ове фигуре узмемо „низ одрицања, са кратком афирмацијом", онда, закључује он, можемо говорити о структури која је у „великој мери" слична са „једним делом структуре 'словенске антитезе'".[12]

Миодраг Матицки разликује потпуну или „словенску антитезу у класичном смислу" и, облике „непотпуних или рудиментираних словенских антитеза".[13] Структура потпуне или класичне словенске антитезе садржи четири сегмента: 1) платформу, 2) алтернативна питања, 3) негације и, 4) разрешење. У платформи је постављена поетска загонетка, најчешће у форми питања; следи блок алтернативних метафоричких питања у којима се остварује особен ефекат изненађења; затим негација алтернативних питања и; разрешење или одгонетка словенске антитезе. Између другог и трећег сегмента могу се налазити стихови који појачавају сличност између лексичких елемената и одлажу негацију и разрешење.[14]

У *Хасанагиници* платформа је дата питањем, првим стихом словенске антитезе: *Шта се б`јели у гори зеленој?* Два алтернативна питања су у другом стиху словенске антитезе: *ал` је снијег, ал` су лабудови?* Одлагање негација и разрешења дато је у трећем и четвртом стиху: *да је снијег, већ би окопнио, /лабудови већ би полетјели*. Две негације су у петом стиху: *нит је снијег нит су лабудови*. Разрешење словенске антитезе у песми *Хасанагиница* дато је у шестом стиху формуле: *него шатор аге Хасан-аге*.[15]

По овој подели, Игоова песма *Месечина* пример је потпуне или класичне словенске антитезе. Стихови песме гласе:

CLAIR DE LUNE

Per amica silentia lunae.
Virgile.

La lune était sereine et jouait sur les flots. –
La fenêtre enfin libre est ouverte à la brise,
La sultane regarde, et la mer qui se brise,
Là-bas, d'un flot d'argent brode les noirs îlots.

---

[10] М. Б. Павловић, *Још о 'словенској антитези' код Виктора Игоа и уопште*, *Филолошки преглед*, књига седма, св. 1-4, 1969, стр. 88–91.

[11] Нав. дело, стр. 88.

[12] Нав. дело, стр. 89.

[13] М. Матицки, *Поетика епског народног песништва: словенска антитеза*, *Књижевна историја*, Год. 3, бр. 9, 1970, стр. 3.

[14] Нав. дело, стр. 20–32.

[15] Стихови песме *Хасанагиница* навођени су према: Вук Стефановић Караџић, *Мала простонародна славено-сербска пјеснарица*, Беч, 1814, стр. 113.

De ses doigts en vibrant s'échappe la guitare.
Elle écoute... Un bruit sourd frappe les sourds échos.
Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos,
Battant l'archipel grec de sa rame tartare ?

Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour,
Et coupent l'eau, qui roule en perles sur leur aile ?
Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle,
Et jette dans la mer les créneaux de la tour ?

Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes ? –
Ni le noir cormoran, sur la vague bercé,
Ni les pierres du mur, ni le bruit cadencé
Du lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames.

Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots.
On verrait, en sondant la mer qui les promène,
Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine... –
La lune était sereine et jouait sur les flots.

2 septembre 1828. [16]

Игоова песма *Месечина* садржи све сегменте потпуне или класичне словенске антитезе. Песма има двадесет стихова, подељених у пет квартета, а формула словенске антитезе обухвата једанаест стихова песме (7–17). Преостали стихови Игоове песме својеврсна су допуна ове песничке формуле: првих шест стихова песме зато ћемо назвати уводном допуном, а последња три стиха завршном допуном словенске антитезе у песми *Месечина*.

У уводној допуни, првих шест стихова песме граде песничку слику султаније која посматра одсјај месечине на обали мора. У четвртом стиху игра месечеве светлости дата је антитезом *flots d'argent – noirs îlots* („сребрни таласи – црни отоци"). У петом и шестом стиху песме наговештена је поетска загонетка платформе: *De ses doigts en vibrant s'échappe la guitare. / Elle écoute... Un bruit sourd frappe les sourds échos.* („Из руку, дрхтећи, пада јој гитара. / Слуша ... Пригушени звук одјеке диже."). [17] Поетска загонетка је наговештена, рецепијент не зна какав је то звук узбудио султанију. Велики француски песник је у уводној допуни наговестио платформу формуле, ослобађајући тако простор да у следећих шест стихова песме, почетних стихова формуле, непосредно пређе на низ од три алтернативна питања, најчешћег броја алтернативних питања у класичним словенским антитезама: *Est-ce un lourd vaisseau turc qui vient des eaux de Cos, / Battant l'archipel grec de sa rame tartare? / Sont-ce des cormorans qui plongent tour à tour, / Et coupent l'eau, qui roule en perles sur*

[16] Стихове песме *Clair de lune* наводимо према: Victor Hugo, *Oeuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, 1964, стр. 622–623.

[17] Стихови песме *Месечина* дати су у преводу Николе Бертолина, у књизи: Виктор Иго, *Црна сунца*, Београд, Рад, 1972, стр. 64.

leur aile? / Est-ce un djinn qui là-haut siffle d'une voix grêle, / Et jette dans la mer les créneaux de la tour? („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 кулâ / Злодух што звиждећи по тврђави хода?"). Платформа словенске антитезе није изостављена, него је померена иза низа алтернативних питања, у седми стих формуле: *Qui trouble ainsi les flots près du sérail des femmes?* („Ко то крај харема узбуркава море?"). Премештање платформе омогућено је увођењем уводне допуне у којој је наговештена поетска загонетка, коначно постављена у платформи формуле.

У следећем, трећем сегменту формуле, у три стиха, дате су негације алтернативних питања, али су оне испремештане у односу на редослед питања. Прво се негира друго алтернативно питање: *Ni le noir cormoran, sur la vague bercé* („Ни црни корморан кога њише вода"); онда треће: *Ni les pierres du mur* („Ни камење зида"); па тек онда прво: *ni le bruit cadencé / Du lourd vaisseau, rampant sur l'onde avec des rames* („ни милење брода / чија дуга весла с валима се боре."). Разрешење словенске антитезе у песми *Месечина* дато је у последњем, једанаестом стиху словенске антитезе, седамнаестом стиху песме. Звук који је узбудио султанију јесте звук бацања џакова у море, у којима се налазе људи: *Ce sont des sacs pesants, d'où partent des sanglots* („То су тешке вреће, где се јецај губи.").

Последња три стиха песме граде завршну допуну словенске антитезе, у највећој мери ширећи семантички опсег последњег сегмента формуле, разрешења словенске антитезе: *On verrait, en sondant la mer qui les promène, / Se mouvoir dans leurs flancs comme une forme humaine... – / La lune était sereine et jouait sur les flots* („Ко тражи, нађи ће, ту, под таласима, / Како нешто људско миче се у њима ... / Ведра месечина морске вале љуби."). Последњи стих песме понавља први, уоквирујући песму сликом морске месечине и појачавајући везу са насловом песме; утиску уоквирености и заокружености доприноси и схема обгрљене риме у свим строфама песме. На различитим нивоима организације језика песма је организована на кружној основи, а на лексичкој и семантичкој равни око поетске загонетке постављене у платформи словенске антитезе. У тематској средини песме је поетска загонетка, уоквирена структуром словенске антитезе, додатно уоквирена уводном и завршном допуном које својим значењским пољима покривају и наслов песме. Зато можемо закључити да је Игоова песма *Месечина* у целини и потпуно организована на принципу функционисања формуле словенске антитезе.

По већ поменутој подели Матицког, песма *Месечина* била би пример потпуне примене формуле словенске антитезе, док би остале четири Игове песме (*Souvenir d` Enfance*, *A celle qui est restée en France*, *Eviradnus*, *Plein Ciel*) биле примери непотпуне или рудиментиране словенске антитезе. Међутим, студија Матицког, пре свега, усмерена је ка епском народном стваралаштву. Када се он осврне на примере словенских антитеза из лирских народних песама, онда уочава како се она у уводима лирских народних

песама своди на „негирање унапред постављене поетске слике“.[18] Примери словенске антитезе из четири Игоове песме имају управо овакву структуру: прво се даје песничка слика, онда се даје низ негација и, на крају, сажет одговор. Матицки, такође, примећује да словенска антитеза у „лирској народној поезији нема строго утврђено место у песми“, и да када „словенска антитеза пређе у лирску песму, она тежи и да је освоји, да поетску поруку читаве песме огради својом устаљеном архитектуром“.[19] Видели смо да је то случај и са употребом словенске антитезе у Игоовој песми *Месечина*, јер се читава песма организује око формуле словенске антитезе.

Узмимо, као пример, српску народну песму под бројем 264 из Вукове збирке[20] лирских народних песама: *Расла танка јелика / на два брда велика. / То не била јелика, / већ девојка велика*. У овој песми формула је скраћена, па се тако не негирају алтернативна питања, већ платформа у форми поетске слике. Истовремено, у позадини формуле сачувана је сличност између високе девојке и дрвета танке јелике, чија величина је наглашена њеним смештањем на два велика брда. На крају је, као и у класичној словенској антитези, дато разрешење и одговорено на поетску загонетку: реч је о девојци, а не о дрвету. Следећи пример је из чешке народне лирике, где је у стиховима словенске антитезе дошло до негирања првог сегмента формуле, поетске слике, која се простире на прва четири стиха формуле:

U našeho jazera,
Stójі lipka zelena,
A na téj lipě, na téj zelenéj,
Zpivaju tři ptačkove,
A nejsu ptačkove,
To jsu šohajičkove,
Rozmluvaju o švarnej děvčine,
Keremu se dostane.

[Крај нашег језера,
Стоји липа зелена,
И на тој липи, на тој зеленој,
Певају три птичице;
То нису птичице,
То су момци,
Разговарају о лепој девојци,
Коме ће припасти.][21]

Негирање платформе изражено је једним, петим стихом формуле. Разрешење је дато у последња три стиха словенске антитезе, при чему је

[18] М. Матицки, *Поетика епског народног песништва: словенска антитеза*, стр. 5.
[19] Нав. дело, стр. 4.
[20] Вук Стефановић Караџић, *Српске народне пјесме*, књ. I, Беч, 1841. Стихове ове песме наводи и М. Матицки у својој студији.
[21] Стихове песме преузимамо из студије А. Веселовског, *Историјска поетика*, стр. 235-236.

у семантичкој позадини песме сачувана сличност између песме птичица и гласова заљубљених момака.

Овакав поступак, карактеристичан за лирску поезију, примењен је и у Игоовој песми *Евираднус* (*Éviradnus*), из *Легенде векова* (*La légende des siécles*). Словенска антитеза дата је на почетку, од шестог до седамнаестог стиха Игоове песме:

Et l'ombre du rocher ténébreux a semblé
Plus noire, et l'on dirait qu'un morceau de cette ombre
A pris forme et s'en est allé dans le bois sombre,
Et maintenant on voit comme un spectre marchant
Là-bas dans la clarté sinistre du couchant.
Ce n'est pas une bête en son gîte éveillée,
Ce n'est pas un fantôme éclos sous la feuillée,
Ce n'est pas un morceau de l'ombre du rocher
Qu'on voit là-bas au fond des clairières marcher;
C'est un vivant qui n'est ni stryge ni lémure;
Celui qui marche là, couvert d'une âpre armure,
C'est le grand chevalier d'Alsace, Éviradnus.

(И сенка тамне стене чинила се сасвим црна, и као да се део те сенке уобличио и отишао у тамну шуму, и сада видимо шета као дух, тамо, у злокобној светлости заласка сунца. То није звер у јазбини пробуђена. То није дух излегао испод лишћа, то није део сенке литице, што види се како тамо, на дну пропланка хода. То је живо биће, а не зао дух нити вампир. Онај који хода тамо, прекривен оклопом тешким, то је славни витез Алзаса, Евираднус.) [22]

У платформи, у првих пет стихова формуле словенске антитезе (6-10 стих песме), дата је поетска слика и постављена поетска загонетка: *Et l'ombre du rocher ténébreux a semblé / Plus noire, et l'on dirait qu'un morceau de cette ombre / A pris forme et s'en est allé dans le bois sombre, / Et maintenant on voit comme un spectre marchant / Là-bas dans la clarté sinistre du couchant* („И сенка тамне стене чинила се сасвим црна, и као да се део те сенке уобличио и отишао у тамну шуму, и сада видимо шета као дух, тамо, у злокобној светлости заласка сунца."). У следећа четири стиха (11-14 стих песме) три пута се негира садржај платформе, али је у позадини негација задржана сличност између лексичких елемената платформе и лексема које учествују у негацији: *Ce n'est pas une bête en son gîte éveillée, / Ce n'est pas un fantôme éclos sous la feuillée, /Ce n'est pas un morceau de l'ombre du rocher / Qu'on voit là-bas au fond des clairières marcher* („То није звер у јазбини пробуђена. То није дух излегао испод лишћа, то није део сенке литице, што види се како тамо, на дну пропланка хода."). Следећи стих је варијанта необавезног сегмента класичне или потпуне словенске антитезе, у којем се одлаже одговор. Код Игоа, он је особен, јер се одговор делимично даје, да би се затим изнеле

[22] Стихове песме *Éviradnus, I*, наводимо према: Victor Hugo, *La légende des siecles*, Paris, Gallimard, 1950, стр. 232–233. Прозни превод Игоових стихова је мој.

две негације: *C'est un vivant qui n'est ni stryge ni lémure* („То је живо биће, а не зао дух нити вампир."). У последњем делу словенске антитезе садржане у Игоовој песми *Евираднус*, у два стиха (16-17 стих песме), слично као у наведеним словенским народним лирским песмама, даје се разрешење, одговор на поетску загонетку постављену у платформи формуле: *Celui qui marche là, couvert d'une âpre armure, / C'est le grand chevalier d'Alsace, Éviradnus* („Онај који хода тамо, прекривен оклопом тешким, то је славни витез Алзаса, Евираднус.").

Формула словенске антитезе карактеристична за народну лирику, по моделу платформа-негација-одговор примењена је и у остале три поменуте Игоове песме. Према томе, словенска антитеза присутна је не само у Игоовој песми *Месечина*, већ и у још четири његове песме, и то не у рудиментарном облику, већ у целовитој форми која одговара природи лирске поезије.

Песму *Месечина* Иго пише 1828. године, у јеку борбе за нова, романтичарска уверења. Годину дана раније, 1827, он објављује предговор драми *Кромвел*, који се сматра манифестом француског романтизма и једним од најзначајнијих теоријских текстова европског романтизма. Увођењем особеног схватања гротеске у *Предговору*, Иго се, између осталог, залаже за ново схватање песништва као уједињења супротности. Зато он словенску антитезу прихвата као органски део своје поезије, а не као поетски украс и страно ткиво у организму свог песништва, јер се поетска структура ове формуле савршено уклапа у његово разумевање природе поезије.

Иго је антитетичност сматрао главном карактеристиком нове, романтичарске поезије. У књизи о Шекспиру, Иго истиче значај изненађења у поезији: „Песник се", пише Иго, „креће у свом делу као провиђење у своме; он узбуђује, запањује, удара, затим подиже или обара, често супротно од нашег очекивања, дубећи нам душу изненађењем".[23] Већ смо уочили да Веселовски у словенској антитези издваја моменат изненађења, који је у основи поетске загонетке постављене у платформи формуле. По Веселовском, слушалац или читалац спреман је да се умири вишечланим низом уведених сличности, која воде ка разрешењу различитог од почетне песничке слике. Разрешење формуле супротстављено је песничкој слици датој у платформи, при чему је, истовремено, уведен читав низ семантичких сличности.

Прави песник је, за Игоа, геније, а „једна од особина генија јесте приближавање најудаљенијих способности".[24] Генијални песници, каже он, имају „двоструки одраз" и та појава „подиже код генија до највише моћи оно што сви реторичари називају антитезом, то јест изузетном способношћу виђења двеју страна ствари".[25] „Све је у антитези",[26] тврди Иго, објашњавајући своје схватање генијалног песника који ствара вредна и успела песничка дела. Антитезу Иго не посматра превасходно као фигуру, већ као основни принцип функционисања уметности и поезије; његова антитеза је „универ-

[23] В. Иго, *Шекспир*, Београд, „Службени гласник", 2009, стр. 131.
[24] Нав. дело, стр. 134.
[25] Нав. дело, стр. 135.
[26] „*Totus in antithesi*". Нав. дело, стр. 135.

зална антитеза“, она је „двојност антиномије ... стално да и не, неукротиво супротстављање“, јер је природа „вечно двообразна“.[27]

Бинарни, антитетички принцип у основи је игоовског разумевања функционисања поезије. Антитетички, бинарни принцип у основи је и много каснијег, структуралистичког разумевања књижевности, који се једним својим делом ослања на романтичарско схватање уметности и песништва. Иго у својој поезији примењује принцип антитезе као принцип уједињавања супротности. Такође, у својим песмама он често користи антитезу као песничку фигуру. Формула словенске антитезе присутна је у пет његових песама, и то је веома мали број у односу на укупан број његових песничких дела. Зато је преузимање словенске антитезе код Игоа значајно не због њене заступљености у опусу великог романтичарског песника, него као показатељ механизма ове формуле, који се савршено поклапа са новим, романтичарским схватањем песништва.

Иго је у словенској антитези пронашао очигледан пример антитетичког начина функционисања поезије, који је основа његове поетике. Антитетички песнички исказ изразита је одлика Игоовог песничког стваралаштва, и зато не чуди његово увођење словенске антитезе у лирику. У словенској антитези постоје два супротна пола, пол алтернативних питања (платформе) и пол негација. Између два пола успоставља се савршена равнотежа, додатно учвршћена разрешењем формуле као истовременим одговором на поетску загонетку. Можемо рећи да се на малом простору словенске антитезе одиграва један од процеса карактеристичних за поетску функцију језика: између лексичких елемената формуле успостављају се односи еквивалентности, при чему су антитетички односи супротности доминанти, а односи сличности рецесивни и потиснути у позадину успостављене лексичке и семантичке структуре словенске антитезе.

На овај начин укида се и дилема о оправданости другог дела термина „словенска антитеза“, а детерминатор „антитеза“ показује се као изразито подесан. У словенској антитези препознао је Иго антитетички механизам карактеристичан за његову поетику и лирику. Можемо зато закључити како су примери словенске антитезе у Игоовој лирици очигледни индикатори начина функционисања Игоове лирике, али и антитетичког начина функционисања механизма формуле словенске антитезе.

Кључне речи: словенска антитеза, Иго, Веселовски, романтизам, структурализам.

[27] Нав. дело, стр. 136.

ЛИТЕРАТУРА

Banachévitch, N., *L` Antithèse dite slave dans un poème de Victor Hugo*, „Revue de litérature comparée“, avril-juin 1953.

Веселовски, Александар Николајевич, *Историјска поетика*, Београд, ZEPTER BOOK WORLD, 2005.

Иго, Виктор, *Шекспир*, Београд, Службени гласник, 2009.

Јовановић, Иванка, *О словенској антитези у српским народним песмама*, „Годишњак Филозофског факултета у Новом Саду“, књ. XI/1, 1968.

Матицки, Миодраг, *Поетика епског народног песништва: словенска антитеза*, **„**Књижевна историја“, Год. 3, бр. 9, 1970.

Павловић, Б. Михаило, *Још о 'словенској антитези' код Виктора Игоа и уопште*, „Филолошки преглед“, књига седма, св. 1-4, 1969.

ИЗВОРИ

Иго, Виктор, *Црна сунца*, Београд, Рад, 1972.

Hugo, Victor, *Oeuvres poétiques*, Tome I, Paris, Gallimard, 1964.

Hugo, Victor, *La légende des siecles*, Paris, Gallimard, 1950.

Караџић, Вук Стефановић, *Српске народне пјесме*, књ. I, Беч, 1841.

Kornelije Kvas

L'ANTITHÈSE SLAVE ET VICTOR HUGO

(Résumé)

Victor Hugo a utilisé l'antithèse slave dans son poème *Clair de Lune* et dans quatre autres poèmes. Il a accepté l'antithèse slave en tant que partie organique de sa poésie, parce que la structure poétique de cette formule correspond parfaitement à sa compréhension de la nature de la poésie. Pour Hugo, le discours antithétique est la caractéristique principale de la nouvelle poésie romantique. Dans l'antithèse slave il a trouvé l'exemple évident du principe antithétique de l'unification des opposés, qui est, en même temps, son principe poétique. Le principe de l'antithèse (le principe binaire) est la base de sa compréhension de la poésie et, beaucoup plus tard, la base de la compréhension structuraliste de la littérature. Il y a deux pôles opposés dans l'antithèse slave: le pôle des questions alternatives (platforme) et le pôle de la négation. Un équilibre parfait est établi entre les deux pôles, encore renforcé par la solution de l'énigme. On peut dire que l'antithèse slave prouve un des procédés caractéristiques de la fonction poétique du langage: des éléments lexicaux établissent des relations d'équivalence où les relations antithétiques d'opposition sont dominantes, et les relations de ressemblance sont récessives, poussées dans l'arrière-plan de la structure lexicale et sémantique de l'antithèse slave. Ainsi, on peut lire l'antithèse slave comme une illustration des regards poétiques de Victor Hugo, et comme un exemple de liens entre la poésie populaire serbe et le romantisme européen.

Mots clés: l'antithèse slave, Hugo, Veselovski, le romantisme, le structuralisme.

UDK 821.163.41.09-22 Kostić L.

Александар Пејчић*
ОШ „Влада Аксентијевић“, Београд

ЛУДИЧКИ ЗАПЛЕТ: КОМЕДИЈЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА

У раду се анализира један од најчешћих типова заплета у драмској књижевности, нарочито у комедији. Лудички заплет заснива се на глуми ликова, драми у драми и нарочито је условљен функцијом лика режисера. Стога ће се посебна пажња поклонити структурним чиниоцима лудичког заплета. Једна од најважнијих функција лудичког заплета јесте да демаскира одређене ликове. Лудички заплет присутан је и у Костићевим трагедијама, нарочито у Максиму Црнојевићу.

1.0. Комедиографски заплет подразумева замршеност макроситуационих односа, различитих интереса, сукобљеност ликова око одређеног циља (апстрактног или конкретног), такође актуализује проблем који је довољно атрактиван за читаоце/гледаоце. *Лудички заплет* један је од најчешћих типова заплета у драмској књижевности, нарочито комедији. Конципира се на основу игре или због игре и претежно се структуира из иницијативне драмске ситуације, па развија један њен сегмент или последицу. Театрализација лудичког заплета заснива се на облицима *позоришта у тексту*, односно на глуми ликова, драми у драми, игри (у ужем смислу) и нарочито је условљена функцијом лика-режисера. О лику-режисеру говори се кад одређени лик манипулише другим ликовима на начин који одговара карактеру театарског чина. Лик-режисер задржава и неретко испољава свест о глуми и манипулацији при чему су други ликови као објекти његове радње мање или више у власти лудичке варке. Такав драмски лик, дакле, фигурира као извор знања, усмерава интеракцију ликова, иницира глуму других. Другим речима, путем игре/глуме усложњава се радња да би се потом што једноставније расплела, па је због тога неопходан лик-режисер. Поред формалне структуре *позоришта у тексту*, лудички заплет се отвара ка театрализацији театра и театрализацији живота (живот „обичних“ људи/ликова театрализован по позоришном моделу).

Важна функција лудичког заплета јесте да демаскира, комички разобличи одређене ликове. У том смислу подразумева серију ситуација, радњи

* sasa.pejcic@yahoo.com

и противрадњи, преокрета, препознавања, препрека, односно представља проблем – укрштеност тежњи (жеља, намера) и потенцијалну разрешеност. Драмска прича нуди велики број информација, догађаја, могућих сценских ситуација, али који ће догађај и низови ситуација добити форму заплета зависи од начина театрализације.

Лудичким заплетом указује се и на посебни аспект метатеатралности – покренуту игру знакова. Наиме, у представи глумци глуме/тумаче ликове који глуме. Једни су професионални глумци, и њихов лудички чин је уговорни кôд, док други посежу за глумачким чином често скривајући уговорну конвенцију *као да*, односно издају своје чинове за стварно, аутентично.

1.1. Неизбежно је овде, кад се говори ма и о једном типу заплета, указати и на два типа оквирних заплета који омеђавају лудички. Ради се најпре о *функционалном* типу оквирног заплета у *Окупацији* (Хонришево удварање Емилији, где је потенцијална препрека Тришински, а стварна Емилијина ћудљивост, славољубље), који структурно окупља сцене радње. Други тип оквирног заплета је *интеграциони* који је за разлику од претходног гушће фокализован и даје одговарајуће импулсе развоју других заплета (овде лудичког), и обавезно се интегрише у њихове радње. Међутим, потенцијал интеграционог заплета Костић није најсрећније искористио. Не зна се зашто се Тришински задужио и какве везе с тим има Волкенбург, како је текла партија карата (варање Рубинштајна). У *Ускоковој љуби* (надаље УЉ) Костић је изградио само један оквирни заплет – *интеграциони*. Ради се о Михатовим (не)скривеним емотивним претензијама. Из те иницијативне проблемске ситуације засноване на љубавном троуглу (Вукосав ↔ Гордана←Михат) развија се лудички заплет. Посебна одлика интеграционог типа заплета јесте да се уплиће у друге заплете који се разрешавају у једној или двема кулминативним ситуацијама.

2.0. Комедиографски заплет (као и драмски) обухвата сценску и скривену радњу као и одређене предекспозиционе догађаје и ситуације, односно само оне ситуације и догађаје који непосредно претходе театрализацији[1]. Даља прошлост може имати утицаја на заплет, као што је то случај у *Окупацији* (споразум између Олге и Тришинског), али није чинилац театрализације заплета. Увек треба рачунати на то да је заплету својствена радња и да не улазе сви догађаји у театрализацију радње једног заплета. Уместо консекутивног низа ситуација[2] какав је театрализован у УЉ, у *Окупацији* преовлађује јукстапонираност ситуација сегмената радње (већих ситуационих јединица). Такав избор фокализације Костића је приморао да посеже за епским експликацијама, нарочито током I и II чина. Консекутивни низ ситуација фокализује[3] се тек током III чина у фоајеу позоришта.

Лудички заплет *Окупације* конципира се поступно, појавом Велдеа у џокеј-клубу, причом о несвакидашњем познанству на представи *Ричарда III*.

---

[1] Преостале информације припадају фабули, тј. драмској причи.

[2] Консекутивни низ ситуација подразумева последични след ситуационих односа, који се јавља у оквиру једне сцене и/или групе сцена што је одлика драма затворене форме.

[3] Вид. и: мој рад *Фокализација у драми*, „Књижевност и језик“, бр.3-4, Београд, 2008.

Међутим, заплет се сценски активира тек од 5. појаве II чина када је Велде дошао да врати Олги марамицу. Поред интертекстуалних веза (*Ричард III*, *Отело*), ситуација кореспондира и са позоришним конвенцијама – Велдеова гестикулација гравитира ка театралном кôду (уручује своју визит-карту попут лакеја). Ова ситуација као и готово цела радња комедије иронизује романтичарског јунака и романтичарску реторику, на шта је и указано поводом „начина карактеризације" (Јованов, 1999:38). Индиректна алузија на Дездемонину марамицу откључава кôдни систем театрализованог света. Марамица Костићу служи уједно као средство за активирање заплета и као реквизит *драме у драми* (III чин). Са појавом Емилије конфигурисан је лудички заплет (11, II). Проблем прве препреке решен је сегментарно. Најпре се издвојило незнање лика (како Олгу и њихову веридбу доживљава Тришински), да би се потом веренички прстен као симбол (не)слободе театрализовао као озбиљнији релациони проблем. Заплет је делимично компликован и потајним симпатијама Емилије према Велдеу. Стога Емилија најпре треба себе да уклони, односно да реши потенцијални проблем новог троугла (Олга – Велде – Емилија). У наредној, кључној фази заплета доминирајућом унутрашњом фокализацијом театрализована је Емилијина игра. Емилија уједно успева да доведе до укидања релацију Тришински – Олга и да дефинише своју емотивну позицију, растрзану између објективног света и света илузије, односно између првостепене и другостепене фикције[4]. У овој фази активира се и нова алузија на Шекспира. Шекспиров Ричард постаје метафора Тришинсковљеве притворности, несталности. Лудички заплет овде се театрализује као консекутивни низ ситуација, семантички близак моделу *драме у драми*; склањање Велдеа и Олге у тесан простор иза завесе у фоајеу, подстицање Хонриша и Тришинског на откривање – Тришински о веридби, Хонриш о поезији (аутору песме). Олга као пасивни гледалац сазнаје за Тришинсковљево виђење веридбе, али и за флерт са Емилијом и уједно да је песма *Лажеш* инспирисана познанством у позоришту. Наредну (трећу) фазу заплета консекутивно отвара Олгина решеност да прекине веридбу и зато је потребно повратити веренички прстен. Ова фаза је драмски значајнија јер поставља пред ликове препреку коју је теже премостити од претходне (довести лик из ситуације ограниченог знања у спознавање). Потоњи сусрет Тришинског и Арона Емилија ће искористити да преваром и манипулацијом банкаром и његовом женом Саром дође до Олгиног прстена. И поред кодованих манипулаторских способности (банкар, Јеврej) у завршној фази заплета Арон дејствује као лутка на концу (IV чин), односно као Емилијин инструмент нове подвале.

Одавде се могу издвојити четири кључне компоненте лудичког заплета: проблем и циљ радње и на другој страни средства и начини која се користе да би се проблем разрешио.

---

[4] Првостепеној фикцији припада свет радње комедије унутар које се може издвојити, јавити свет илузије, свет других књижевних дела, који је уједно и ерудитивни свет ликова, односно другостепена фикција.

Проблем: недостатак љубави између Тришинског и Олге; обзири, дужност (Олга) и прорачун, притворност (Тришински); појава Велдеа и развој узајамних емоција;

Циљ: спознаја Тришинсковљевог карактера, раскид веридбе, повраћај прстена и нова веридба;

Средство: превара (прислушкивање иза завесе, Аронов прстен), мараница (Олгина, Емилијина), песма *Лажеш*;

Начин: манипулација, претварање, аспекти театралности.

2.1. Већ у експозиционој ситуацији УЉ тачком гледишта лика-режисера (Михат) истакнут је сложен мотивски комплекс (љубав, завист, неодлучност, улога) који гради иницијативну ситуацију (жеља за осветом). Иницијативна ситуација лудичког (и интеграционог) заплета тек крајем I чина поставља централни проблем (издаја Вукосава)[5], а оријентација ликова ка дефинисаном циљу уследиће од краја II чина посезањем за одговарајућим елементима театралности (костим, маска, глума).

Кључне су ситуације препознавање/демаскирање Михата пред Горданом и планирање ослобођења. На овом месту истакао бих основне параметре драмске ситуације (ликови, околности, услови говора, хтење, жеља) као фазе заплета. Ситуација укључује тренутак кад лик треба да одговори, учини, не учини, што затим води до промене у релацији (прелазак с непријатељства на пријатељство). Напетост у ишчекивању Горданине реакције на чин препознавања и разоткривања, односно на две Михатове улоге (ускок Мргуд и гуслар) генерише се из претходних ситуација (издаја, неуспешна потрага и тужење за мужем). Неочекивано прихватање извињења затвара ову ситуацију и консекутивно отвара нову произашлу из рашчишћених односа – разматрање плана за спасавање мужа. Ове ситуације су разграничене емоционалним одговором: кајање (Михат) – праштање (Гордана) – мирење с чињеницом (Михат да неће освојити Гордану, Гордана да ју је побратим изневерио и повредио). Уједно се ради и о добром примеру граничне ситуације лудичког заплета, јер Гордана сузбија бес и жељу за осветом претварањем да је тобоже љута за „ону ногу“ те стога прибегава стратегији симболичког придруживања несрећном љубавнику. Претварачки чин театрализатор[6] упадљиво маркира поступком апартеа, па се неизречено (интимно, права осећања) и изречено (претворно, прорачунато) театрализује као укрштај рационалног и ирационалног принципа[7]. Комплексност ове ситуације и њена важност по лудички заплет потцртава се чином глумљене ноншаланције, небриге[8].

> ГОРДАНА (себи): О, хвала ти, Господи! (Михату) Чуј ме, побро мој! Тако му треба. Ја вићу да је теби више стало до мог образа но мени самој. Но то је још мало наплате, ја смишљам вишу освету (...) II, 5, стр. 211

[5] Најпре се издваја проблем неузвраћене љубави.

[6] О театрализатору као истанци вид. *Фокализација у драми*, 2008.

[7] Мотивација Горданине реакције може се такође довести и у везу са повређеном сујетом.

[8] Овде номинално остављам прототекст народне песме.

Поред прорачунатости, глумачки чин је последица и извесне сумње у искреност Михатовог кајања. Формула њене сценске радње може се свести на – *хајде да ми њега најпре ослободимо, па да му се осветимо*. Игра се намеће као једино погодно и могуће решење проблема кроз ситуациону пукотину – Бојичићево сујеверје и поводљивост. Већ III чин отвара ситуација у Алиловом дому/утврђењу, односно ситуација причања о псоглавим и змијоглавим. Појава паше/Гордане, сусрет с Вукосавом, емоционална реакција (љубав, па љубомора), ударање мужа, преузимање заробљеника уз примање мита комички затвара ову фазу заплета.

Најчешће у комедији кад се посеже за преваром, подвалом, интригом као средством за остваривање одређеног циља, лик који трпи превару, подвалу обично је неинтелигентан (често и пасиван) што је неопходно за учинак комичког. Управо серија ситуација тематски обједињених преслишавањем роба/мужа театрализује и Алила као изразито притворног и неинтелигентног.

У завршној фази лудичког заплета (IV чин) долази до инверзије улога. Михат напушта, а Гордана запоседа улогу лика-режисера (ситуације с кушањем Вукосава и „венчавање“ Михата и Златије), па се лудички заплет стапа са интеграционим (оквирним) заплетом (Михатова жеља да освоји Гордану). Релација Михат – Гордана као сржи интеграционог оквирног заплета остаје проблемска иако се решава Михатовим кајањем и помагањем приликом спасавања Вукосава. Гордана стога користи прилику да „вери“ Михата и Златију чиме се не само потврђује побратимство, већ се и симболички уздиже на виши ниво.

Главне фазе лудичког заплета театрализоване су посредством *драма у драми* у III и IV чину. Спирални развој заплета (једном покренута игра ослобађа се и наставља кретање у свом свету) недвосмислено се концентрише ка успутном, не и мање важном циљу – реваншизму Гордане Вукосаву и борби, донекле иронизовано, за женска права (Мисаиловић, 2008: 188).

3.0. Театрализација заплета у *Окупацији* заснива се на изразитој фокализацији Емилије као лика-режисера. Намера да минупилацијом Тришинским и паром Сара-Арон спасе Олгу „окупације“[9] привидно је мотивисана пријатељством (посредно ће се открити из дискурса да се ради о „инстант“ пријатељству). Искорачивши делом из позоришне илузије, игра у својој стварности, прави избор између уметности, позоришне славе и љубавног живота. Посредством тачки гледишта ликова запажа се да одустаје од Велдеа тек пошто се уверила да је он направио избор. Међутим, избор је прављен из Емилијине перспективе, а у ствари радило се о псеудоизбору јер је Велде од првог тренутка био занесен Олгом. За Емилију он је као и свако ко би је заносио унапред изгубљен. Опредељујући се за идеално, метафоричко, Емилија утврђује своју позицију у простору илузије. Потоња веза на крају комедије са старим Хонришем представља метонимијску замену њеног „вереника“ (даје руку свом обожаваоцу). Честе алузије на позоришне пред-

[9] Различита је вредност метафоре окупација; за Тришинског то је робовање монотонији, одсуство страсти, а за Олгу потенцијална несрећа, брак без љубави и претећа опасност од коцкарског порока.

ставе, односно ситуације (марамица, миш иза завесе) акцентују њену измештеност, односно измештеност њеног идентитета у простор фикције. Стога и помоћ пријатељици Олги треба читати као једну игру, нову игру коју сама режира. Овакав тип лудичког заплета гради се на поступку *театралности живота* где свет ликова кореспондира са сценским моделом. Поред Емилије театралност живота актуализују Велде и Олга, спорадично и Тришински. Издваја се наведена ситуација кад је Велде непријављен ушао код Олге да врати марамицу, а такође и комплексна гранична ситуација[10] у кулминацији IV чина – патетика самоспознаје и одрицање од драге у корист супарника (Велде, па Тришински), блиско пародијској стилизацији.

Касније у УЉ неће се посезати за овако сложеним питањем уметности и живота, али ће дијалектичка укрштеност у лику бити утемељена у хришћанском учењу, што са своје стране одговара патријархалном етосу света комедије. Концепција Михата као лика-режисера полази од сличне основе; из Горданине тачке гледишта сазнаје се биографија и портрет њеног побратима (берберин, вешт манипулатор). Једноставна покретачка улога Михата као вештака и несрећног љубавника исцрпљује се двема кључним сценским чиновима (издаја Вукосава и маскирање Гордане, режирање представе у Бојичићевом дому). Мотивација је овде ближа драмској радњи. Сазнавши да се његова тајна љубав верила за ускока Вукосава, Михат је нестао из њиховог света стварности и, заузевши простор фикције, ушао је у њихов свет као ускок Мргуд. Притајена жеља још не покреће на радњу; намера се јавља тек по понижавајућем ударцу. Треба имати у виду да напетост између мушког и женског принципа (надметање Вукосава и Гордане) кулминира у овој ситуацији кад Вукосав позове к себи Мргуда, а Гордана покуша да га отера. У патријархалном свету (комедије) такав гест није само јавни отпор ауторитету мужа, већ и омаловажавајући чин, и управо стога Вукосав шутне Гордану[11]. Сукцесивност сценског (ударац) и извансценског чина (издаја, предаја) конфигурише заплет. Наиме, извансценски чин искључује из света радње лик Мргуда и активира потом улогу гуслара (пропусност граница између првостепене и другостепене фикције). Нови хришћански мотив (кајање због нанетог бола Гордани) консекутивно отвара ситуацију (демаскирање, препознавање) и покреће већ конфигурисан лудички заплет.

Михатова идентитетска позиција је неухватљива, стално измиче другим ликовима. Упадљиво је с колико пажње гради улогу Алиловог повереника, конвертита, не запостављајући ни детаље. Утисак свакако оставља лакоћа идентитетског измештања, присвајања турских погледа („Без Алахове воље ништа не бива“). Иако његову радњу одликује вишеструка театрализација иденитета (Мргуд, гуслар, конвертит, Турчинов пријатељ), Емилијина представа је перфиднија јер доследно манипулише свим ликовима, па и Олгом пошто јој је наговестила игру. Наиме, нико не зна за Емилијину накло-

[10] Ради се о условно граничној ситуацији с обзиром на то да се директно отвара ка расплету.

[11] Први јавни отпор мужу уследио приликом појаве Задранина и Дубровчанина (I, 3) што изазива инвентивне коментаре.

ност према Велдеу и да јој је чак потребно да дође до везе између Велдеа и Олге јер ће само тако остати верна својој уметности, односно сва страст ће остати само за позоришну славу, њеног вереника. (Михатову и Емилијину радњу повезује и привидна, проблематизована несебичност – одрицање од љубави у корист *другог*.) Сродна овом типу манипулације јесте Горданина игра. Пошто је примарни проблем решен, остаје условно секундарни циљ – тестирање мужевљеве оданости, емотивне везаности. Предајући се логици игре и стапајући се са улогом паше, Гордана запоседа и функцију ликарежисера[12]. Без обзира на почетну несигурност, колебљивост, током игре сигурно изграђује улогу паше тако да у завршним ситуацијама њена глума води до извесног стапања с маском (пригушивање емпатије), али ипак лудичка варка не господари њом. Уживање у мужевљевим патњама, односно поигравање општим местима патријархалне културе проблематизује мушкоженске односе и херојски канон (Милинчевић, 1985: 288; Мисаиловић, 2008: 183).

4.0. За разлику од *Окупације* (ситуације у фоајеу позоришта) у УЉ је већ дат формални оквир *драме у драми* (глума, радња, простор, временски поредак, костимографија). Модел *драме у драми* структуиран је од низа ситуација. Најпре се ретроспективно сазнаје да је Михат фантастичном причом о бесним псима ослободио сцену од присуства Турака чиме су посредно театрализовани као кукавице. Потоње причање о псоглавима и змијоглавима гради атмосферу комичке напетости и својеврсни је пролошки чин Михатове представе. Овде се не фокализује синопсис *драме у драми* (упознавање ликова, уједно и читалаца са радњом најављене игре), већ се театрализује лудички развој радње. *Драма у драми* заснована је на иманентном (микро) заплету – преузимање роба за курбан и изнуђивање мита од Алила. Комичка напетост концентрише се око непосредног савлађивања препрека, односно проблемских ситуација. Најозбиљнија препрека јавља се у ситуацији сусрета Гордане/паше са сужњем/мужем. Суздржане емоције преусмеравају се посредством нове ситуације (молба Алилове сестре да поштеди Вукосава), па се крећу од сентименталних ка љубоморним (Вукосав је пређутао Златији, која га је посећивала у ћелији, да је ожењен). Ситуациона комика посебно је инспирисана метатеатралним аспектима. Искакање из улоге имплицитно је сигнализовано преко психолошких и гестуалних реакција што је посредовано дидаскалијама и Михатовим апарте коментарима.

> ВУКОСАВ: Што би? (Гордана пође к Вукосаву, па застане, машајући се за срце).
>
> МИХАТ (себи): Сад ће га загрлити! Хоће, Бога ми. Шта ћемо сад?! (Спази буздован, дигне га и, клекнув пред Гордану, пружи јој га).
>
> (III, 8, стр. 221)

Нова *драма у драми* отворена у четвртом чину (искушавање Вукосава, поигравање његовим емоцијама, победа женског принципа) управљена је ка

[12] Михатова функција исцрпљена је, нажалост, током трећег чина обуздавањем Горданиних метатеатралних искорака. Чини се да је Костић могао да га укључи у радњу друге драме у драми.

јединственом расплету. Класични облик драме у драми укључује и публику, односно друге ликове као посматраче/гледаоце (*Хамлет*, *Комичне илузије*) јер је „игра увек приказ за некога“ (Гадамер, 1978:138). Овде, међутим, публика у првој *драми у драми* је Михат као лик-режисер који је активни посматрач извођења Горданине улоге – враћа је у улогу кад год уочи метатеатрални искорак[13]. У другој још је сложенија ситуација. Гордана/паша користећи се предметима (коњ, седло) као елементима сценографије и посебним знаком препознавања (младеж испод дојке) уједно је и глумица и лик-режисер. Не мање важно за *смехотворни принцип* (Максимовић, 2003) јесте и иронизовано цитирање коментара о Горданиној лепоти чије прекорно значење скрхан болом Вукосав не разуме.

ГОРДАНА: Па – лијепа (Пријекорно). Оно, да речем, има и љепших – лицем –особито у нас тамо. Али је угодљива, па је милокрвна, па то срце, та душа! (...)
(8, IV, стр. 235)

Демаскирање у завршној сцени и објашење представе ствар је комедиографске конвенције (измирење ликова, усаглашавање нивоа знања).

За француску публику Костић је избацио мотив о змијоглавима и с том интервенцијом се Младеновић слаже (1996:93-94). Међутим, треба рачунати на то да је фантастика саставни део илузионизма другостепене фикције, односно фантастика је по природи илузионистичка. Осим тога змијоглави као митолошка бића дају фолклорни тон (Питулић, 1996:99) иманентан свету ове комедије. Ефекат комичког је у појави змијоглавих у *простору радње* (иза сцене) чиме се пародијски интезивира стеротип о јунаштву Турака. Фокализује се хистерични улазак жртви обмане (деца, Златија) и комично скривање иза бабе. Михатова причања као и баба Мерино сујеверје погодују развоју страха и услов су да се поверује у улогу паше и не проверава царев „јасак“.

4.1. И *Окупација* (III чин) разликује извесне аспекте *драме у драми*: простор (фоаје), време (пауза), лик-режисер (поигравање ликовима пред прикривеном публиком), активирање интертекстуалности на реторичкој и сценској равни. Алузије на друге драмске текстове указују и на ерудитивност ликова, али и на специфичан театрални комуникацијски кôд тог света као што је случај са поигравањем мотивом губљења мармице из *Отела*.

Емилија: (...) Сваког тренутка очекујем – своју мармицу. Дездемона не сме никад да заборави своју марамицу. (...)
(III, 5, стр. 164.)

Своју стварност, околности у којима се затичу ликови тумаче у компарацији са ситуацијама из позоришних дела, односно посредством другостепене фикције. Уплив другостепене фикције у првостепену карактеристичан је за љубавне односе (Олга↔Велде). Нарочито када се ликови удаљавају од

[13] Подразумева се да за Турке, као и за Вукосава ово није представа, па према томе нису ни у позицији посматрача лудичког чина.

затечене ситуације посежући за позоришном реториком, драмским делима[14], стилизованим гестовима. Најпре Олга откључава кôдни систем театралног света обраћањем Велдеу са „гневни Пелеиде". Од тог тренутка она преузима водећу улогу у удварању а легенда о прстену Нибелунга, тј. Вагнерова опера *Сигфрид*, с које су изашли на паузу, користи се као знаковни систем флерта. За њу је позоришна фикција мера стварности; она и свој емотивни проблем преводи на ниво театралности у којој ће бити пасивни учесник. С друге стране Емилијина игра држи семантички оквир *драме у драми*. Користећи се шармом успева да Хонришем и нарочито Тришинским управља попут луткара (реторичко надметање, трчање по марамицу). Са аспекта театрализације ова је сценска поставка веома занимљива због двоструке оптике. Наиме, укршта ужу (Велде и Олга иза завесе) и ширу перспективу (читалац, гледалац). Широј перспективи ближа је Емилијина позиција јер се цела ситуација театрализује у односу на њену игру (имплицитно и са читаоцима заверенички дели знање). Фоаје позоришта њен је *theatrum mundi* где се ликови смењују попут фигура несвесни своје изманипулисаности. Представа којом ће убедити Олгу да се окане Тришинског, односно да се ослободи моралних обзира, дужности и прихвати Велдеову љубав најављена је крајем II чина.

> ЕМИЛИЈА: Али величанствено дуге паузе међу чиновима, које су тако савршено прикладне за ћаскање да се паузе могу претворити у стварну представу а представа може постати пауза! Једном речи наређујем: дођи! Али, мораш ми обећати да ћеш се тачно покоравати сваком моме ма и најнеприметнијем мигу. Сјајно ћемо се забављати. (11, II, стр.157)

Занимљива је координираност лудичког и интеграционог оквирног заплета спороведена преко мотива игре/коцке. Коцкарском подвалом Тришински је нехотице дошао до богате удаваче (веридба с Олгом замена је за коцкарски дуг њеног брата), али ће на исти посредни начин нечасном радњом (варањем на картама, што проузокује тужбу и најаву хапшења) и дефинитивно изгубити Олгу, односно „окупирани милион".

5.0. Принцип лудичког отима се поједностављеној графичкој ситуационој презентацији, јер лудичко доводи у питање и идентитет ликова и радњу са становишта значења. Отуда и проблем са свим графиконима који су статични (нпр. актанцијални модел Ан Иберсфелд). Да би се илустровала радња, ситуациона динамика театрализације, неопходно је готово за сваку ситуациону промену, нарочито интеракцијску промену лика (глума, улоге) правити нову схему, што је заметан посао. Проблематична је на пример троугаона геометрија, коју скицира Вукашин Станисављевић за УЉ јер припада макроситуацији драмске приче (1977:58). Између Вукосава и Михата нема пријатељства, јер Вукосав не познаје Михата, већ свог ускока Мргуда. Надаље, у тексту нема доказа о пријатељском односу, али се подразумева одговарајући хајдучки кодекс. С друге стране, Гордана мрзи, презире Мргуда, али као по-

[14] Младеновић примећује да „у *Окупацији* има доста алузија и на комаде из репертоара Дворске опере у Бечу" (1977: 79).

братима воли Михата. Кад се открије/демаскира и његова еротска љубав је, бар званично, спласнула. Зато се може говорити пре о новоуспостављеној узајамној пријатељској релацији. Глумачки чин твори вишеслојне релације где је знање једног лика супериорније у односу на другог. Стога и жанровску класификацију *Ускокове љубе* („глума“) треба посматрати и у светлу лудичког принципа[15]. Такође и Горданино пребијање мужа и ликовање због невоље у којој се нашао треба читати у лудичком кључу. Глума у комедији најчешће следи процес припајања и одвајања од маске (лудичка варка делимично господари ликом), а у драми и трагедији прати судбинско срастање са маском што води разрешењу супротном од комичког (*Максим Црнојевић*).

Лудичким заплетима у Костићевим комедијама тематизована је театралност живота (породичне, брачне размирице, надметање мушког и женског принципа по позоришном обрасцу) и иманентна театралност театра (механизми који управљају представљачком фикцијом). У УЉ конфигурисан је сложен лудички заплет[16], који обједињује два циља: примарни проблем је ослобађање мужа а не мање важан и симболичко ослобађање жене од мушке доминације, борба за равноправност (Мисаиловић, 2008:183; Јованов, 1999:71). Сложен конфигурисан заплет *Окупације* разуђује нестабилна фокализација (панорамски обухвата већину ликова), па се таква структура драмског писма може довести у везу са теоријским концептом *комада-пејзажа* – вишеструке акционе линије, повезивање ситуација, епизода посредством случајности (Саразак, 2009: 81-82).

Кључне речи: лудички заплет, комедија, глума, радња, театрализација, фокализација.

ИЗВОРИ

Лаза Костић, *Драме*, СКЗ, Београд, 1922.
Лаза Костић, *Окупација* (прир.) Живомир Младеновић, САНУ, књ. 29, Београд, 1977.

ЛИТЕРАТУРА

Абот, Х. Портер: *Увод у теорију прозе*, Службени гласник, Београд, 2009.
Вукадиновић, Предраг: *Дијалектика и лепота*, у: Огледи Лазе Костића.

---

[15] Не треба, свакако, заобићи ни везу с народним глумовањем, односно фолклорним театром о коме је писао Лаза Костић на шта је већ скренула пажњу Марта Фрајнд (1987 :26).

[16] Сложен (лудички) заплет обједињује најмање две радње и противрадње које нису самосталне, већ су део целине, једног циља.

Гадамер, Х. Г.: *Истина и метода*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1978.
Грол, Милан: *Позоришне критике и есеји*, Народно позориште, Београд, 2007.
Иванић, Душан: *Лаза Костић или повратак алегорији*, Зборник у част Војислава Ђурића, ИКУМ, Београд, 1992.
Иберсфелд, Ан: *Читање позоришта*, Нолит, Београд, 1981.
Јованов, Светислав: *Изгубљени у алегорији*, у: Обманути ерос, „Филип Вишњић“, Београд, 1999.
Јовановић, Рашко: *Драме Лазе Костића на сцени*, Књижевно дело Лазе Костића, ИКУМ, Београд, 1982.
Клоц, Фолкер: *Затворена и отворена форма у драми*, Лапис, Београд, 1995.
Краљ, Ладо: *Радња*, ТкХ (лат.) Београд, 2002.
Леметр, Жил: *Импресије из књижевности и позоришта*, Култура, Београд, 1965.
Максимовић, Горан: *Тријумф смијеха*, Просвета, Ниш, 2003.
Милинчевић, Васо: *Лазе Костића „Гордана“ и народна песма „Љуба хајдук-Вукосава“*, у: Српска драма до Нушића, Рад, Београд, 1985.
Мисаиловић, Миленко: *Лаза Костић*, у: Значења српске комедиографије, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2008.
Младеновић, Живомир: *Лаза Костић као комедиограф*, Драма у српској књижевности, Научни састанак слависта у Вукове дане (1995), 25/1, Београд, 1996.
Младеновић, Живомир: *Предговор*, Окупација, САНУ, књ. 29, Београд, 1977.
Милијић, Бранислава: *Нека естетичка начела Лазе Костића*, у: Књижевно дело Лазе Костића, ИКУМ, Београд, 1982.
Павис, Патрис: *Речник позоришта*, ТкХ (лат.), Београд, 2002.
Павис, Патрис: *Анализа савременог драмског текста*, Улазница, бр. 186-187, 2003; бр. 189-190, Зрењанин, 2004.
Павис, Патрис: *Из позоришног речника*, Сцена, бр.5, Нови Сад, 1985.
Пејчић, Александар: *Фокализација у драми*, Књижевност и језик, 3-4, Београд, 2008.
Питулић, Валентина: *„Гордана“ Лазе Костића и народна песма „Љуба хајдук Вукосава“* , МСЦ (драма у српској књижевности), Београд, 25/1, 1996.
Поповић, Богдан: *„Гордана“ Лазе Костића*, у: Огледи о српској књижевности (СД, I), Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 2001.
Ромчевић, Небојша: *Ране комедије Јована Стерије Поповића*, Позоришни музеј Војводине, Нови Сад, 2004.
Станисављевић, Вукашин: *Епика и драма*, Универзитет уметности, Београд, 1977.
Саразак, Жан-Пјер (прир.): *Лексика модерне и савремене драме*, КОВ, Вршац, 2009.
Фрајнд, Марта: *Драме Лазе Костића*, у: Књижевно дело Лазе Костића, ИКУМ, Београд, 1982.
Фрајнд, Марта: *Историја и еп као грађа песничких трагедија Лазе Костића*, у: Лаза Костић: Драме (српска књижевност: драма, књ. 10), Нолит, Београд, 1987.

Шефер, Жан-Мари: *Драмски акт исказивања*, Повеља, бр.1, Краљево, 1998.
Шефер, Жан-Мари: *Зашто фикција?*, Светови, Нови Сад, 2001.

Александар Пейчич

ИГРОВАЯ ЗАВЯЗКА: КОМЕДИИ ЛАЗЫ КОСТИЧА

(Резюме)

В работе установлены основные структурные элементы театрализации игровой завязки. Театральные компоненты в тексте (драма в драме, актерская игра, образ, режиссер) имманентны данному типу завязки. Костич в своих комедиях по-разному структурировал завязки. В «Оккупации» театрализации подвергаются крупные ситуационные единицы, а в комедии «Гордана» внутри структуры эпизодов театрализован последовательный ситуационный ряд.

УДК 811.163.41:929 Karadžić V. S.
930.85(497.15)"18/19

Саша Кнежевић*
Филозофски факултет, Источно Сарајево-Пале

РЕЦЕПЦИЈА ВУКОВОГ ДЈЕЛОВАЊА У БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКОЈ КУЛТУРНОЈ ЈАВНОСТИ

Намјера овог рада је да се кроз сумаран преглед реакција на Вуков првенствено књижевни рад у босанскохерцеговачкој културној јавности, од почетка деветнаестог до почетка двадесет првог вијека, покуша указати у коликој је мјери и на који начин његов свеколики цивилизацијски допринос језику и књижевности Срба три закона био вредновани и превредновани у одређеним историјским периодима.

Послије скоро два вијека откако се Вук јавио на европској културној сцени не јењава потреба како за, оцјеном и процјеном његовог рада, тако и за процјеном и тумачењем рецепције његових разноликих активности. Рецепција Вуковог, обимом и садржајем огромног дјела, једнако је стара колико и оно само. Вук је истовремено био и куђен и хваљен, поштован и омаловажаван и након скоро два вијека свједоци смо да се на том пољу ствари битно не мијењају. То је заправо логична посљедица значаја који је Вук Караџић имао и даље има за културу српског и осталих јужнословенских народа. Вук је био чедо Првог српског устанка, народне револуције, отуда дјелује и помало иронично што свој посао дугује његовој пропасти која га је потјерала у Беч. Вукова каријера и започиње „новогодишњом честитком Карађорђу" (Поповић 1964: 66), несачуваним првјенцем његове полемичке мисли, писмом пораженом Вожду обезглављеног народа, чији вођа у једном нешто друкчијем боју сам постаје.

„Borba je bila njegov elemenat i on je nju tražio, jer je kao svaki reformator, osećao da jedino kroz borbu može doći do ostvarenja svoje misli" (Andrić 1977, 99). Тешко да је неко боље од Андрића разумио борбу за остварење сопствене мисли. Отуда није ни чудо што га Андрић препознаје, као писца и реформатора, што апострофира његов оптимизам, то најпоузданије оружје у борби са вјетрењачама. У вријеме када Андрић пише о Вуку могло се констатовати како је: „na kraju, sve što je bilo Vukovo, misao i delo, život i borba, završilo

* filozof@paleol.net

u sveopštoj 'gloriji', bez senke sumnje, bez traga poricanja" (Andrić 1977, 95). У држави у којој је службени језик био српскохрватски, као *чедо Вуковог непринципијелног компромиса*, и у којој су у братској слози живјели *Срби три закона*, Вук Караџић и његово стваралаштво сматрано је прворазредном културном институцијом. Како нас првенствено интересује простор данашње Босне и Херцеговине, ствари из ове преписке изгледају знатно друкчије, без обзира да ли су посматране у дијахронијској или синхронијској равни.

У Вуково доба простор Босне и Херцеговине био је у саставу Турске, а данас је то независна државна творевина три конститутивна народа – Бошњака, Хрвата и Срба. Ни у Босни, као ни у Херцеговини Вуковог доба није било непосредних писаних реакција на Вуков рад. С друге стране, Вук скоро непрестано упућује на Босну и Херцеговину у својим текстовима. У предговору другом издању *Рјечника* српског језика истиче своју жал што никада није походио Босну и на лицу мјеста се увјерио у обиље лексикографске грађе, о којој је имао посредне трагове које је добио од својих пјевача и сарадника.

Зашто није никада дошао у ове крајеве није баш сасвим јасно. Да ли није могао добити папире од аустроугарских власти или се бојао за сопствену безбједност, и није нарочито важно за ову врсту студије. Много је значајнији податак да се међу великим дијелом његових књига као пренумеранти налазе особе из Босне или Херцеговине. То су највећим дијелом били трговци, свештеници и црквени великодостојници Српске православне цркве[1], али је још битније што међу пренумерантима срећемо и два велика и значајна имена међу босанскохерцеговачким Хрватима, фра Ивана Фрању Јукића и фра Гргу Мартића.

Иван Фрањо Јукић, уредник часописа „Босански пријатељ" илирац и славјанофил, и сâм је сакупљао и објављивао народне пјесме, прво у свом часопису, а потом са фра Гргом Мартићем 1858. године и у посебној збирци *Народне пиесме босанске и херцеговачке*. Пријатељ Омер-паше Латаса сакупљање и објављивање народних умотворина сматра интегралним дијелом борбе за буђење и ослобођење од турске власти.

> „Sve gotovo dèržave prostranog turskog carstva u Europi prenule su se iz dubokog sna neznanja i nemarnosti sama Bosna još sladko spava! Okó nas srodni narodi naslađuju se ugodnim mirisom cvietja narodnog književstva, a mi ni primirišit nehtiedosmo?" (Jukić 1973, 23)

Сакупљање и објављивање народних пјесама Јукић сматра патриотским чином, што и јесте главна карактеристика рецепције Вуковог дјела на тлу Босне и Херцеговине. Буђење давно утрнутих патриотских осјећања у народу помоћу пјесама које је сам створио и сачувао кредо је свих Вукових директних или индиректних сљедбеника у Босни и Херцеговини у 19. вијеку. А да је Јукића на овај посао инспирисао првенствено Вук Караџић, потврђује његово објашњење које претходи пјесмама у његовом часопису, у којем он од свих сакупљача народних лирских пјесама издваја Вука и Симу Милутиновића, напоминући да:

[1] Већ је за *Рјечник* из 1818. године било пријављено 6 пренумераната са простора данашње Босне и Херцеговине, и то по три калуђера и трговца.

„Kako u ovoj tako u g. Karadžića sbirci jesu većinom piesme, koje se po Bosni pievaju“, апострофирајући, истина нетачан податак, како је: „najobilnii Kar. pievač bio Bošnjak Pilip Višnjić“ (Јукић 1973, 53).

Јукић у овом тексту наговјештава своју потоњу збирку напомињући како: „Ništa ne manja po Bosni još imade sila nesabranih nar. piesamah“ (Јукић 1973, 53). Као крајња потврда у коликој је мјери Вук утицао на Јукићеве појмове везане за народно стваралаштво јесте његова подјела пјесама на женске, јуначке и јуначко-женске.

Занимљиво је да је једну варијанту своје збирке народних пјесама Јукић имао спремну већ 1843. године и да ју је желио објавити под илирским именом. Ипак рукопис књиге наредне године доспијева до Људевита Гаја, који је финансирао објављивање Јукићевог часописа, али под именом „Босанске народне пјесме“. Зашто је збирка на објављивање чекала пуних петнаест година не може се са сигурношћу тврдити, али је значајно нагласити Јукићеву интенцију да пјесме објави као босанске. Збирка је штампана након Јукићеве смрти и за њу је предговор и у функцији својеврсног увода пјесму на народну *Прво познанство,* написао фра Грга Мартић, који је и њен коаутор. Мартић у предговору инсистира на Вуковском начелу „ da se narodne pjesme onake, kakve iz pučkih ustah ističu i zapisuju“ (Jukić; Martić 1892: X). У коликој су се мјери заиста држали овог прокламованог начела и у коликој су мјери они били тек *собиратељи* може се наслутити из приказа Марка Краљевића и локалних јунака гдје је примат недвосмислено дат *босанским јунацима.* Значај ове књиге је прије свега у чињеници да се први пут још за Вуковог живота појавила збирка народних пјесама сакупљених по Босни и Херцеговини и на језику за којег је Мартић тврдио: „jezik je jedan, koji se govori u Srbiji, Bosni i Hercegovini“ (Jukić; Martić 1892: XIV) и. мада га не именује, сасвим је јасно да он у потпуности потврђује Вуково размишљање.

Јукићева жеља да покаже како ће пјесме које је он са својим помагачима сакупио по Босни „Вукову збирку много за собом оставити“ (Кецмановић 1963: 55) показује како су сакупљачи показивали амбицију да засјене Вука. Можда баш у томе лежи један од разлога што је Богољуб Петрановић, чија се прва збирка *Српске народне пјесме из Босне (женске)* појавила 1867. године, доживио, као и његова збирке, управо због неодмјерене компарације с Вуком, након метеорског успона мучевити пад и чак потпуно неодмјерену осуду и научну игноранцију.

Уопште, међу српским културним радницима владало је становиште да је Вук „отац наше књижевности“ (Кашиковић 1887: 175) и није постојала никаква дилема око његове улоге и значаја. Скоро да у деветнаестом вијеку није ни било књижевног стваралаца из ових крајева да се није окушао у сакупљању народног блага, било да су у питању пјесме, приче или етнографски списи.[2*] Они су у Вуку видјели човјека из народа, као што су и сами били. Нарочито би се Херцеговци

[2] У посљедњих петнаестак година појачало се интересовање за Вукове сљедбенике у БиХ и њихов рад па је објављено више студија и неколико веома значајних књига које су знатно боље осивјетлиле њихов рад и значај за српску културу на овим просторима: В. Максимовић *Вук и сљедбеници,* Б. Трајковић *Никола Т. Кашиковић,* Ј. Памучина *Сабрана дјела,* М. Сапак, *Преглед*

поносили заједничким коријенима увиђајући да његове, првенствено националне идеје, одговарају њиховом патриотском заносу, по ријечима Милоша Окуке:

> „Osobito je bilo značajno to što je Vukovo djelo izražavalo nacionalna osjećanja, vraćalo narodu nadu za oslobođenje od tuđina, poticalo na otpore i bune, učvršćivalo srpski nacionalni identitet“ (2005: 278).

Веома је интересантно да и проучаваоци њиховог дјела никада не пропуштају да истакну како су они били Вукови сљедбеници и настављачи великог посла који је он започео у српском народу.

Ништа се у односу према Вуку и његовом дјелу није промијенило ни у двадесетом ни у првој половини двадесет и првог вијека. Српски историчари књижевности, поготово они који су се бавили народном и књижевношћу деветнаестог вијека, константно су на трагу Кашиковићеве тезе. Илија Кецмановић је први српски историчар књижевности из Босне и Херцеговине који је Вуку посветио посебну студију. Књига *Вук Караџић – његов живот и рад* из 1947. године, како јој и наслов казује представља покушај стварања монографије. Кецмановић је објавио велики број радова о Вуку од којих су се истина неки, по ријечима Трише Кујаче, више пута појављивали под различитим насловима (Кујача 1999: 126). У сваком случају, Кецмановић је на трагу оне добро знане позитивистичке представе о Вуку са које се јавља и Иво Андрић.

Српски историчари књижевности који су се бавили народном књижевношћу, што их је неминовно стављало у позицију да се осврћу на Вуков рад и када су се упуштали у полемике било које врсте у оцјени Караџићевог рада на сакупљању српских народних пјесама, чак и у студијама које имају примарно полемички тон. Ово је условљено јасно израженом свијешћу да је Вук Караџић више учинио на интеграцији Срба него сви политичари и ратници у посљедњих двјеста година, а то су одувијек више и боље цијенили они који су живјели и дјеловали изван Србије.

Ако Вук никада није дошао у Босну и Херцеговину, његове збирке и идеје засигурно јесу. Можда се обликом рецепције његовог рада може сматрати и то што су турске власти са знатним подозрењем гледале на њихову појаву и популаризацију међу хришћанима у њиховом пашалуку.

> „Njegove narodne pjesme su u Hercegovinu i Bosnu doturane i tajno, čitane i prerađivane u skrovitijim kućama, na sijelima i skupovima, pjevane uz gusle, iz njih se učio jezik i `gramatika`. (Okuka 2005, 278)

Није стога далеко од истине теорија да он заправо и није могао добити неопходне папире за улазак у Босну, а и нема разлога да не вјерујемо да је подозриви и добро обавијештени Вук предосјећао и знао да му ту не би било сигурно и да заправо не би имао од кога тражити заштиту.

Података о односу оновремене муслиманске јавности према Вуковом дјелу нема јер су они у то вријеме језички, поетички и општекултуролошки у потпуности окренути ка Истоку. Битан заокрет дешава се након аустроугарске окупације, када се и Бошњаци окрећу европском цивилизацијском кругу. Мада је и раније

српске књижевности у Босни и Херцеговини у деветнаестом вијеку, Ј. Радуловић *Славно доба Мостара* и др.

било спорадичних објављивања народних пјесама, преокрет представљају двије књиге. Мехмед-бег Капетановић Љубушак 1887. објављује књигу пословица *Народно благо*, а годину дана касније Коста Херман збирку народних пјесама *Народне пјесме Мухамедоваца у Босни и Херцеговини.* Вриједно помена је и да је Капетановић годину дана касније, али нешто прије објављивања Херманове збирке у Сарајеву штампао народну пјесму *Бој под Бањалуком 1737.* Капетановић нигдје не помиње Вука и свој евентуални однос према његовом дјелу, али је несумњиво да је на њега знатно утицало пријатељствовање са једним од најзначајнијих Караџићевих сарадника, Вуком Врчевићем. У *Народном благу* налази се велики број пословица које је и Вук објавио, на што пажњу скреће још Светозар Ћоровић, али није јасно да ли су оне преписане из Вукових књига или их је Капетановић чуо и добио од неких записивача, можда баш од Врчевића. Како год било, Мехмед-бег Капетановић представља веома значајну личност босанскохерцеговачке културе јер се бавио сакупљањем усмене традиције коју је објављивао на народном језику и штампао латиницом, као и *Народно благо,* које је у другом допуњеном издању штампано ћирилицом.

Капетановић је имао великог удјела и у стварању Херманове збирке. Ова је књига изазивала контраверзе још од свога објављивања, тачније од њених првих приказа Ватрослава Јагића и првенствено Луке Марјановића. Сукоб са Марјановићем, изазван чињеницом да је овај увелико радио на сакупљању и припреми за штампу своје збирке јуначких пјесама, које је обиљежио као мухамедовске и у два тома десетак година касније објавио као књиге 3 и 4 унутар сабраних *Хрватских народних пјесама,* за нас је много битније како сам Херман одаје велико поштовање својим претходницима у овом послу:

> „Dosad se našlo dosta zaslužnih muževa, koji su pribrali ovakvoga blaga, te ga rasturili među narod, pa njime zadivili i svu prosvijećenu Evropu“ (Herman 2000: 55).

Херман Вука, Петрановића и Симу Милутиновића користи да објасни сврху свога рада истичући како је све што су они објавили:

> „Malim je izuzetkom niklo među krštenim dijelom našeg naroda. Lijepe njihove zbirke ovakvih tvorevina narodnog duha poznate su dugo i široko. Naprotiv ostadoše junačke i druge pjesne naših Muhamedovaca dosele skrivene u zabiti“ (Herman 1996: 55).

Ово је само условно тачно јер и сам Вук је објавио велики број, нарочито лирских и лирско-епских, муслиманских пјесама из Босне, неријетко дајући појашњење као уз пјесму бр. 80 из *Мале простонародне пјеснарице*: „Ова је пјесна Сербаља Мухамеданског закона (Бошњака)“ (Караџић 1965: 68). Маглајлић у извјесној мјери показује разумијевање за Караџићево означавање оваквих пјесама када каже:

> „У оквирима ондашњег схватања о`Србима сва три вјерозакона`, Вук је ипак, на извјестан начин, уважио самосвјесност босанских Муслимана одредницом у загради, усвојивши праксу која се у означавању овог народа проводила током османског раздобља“ (Маглајлић 1987: 586).

Вук под одредницом Бошњаци никако није могао имати на уму један посебан јужнословенски етнос, јер су у то вријеме чак и Херцеговци све

људе који су живјели у Босни звали Бошњацима, што нам потврђује један од најистакнутијих Вуковаца Јоаникије Памучина, који у својој етнографској студији *Слављење Божића у Херцеговини* управо упућује на сличности и разлике у обичајима Херцеговаца и Бошњака, при чему под тим именима свакако има на уму православне хришћане.

Вук се, заправо, само дословно држао својих начела управо зато јер „су његове намјере биле јасне и оправдане у границама његових погледа“ и, мада се он тих погледа никад није ни одрекао нити у њих посумњао, начелно можемо прихватити став Алије Исаковића:

> „Ипак, није могао избјећи неку врсту правдања, али ми данас изгледа као да је то више било објашњење будућим генерацијама, него правдање савременицима“ (Исаковић 1987: 42).

Исаковић у предговору књиге *Бисерје,* која представља избор из муслиманске књижевности, Вуку приписује искључиве заслуге за то што је у деветнаестом вијеку „пробуђен научни и књижевни интерес за песничко благо нашег народа“ (Исаковић 1972: 3).

Мухсин Ризвић, који се бавио књижевношћу народа Босне и Херцеговине са акцентом на муслиманске ствараоце, увијек је наглашавао неизбјежну улогу и значај Вука Караџића за развој деветнаестовјековне књижевности, али и саме писмености на народном језику, потцртавајући његову улогу у стварању услова за *период препорода,* како је обиљежено вријеме у развоју муслиманске културе у Босни и Херцеговини од аустроугарске окупације до Првог свјетског рата. У његовим се текстовима на најбољи начин потврђује значај Вуковог „сакупљачког и антологијског рада“ управо за промоцију муслиманске културне баштине у Босни и Херцеговини, што најбоље поткрепљују завршне ријечи његовог текста *Херцеговина и Босна у раном Вуковом стварању.*

> „Захваљујући Вуку откривена је јужнословенској и европској јавности, и духовно приближена, и муслиманска народна поезија, севдалинка и балада, као израз особене љепоте једног тајанственог, бајословног и чудесног свијета, источњачке осјећајности, безнадног љубавног чекања и снатриве словенске туге“ (Ризвић 1987: 381).

Савременим проучаваоцима народне књижевности, а и језика у Босни и Херцеговини, такав Вуков став не одговара, али се ипак не усуђују залазити у дубље полемике. Отуда га они у својим расправама просто заобилазе или га тек узгредно помињу, слиједећи ваљда примјер Ф. Вулетића, аутора *Граматике босанског језика за средње школе* из 1890. године, који у цијелој књизи Вука Караџића помиње само на једном мјесту, када за ознаке акцената преузима четири знака „koje je uveo Vuk Stefanović Karadžić“ (Gramatika 1890: 24), не објаснивши гдје их је то и у који језик Вук „увео“. Занимљиво је напоменути да је и овај уџбеник настао као плод више од осамдесет сједница Државне комисије за израду нових уџбеника у периоду 1883-1887, на којима су:

> „Bila pretresena različita mišljenja o jeziku i pravopisu. Za osnovu u radu komisije služili su rječnici Vuka Karadžića, njegove i Vrčevićeve narodne pripovijetke kao i Daničićev prijevod *starog zavjeta*“ (Nehring 2005: 310).

У обимом великом зборнику *Језик у Босни и Херцеговини*, који је објављен под патронатом академика Свена Менсланда (Sven Mønnesland), а који је као и научни скуп *Језик и демократизација* из којег је проистекао, имао за циљ да послужи као „dokaz da je potrebna saradnja stručnjaka sa cijelog jezičkog područja, jer na slavenskom jugu sve su jezičke i književne tradicije povezane, pogotovo u samoj Bosni i Hercegovini“ (Mønnesland 2005: предговор), именска одредница Вук појављује се 82 пута, али скоро у половини случајева у текстовима Милоша Окуке, Срете Танасића и Милана Шипке. У текстовима других научника, који се баве између осталог *Језиком усменог стваралаштва* или језичком стандардизацијом у БиХ Вук се помиње сасвим узгредно или се уопште не помиње.

Вуково интересовање за Босну и Херцеговину и његово више пута акцентована увјерења како:

> „Јуначке се пјесме данас најбоље и најживље пјевају по Босни и Херцеговини“, и „Да сам којом срећом могао отићи у Босну и Херцеговину и у Косово и у Метохију, јамачно бих нашао још много знатнијих ријечи; али поред све моје жеље то се није могло“ (Караџић 1818, *Рјечник* 17),

изашла су изван сфере бошњачке научне јавности, јер је акценат стављен на *аутентично бошњачко* традиционално културно добро и њену посебност унутар јужнословенске заједнице, при чему се у Вуково доба интерконфесионални термин *бошњачки*[3] искључиво примјењује на један народ, док се за језик истог тог народа користи покрајински термин босански, прокламован крајем деветнаестог вијека.

У складу са наведеним је дошло и до неколико необичних преименовања књига па се у издању Препорода, а уз предговор Ђенане Бутуровић, 1996. године Херманова збирка појавила у два тома под насловом *Народне пјесме Бошњака из Босне и Херцеговине*. У поговору Ђенана Бутуровић овај поступак објашњава ријечима:

> „Muslimanska epika pojavila se kao poezija posebnog bosanskog naroda (Bošnjaka) čije se ime u etničkom smislu ne može poistovjećivati ni sa srpskim ni sa hrvatskim, to je bilo polazište i čvrst stav Hermanov nakon dugogodišnjih istraživanja, a takav stav su imali i njegovi saradnici, ugledni bošnjački intelektualci“ (Buturović 1996: 8).

Познато је да је Ђенана Бутуровић била заиста одличан познавалац народне књижевности и приљежан проучавалац Херманових збирки,[4] али је ипак дужна слабије упућеној јавности објаснити на основу којих Херманових ставова је дошла до овог закључка и на које је бошњачке интелектуалце мислила. Њено додатно појашњење дато у предговору може унијети само додатну конфузију:

> „Premda upravo epika i tradicija općenito, i nikad snažnije kao u tom 19. vijeku, nedvojbeno određuje njihovo ime – Bošnjaci, Herman i njegovi saradnici se odlučuju za tada aktuelan konfesionalni naziv Muhamedovci, koji je upotrijebljen i u naslovu ove zbirke, ali koji

[3] И. Франо Јукић је до те мјере инсистирао на свом бошњачком поријеклу да се термин којим га је именовао Љубомир Зуковић Илиро-Бошњак чини више него прикладним.

[4] У издању Земаљског музеја у Сарајеву 1966. године објављена је књига *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini (iz rukopisne ostavštine Koste Hermana)* за коју је Ђенана Бутуровић написала увод, предговор, напомене и поговор, тачније приредила је за штампу.

isključivo podrazumijeva jedan poseban južnoslovenski etnos. Tako ga je shvatila i savremena srpska i hrvatska kritika, a i ona kasnija sve do one iz naših dana“ (Buturović 1996: 8).

Оновремена српска и хрватска критика[5] оштро је замјерила Херману управо именовање ове збирке јер је она представљала један од повода за веома жучне расправе о покушају формирања трећег народа у Босни и Херцеговини.

У данашњим културним и политичким приликама сасвим је разумљиво и прихватљиво ову збирку сматрати интегралним дијелом културне и књижевне баштине бошњачког народа, али је тешко прихватити да се у покушајима потврде националне и културне самосвијести Бошњака ствара једна квазиисторијска наука која мора потврдити њихову вјековну самосвојственост и постојање по цијену да се изванредно значајни научници, који се не уклапају у тај образац занемарују или апсолутно потиру.

Ових, тек нешто примјера, који се могу сматрати релевантним за ову врсту и обим студије, показују нам колико је заправо Вуков рад био и остао на вјетрометини, без разлике који и какви и са које стране су се вјетрови на њега окомљавали. Мада је Вук првенствено био оспораван у Србији и међу Србима, настојали смо показати да је и прећуткивање његових заслуга једна врста оспоравања око нечега и са неким с киме се у највећој мјери не вриједи спорити. Друга битна претпоставка је да у босанскохерцеговачкој културној јавности тек у посљедње вријеме имамо најмање два погледа на Вука. Први из угла српских културних и научних дјелатника за које је он својеврсни културни отац нације, ако подразумијевамо да је Свети Сава духовни и други који неријетко настоји пренебрећи или просто скрајнути Вукове заслуге за њихов национални језик и књижевност, ма како је неко звао, из простог разлога што је за њих и за њихове потребе Вук Караџић исувише српски и националан.

Кључне ријечи: Вук Караџић, Босна и Херцеговина, рецепција, језик, књижевност, нација.

ЛИТЕРАТУРА

Andrić 1977: Ivo Andrić, Umetnik i njegovo delo, Sarajevo: Svjetlost.

Бодирога 1992: Милан Бодирога, *Патриотизам- основни животни и стваралачки покретач Мехмед-бега Капетановића Љубишака,* Zbornik radova Mehmed beg Kapetanović Ljubušak, Sarajevo: Institut za književnost, 117-126.

Buturović 1992: Đenana Buturović, *Boj pod Banjalukom 1737. Mehmed-bega Kapetanovića Ljubušaka,* Zbornik radova Mehmed beg Kapetanović Ljubušak, Sarajevo: Institut za književnost, 31-54.

[5] В. Јагић, Л. Марјановић, Т. Остојић и Љ. Стојановић поред одређених похвала овој књизи Херману првенствено замјерају због назива збирке.

Бутуровић 1987: Ђенана Бутуровић, *Муслиманска епика – од Вука до Hörmanna,* Зборник радова о Вуку Караџићу, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 605-614.

Buturović 1996: Đenana Buturović, *Predgovor,* u knjizi: Kosta Hörmann, *Narodne pjesme Bošnjak u Bosni i Hercegovini,* Sarajevo: Preporod.

Gramatika bosanskog jezika za srednje škole 1890, Sarajevo: Štampa zemaljske štamparije.

Добрашиновић 1960, Голуб Добрашиновић, *Вуково интересовање за Босну,* Прилози за књижевност, св.1-2, Београд: Рад, 73-78.

Исаковић 1987: Алија Исаковић, *Вукова свијетла слутња,* Зборник радова о Вуку Караџићу, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 35-44.

Isaković 1972: *Pjesme srca,* u knjizi: Biserje – izbor iz muslimanske književnosti, Zagreb: Stvarnost, 3-5.

Jezik u Bosni i Hercegovini 2005*,* urednik Svein Møennsland, Sarajevo: Institut za jezik – Institut za istočnoevropske i orijentalne studije Oslo .

Jukić 1973: Ivan Franjo Jukić, *Sabrana djela,* Sarajevo: Svjetlost.

Караџић 1986: Вук Стефановић Караџић, *Српски рјечник,* Београд: Просвета.

Караџић 1965: Вук Стефановић Караџић, *Мала простонародна славенороб-ска пјеснарица 1814. година*, Београд: Просвета.

Кашиковић 1887: Никола Т. Кашиковић, *Srpske narodne pjesme, gezovske i đevojačke iz Bosne. Skupio ih P. Mirković,* Bosanska vila, II, 11, Sarajevo, 174-176.

Кочић 1986: Петар Кочић, *Бошњаклук,* у књизи: Чланци, прикази, говори, Бањалука-Сарајево: Глас-Свјетлост.

Кујача 1999: Триша Кујача, *Илија Кецмановић – живот и дјело*, Београд: Свет књиге.

Letić 1990: Branko Letić, *Poezija fra Grge Martića,* u knjizi: Izabrana djela I, Sarajevo: Svjetlost, I-LXXIV.

Maglajlić 1992: Munib Maglajlić, *Mehmed-beg Kapetanović Ljubušak – jedan pogled na život i djelo,* Zbornik radova Mehmed beg Kapetanović Ljubušak, Sarajevo: Institut za književnost, 13-18.

Маглајлић 1987: Мунив Маглајлић, *Муслиманске баладе и романсе у Вуко-вим збиркама,* Зборник радова о Вуку Караџићу, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 585-594.

Максимовић 1997: Војислав Максимовић, *Вук и сљедбеници*, Србиње: СПКД Просвјета.

Martić 1990: Fra Grga Martić, *Izabrana djela I,II,III,* Sarajevo: Svjetlost.

Muratagić-Tuna 2005: Hasnija Muratagić-Tuna, *Bosanski, hrvatski, srpski-aktuelni pravopisi,* Sarajevo: Bosansko filološko društvo.

Nehring 2005: Gerd-Dieter Nehring, *O jeziku administracije za vrijeme Austro-Ugraske,* Zbornik radova Jezik u Bosni i Hercegovini, Sarajevo: Institut za jezik – Institut za istočnoevropske i orijentalne studije Oslo, 365-376.

Okuka 2005, *Književni jezici bosanskih Srba,* Zbornik radova Jezik u Bosni i Hercegovini, Sarajevo: Institut za jezik – Institut za istočnoevropske i orijentalne studije Oslo, 259-298.

Памучина 2005: Јоаникије Памучина, *Изабрана дјела*, Билећа: СПКД Просвјета.
Поповић 1964: Миодраг Поповић, *Вук Стефановић Караџић,* Београд: Нолит.
Радуловић 2010: Јован Радуловић, *Славно доба Мостара,* Мостар: СПКУД Гусле.
Rizvić 1985: Muhsin Rizvić, *Pregled književnosti naroda BiH*, Sarajevo: Веселин Маслеша.
Ризвић 1987: Мухсин Ризвић, *Херцеговина и Босна у раном Вуковом стварању,* Зборник радова о Вуку Караџићу, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 375-382.
Rodić 1992: Milivoj Rodić, *Ljubušakov odnos prema narodnoj poslovici i dvostihu*, Zbornik radova Mehmed beg Kapetanović Ljubušak, Sarajevo: Institut za književnost, 79-100.
Сaџак 2009/2010: Младенко Сaџак, *Преглед српске књижевности у Босни и Херцеговини у деветнаестом вијеку,* Бањалука: Крајина.
Selimović 1985: Meša Selimović: *Za i protiv Vuka,* Beograd: Sloboda.
Tanasić 2005: Sreto Tanasić, *Neke jezičke osobine srpskih narodnih pjesama iz BiH,* Zbornik radova Jezik u Bosni i Hercegovini, Sarajevo: Institut za jezik – Institut za istočnoevropske i orijentalne studije Oslo, 147-157.
Трајковић 2006: Борјанка Трајковић, *Никола Т. Кашиковић – живот и дело*, Београд: Народна библиотека Србије.
Ćorović 1911: Vladimir Ćorović, *Mehmed-beg Kapetanović*, Sarajevo: Institut za proučavanje Balkana.
Halilović 1991: Senahid Halilović, *Bosanski jezik,* Sarajevo: Bosanski krug.
Hermann 1966: Kosta Herman, *Narodne pjesme Muslimana u Bosni i Hercegovini (iz rukopisne ostavštine Koste Hermana),* Sarajevo: Zemaljski muzej.
Hörmann 1996: Kosta Hörmann, *Narodne pjesme Bošnjak u Bosni i Hercegovini,* Sarajevo: Preporod.
Чубелић 1987: Тврtко Чубелић, *Вуково поимање усмене народне књижевности и суврeмена разматрања – с особитим освртом на грађу из БиХ,* Зборник радова о Вуку Караџићу, Сарајево: Институт за језик и књижевност, 533-542.

Sasa Knezevic

THE RECEPTION OF THE VUK'S ACTIVITIES IN THE CULTURAL PUBLIC OF BOSNIA AND HERZEGOVINA

(Summary)

The intention of this paper was to point out, through the summarized review, Vuk's, primary literary, activity in the cultural public of Bosnia and Herzegovina from the beginning of the 19th to the beginning of the 21st century. We also took into consideration the importance and the ways of valuation and overvaluation of his great civilizational contribution to the language and literature of the Serbs of all three confessions in various historical contexts.

UDK 930.85(497.11:430)“19“
821.163.41.09”19”
821.112.2.09”19”

Слободан Ж. Марковић*
Филолошки факултет, Београд

САРАДЊА СРПСКИХ И НЕМАЧКИХ ПИСАЦА У ТРЕЋОЈ ДЕЦЕНИЈИ ДВАДЕСЕТОГА ВЕКА

Сарадња посленика у српској и немачкој култури и књижевности траје већ три века, са мањим или већим интензитетом. У трећој деценији двадесетога века сарадња појединаца и група српских и немачких књижевника била је изразито подстакнута књижевним идејама које су појединци прихватили и изражавали у својим остварењима, сарађивали у српским и немачким часописима на њима заснованим и окупљали се у књижевне покрете: дадаизам, експресионизам, зенитизам, и социјална литература.

У новијој српској књижевности и култури од осамнаестог до двадесет и првог века – од Доситеја Обрадовића и Вука Караџића до наших дана – постојала је веза између српске и немачке културе и књижевности и лична сарадња српских писаца и културних радника са немачким. То је један од путева и континуитета којима се стваралаштво Срба спајало са европским културним токовима. Ти додири, везе и сарадња су се богатили јачим или слабијим активним односом српских писаца према појавама и у другим европским културама и књижевностима – руској, мађарској, француској, италијанској, енглеској, чешкој... Специфичан континуитет веза и сарадње српских и немачких књижевних стваралаца одржао се и у појединим периодима био врло интензиван, на шта се у науци није увек обраћала одговарајућа пажња. У том погледу карактеристичан је однос српских и немачких писаца у периоду између два светска рата, нарочито у трећој деценији двадесетога века – у јеку појава модерних књижевних програма и стварања књижевних покрета.[1] Српски дадаисти, експресионисти – зенитисти, постекспресионисти и писци социјалне књижевности – од 1920. до 1931– имали су интензивну и плодну сарадњу са немачким писцима одговарајућих усмерења.

* skjsk@fil.bg.ac.rs

[1] Види: С. Ж. Марковић, *Књижевни покрети и токови између два светска рата*, Бгд, 1970, 19–53. и 95–118; *Књижевне појаве између два светска рата*, Ваљево, 1982, 57–60, 67–69, 132–149.

Када је песник и новинар Драган Алексић (1901–1958) почео да студира славистику у Прагу (1920–1921) упознао се и почео да сарађује са немачким младим писцима дадаистичке усмерености, Куртом Швитерсом, Раулом Хаузманом, Валтером Мерингом, Рихардом Хилценбеком и Максом Ернстом. Претежно је од њих сазнао о дадаистичкој стваралачкој оријентацији, покрету и начелима дадаизма. Подстакнут и тиме укључио се у динамичан књижевни живот Прага „сеансама органске уметности" и стварао свој програм „оргарта", који је близак дадаистичким настојањима и придружио се дадаистичким манифестацијама. Круг нових познаника га је прихватио, подржао и уз њихово учешће изазво је гужву и метеж на приредби у Југословенској сали у Прагу. Опредељење и активност Драгана Алексића били су запажени у прашкој књижевној средини а његов пријатељ Макс Ернст обавештава утемељивача дадаизма Тристана Цару о појави младог српског песника и о његовом деловању. Драган Алексић је, потом, и формално приступио дадаистима и био први Србин, Југословен и Балканац члан покрета.[2]

У схватањима и у поезији Драгана Алексића пренебрегавала се улога логике, негирали уобичајени начин и правила поетског изражавања а кључну улогу у природном човековом изразу имају сан и подсвест. Било је то супротстављање грађанском виђењу примарне улоге реда у људским односима и јасности и једноставности њиховог изражавања, који су у сржи норми грађанске цивилизације и који су се рефлектовали у литерарном стваралаштву.

У исто време јавља се у Загребу и, касније, у Београду зенитиста Љубомир Мицић, коме се рушилаштво и деструкција као чиниоци у односу према свету били блиски. Он је у свом експресионистичком схватању и виђењу културе и књижевности сматрао да су достигнућа у њима постала традиционална и спутавајућа, да су постала окосница декаденције. Само спречавањем и рушењем таквога стања ствара се простор за кључук и вертикалу новог садржаја и израза света и човека. Љубомир Мицић је покренуо часопис „Зенит" (1920) а већ у првом броју новога часописа (1921) Драган Бублић представља дадаизам и пише о Драгану Алексићу. У трећем броју Зенита почиње сарадњу Драган Алексић објављивањем свог манифеста *Дадаизам* и песме *Дада* као илустрације програмских начела и у којој је садржана имплицитна поетика.[3] Када Драган Алексић објављује свој *Дадаизам* у „Зениту", његов пријатељ из Прага – Курт Швитерс истовремено објављује дадаистичке прилоге у експресионистичком „Дер Штурму". У наредном броју „Зенита" Д. Алексић је објавио напис *Курт Швитерс Дадо*[4], у коме су очити блискост у схватањима и пријатељство.

Због различитих погледа на суштину и улогу дадаизма и зенитизма, као амбиција да постану вође окупљених стваралаца око идеја које су заговарали, долази до разлаза између Драгана Алексића и Љубомира Мицића. Драган Алексић покреће и објављује 1922. године две ревије „Дада танк" и „Дада

[2] Д.Алексић, *Дада танк*, Бгд, 1978, с. 101–103 („Водник дадаистичке чете")
[3] „Зенит", Загреб, 1921, бр. 3, 5–6.
[4] *Исто*, бр. 5, 4–6.

џез“, које су гласила дадаистичког покрета. У њима се јављају немачки дадаисти Рихард Хилценбек и Курт Швитерс, али и бард дадаизма, Тристан Цара. Сарадници нових ревија су и српски писци Драган Сремец, Видо Ластов, Славко Станић, Мони де Були и Бошко Токин.[5]

У трагањима за идејама и стваралачким начелом којима би изразили своје виђење и осећање узбурканога света Првим светским ратом и ратним последицама, као и сопствено растрзано биће животним околностима, српски писци настоје да се отргну од спутавајућих утицаја својих претходника, да свежим погледом и начином уобличе нови књижевни садржај да буду у дослуху са стваралачким појавама у свету, али да се у њиховој поетској представи осети своје тле, поднебље и особености бића и средине на којима су и из којих су поникли. Једно од тих препознатљивих трагања било је и настојање Љубомира Мицића да сагледа обрисе живота и уобличи начела на којима ће се градити специфична, али одговарајућа, уметничка представа савременог света и човекова судбина у њему. Уз своје младалачке књижевне радове, у којима је испољавао ту тежњу, основао је 1920. године часопис „Зенит“, чији се први број појавио у Загребу 1921. године (Касније је редакцију часописа преселио у Београд). „Зенит“ је од првог броја имао интернационални карактер, а сарадници су, претежно, различитих модерних уметничких оријентација, које су у већини, ипак, биле блиске експресионистичкој идеји. У „Зениту“ су објављивали своје прилоге Станислав Винавер, Растко Петровић, Марко Ристић, Милош Црњански, Бошко Токин, Драган Алексић, Виргил Пољански. Уз српске писце објављивали су своје радове књижевници из Француске, Чехословачке, Пољске, Немачке, Аустрије, Русије (Совјетског Савеза). Неки аутори своје прилоге штампали су на матерњем језику. Сарађивали су, између осталих, Анри Барбис, Иван Гол (двојезични писац – на немачкоми француском језику), Ж. А. Калмер и Лајош Касак (из Аустрије), Херварт Валден (из Немачке), Анатолиј Луначарски, Владика Мајаковски, Иља Еренбург... У трагању за новим стваралачким путевима већина сарадника „Зенита“ била је блиска експресионистичким стремљењима или њихов носилац (попут Херварта Валдена). Међутим, ипак су њихове стваралачке оријентације биле различите, што ће се видније испољити у каснијим настојањима и литерарним остварењима – средином и крајем треће деценије двадесетог века.

Покретач и уредник „Зенита“, Љубомир Мицић, настојао је да буде предводник младих писаца сарадника у часопису. У том циљу уобличио је извесна зенитистичка начела, са експресионистичком основом, која су имала програмски карактер. Сарадник часописа и пријатељ уредника – Иван Гол подржао је то настојање и укључио се у напор да се конструише једно ново уметничко стремљење. У експресионистичком часопису „Дер Арарат“ објавио је Манифест зенитизма. Нешто касније, 1925. године Љубомир Мицић је у „Дер Штурму“, у напису о Зенитософији..., развио и прецизирао своје зенитистичке идеје *о барбарогенизму као младој и недеформисаној рушилачкој снази*, која треба балканском свежином да супротставе дегенери-

[5] Д. Алексић, *Дада танк*, Бгд, 1978, 84, 85. и 86.

саним појавама у европској култури и књижевности.[6] Везе и сарадња српских писаца у немачким часописима, као и сарадња немачких писаца у „Зениту“ допринели су да се о зенитизму као једном експресионистичком виду знало у модерним српским европским књижевним круговима треће деценије двадесетога века.

Средином треће деценије двадесетога века експресионистички покрет у Немачкој јењава а бард експресионизма Херварт Валеден у новој серији свога часописа „Дер Штурм“ тражи нове стваралачке путеве и инклинира ка активистичкој – левој уметничкој и књижевној струји. Организује књижевне манифестације, подржава младе ангажоване писце и прихвата их за сараднике у новој серији свога часописа. Између осталог, отвара странице часописа младим писцима из Србије, Бугарске и Словеније.[7] Група младих писаца који су у почетку свога поетског стваралаштва тражили себе у екпресионистичким стремљењима – Смиља Поповић, Ристо Ратковић, Душан Јерковић, Павле Старчевић, Раде Драинац и Јован Поповић захваљујући интересовању Јована Поповића, његовом познавању немачког језика и посредовању објавила је 1927. године у „Дер Штурму“ своје песме, које је Јован Поповић превео на немачки.[8] Тражећи суштину света ови млади писци су у своме стремљењу желели да кроз завесу стварности назру људску судбину. Међутим, у видном пољу им се све више откривала неправда у односима међу људима у којима је укљештена човекова личност. Касније, неки од њих ће се стваралачки суочавати са социјалним питањима и укључити у борбу за ослобођење човекове личности и заштиту човека од друштвених и животних неправди. Иако се у изразу песама објављених у „Дер Штурму“ осећа постекспресионистичко рушилаштво грађанских норми, ипак је видан протест против неправди у друштвеним односима који гуше човека. Лево оријентисани неоекспресионисти, у које се укључивао известан број млађих сарадника нове серије, „Дер Штурма“, сторили су једну нову стваралачку климу у којој се развила изразита идејна и друштвена ангажованост писаца у своме времену.

Као противтежа појави и јачању фашизма у Немачкој испољава се организовање прогресивних друштвених и уметничких група, које постају снага и у духовној сфери пружају отпор фашистичкој плими. Савез пролетерских револуционарних писаца збија своје редове, у њега се укључују и значајни песници попут Јоханеса Р. Бехера који убрзо постаје и његов предводник. Савез покреће и своје гласило – *Лева кривина* (Lingskurve), појављује се и по оријентацији близак часопис – „Нови књижевни погледи“ (Die neue Bücherschau) а међу прогресивним ствараоцима снажно делује и берлинско издавачко предузеће *Малик Ферлаг*. У гласилима „Левој кривини“ и „Новим књижевним погледима“ и са издавачким предузећем *Малик-Ферлаг* сарађује Београђанин, Ото Бихаљи, који у то време борави у Берлину, а у сарадњу

[6] „Der Sturm“, Berlin, 1925, бр. 4; О Зениту у мојим наведеним радовима, *Књижевни покрети и токови између два светска рата*, 19–33. и *Књижевне појаве између два светска рата*, 56–59.

[7] „Летопис Матице српске“, Нови Сад, 1928, б. 318, 119 (Јован Поповић – Херварт Валден).

[8] „Der Sturm“, Берлин, 1927, бр. 7, с. 101–105.

се укључује и његов брат Павле Бихаљи. По угледу на *Малик-Ферлаг* и на Нове књижевне погледе браћа Бихаљи оснивају у Београду своје издавачко предузеће *Нолит* и покрећу часопис „Нова литература“. Оријентацију издавачког предузећа и часописа, као и кључне везе са немачким узорима усмеравао је Ото Бихаљи а носилац и организатор посла био је Павле Бихаљи. Око предузећа *Нолит* и часописа „Нова литература“ окупили су се социјални писци Србије и Југославије а пуну подршку у подухвату имали су од групе немачких писаца сличне оријентације. Покретачи „Нове литературе“ створили су *Међународни редакциони комитет*. У редакционом комитету су били Максим Горки, Анри Барбис, Панаит Истрати и немачки писци, између осталих Георг Грос, Јоханес Р. Бехер, Егон Ервин Киш, Ф. С, Вајскопф и Герхарт Пол. [9]

У више бројева „Нове литературе“ сарађивали су својим радовима немачки ангажовани писци. Објављивањем прилога допринели су левичарски ангажованој оријентацији часописа и умногоме издавачком програму *Нолита*. У „Новој литератури“ Хајнц Лудеке, Георг Грос, Хајнрих Циле, Харварт Бехер, Бертолд Брехт, Ф. Ц. Вајскопф, Герхарт Пол и други.[10] У њиховим радовима се истичу или уобличавају социјални задаци уметности и књижевности и подстиче побуда младих стваралаца да уметничку представу обликују тако како би била ослонац напредним социјалним тежњама и тиме остварили прогресивну ангажованост свога дела. То је прихватио круг, претежно, младих српских и југословенских писаца окупљених око *Нолита* и „Нове литературе“, који ће, касније, чинити језгро покрета српске и југословенске социјалне књижевности – Добриша Цесарић, Веселин Маслеша, Тоне Селишкар, Јован Поповић, који су постали носиоци изразито ангажоване литературе.

Сарадња српских и немачких писаца у трећој деценији двадесетог века, која се развијала ка ангажованој литератури представља једну специфичну књижевноисторијску појаву. То захтева да се термини „ангажованост писаца“ и „друштвена улога књижевности“ ближе и прецизније означе. Термин француског порекла „књижевна ангажованост“ изгубио је у интернационализацији и ширини употребе своје првобитно значење „побуде“ или „обавезе“. Велику улогу у његовом ширењу и трансформацији значења имао је Жан Пол Сартр. „Ангажованом литературом“ данас се, углавном, означавају појаве у новијој књижевности – до средине двадесетога века, која добијају смисао жанра. „Ангажована књижевност“ најчешће подразумева круг дела у којима се имплиците садржи борба за реализацију одређене социјалне идеје. То је било истакнуто у начелима која су прихватили писци социјалне литературе, коју су заговарали и у коју су се укључивали српски и немачки писци приликом своје сарадње окупљени око *Нолита* и *Малика Ферлага* крајем треће и почетком четврте деценије двадесетог века.

Шире схватање „друштвене улоге књижевности“ нужно је произишло из улоге уметности у развоју друштва. То је непрекидни процес који има спец-

[9] О „Новој литератури“ детаљније: *Књижевне појаве између два светска рата*, 135–142.
[10] „Нова литература“, I/1928, св. 5–6, с. 131–132; св. 9, 67, 82, 158 и 240.

ифично испољавање у појединим епохама. Друштвена ангажованост стваралаца је стално присутна у делу, без обзира на степен уметничке уобличености или непосредне препознатљивости идеје и осећања. Њена мања уочљивост због успешности стваралачког уобличења ауторове имагинације не значи и њену мању уметничку снагу у рецепцији дела. Код српских и немачких писаца који су сарађивали и једни на друге утицали у трећој деценији двадесетога века присутно је, као што смо показали, неколико видова схватања друштва и односа у њему и према њему. Писци социјалне литературе сматрали су да изразитост тога односа у поетској представи треба да буде кључни чинилац, који ће усмерити рецепцију дела и имати своју активну друштвену улогу.

Кључне речи: сарадња, немачки и српски писци, књижевни покрети, дадаизам, експресионизам, социјална литература.

Слободан Ж. Маркович

СОТРУДНИЧЕСТВО СЕРБСКИХ И НЕМЕЦКИХ ПИСАТЕЛЕЙ В ТРЕТЬЕМ ДЕСЯТИЛЕТИИ ДВАДЦАТОГО ВЕКА

(Резюме)

В тридцатые годы двадцатого века развивалось активное сотрудничество сербских и немецких писателей. Сотрудничеству способствовали литературные идеи, которые в то время объединяли творческих людей и которые легли в основу таких художественных направлений, как дадаизм, экспрессионализм, зенитизм, неоэкспрессионализм и социальная литература. Писатели сотрудничали в сербских и немецких журналах и альманахах: Зенит, Der Ararat, Дада танк, Der Sturm, Нова литература, Die neue Bücherschau. Это сотрудничество способствовало включению сербских писателей в мировые литературоведческие идеи и литературное творчество того времени.

УДК 821.163.41.09“17/18“
821.112.2.09“18“

Wolfgang Steininger*
Universität Graz, Institut für Slawistik, Graz

„ДРУГА ГЕНЕРАЦИЈА“ СРПСКИХ РОМАНТИЧАРА И „МЛАДА НЕМАЧКА“(DAS JUNGE DEUTSCHLAND): СЛИЧНИ ДУХОВНО-ИСТОРИЈСКИ ИЗВОРИ У РОМАНТИЧКОМ МОДЕЛУ НАРОДНОГ РАЗВОЈА

У реферату се покушава упозорити на често заборављену историјску чињеницу да између српских писаца тзв. „националне романтике“ (= Друга генерација српске романтике), као што су Лаза Костић, Ђура Јакшић, Јован Јовановић Змај и немачких писаца и културних активиста групације Младе Немачке постоје многе сличности. И српски и немачки књижевници били су суочени са сличним историјским задаћама – стварањем националног јединства и самосталне националне државе која је требало да буде остварена и на социјално праведним основама. Приказивањем тематских и естетских сличности песама Л. Костића, Ђ. Јакшића и Х. Хејнеа покушава се доказати оправданост тих претпоставки.

Подстицај за тему овог реферата треба тражити у деведесетим годинама прошлог, 20. века. Тада су се у разним славистичким часописима, филолошке и културноисторијске оријентације јављали и на немачком говорном подручју разни чланци у којима се националном, па и рационалном романтичару Вуку Караџићу, и припадницима српске националне и књижевне романтике, нпр. Ђури Јакшићу и Лази Костићу пребацује да су они њиховим националним занесењаштвом биле духовне претече великосрпских аспирација и да они носе одређену етичку одговорност за окрутне ратове на тлу бивше Југославије у 90-им годинама прошлог века.[1] У „напредним“ германистичким и историјским круговима слично се пребацује и немачким постромантичарима, припадницима Младе Немачке односно тзв. предмартовским, политички ангажованим писцима – да су били претече великонемачког империјализма Вилхелма другог и сличних негативних појава у Немачкој у 19. и 20. веку.

* slawistik@kfunigraz.ac.at

[1] Види у замени за цели низ чланака: Elisabeth von Erdmann-Pandžić, *Von der Wissenschaft zum Krieg. Zueiner Ideologie von Vuk bis Radovan Karadžić (Од науке до рата. К идеологији од Вука до Радована Караџића*). У: Die slawischen Sprachen, 50, Salzburg, 1996, стр. 13–61.

Нећемо се у овом оквиру упустити у детаљнију коректуру таквих схватања који, по нашем мишљењу, у савременој дискусији пројецијом данашњих модела историје у прошлост и деконтекстуализацијом нпр. Вукових исказа, аргументирају неваљаним и ахисторијским интерпретацијама културних и менталних појава 19. века.

Не може се порицати да су патриотски мотиви присутни у литерарним и журналистичким текстовима српских романтичара, као нпр. Лазе Костића и Ђуре Јакшића, који су били и ангажоване присталице културног и политичког покрета Уједињене омладине српске. Исто се може констатовати и код појединих припадника културног и књижевног покрета Младе Немачке, покрета који је имао и националне културне и политичке циљеве.[2] Многи од тих текстова, српских и немачких, показују високу књижевно-естетску и садржајну вредност, али неколике можемо и оцењивати као књижевно просечне. Када те текстове и данас читамо, узимајући у обзир и тадашње историјско окружење и културно-политички дискурс, тешко бисмо могли доћи до закључка да се ту ради о шовинистички инспирисаним текстовима.

Како је већ Јован Скерлић у својој темељној и ерудитивној књизи *Омладина и њена књижевност. Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба* излагао, битне почетке српске националне свести можемо наћи већ у српском просветитељству, односно већ код Доситеја Обрадовића.[3] Исто важи и за развој немачке националне свести за који је нпр. Готхолд Ефрем Лесинг давао битне побуде.[4] Неоспорно је зато чињеница да одређене корене процеса националног освешћивања код Срба и Немаца треба тражити у рационализму просветитељства. И код Доситеја и код Лесинга се ради у језгру о духовној, културној и политичкој еманципацији њихових народа.

Други хоризонт за националну мотивисаност у текстовима српских романтичара и припадника Младе Немачке представљају, на једној страни, милитарна сукобљавања и војни сукоби око националних територија, националног самоодређивања код Срба у самосталној Кнежевини, код Срба Хабсбуршке монархије и код Срба у Босни и Херцеговини и, на другој страни, борбе око етаблирања немачке националне републиканске државе или најмање конституционалне националне монархије на немачком говорном подручју. По замислима Младих Немаца, та национална држава требало би да буде постављена и на социјалним начелима.

Познато је и да су политичким и културним настојањима ка националном уједињењу у времену између 1815. и 1848. године у Немачкој у

---

[2] Уп. поред патриотских песама и историјске драме Л. Костића и Ђ. Јакшића који имају своје пандане у историјским драмама писаца Младе Немачке, као нпр. Карла Имермана (1796–1840) и др.

[3] Јован Скерлић, *Омладина и њена књижевност (1848–1871). Изучавања о националном и књижевном романтизму код Срба*, Сабрана дела Јована Скерлића, књ.10, Београд, 1966, стр. 233.

[4] Лесингова наклоност ка „антифранцусизму“ јасно се изражава у његовој комедији *Мина фон Барнхелм* када он приказује лик Француза Рикот де ла Марлиниера као површног и морално сумњивог човека.

последњим годинама Наполеонове владавине над великом делом немачког подручја претходили такозвани „Befreiungskriege“ („Ослободилачки ратови“). Мотивирајуће гесло тих борби је било између осталих „Deutschland-einig Vaterland“ („Немачка – уједињена отаџбина“)[5]. С пуним правом можемо оба српска устанка и војничке подухвате Кнежевине Србије окарактерисати као револуције односно као ослободилачке ратове.[6] Разуме се да су у таквим околностима и најобдаренији писци плаћали данак историјском тренутку.

Нећемо се ту упустити у шира излагања, само признајемо да по нашем утиску песме као нпр. *Бојна песма* или *Косово* или *Јевропи* Ђуре Јакшића репрезентирају високи ниво естетске и садржајне вредности, висок ниво какав се ређе налази код немачких „ослободилачких“ песника.

У центру наше намере био је ипак други аспекат стварања Ђуре Јакшића и Лазе Костића и Хејнриха Хајнеа, најпрофилиранијег представника Младе Немачке. У опширној лектири песама тих песника може се установити доста сличности не само што се тиче садржајних елемената појединих песама него што се тиче и душевног устројства личности тријy песника. Нећемо се задржати на приказивању психичких и биографских сличности пре свега између Хајнеа и Јакшића, па и сличности у односу на литерарна схваћања и настојања између Костића и Хајнеа.[7] Хоћемо само да у одломцима супротставимо по једну песму Јакшића и Костића двема песмама Хајнеа у сврху да тиме укажемо на околност да су они били суочени са скоро истоветним проблемима у властитом приватном па и јавном друштвеном животу.

И за Хајнеа и за Јакшића лик мајке, пре свега симболички, представља језгро душевне конституције и оба пате због одвајања од мајке. Ово се јасно изражава у песми *Поноћ* Јакшића и *An meine Mutter* (*Мојој матери*) Хајнеа.

Поноћ: .....Поноћ је,
У црном плашту нема богиња;
Слободне душе то је светиња...
То глуво доба, тај црни час –
Ал какав глас?
.....
Врата шкринуше...
О, душе! О, мила сени!
О, мајко моја! О, благо мени!
.....
Много ми срца цепаше људи,
Много сам кајо, много грешио,

[5] Уп. патриотску песму Ернста М. Арндта (1769–1860) *Was ist des Deutschen Vaterland –Која је отаџбина Немца* у којем он обилежје јединства Немаца види у заједничком језику а не у заједничком државном територију. Слична схватања заступа и Вук у односу на заједнички књижевни језик на штокавској основи.

[6] Уп. наслов књиге *Die serbische Revolution – Српска револуција* 1829. и 1844. познатог немачког историчара и савременика збивања – Леополда фон Ранкеа.

[7] Уп. Reinhard Lauer, *Heine in Serbien. Die Bedeutung Heinrich Heines für die Entwicklung der serbischen Literatur 1847–1918*, Meisenheim/Glan, A. Hain-Verl.1961, (=Frankfurter Abhandlungen zur Slavistik, Bd.4), стр. 53, 122.

И с хладном смрћу себе тешио;
Много сам горку чашу попио,
Многи сам комад сузом топио...
О, мајко, мајко! О, мила сени!
Откад те, мајко, нисам видео...
Ил можда мислиш: „Та добро му је!
Кад оно тихо ткање не чује
Што паук везе жицом тананом
Над оним нашим црним таваном,
Међу људма си – међу ближњима...“
Ал зло је, мајко, бити међ њима!
Под руку с злобом пакост путује,
С њима се завист братски рукује,
А лаж се увек онде находи,
Где их по свету подлост проводи;
Ласка их двори, издајство служи,
А невера се са њима дружи...
О, мајко, мајко, свет је пакостан –
Живот је, мајко, врло жалостан.[8]

Хајне: *An meine Mutter* (*Мојој матери*):

1

Ich bins gewohnt, den Kopf recht hoch zu tragen,
Mein Sinn ist auch ein bißchen starr und zähe;
Wenn selbst der König mir ins Antlitz sähe,
Ich würde nicht die Augen niederschlagen.

Doch, liebe Mutter, offen will ichs sagen:
Wie mächtig auch mein stolzer Mut sich blähe,
In deiner selig süßen, trauten Nähe
Ergreift mich oft ein demutsvolles Zagen.

Ist es dein Geist, der heimlich mich bezwinget,
Dein hoher Geist, der alles kühn durchdringet,
Und blitzend sich zum Himmelslichte schwinget?

Quält mich Erinnerung, daß ich verübet
So manche Tat, die dir das Herz betrübet?
Das schöne Herz, das mich so sehr geliebet?

2

Im tollen Wahn hatt ich dich einst verlassen,
Ich wollte gehn die ganze Welt zu Ende,

Други сонет у преводу Алексе Шантића:

У заносу лудом оставих те једном –
Желио сам прећи сву земљу, свет цео;
Да ли ћу љубави нађ, видет сам хтео,
Па љубав љубављу да загрлим жедном.

Тражећи љубав прећох путе целе
Пружао сам руке испред свију врата,
Молио да мрву љубави уделе –
Но мени је само хладна мржња дата.

И све рад љубави ја сам тако љуто,
Но нигде не нађох баште јој ни хлатка,
И дому се вратих бон и снужден љуто.

Ипак ти на сусрет изашла си мени,
И то што у твојој тада засја зени
Беше љубав дуго тражена и слатка.[9]

[8] В. Ђ. Јакшић, *Сабрана дела. Књ.1: Песме,* Београд, Слово љубве, 1978, стр. 92–94.
[9] B. R. Lauer (Izd.), *Serbokroatische Heine-Übersetzungen,* Wiesbaden, O. Harrassowitz, 1963, (=Heidelberger slavische Texte, knj.8), стр.16.

Und wollte sehn, ob ich die Liebe fände,
Um liebevoll die Liebe zu umfassen.
Die Liebe sucht ich auf allen Gassen,

Vor jeder Tür streckt ich aus die Hände,
Und bettelte um gringe Liebesspende –
Doch lachend gab man mir nur kaltes Hassen.

Und immer irrte ich nach Liebe, immer
Nach Liebe, doch die Liebe fand ich nimmer,
Und kehrte um nach Hause, krank und trübe.

Doch da bist du entgegen mir gekommen,
Und ach! Was da in deinem Aug geschwommen,
Das war die süße, langgesuchte Liebe.[10]

Када говори о утицају Хајнеа на Змаја и Костића, Скерлић налази доста негативне речи за Костића, речи које, по нашем мишљењу, изражавају и негативну оцену саме личности Лазе Костића. Скерлић пише:

> „ И одиста обојица су се тровали тим отровом сијонског славују (т.ј. Хајнеа), само с том разликом што је Змај у Хајнеа умео наћи и узети лаку духовитост и насмејану меланхолију, док је Костић узео само цинизам, исто онако како што су му се у целом Шекспиру највише допали каламбури“.[11]

Надамо се да ћемо успети са скромним покушајем „рехабилитације“ Костића, када фрагментарно упоредимо песму Хајнеа *Шлезијски ткачи* и Костићев *Јадрански Прометеј*.

„Die schlesischen Weber“(„Slezijski tkaci“)
Im düstern Auge keine Träne,
Sie sitzen am Webstuhl und fletschen die Zähne:
Deutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch –
Wir weben, wir weben!
Ein Fluch dem Gotte, zu dem wir gebeten
In Winterskälte und Hungersnöten;
Wir haben vergebens gehofft und geharrt,
Er hat uns geäfft und gefoppt und genarrt –
Wir weben, wir weben!

Ein Fluch dem König, dem König der Reichen,
Den unser Elend nicht konnte erweichen,
Der den letzten Groschen von uns erpreßt
Und uns wie Hunde erschießen läßt –
Wir weben, wir weben!

У преводу Владимира Назора:

У очима тмурним ни трага сузма,
Уз кросну сједе и шкргућу зубма.
„Њемачка, одар твој мртвачки чемо
Да три проклетства у њ уплетемо –
Ми ткамо, ми чемо!

Нек проклет је Бог, кога мољасмо вруће
Док студ и глад су били све љуће.
Утаман нада и чекања дуга.
Он с нама се титра, и игра се, руга.
Ми ткамо, ми чемо!

Нек проклет је краљ, који гавана воли,
А не чује, да га у бједи пук моли.
И последњу пару да узме нам знаде,
Па онда ко псе нас стрељати даде –
Ми ткамо, ми чемо!

[10] Vidi H. Heine, *Werke*. Berlin-Darmstadt-Wien, Deutsche Buch-Gemeinschaft, 1963, стр. 50–51.

[11] В. Ј. Скерлић, Нав. дело, стр. 326.

Ein Fluch dem falschen Vaterlande,
Wo nur gedeihen Schmach und Schande,
Wo jede Blume früh genknickt,
Wo Fäulnis und Moder den Wurm erquickt –
Wir weben, wir weben!

Das Schiffchen fliegt, der Webstuhl kracht,
Wir weben emsig Tag und Nacht –
Altdeutschland, wir weben dein Leichentuch,
Wir weben hinein den dreifachen Fluch,
Wir weben, wir weben![12]

Нек проклета буде и домовина,
Кад мајка нам није; и пуна је тмина
И ругла; и у њој сва добра се мрве;
И трулеж је њезин рај прави за црве –
Ми ткамо, ми чемо!

Је л дан, је л ноћ, ил зора сва росна,
Наш чунак хита, шкрипе нам кросна –
Немачка стара, твој одар ми чемо
Да три проклетства у њ уплетемо –
Ми ткамо, ми чемо![13]

Хајнеова песма драстично и огорчено изравним денотативним језиком изражава гнев песника над окрутним гушењем устанка шлеских ткача у години 1844. које су извршиле пруска полиција и пруска војска.

И песму *Јадрански Прометеј* навешћемо у одломцима:

На престолу од људских костију,
Покупљених по срамним бојевма,
Прилепљених самртним зноjевма,
На ћилимовим у крв моченим
Јунонска седи бечка велемоћ.
.....
На хладне груди стене прикован
Прометеј српски, пригрливши кам,
На распетију мре вековиту.
.....
Олуја бесни, гони пред собом
Облачине са мутног севера.
Је л облак оно што се стрмоглав
Устремио с висина вихарних
На понос-главу дива јадранског?
Је л облак црни то, је л урнебес?
Да ј облак црни, разно би се сав
У лету бурном испред груди тих,
Распрштао би се громов буздован
О кремен-главу сина горина.
Нит облак црни, нити ј урнебес,
Већ орла то је двоглавога бес;
.....
Над главом се надлетев дивовом
Орлушина се слеће двоглава,
Закликта кликом срца грабљива,
.....
У силном клику с јатом насртним

[12] V. H. Heine , Нав. дело, стр. 501.
[13] V. R. Lauer, *Serbokroat. Heine-Übstzgen*, стр. 46.

На обнажена дива пада звер,
Те како му се срца зажеле,
Заборавив уморна пута лет,
На чело стаде жртви жељеној,
У ребра г удри двокљунимице.
Из кремен-груди не потече крв,

А из кремена из огњевита
Заори грохот: ха-ха, ха-ха, ха!

.....
И див се крену, пробуди га крес,
И један покрет само, један стрес,
И уста див, Јадрански Прометеј,
Крвника тражи, немилосна, зла,
Ал крвник оде, односи га смеј
Појекујући за њим на сав ма :
Ха-ха, ха-ха, ха-ха, ха-ха, ха-ха![14]

Песма тематизира брутално гушење Бокељског устанка у годинама 1869. и 1870. које је извршила аустро-угарска војска над црногорским житељима Боке Которске. За разлику од Хајнеа, Костић се ту служи конотативним и симболичким језиком.[15] Дехијерархизацијом и разголићивањем еминентног симбола двојне монархије, двоглавога орла одн. двоглавога беса, он нам пружа могућност да продубљено размишљамо о конотативним пољима у вези са стварношћу друштвених прилика у Хабсбуршкој монархији. Ликовни симбол Прометеја треба интерпретирати у вези с Костићевом раније објављеном песмом *Прометеј*. Изједначавањем општељудског симбола титана који је ослободио човека од терора Зевса и Јуноне са словенским/српским житељима на јужном Јадрану Костић симболично односно метафорички подиже српство тог подручја на парадигматску разину европских вредности хуманости. Садржај песме може се приказивати и у облику карикатуре.

Надамо се да смо барем у замецима релативирали престрогу оцену коју даје Скерлић Костићу:

> „У поезији тај богодани песник треба да буде што разузданији, да баци под ноге и здрав разум и логику обичних људи, да објави рат синтакси, речнику, да себи узме право да као Бог ствара што му ћуд духа захтедне. И од тога опсењивања простоте, бацања праха у очи, изигравања женија, Лаза Костић је направио себе програм живота и књижевног рада“.[16]

Разумљива је таква оцена само ако гледамо на песништво Костића са на крају 19-ог века уобичајеног гледиштва национално и социјално ангажоване позитивистичке критике, за коју, поетски говор који се служи понеки

[14] В. Лаза Костић, *Сабрана дела. Књ.1: Песме*, Нови Сад , МС 1989, стр. 287–291
[15] В. Уп. Евокацију *Хасанагинице* почевши стихом „Је л облак...“.
[16] В. Ј. Скерлић, *Нав. дело*, стр. 464.

пут и идиосинкратским шифрама неподесан инструменат да доприноси побољшавању социјалних и националних прилика.

Свесни смо чињенице да нашим кратким излагањем нисмо успели да прикажемо целу шароликост и разноврсност књижевних стварања српске националне романтике и Младе Немачке – као сржизлагања може се резимирати да се политички мотивисани приговори који су били усмерени на српске национално-романтичарске писце и на писце Младе Немачке базирају на фрагментарној, помало и површној и једностраној интерпретацији појединих садржајних елемената текстова тих писаца.

Кључне речи: ангажована књижевна, културна и политичка делатност, национална, социјална питања, неоправданост прекора шовинизма.

Wolfgang Steininger

DIE „ZWEITE GENERATION“ DER SERBISCHEN ROMANTIK UND DAS „JUNGE DEUTSCHLAND“: ÄHNLICHE GEISTESGESCHICHTLICHE QUELLEN IM ROMANTISCHEN MODELL DER NATIONALEN ENTWICKLUNG

(Resümee)

Im vorliegenden Artikel wird versucht, darauf hinzuweisen, daß zwischen den Literaten der sogenannten serbischen nationalen Romantik (L. Kostić, Dj. Jakšić u.a.) und jenen des „Jungen Deutschland“ eine Vielzahl an Übereinstimmungen festzustellen ist. Beide Gruppen befanden sich vor beinahe identischen politischen und kulturpolitischen Herusforderungen: der Schaffung eines national einheitlichen kulturellen und politischen Raumes, welcher auf den Grundlagen nationaler Autonomie und sozialer Gerechtigkeit begründet sein sollte. Mit der Gegenüberstellung dreier Verstexte von H. Heine, L. Kostić und D. Jakšić soll diese Annahme veranschaulicht werden.

UDK 82:929 Grifini U.
821.163.41 : 81'255.2=131.1

Љиљана Бањанин*
Facoltà di Lingue e Letterature Straniere/Dipartimento di Scienze del Linguaggio e Lett. Moderne e Comparate, Torino

УМБЕРТА ГРИФИНИ – ПОСРЕДНИЦА ИЗМЕЂУ ДВЕ КУЛТУРЕ

Умберта Грифини (1880-1956) може да се сврста међу претече италијанске србокроатистике али њен врло интензиван рад током једне деценије с почетка XX века на дивулгацији српске књижевности преко радова, приказа и великог броја превода наших аутора у италијанским часописима („La Nuova Rassegna bibliografico-letteraria", „Nuova Antologia") до сада није довољно осветљен. По струци филолог, остала је готово непозната у италијанској славистици и сем неколико информација код А. Кроније о њој нема других података. У српској науци, сем једног чланка који јој је посвећен и неколико информација о њеним преводима, такође није истраживана њена улога мада је српска књижевност била у центру њених разноврсних интересовања.

Циљ реферата је да се осветли занимљива и за италијанске културне прилике атипична фигура жене културне раднице из првих деценија прошлог века. Тежиште ће бити пре свега на оном делу њене биографије који је везан за рад на српској књижевности, на анализи неких њених прилога и превода српских песника и приповедача (Б. Радичевића, В. Илића, Ј. Веселиновића, С. Матавуља, Б. Нушића, М. Ускоковића и других).

Разни су и различити начини на које се остварују посредничке везе између култура, преко појединаца или група вођених једном идејом, преко изасланика, конзула, новинара или других и на неки начин службом заинтересованих путника, па до институционализованих веза, где највећа заслуга припада универзитетским центрима. Када се ради о рецепцији српске културе у италијанском контексту, а на књижевност се то посебно односи, те везе нису довољно истражене. То је и разлог због ког се сматра да је српска књижевност у Италији запостављена у односу на друге јужнословенске или шире, словенске књижевности уопште. Мада ограничен и временски и тематски, овај реферат смо замислили као прилог таквој врсти истраживања: тема му је Италијанка Умберта Грифини која је почетком XX века један кратак период од неколико година, врло интензивно радила на упознавању српске књижевности у италијанској средини али и обрнуто, објављујући радове у српским часописима, а чија је биографија пуна непознаница које се само захваљујући њеном списатељском и преводилачком раду могу унеколико допунити.

* ljiljana.banjanin@unito.it

Умберта Грифини (Umberta Griffini) је рођена у Риму 14. 02. 1880, у породици са севера: мајка Албертина Данео, по пореклу је била из Пијемонта а отац Ахиле (Achille) родом из ломбардијског града Бреша (Brescia), дуго година дворјанин и човек од поверења на двору краља Умберта I. О блиским односима са краљевском породицом говори чињеница да је сам краљ био Умбертин кум на крштењу, те јој отуда и име Умберта. Овај висок социјални статус омогућио јој је да и после очеве смрти стекне врло темељно и разноврсно образовање које је обухватало, сем обавезног школског градива, додатно и музику али и класичне и модерне језике. Уписала се на римски факултет (Facoltà di Lettere) где се њено име јавља међу матрикулама академске године 1900/1901. и где је била уписана као редован студент све до 1904. када је положила испит из античке историје. Неколико година касније, 1907, положила је и последњи испит из грчке историје, предвиђен студијским програмом, а 10.11.1911. је одбранила дипломски рад са насловом „I tratti di G. V. Gravina e P. Metastasio sull'arte poetica"[1]. Остали подаци о њој су такође оскудни и не доприносе знатније осветљавању лика: поуздано се зна да је почетком века становала са мајком на римској адреси Палацо Бранкачо (Palazzo Brancaccio), via Sette Sale 38, да се 3.11.1911. удала за црногорског сликара Перу Почека (1878-1963) који се захваљујући меценатству краљице Јелене школовао у Напуљу и Риму и био званични портериста краљевске породице Савоја[2], да је са њим имала троје деце, те да се 12.2.1948, преселила у локалитет Рока ди Папи (Rocca di Papi) у близини Рима, где је живела до смрти 21.4.1956.[3]

Прво питање које може да се постави у вези са нашом темом јесте: како је дошло до тога да млада особа положаја и социјалног статуса Умберте Грифини почне да се интересује за један мали језик и његову књижевност, као што је то наш? Једно од могућих објашњења је нови филосрпски талас после оног који је захватио италијанске рисорђименталне кругове, а који је као последицу имао интересовање за читав словенски свет последњих деценија XIX и почетком XX века. Часописи, од којих неки са дугом и солидном традицијом, као „Nuova Antologia", „La Nuova Rassegna Bibliografico-letteraria" на пример, новине и периодичне публикације сведоче богатством најразличитијих прилога, превода и бележака са словенским темама, о интензитету оног словенског пута, „via slava" у италијанској култури како га је поетично назвао А. Кронија. Уз то је и веридба италијанског краља Виктора Емануела III (Vittorio Emanuele III) са црногорском принцезом

[1] До података везаних за универзитетске студије У. Грифини дошли смо преко Службе Историјског архива римског универзитета (Università degli Studi di Roma „La Sapienza") и изражавамо захвалност гђи Карли Онести (Carla Onesti).

[2] Перо Почек је познат као један од најважнијих црногорских сликара XX века који је у Напуљу и Риму похађао Уметничку академију (Accademia di belle Arti), излагао је у Риму, Напуљу, Венецији, Београду, Софији, Амстердаму, Лондону и познат је по својим медитеранским пејзажима. Уп. О њему више: у Isabella Pascucci, *Elena di Savoia nell'arte e per l'arte. Iconografia e storia della Regina d'Italia*, Daniela Piazza Editore, 2009 i AA.VV., *Crna Gora/Черногория/Montenegro*, a cura di Sreten Perović, ed. www.Montenegrina. Дигитална библиографија црногорске културе.

[3] Подаци добијени преко Демографске службе Општине у Риму.

Јеленом Петровић и њихово венчање последњих година XIX века (1896), представљао догађај који је наишао на велики одјек у свим гласилима и изазвао интересовање свих друштвених слојева. Сасвим извесно је да је све то утицало да Умберта Грифини, врло предузимљива и за италијанске прилике тог периода необично слободна млада особа, почне страсно да учи српски језик самоука, уз помоћ тада малобројних Срба у Риму.

Из оскудних докумената које имамо на располагању сазнаје се да је желела да поздрави нову краљицу на њеном језику. Албертина Данео, Умбертина мајка, у једном писму из 1902. пише да је и сама краљица Јелена упознавши је приликом званичне аудијенције на двору, а изненађена што чује свој матерњи језик, изразила жељу да млада Римљанка продуби своја знања из језика и књижевности, како би са њима упознала Италијане:

> Ella vorrebbe poter parlare [...] a S.M. la nostra amatissima Regina, la prima volta che avrà onore di rivederla. Presto farà avere all'Augusta Signora copia di due sue prime brevi pubblicazioni
> su periodici belgradesi per dimostrarle in qual conto ella abbia tenuto il desiderio esplicito manifestato da Sua Maestà che „si approfondisca sulla lingua e letteratura […] onde farle conoscere in Italia [...]".[4]

Највероватније је управо сусрет са краљицом Јеленом која је имала велику харизму, био одлучујући и утицао да Умберта Грифини не само усавршивши своја знања говорног језика и његове историје, него и да почне да се бави превођењем са српског, а не са неког другог словенског или јужнословенског језика, али и да пише на њему и да на њега преводи са свог матерњег италијанског.

Сем наведеног цитата из романсиране и у новинарском стилу написане биографије краљице Јелене из пера новинара Лучана Регола (Luciano Regolo), о Грифинијевој и њеном раду нема много података у италијанској славистичкој литератури. Важније године и датуме везане за њен живот добили смо преко Демографске службе Општине у Риму или Архивске службе римског универзитета. Артуро Кронија (A. Cronia) у својим обимним радовима о везама и присуству словенских тема у Италији или о периодизацији италијанске славистике,[5] врло концизно и само узгред одаје признање Грифинијевој неуморној преводилачкој активности, користећи синтагму „veramente infaticabile" (Cronia 1958: 570). Из данашње перспективе закључујемо да се ради о шкртим и уопштеним судовима, теза поткрепљена и чињеницом да је Кронија сврстава у маргиналну групу дивулгатора –

[4] „Она би желела да се обрати […] Њ.В. нашој вољеној Краљици, првом приликом када буде била почашћена да је поново сретне. Ускоро ће пресветлој Господарици уручити примерак својих кратких прилога објављених у београдским часописима како би јој доказала колико држи до експлицитне жеље коју је изразило Њено величанство, да „се позабави језиком и књижевношћу […] како би на њих у Италији скренула пажњу". Luciano Regolo, *Jelena. Tutto il racconto della vita della regina Elena di Savoia*, Simonelli Editore, Milano, 2002, стр. 379.

[5] Up. Arturo Cronia, *La conoscenza del mondo slavo in Italia*, Officine Grafiche Stediv, Padova, 1958; Id., *Per la storia della slavistica in Italia (Appunti storico-bibliografici),* Libreria E. de Schőnfeld, Zara, 1933.

идеалиста који су својим разноврсним активностима допринели познавању словенских књижевности у Италији (Cronia 1958: 570). Друга једна слависткиња млађе генерације, Мариа Рита Лето даје и понеки суд о њеној сарадњи са фирентинским часописом „La Nuova Rassegna Bibliografico-letteraria“[6], истичући већу вредност прозних превода у односу на народну поезију.

Са југословенске стране, наилазимо на име Умберте Грифини тек узгредно споменуто међу сарадницима и преводиоцима већ поменутог фирентинског часописа у *Енциклопедији Југославије* (Енциклопедија 1971: 310), у једном прилогу Никше Стипчевића о италијанским преводима Бранка Радичевића[7] или у неким другим периодичним публикацијама, где се помиње мање-више узгредно и искључиво као преводилац. Пример је кратак прилог В. Кисића *Наше народне пјесме у талијанском пријеводу*, објављен у „Hrvatskoj njivi“ 1917. Ту се поводом публиковања Касандрићевог превода српских и хрватских народних песама[8] међу осталим преводиоцима (Фортис, Томазео, Николић, Кјудина) јавља и Грифинијево име уз констатацију да је „превела доста добро цијели Косовски циклус и посветила топао чланак народној косовској епопеји, упоређујући наше народне пјесме с Хомеровом *Илијадом*“.[9] Поводом педесетогодишњице смрти хрватског песника С. С. Крањчевића, сарајевски „Живот“, доноси кратак чланак у ком се аутор Иван Есих осврће и на италијанске преводе песникових стихова, те узгред спомиње Грифинијеву посредничку улогу истичући је као врсну уредницу књижевне рубрике и доброг познаваоца југословенских књижевности[10]. И у врло обимној и исцрпној *Црногорској библиографији* коју је саставила Весна Килибарда-Крстајић а која обухвата све оно што је на италијанском објављено о црногорским темама током четири века, име У. Грифини је споменуто сасвим узгредно, без коментара и искључиво као преводиоца.[11].

Тим пре је драгоценији текст *Г-ђица Умберта Грифини* анонимног аутора, а много вероватније ауторке, објављен у београдском женском часопису „Домаћица“ 1908.г.[12] Биографија ове „кћери лепе Италије“ и пријатељице српског народа сва је у лаудативним тоновима и поента је у

[6] M. Rita Leto, *La „fortuna“ in Italia della poesia popolare serbocroata dal Tommaseo al Kasandrić*, u Europa Orientalis, 14, 1995, sv. 1, pos. str. 277.

[7] Уп. Н. Стипчевић, *Још два преводиоца Бранка Радичевића на италијански*, „Зборник МС“, књ. XXIII, 1975, св. 1, стр. 102-105 (пос. стр. 102).

[8] Ради се о књизи П. Касандрића, *Canti popolari serbi e croati*, Milano, Fratelli Treves Ed., 1914. Постоји и једно старије издање исте књиге: *Canti popolari serbi e croati*, tradotti e annotati da Pietro Kasandric, Arti Grafiche, Venezia, MCMIII.

[9] V. Kisić, *Naše narodne pjesme u talijanskom prijevodu*, Hrvatska njiva, g. I, 1917, br. 19, str. 340.

[10] Др И. Есих, *Крањчевић у свјетској књижевној култури*, Живот, књ. X, 1958, г. VII, св. 9-10, стр. 722.

[11] Уп. Др В. Килибарда-Крстајић, *Црногорска библиографија. Библиографија о Црној Гори на италијанском језику (1532–1941),* том IV, Цетиње, 1993, стр. 43. Грифинијева се јавља као преводилац књиге Николе I Петровића, *Santo mare, ode al mare* (Torino, 1906). Занимљиво је да се као аутор илустрација, поред италијанског сликара Вита Парда (Vito Pardo), јавља и име црногорског сликара Петра Почека.

[12] Аноним, *Г-ђица Умберта Грифини*, Домаћица, г. XXIX, јуна 1908, бр.VI, стр. 24–25.

захвалности коју јој часопис као орган свих женских друштава изражава због плодне делатности која је већ стекла признања у облику ордена Св. Саве V реда Краља Петра I и златне медаље црногорског кнеза Николе. Вредност овог прилога је у томе што се Грифинијева истиче као модел традиционалних врлина ослобођене Европљанке са којом читатељке београдског часописа могу да се поистовете. Она је доброг породичног васпитања, солидног школског образовања, високих моралних назора („јаке етичке душе“) али је истовремено и пример интелектуално освешћене жене која самостално одлучује чиме ће се бавити, вођена при томе искључиво својом љубављу према ономе што воли, а не интересима. Сем тога, овај чланак показује да је постојала почетком века не само жива сарадња између српских часописа са иностраним часописима и њиховим сарадницима него и да су уреднице и сараднице женских часописа пажљиво пратиле догађања у иностранству. Недостатак сличних прилога са италијанске стране објашњив је чињеницом да рад Умберте Грифини припада оној фази коју бисмо могли назвати преславистичком, која је претходила формирању универзитетске славистике и сербокроатистике која ће постати језгро посредничких веза. Тиме он из данашње перспективе стиче још већи значај.

У. Грифини је и пре интензивне и плодне сарадње са фирентинским часописом преводила и бавила се писањем. О томе сведочи и писмо Албертине Данео која говори о ћеркиној намери да краљици преда своја дела прецизирајуци да се ради о две публикације. Истраживања у бројним београдским часописима уродила су плодом јер смо утврдили да су већ 1901. г. у београдској „Новој Искри“ објављени њени мада почетнички несигурни, свежим лирским осећањима надахнути стихови под насловом *Epicurea*[13], а 1902. у рубрици „Оригинална проза“ и приповетка *Божић*[14], у којој се на врло занимљив посредан начин и индиректно јавља и лик краљице Јелене као добротворке једне римске дечије болнице. Неколико година доцније, у истом часопису а у рубрици „Листићи. Песме у прози, причице, импресије“ она се јавља као ауторка превода кратке цртице *Цар се моли!* (*Lo Zar prega!*) објављене у италијанском оригиналу те исте године, песника Доменика Њолија (Domenico Gnoli).[15] Не сматрамо да се овим истраживање њене сарадње са београдским часописима исцрпљује. Чак напротив, ових неколико међусобно различитих прилога показују да остаје отворено питање темељније анализе ових али и евентуално других Грифинијевих оригиналних текстова објављених на нашем језику, што превазилази оквире овог рада. Овим се истовремено и повратно потврђује теза да је она била изузетно добар познавалац српског језика, да га је пишући на њему активно користила. Управо из тих година је њена сарадња са римским часописом „Nuova Antologia“,

[13] У. Грифини, *Epicurea*, Нова Искра, г. III, 1901, br. 12, стр. 356.

[14] U. A. Grifini, *Božić*, „Nova Iskra“, г. IV, 1902, бр. 2, стр. 33-38.

[15] Domeniko Gnoli, *Car se moli!Lo Zar prego!* С италијанског превела Умберта Грифини, Нова Искра, г. VII, 1905, бр. 7, стр. 217. Доменико Њоли (Domenico Gnoli, 1838-1915) је био песник, историчар књижевности и књижевни критичар, користио је псеудоним Giulio Orsini и цртица коју доноси београдски часопис објављена је у збирци *Јаковела* (*Jacovella*).

познатом по својој дугој традицији и изузетном квалитету прилога без обзира да ли се ради о чланцима или преводима. Мада је у програму часописа који је основан 1866. била зацртана линија упознавања и са словенским светом, пре свега се то односило на руску и пољску културу и књижевност, изненађује податак да је овде већ 1904. у августовском броју објављена приповетка Лазе Лазаревића *Al pozzo* (На бунару), а у преводу У. Грифини[16]. Уз њега додуше није понуђен уводни медаљон са информацијама о аутору, што је уобичајено за часописе тог периода, али је велика вероватноћа да је заслуга преводиоца што се он појавио. И у овом случају изостаје анализа превода којим смо се подробније бавили представљајући рецепцију нашег реалисте у Италији[17], јер овом приликом желимо да укажемо на свеокупну активност Умберте Грифини као посредника између две културе. Ипак, мора се истаћи да она показује велику лингвистичку компетентност и сналажење у опису реалија при чему врло често превазилази преводилачку улогу и показује се као прави посредник. То потврђује и неколико примера: када одређује место и слика профил историјских личности као што је Карађорђе на пример, или када антиципира савремене културолошке методе, даје објашњења обичаја у Србији и тумачи значење фолклорних појава, а све са циљем да италијанском читаоцу што сликовитије и јасније приближи амбијент и ситуације преведене приповетке.

Изузетно плодна била је сарадња Грифинијеве са Бартоломеом Митровићем (Бартоломео Митровић, 1844-1916), пореклом из Сплита, одличним дантистом, предавачем књижевности и професором српскохрватског језика у разним школама и вишим школама у Трсту и Фиренци и везана је управо за године 1903-4, када је он предавао српско-хрватски у Фиренци, где је 1903. и покренуо месечник „La Nuova Rassegna Bibliografico-letteraria“, чији ће назив бити делимично промењен у „Nuova Rassegna di Letterature Moderne“ и који ће престати да излази средином 1908. г.

Већ у првом броју уредништво позива и младе ауторе и ауторке да својим прилозима сарађују у часопису и најављује да ће од априлског броја, уколико циркуларно писмо послато у Србију, Хрватску Далмацију, Црну Гору, буде наишло на одзив, почети да излази и рубрика посвећена српскохрватској књижевности. Сем интензивне списатељске активности Б. Митровића, управо тада почиње и сарадња Умберте Грифини, преводом *Елегије* Војислава Илића. У једној краткој белешци која прати превод уредништво изражава захвалност сарадници на ажурности и лепом преводу. Задржана је форма али не и исти број стихова, тако да је резултат нека врста песме у прози. Ипак, изненађује лепота, читљивост и лакоћа превода: ауторка се и овде представља као добар познавалац језика оригинала, открива истовремено својим префињеним италијанским истанчан сензибилитет и песничку жицу, особине ретке и

[16] L. K. Lazarević, *Al pozzo*. Novella serba. Traduzione dal serbo di Umberta Griffini, Nuova Antologia, IV, vol. 112, 1904, стр. 634–646.

[17] Уп. Љ. Бањанин, *Рецепција Лазе Лазаревића у Италији*, у Научни састанак слависта у Вукове дане. Место приповетке у српској књижевности, 38/2, МСЦ, Београд, 2009, стр. 135–150, пос. 136–139.

код најбољих преводилаца. Све је у преводу одмерено и блиско оригиналу: модеран али лирски истанчан избор лексике, меланхоничан тон и уздржан ритам, карактеристични за српског песника. Врло је ефектан увод (Finiro' anch'io tra breve) које је идентичан Илићевом „Престаћу и ја скоро". Складне су групе у којима доминира адјектив, као „l'eterno oblio"(вечни заборав), „sul mio grigio sepolcro" (на моме спомену суром) или прилог „piamente" као еквивалент Илићевог „побожно". Истом песнику Грифинијева ће посветити и обиман текст *Un grande lirico serbo: Vojislav J. Ilić (1861-1894*) (Велики српски лиричар: Војислав Ј. Илић (1861-1894)[18] концентришући своје судове на изузетност и посебност овог лиричара, предодређеног да постане један од ретких „poetae nascitur", рођених песника. Овом следи избор од четрнаест песама које Грифинијева нуди у свом преводу и којима претходи кратак уводни коментар[19].

Бављење овим српским песником није само пример свестраности сарадничке улоге У. Грифини којој већ 1905. г. бива поверено уредништво рубрике посвећене нашој књижевности „Letteratura serbo-croata". Обраћајући се читаоцима у уводном чланку мајског броја износи свој програм рада који се поклапа са путем који је зацртао Митровић, али у односу на њега значи и помак. Поред интенције да италијанску читалачку публику упозна са књижевним, уметничким и фоклорним стварањем словенских народа које дефинише термином Југословени, она то сматра дугом према народима у својој прошлости изложеним венецијанској често бруталној доминацији. Благотворном околношћу сматра чињеницу да је на италијанском престолу мудар и снажан краљ а крај њега љупка и добродушна кћи херојског црногорског народа. Врло топло делује њен позив потенцијалним сарадницима из југословенског иностранства пропраћен жељом да и тим народима, слично Италијанима, ускоро сване „зора слободе и мира" („una prossima aurora di libertà e di pace").

Поред превода, текстова, У. Грифини се јавља и као ауторка рецензија и белешки, најчешће у рубрикама „Medaglioni letterari"(Књижевни медаљони) и „Fra libri e riviste"(Међу књигама и часописима), чак и када те врсте кратких прилога нису били потписани о чему има трагова у часопису[20].

Средином 1907. г. упућује конфиденцијално писмо читаоцима и пријатељима часописа, на другој обали Јадранског мора: позив-апел да шаљу прилоге јер признаје да су њене снаге на измаку и да не успева сама да набави потребан материјал. Отворено тражи помоћ за настављање своје „мисије" чији је циљ да се у Италији упозна и заволи стваралаштво словенских суседа, завршавајући и овај позив једним пријатељским: „Non chiedo molto, via! E cio che piu mi conforta, non chiedo per me, né per i miei..."[21]. Ови позиви су ипак

[18] U. Griffini, *Un grande lirico serbo: Vojislav J. Ilic (1861–1894),* Nuova Rassegna, IV, 1906, 9-10, стр. 675–684. Надаље ће назив часописа бити означен скраћено NR.

[19] Вид.: Љ. Бањанин, *Италијански преводи поезије Војислава Илића*, у зб: Породица Илић у српској књижевности и култури, ИКУМ, Београд, пос. стр. 253-254.

[20] Уп. У NR, бр. 5-6, 1906, стр. 373

[21] „Ама, не тражим много! А оно што ме од свега више теши јесте, да то не тражим за себе нити за неког свог…" (NR, бр. 4-6, 1907, стр. 703).

изгледа остали без већег одзива и одјека, а највероватније су и породичне прилике, мајчина болест, присилиле ову неуморну сарадницу да одустане од својих намера. У априлском броју из 1908. г. У. Грифини се у уводном чланку рубрике за нашу књижевност обраћа поново својој публици текстом *Agli amici e lettori della „Nuova Rassegna"(Пријатељима и читаоцима"Новог Прегледа")*[22]. Меланхоничним тоном и готово гануто овде се опрашта од читалаца са којима је – како каже – делила „братски идеал" (l'ideale fraterno) и „свету дужност" (sacro dovere) која се састојала у приближавању удаљених а блиских народа. У истом броју публикована је краћа белешка о смрти Милована Глишића и Симе Матавуља, потписана иницијалима Е. Г., али се вероватно и иза њих крије последњи прилог Грифинијеве. То закључујемо по компетентности, концизности и речитости, а потврда је и последњи поздрав упућен српском народу са којим цела редакција скандира формулу „Нека им је лака земља", преведену на италијански: „Sia lieve la madre terra!" [23].

Рад Умберте Грифини концентрише се пре свега на српску књижевност, њено представљање у целини, што велик број прилога различитог обима па и вредности, и превода показује. Јавља се као преводилац народне поезије, стихова најбољих српских лиричара, приповедака српских реалиста, вероватно по свом избору. Али, она је аутор и већих или мањих прилога, до најкраћих белешки и упута о новим књигама или догађајима важним за српску културу (годишњице, смрт писаца и сл.). Можемо с правом претпоставити да одржава везе са пријатељима и пријатељицама, јер у неколико махова управо њима посвећује своје преводе, представља њихове стихове или радове уопште.[24] Због таквог њеног рада и контаката које је одржавала, и избор материјала је на врло високом нивоу, о чему сведоче имена Б. Радичевића, В. Илића. Змаја, А. Шантића, Л. Лазаревића, Ј. Веселиновића, С. Матавуља, Б. Нушића, С. Ћоровића, И. Ћипика, М. Ускоковића и др. И увек је на висини: њен језик у текстовима је истанчан и леп, судови концизни, прецизни, никада површни, уопштавајући или патетични. Исто важи и за преводе којих има неколико десетина. Као представница још увек деветнаестовековних метода превођења, запањујуће добар познавалац српског језика, она увек прати текст оригинала, али пажљиво трага за правим еквивалентима и често у немогућности да их пронађе, прибегава објашњењима реалија типичних за српску културу а које италијански читалац не познаје. Резултат је готово увек литерарно остварење на хармоничном и истанчаном италијанском језику. Још нешто је издваја и чини препознатљивом међу преводиоцима на италијански: увек ставља напомену да се ради о преводу „dal serbo" или „dal originale serbo". Да је била стуб око ког се у овом часопису формирало интересовање за српску књижевност и културу, сведочи и податак да престанком рада

[22] Уп. NR, бр. 4, 1908, стр. 567.

[23] Уп. NR, бр.4, 1908, стр. 578.

[24] Уп. NR, бр. 9-10, 1906, стр. 848-849. У рубрици „Fra libri e riviste" рецензија збирке песама Ленке Степановић *Зимске руже* (Београд, Штампарија Д. Обрадовић, 1906) и 1/1907, 321, превод Нушићевог *Кнеза од Семберије* носи посвету: „Alla mia cara amica e intelletuale serba Katica S. Pavlović con affetto U.G."(Мојој драгој пријатељици и српској интелектуалки Катици С. Павловић са љубављу У.Г.).

Умберте Грифини, одједном престаје и представљање наших тема. Њен пример показује да одлучујућу улогу у посредовању различитих култура заслуга често припада појединцима и њиховом прегалачком раду, чак и када не припадају добро познатими утабаним круговима универзитетских центара или великих и признатих интелектуалних кругова.

Кључне речи: Умберта Грифини, биографија, преводи, српска књиж. улога, српска књижевност, италијански језик, „Nuova Rassegna Bibliografico-letteraria“.

Ljiljana Banjanin

UMBERTA GRIFFINI – AMEDIATOR BETWEEN TWO CULTURES

(Summary)

Umberta Griffini (1880-1956) can be classified as one of the forerunners of Italian Serbo-Croatian Studies. Although she had spent several years at the beginning of the 20th century working with extreme dedication on the devulgarisation of Serbian literatury by publishing papers and a great number of translations of our authors in Italian reviews („La Nuova Rassegna Bibliografico-letteraria“, „Nuova Antologia“), her work has not yet been adequately recognised. Philologist by profession, she remained almost unknown in Italian Slavistics. Except for a few references, there is no information about her whatsoever. In Serbian studies likewise, apart from one article dedicated to her and some references on her translations, her role has not been studied, although Serbian literature was at the centre of her versatile interests.

The aim of this report is to reveal interesting and for Italian cultural environment atypical chatacter of a woman who was a cultural worker at the first decades of the last century. Focus is above all be on the segment of her biography that is connected to her work on Serbian literature and on the analasys of some of her contributions and translations of Serbian poets and storytellers.

УДК 821.163.41.09 Stanković B.
930.85(497.11)"18/19"

Бојан Чолак*
Институт за књижевност и уметност, Београд

О ЈЕДНОМ МОДЕЛУ ПАТРИЈАРХАТА НА БАЛКАНУ, НА ПРИМЕРУ ПРОЗЕ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА

Рад настоји да покаже како књижевно стваралаштво једног од највећих писаца српскога језика, Борисава Станковића, интерпретира најраспрострањенији културни модел на балканском простору. У етно-антрополошкој литератури (посебно оној која је настајала за пишчевог живота) патријархални друштвени модел је најчешће приказиван једнострано и поједностављено. Међутим, његове модификације и присутност препознају се и у другим културним зонама и временским периодима, па се стога показало занимљиво испитати специфичности оног облика патријархалног друштвеног уређења који је постојао у Врању у другој половини деветнаестог века.

У досадашњим проучавањима патријархалне културе у српској књижевности, чини се, недовољно се инсистирало на разликама које су постојале између културних зона и временских периода. Тешко да се може говорити о истим нормама патријархалне културе код, рецимо, Ива Ћипика, Петра Кочића и Борисава Станковића. Слика патријархата условљена је и ауторовом полношћу, те би било занимљиво да се уради компаративно сагледавање овога модела код једног од писаца епохе модерне и, с друге стране, на пример, Данице Марковић. Посебно бих истакао да интерпретација датог културног модела зависи од сваког писца понаособ. Штавише, у једном делу, код различитих ликова, можемо наилазити на потпуно другачије интерпретације истог културног модела. За ову прилику позабавићу се оном представом о патријархалној култури какву је у свом делу пружио Борисав Станковић. Циљ рада јесте да се укаже на интерпретације и модификације оног културног модела који је био најраспрострањенији на балканском простору.

О патријархату се у српској књижевности писало много. Најчешће се приказивао једнострано и поједностављено, а неретко је представљан, како у књижевним делима, тако и у студијама, као идеалан друштвени систем.

* btcolak@yahoo.com

Осврнемо ли се само на прозу Милована Глишића, запазићемо у којој мери је, особито крајем деветнаестог века, постојала тежња да се патријархално друштво представи као идеално.[1] Код поменутог писца, сигурно једног од највећег из епохе реализма, наилазимо како на говор о важности задруге, која се види као чувар слоге, поштовања међу људима, подстицања рада, тако и на приказивање јунака који су увек у сагласности са пожељним моделом у патријархалној култури[2] (не показује се у којој мери им одговарају њихове друштвене и породичне улоге, они као да немају неостварености, незадовољства, осећање празнине...). Слогу, бригу за другог, заједништво човека и материјалну стабилност Милован Глишић је везивао за патријархалну задругу не сагледајући је критички као што ће то чинити писци двадесетог века. Обимна литература која постоји о патријархалном друштву исто је тако умногоме превиђала проблематизовање патријархалног система, неретко, такође, посматрајући га као идеалан образац.[3] Готово да је у социоантрополошким круговима тек Дуња Рихтман Аугуштин показала да хармонија, слога и љубав у патријархалним заједницама заправо нигде не владају и да је у задрузи било неслоге, крађе, сукоба међу члановима, па чак и оспоравања домаћина.[4] Поменуо бих још и студију Александре Вулетић која је у скорије време, идући трагом Рихтманове, проблематизовала устаљене представе о породичним и друштвеним улогама у патријархалној култури и указала на потребу за редефинисањем патријархата.[5] Детаљнији приказ слике патријархалне културе у српској књижевности и литератури оставићу за неку другу прилику. У овом раду посебно ћу се задржати на оним запажањима које је поводом Станковићевог дела изрекао Новица Петковић, као и на представама које су, о патријархалној култури уопште, дали Перо Слијепчевић и Герхард Геземан. Анализом радова наведених аутора, уочено је да се пре свега могу издвојити два патријархална модела – динарски и онај који бих, за потребе овога рада, навао јужносрбијански[6], али који без сумње обухвата далеко веће подручје. Овакво диференцирање патријархалних зона није усамљено. Симо

---

[1] О патријархалном моделу у прози Милована Глишића са посебним освртом на везе са идејама Светозара Марковића види рад Б. Чолака *Модели представљања патријархалног друштва у приповеткама Милована Глишића*, у: *Глишић и Домановић*, зборник радова, САНУ, Београд, 2009, стр. 97–106.

[2] По томе је стваралачки поступак М. Глишића близак оном народног певача од кога се, пре свега, очекује да отелотвори идеале своје заједнице, „да буде егземпларан, примеран за своју заједницу“. Више о томе види у Г. Геземан *Црногорски човјек*, ЦИД, Подгорица, 2003.

[3] Један део те литературе анализиран је у монографији посвећеној роману *Газда Младен* Борисава Станковића. Види: Б. Чолак: *Роман патријархалне културе*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2009.

[4] Види: Dunja Rihtman Auguštin *Struktura tradicijskog mišljenja*, Zagreb, Školska knjiga, 1984, као и рад исте ауторке „О моделу патријархалне заједнице“, у: *Предмет и метод у изучавању патријархалне заједнице у Југославији*, Титоград, 1981.

[5] Види: А. Вулетић *Власт мушкарца, покорност жена – између идеологије и праксе*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд, CLIO, 2006. О породичним и друштвеним улогама у патријархату писао сам у књизи *Роман патријархалне културе*.

[6] Овај термин користи се условно јер карактеристике онога што подводимо под ову етнокултурну зону нису последица само географског положаја, већ и присутности, то јест јаког утицаја оријенталне културе. У том смислу овој етнокултурној зони близак је модел урбане средине Босне и Херцеговине 19. века.

Шобајић је међу првима у монографији *Црногорци* (Београд, 1928) указао на разлику у карактеризацији Црногораца и Херцеговаца сагледајући их кроз однос према патријархалној култури и њеним кодексима.

У раду *О нашој патријархалној култури*[7] Перо Слијепчевић полази од самог појма патријархалне културе ослањајући се на запажања о њој која је Јован Цвијић изнео у своме делу.[8] Цвијић, бележи Слијепчевић, употребљава патријархални назив за ону област која се простире „око система динарских планина, дакле крша, изнад Трста, до Скадра и на север до Саве и Дунава" (Слијепчевић, стр. 1). У вези с тим он говори о „динарском типу" менталитета. Слијепчевић исправно уочава да појмови патријархални и динарски заправо имају шире значење, али се и сам, услед немогућности да нађе бољи назив, опредељује да под патријархалном културом и динарским типом подразумева што и Цвијић. Према Слијепчевићевом мишљењу, патријархална култура је у развојном цивилизацијском смислу средње стање једног друштва – дакле оно између примитивне културе где се апсолутно све ради по утврђеном обичају без индивидуалних схватања и, с друге стране, „више културе", тј. цивилизације. Патријархална култура је заснована на обичају, традицији и загледана у прошлост. Обичај у њој, бележи даље овај врсни књижевни проучавалац, има улогу једне моралне цензуре, а свако ко се о њега огреши презрен је у друштвеној средини.

Посебну преокупацију Слијепчевића чини препознавање онога шта је специфично за патријархалну културу овога поднебља. С тим у вези он не само што закључује да је веома тешко рећи шта је оригинално у патријархалној култури код нас, већ засебну тешкоћу, по њему, представља и то како да се ограниче области и обележја патријархалне културе на Балкану, односно у Србији.

Као главну одлику динарскога типа патријархалне културе, Слијепчевић наводи култ предака, истичући и важност братства, то јест племена у свести свакога појединца. Материјална ситуација за припаднике овог типа патријархалне културе није у великој мери битна, па се братства и женидбе остварују пре између оних који су сличног, тачније који су доброг рода, него истог материјалног стања. Слијепчевић пише:

> „Ту се о материјалним интересима може погађати и попуштати; у питањима образа нема никаквих компромиса ... Сталеж, богатство, сиромаштво не играју ту, начелно, никакву улогу" (Слијепчевић, стр. 16).

Самим тиме и херојска етика чини битну карактеристику овога модела. О динарском моделу говори и Герхард Геземан у књизи *Црногорски човјек* (Подгорица, 2003). Већ наслови поглавља ове књиге указују на основне одлике овога типа: „Херојски профил", „Суштина племена", „Јуначка сиромаштина", „Култ хероја", „Светиња пријатељства и задате ријечи", „Крвна освета", „Филозофија хероизма". У поменутој публикацији Геземан говори о две зоне динарског патријархата: „о сељачко-цивилном, рационализованом

[7] „Књижевне новине", Београд, 1989, год. XLI, текст је за штампу прир. Љиљана Ного.

[8] Мисли се на Цвијићеву студију *Балканско полуострво и јужнословенске земље*. Прва књига ове монографије штампана је у Загребу 1922, а друга у Београду, 1931.

патријархализму и племенско-пасторално-ратничком патријархализму“ (Геземан, стр. 43), подвлачећи при том да су разлике између та два система у степену, а не у суштини.

Рекло би се да се већина наших истраживача у највећој мери и бавила овим типом.

Други, јужносрбијански тип, као да је био занемариван од стране наших проучавалаца. Чини се да је он ближи македонском и западнобугарском моделу културе, него динарском. Пре свега код њега се запажају разлике између варошког и брђанског типа. Будући да се онај варошки налазио под јаким утицајем мухамеданске културе, дошло је до њеног одраза и преплитања са постојећим културним моделом. У јужносрбијанском типу немамо у тој мери изражен хероизам и питање образа и части, а материјално стање је оно што одлучује о женидби и склапању братства. Много више се гледа колико имаш, него чији си. Припадници овог модела знатно су оптерећенији одговорношћу према породици и њеним материјалним статусом. Битна одлика овога модела јесте дозвољавање лирског, осећајног у сусрету са песмом. Реч није о емоционалном изливу подстакнутом херојством, јунаштвом, већ исказивање нечег личног – љубавне чежње, страсти – једном речју севдаха.

Кроз анализу дела Борисава Станковића остварен је увид у специфичности оног облика патријархалног друштвеног уређења који је постојао у Врању у другој половини деветнаестог века (самим тим он осликава јужносрбијански тип патријархалне културе). С обзиром на то да приповедање у његовој прози најчешће тече из близине јунака омогућен је увид у њихове унутрашње конфликте, као и у сагледавање њиховог односа према друштву, тачније патријархалној култури. Станковићева проза, као што знамо, приказује варошку културу посебно акцентујући период ослобођења Србије. Отуда се занимљивим за проучавање показују културни прелази и сусрети два типа Срба – једних блиски турској култури (претежно су живели у вароши) и других који то нису били. Роман *Нечиста крв* управо се и бави том проблематиком. О разликама између та два типа Срба у периоду ослобођења, писао је још Вук Стеф. Караџић: „Срби што живе по вароши и нису прави Срби јер не само што се носе и по турском обичају живе већ у три буне и ратове беже са Турцима“. Отуда су, рецимо, културне разлике између Марка и Мите дубље, него између Марка и Арнаута, односно Мите и Турака. Француски етнопсихоаналитичар Жорж Девере говори о постојању појаве *sui generis*, то јест појаве А (култура) која делује на другу појаву *sui generis*, на Б (личност). У роману *Нечиста крв* можемо говорити, с једне стране, о појави А1, под којом подразумевамо културу села и о појави А2, под којом подразумевамо културу града и, с друге стране, о појави Б1, коју оличава Марко и о појави Б2, коју оличава Софка. Тако имамо да А2 образује Б2, али утиче и на Б1 који је већ културно оформљен под утицајем А1. Исто важи и за Б2. Оно је већ оформљено под утицајем А2, а долажењем у везу са Б1 оно преко њега долази и у везу са А1. Значи, постоји разлика у културноме додиру, јер Б2 долази у контакт са А1 само преко Б1, док Б1 долази непосредно у додир и са Б2 и са А2, јер се налази на простору А2. Софкина, Маркова и Митина психичка

криза последица су тешког прилагођавања једној другачијој култури од оне унутар које су оформљени.[9]

Други Станковићев роман *Газда Младен* нема за предмет смену две културе, већ однос појединца према нормама једне затворене и строге културе, тачније он показује тешкоћу прилагођавања припадајућој култури. Та тематика ће се наћи и у једној од, са културолошког аспекта гледано, најзанимљивијих прича Борисава Станковића. Прича „Они" умногоме илуструје наведене особености јужносрбијанског модела патријархалне културе. У њој сусрећемо указивање на важност материјалног статуса при склапању брака – то видимо пре свега из односа породице Митиног оца према његовој мајци:

„Како је она (матер – Б.Ч) била сирота, удовичка кћи. А отац му био из добре куће. Имао браћу. Али када се загледао у њу, браћа му, цела кућа, не само што му нису давали да њу узме, него се чак као и подсмевали на ту његову љубав с њом, сиротом, удовичком кћери ... А ваљда неће он њу баш тако, без игде ичега, готово голу да узме" (Станковић, стр. 100).

С друге стране, Геземан пишући о динарском моделу патријархалне културе бележи следеће: „Велики је број случајева да се дјевојке радије удају за неког сиромашног али јуначког момка него за богатог, па и честитог, али слабијег јунака. Да млади мушкарци дају предност дјевојци из сиромашне али чувене куће, то се готово само по себи разумије" (Геземан, стр. 99).

Јованово одређење да је *доброг рода* не подразумева да је из часне куће, што би импицирао динарски модел, већ се мисли да је из имућне, добростојеће куће. У читавој причи наилазимо на занемаривање или, прецизније речено, у други план стављање образа, части, поштења.

У причи се представља и однос појединца према интимној љубави и снази еротског. И код овога модела неодолевање љубави и еротском појављује се као знак слабости. Међутим, док је код јужносрбијанског модела одрицање од љубави повезано пре свега са бригом за очување материјалног статуса породице, код динарског се еротика, љубав, жена сагледавају као „неозбиљан, немушки, нехеројски елеменат живота" (Геземан, стр. 181). Препуштање инстиктима живота, нагонима, чулности, љубави узимало се за непримерено, јер се култура доживљава као савладавање сопствене природе. У оба модела испољавање нежности према жени или деци сматрало се, такође, недоличним. Код свих припадника заједнице пред спољашњим светом долазило је до обуздавања осећања, непоказивања како претеране радости тако ни страха или превелике туге.

---

[9] Више о томе види у тексту Б. Чолак *Проблем нечисте крви у роману Нечиста крв Борисава Станковића*, „Источник", бр. 49–50, 2004, год. 13, стр. 119–143. Као и рад *Етнографски аспект у проучавању проблема нечисте крви у роману Нечиста крв Борисава Станковића*, Браничево, год. LII, број 1–2, 2006, Пожаревац, стр. 103–126.

Прича „Они“ не само што помаже у сагледавању јужносрбијанског модела патријархалне културе, већ у средиште поставља проблем патријархата уопште, а он се очитује у односу колективног и индивидуалног.

Реч је о причи у којој се кроз симболику показује нестајање, убијање Ја (индивидуалности) у патријархалном свету. Већ наслов упућује на извесни степен обезличавања који је карактеристичан за патријархално друштво. Личном заменицом трећег лица множине означавају се Митини родитељи, али и патријархално друштво уопште. Још је Новица Петковић запазио да у ред најзанимљивијих појава код Станковића иде одузимање воље јунакове почевши од детињства – заправо поништавање његове личне воље под притиском породичног ауторитета. Тако, и у поменутој причи родитељи одлучују о свему у Митином животу чак и о одевању. Петковић поводом ове приче бележи и следеће: „Јунакова болест на смрт, његово тихо умирање, паралелно се даје или, боље рећи, метонимички се повезује с губљењем личне воље под притиском очевог ауторитета“, отуда он и закључује да главни јунак умире, пре свега, од безвољности.

У којој мери је индивидуално гушено запажа се по начину на који мајка негује сина – и у најдубљој боли спојеној са страхом од губитка јединца она врши чишћење и припремање куће за „свет“, али и по томе на који начин отац и супруга оплакују Миту, главног јунака приче, након његове смрти. Чак ни тада, у тој изузетној ситуацији – губитка сина, јединог наследника, супруга, они остају прибрани и понашају се како што доликује како их касније не би оговарали или им што замерили. Тако, на пример, отац се стално повлачи и себи говори: „Ништа, ништа није“, а супруга „поче да нариче о некој својој сестри, која је била одавно умрла“, јер стид је да млада жена пред светом жали мужа, а нарочито да му набраја његове добре особине. Исто чини и приповедач који се након опомене повлачи у жељи да пољуби другара на самртничкој постељи (јер је неочитан). Све је онако како друштво налаже да треба да буде. Њихова Ја су угушена, сведена на Они, на образац. Мита не успева да постане Они, али не остаје ни Ја. Он је Ја које умире, а Они су Ја која су заправо Они, и која опстају.

За разлику од Мите који се повинује патријархалним обичајима и нема снаге да оствари брак са вољеном девојком, чиме се разара, али остаје доследан у љубави према њој не прихватајући наметнут му избор и живот (потврђујући тиме себе), отац се у младости издиже над патријархалним друштвеним нормама, узима против свачије воље и обичаја жену коју воли, но ипак временом прихвата кодексе и норме друштва што тражи и од сина. Тиме се очева индивидуалност заправо губи, до тренутка када га, на самом крају приче, неочитаног пољуби у чело.

Поводом ове приче указао бих и на различите интерпретације истог културног модела код два јунака. Премда одрасли у истој средини и мада су блиски по годинама, код Мите и Аритона постоји другачије интерпретирање културног модела којем припадају. Док Аритон дозвољава себи излете, севдахе и дерт, Мита сва своја осећања настоји потпуно да сузбије, поништи. Све време код њега је присутан страх од тога да ће својим поступцима из-

неверити родитеље, да ће нарушити њихову идеалну слику о њему, те отуда настоји да чини онако како би они желели да поступа. Губитак упоришта, смисла живота, коначно, свога Ја, повезан је са женидбом невољном девојком, последњим у низу одрицања. Наведена разлика у интерпретирању културног модела последица је другачијег порекла ова два јунака.

На крају, чини се да наслов приче припада перспективи главног јунака. Његово разочарење у родитеље, као и сопствени пад, који почиње одбијањем улоге мужа у породици повезани су са свешћу да су Они, његови родитељи, поступили онако како би чланови патријархалне културе поступили, тј. да су постали обезличени следбеници једног друштвеног обрасца. Отуда и постојање свести код њих о сопственој кривици и осећај да Мита умире својевољно, као из ината, пркоса њима.

Кључне речи: патријархални модели, динарски тип, јужносрбијански тип, култ предака, херојска етика, економски интереси, однос колективног и индивидуалног.

ЛИТЕРАТУРА

Герхард Геземан, *Црногоски човјек*, Подгорица, 2003.

Александра Вулетић, *Власт мушкарца, покорност жена – између идеологије и праксе*, у: *Приватни живот код Срба у деветнаестом веку*, Београд, CLIO, 2006.

Georges Devere: *Etnopsihoanaliza*, Zagreb, „August Cesarec“, 1990.

Карл Казер, *Породица и сродство на Балкану*, Београд, Удружење за друштвену историју, 2002.

Вук Караџић, *Даница*, 1827.

Видосава Николић, *Архаичне установе и појаве друштвено обичајног живота у Врањском поморављу*, „Лесковачки зборник“, 7, 1967.

Новица Петковић, *Два српска романа*, Београд: Народна књига, 1988.

Вукашин Пешић, *Методологија изучавања патријархалних заједница*, „Зборник Правног факултета“, год. 3, бр. 3, Титоград, 1979.

Михаило Полићевић, *О породичном уређењу код Срба*, *Дело*, јули, св. 1, књ. 68, 1913.

Љубинко Раденковић, *Центар и периферија у патријархалној породици*, „Расковник“, октобар-децембар, год. 14, бр. 53/54, 1988.

Dunja Rihtman Auguštin, *Struktura tradicijskog mišljenja*, Zagreb, Školska knjiga, 1984.

Дуња Аугуштин Рихтман, *О моделу патријархалне заједнице*, у: *Предмет и метод у изучавању патријархалне заједнице у Југославији*, Титоград, 1981.

Перо Слијепчевић, *О нашој патријархалној култури*, „Књижевне новине“, Београд, 1989, год. XLI.

Видосава Стојанчевић, *Традиционална култура Врања на прелому два века у делима Борисава Станковића*, „Гласник етнографског института САНУ“, књ. 25, Београд, 1976.

Јован Хаџи Васиљевић, *Јужна стара Србија*, књ. 1 (1909), књ. 2 (1913), Београд, Издање задужбине Илије М. Коларца.

Јован Цвијић, *Балканско полуострво и јужнословенске земље*, књ. 1, Београд, 1922, књ. 2, Загреб, 1931.

Бојан Чолак, *Роман патријархалне културе*, Београд, Институт за књижевност и уметност, 2009.

Бојан Чолак, *Модели представљања патријархалне културе у прози Милована Глишића*, *Глишић и Домановић*, зборник радова, САНУ, Београд, 2009, стр. 97–106.

Симо Шобајић, *Црногорци*, Београд, 1928.

Bojan Colak

ON A BALKAN PATRIARCHATE MODEL, BASED ON THE EXAMPLE OF BORISAV STANKOVIC'S PROSE

(Summary)

Since the opus of Borisav Stankovic constitutes the origin of modern Serbian prose, some of its most interesting aspects can be observed studying the example of this writer, who, among other things, dealt with the clash of two worlds, two patriarchal cultural models – the Christian one and the Oriental one. Borisav Stankovic showed most interest in that period of south Serbia which was marked by a pronounced culturological change (1878). In view of the fact that in his prose narration is characterised by its proximity to the protagonists, this enables insight into their inner conflicts, and also into their attitudes towards society, or to put it more precisely, towards patriarchal culture. The struggle between the collective and the individual is perhaps best reflected in the story „They“. It is a story that symbolically depicts the disappearance, slaying of the Self (individuality) in patriarchal culture.

УДК 821.163.41.09-32 Sekulić I.

Ана Бодрова*
Државни Универзитет у Санкт-Петербургу, Филолошки факултет,
катедра за славистику, Санкт-Петербург

САПУТНИЦИ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ У ОКВИРУ ЕВРОПСКОГ МОДЕРНИЗМА

У раду се књига Исидоре Секулић Сапутници *(1913) разматра у оквиру европског модернизма, за који су категорије субјективности и есејистичности најзначајније особине. Посебан интерес представља одражавање ових категорија у делу списатељице.*

Стваралаштво Исидоре Секулић (1877–1958) обично се повезује са модернизмом. У чланку „Исидора Секулић и парадигма модернитета Павле Зорић пише: „Приповетке у књизи *Сапутници* већ припадају типу модерног прозног израза. Оне ни по начину приповедања, ни по тематици не подсећају на дела која су у српској књижевности настајала пре појаве Исидоре Секулић“[1]. Одиста, дела И. Секулић потребно је проучавати у ширем контексту европске књижевности.

У науци о књижевности постоји схватање модренизма као макроепохе. Аутор ове концепције је немачки научник Силвио Вијета[2]. Он настанак модернизма везује за крај XVIII века и разликује *рационалистички модернизам*, повезујући га са научно-техничком револуцијом, која подразумева владавину човека над природом, те *естетички модернизам*, заснован на субверзивним тенденцијама и критички настројеног према рационалистичком модернизму. Према Вијети, субјективност модренизма се реализује кроз низ концепција света и човека насталих крајем XVIII и почетком XIX в., а на том фону нарочито се издваја идеја Јохана Фихтеја: цео свет јесте пројекција «ја» што води ка одвајању човека од космоса, његовом солипсизму, губитку хармоније

* bodran@rambler.ru

[1] П. Зорић, *Исидора Секулић о косовском завету и други есеји*, Београд, 2006, 42.

[2] S. Vietta, *Die literarische Moderne. Eine problemgeschichtliche Darstellung der deutschsprachigen Literatur von Hölderlin bis Thomas Bernhard*, Stuttgart, 1992, 21-30.

О томе такође: А.В. Елисеева,Творчество Гуго фон Гофмансталя (ранний период), СПб., 2007, 11–41.

Л. Н. Полубояринова, *Леопольд фон Захер-Мазох —австрийский писатель эпохи реализма*, СПб., 2006, 619–620.

и страдањима. Потоњи развој књижевности умногоме представља реакцију на ову субјективистичку концепцију и уметничко оваплоћење њених последица.

Један од најсубјективнијих жанрова јесте есеј. Субјективност се појављује и у виду непостојања канона овог жанра. Есеј представља жанр који је повезан са лепом књижевношћу, публицистичком и научном литературом, но не припада у целости ни једној од њих. Есеј, који је усмерен на разоткривање личности онога који пише, на његово самопојављивање, појавио се у време касне ренесансе (сматра се да је Мишел Монтењ родоначелник овог жанра), ипак његов процват везује се за крај XIX-XX в.

У овом жанру опробали су се Вирџинија Вулф, Пол Валери, Хуго фон Хофнастал, Д. С. Мерешковски и многи други. Трагови процеса есејизације приметни су и код познатих аутора XX в. Тако, дело Роберта Музила «Човек без особина» често се назива романом-есејем, код Марсела Пруста есејизоване су епопеје, чији се јунаци пред читаоцем рађају из успомена и размишљања приповедачевих. О роману «Орландо» Вирџиније Вулф пишу да је он могао бити прочитан као огроман есеј или као историја енглеске књижевности с краја XVI до XX в.[3] Процес есејизације захватио је не само књижевност, већ и философију. Тако Томас Ман каже за Фридриха Ничеа да је «есејиста шопенхауеровске епохе»[4].

У српској књижевности нарочито место заузимају есеји И. Секулић. Године 1913. појавила се њена књига *Сапутници*. Историчари књижевности до данас се суочавају са потешкоћом да одреде жанр ком припада ово дело. Према Јовану Деретићу оно припада лирско-медитативној прози. Он пише: „*Сапутници* су збирка импресионистичких цртица, скица и записа у којима преовлађују афоризми и мисли о општим темама“ [5]. Живојин Стојковић истиче да се ова књига појавила пре *Ex ponta* и *Дневника о Чарнојевићу* и „морала бити догађај у време реалистичке српске приповетке… нико јој ни саму врсту није могао одредити, јер се у тој књизи од шестнаест новела… ништа не прича, нити шта исповеда, иако је све у њој, чак до аутобиографских препознавања, лично, према себи окренуто, из себе пројектовано“[6].

Делове *Сапутника* називају поглавља[7] и цртице[8] приповетке[9] или интимни дневник[10]. У том погледу интересантан је рад Снежане С. Башчаревић.

---

[3] А. Аствацатуров, *Литературная игра в романе Вирджинии Вульф «Орландо»*//В. Вульф, Орландо, Санкт-Петербург, 292.

[4] О есејизацији филозофије: М. Эпштейн*, Законы свободного жанра. Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени* // http://www.emory.edu/INTELNET/es_essayism.html

[5] Ј. Деретић, *Кратка историја српске књижевности*// http://www.rastko.rs/knjizevnost/jderetic_knjiz/jderetic-knjiz_09_c.html

[6] Ж. Стојковић, *Књижевна служба Исидоре Секулић* // И. Секулић, *Проза*, Нови Сад, Београд, 1971, 9.

[7] М. Лесковац назива делове *Сапутника* поглавља или (цртице): И. Секулић, *Сабрана дела. Књига прва*, Београд, 1961, 363.

[8] Б. Стојановић Пантовић, «*Сапутници» Исидоре Секулић и експресионистички духовни простор//Побуна против средишта*, Панчево, 2006, 84.

[9] Л. Томич, *Слојевитост приповиједања у прози Исидоре Секулић*, 2 / 38. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 2009, 233–240.

[10] М. Koch, *Аутобиографски елементи у прози Исидоре Секулић*, 1 / 27. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 1998, 279–290.

Она, као и многи истраживачи, указује на дифузни карактер књиге сачињене од записа и покушава да одговори на питање да ли је то есеј или су приповетке, и на крају крајева каже да је то приповедачки есеј[11]. Сама И. Секулић је сматрала да је она написала записе и белешке.

Са свим наведеним мишљењима можемо се сложити, у овој књизи се могу препознати и црте жанрова који теже докуметну (дневник, есеј, путопис и сл.), као и црте фикционалних жанрова (приповетка, стихови у прози). Таква смеша различитих елемената управо и јесте карактеристична за есеј. Према Епштејну:

> „Непрестано се обнављајући и мењајући од аутора до аутора, есејистика се упорно противи ма каквом јасном означавању своје специфике, иступајући као неки наджанровски систем, који обухвата различита философска, историјска, критичка, биографска, аутобиографска, публицистичка, етичка, научно-популарна дела“[12].

Есеји Исидоре Секулић обележени су субјективним виђењем које теоретичари модернизма сматрају за основну карактеристику епохе. Као једна од разликовних особина модернизма може се издвојити «померање интересовања са објекта на субјекат. Машта и субјективно виђење се доживљавају као нешто савремено у поређењу са амбициозним и неоправданим претензијама на објективну и апсолутну истину», пише А. Г. Березина[13].

Управо ауторска субјективност постаје обједињавајуће начело за књигу *Сапутници*. При свој разнородности структуре и нарушавању очекивања читалаца есеји у овом сборнику имају једну заједничку црту – нагла промена угла гледања не дозвољава ни на минут да се заборави на присуство индивидуалног субјективног ауторског виђења. Секулић произвољно сједињује елементе различитих жанрова. Књига започиње есејем *Буре*, који умногоме подсећа на аутобиографску прозу. У њему се пројављују општа места жанра аутобиографије: јунак-наратор (обично је то једна те иста личност) присећа се своје прошлости, врло често свога детињства. Код И. Секулић ми се сусрећемо са сећањима на омиљен начин провођења времена у детињству – њеној аутобиографској јунакињи се свиђа да разгледа слике у научним приручницима. Обично се у аутобиографијама описује родитељска кућа и место игре. Код Секулић омиљено место за игру је буре. Исто тако и есеј *Умор* може се сматрати за аутобиографски – у њему се нараторка присећа својих предавача из школе.

Ипак, у есеју *Чежња* очекивања читалаца се не испуњавају. Иако приповедање иде у првом лицу, од аутобиографије нема ни трага – прича почиње вишезначном метафором:

---

[11] С. С. Башчаревић, *Приповетке и есеји Исидоре Секулић*, 2 / 38. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 2009, 241–250.

[12] М. Эпштейн, *Законы свободного жанра. Эссеистика и эссеизм в культуре Нового времени* // http://www.emory.edu/INTELNET/es_essayism.html

[13] А.Г. Березина, *Модерн и модернизм, Русская германистика: Ежегодник российского союза германистов*, Т.4, Москва, 2008, 30.

„Ја сам из земље где нико не станује. Из земље где камен и стена пламте и букте...Ја сам из земље чежње где је вечност ватре и жеђе. Из земље тихе туге где је највећу радост живот узео“[14].

У есејима *Литургија* и *Глечер* уочавају се елементи путописне прозе (у једном од њих наратор спомиње град Ес и Лигуруију, а у другом Алеч).

У есеју *Самоћа* користи се техника тока свести. Наратор у првом лицу и садашњем времену описује као у смирај дана сам са собом игра шах, а потом прелази на расуђивања о особеностима људске свести: „О, како је бедан човек, који не може да сазна своју самосвест“[15]. Потом у фокус долази суседова кућа, пас Хектор и рука јунакиње-наратора, обасјане зрацима залазећег сунца. Надаље наратор се обраћа Сунцу са молбом да је не напушта, а онда започиње причу о усамљеном инжињеру нежењи који живи у суседству, а прича се прекида размишљањима о самоћи, смрти и завршава се сликом како пас Хектор бежи у хладну ноћ.

О перцепцији света као пројекцији ауторског начела сведочи субјективна симболизација и интерпретација свакодневних појава. Тако одлазак комшијског пса постаје симбол усамљености. Мрак је симбол смрти: „Мрак је освета смрти на људима који су још живи“[16].

Емотивно индиферентне појаве маркиране су ауторским емоцијама: „Има нешто сетно и снуждено у слагању жутих и плавих боја“[17].

О субјективности сведочи употреба уместо 1. лица једнине хиперонима: „Познате и блиске ствари муче човека у самоћи. Из њих извире дугогодишње сећање, а у сећању је увек пуно бола и кајања“[18].

У тексту се често срећу произвољни субјективни судови:

„У сутон се дешава оно од чега човек стари. У сутон се ломе и крхају младости... Несрећан је човек и дању, али је поносит и упоран да призна и плаче...“[19]

„И на мору долази мисао о вечности и сили. Али је тамо сила коју сунце разнежи, и она пева и смеје се...А овде (*на Алечком глечеру – А.Б.)* залеђена и непроменљива сила студи која је била пре рођења богова и сунца“[20].

Код Секулић цео свет представља пројекцију наратора, његове свести и подсвести. То се очитује и у виду многобројих персонификација које срећемо у тексту. На пример, у есеју *Чежња* како би се приказала тежња-машта наратор преноси своја лична осећања, емоције, а потом, ради веће убедљивости, даје слике живе и неживе природе:

„Чежња мрамора да буде стуб поноса и снаге.
Чежња бледих фресака да их не сишу очи и сунце.
Чежња залеђене воденице што стоји као пусто тичје гнездо, напуњено снегом.

[14] И. Секулић, *Сабрана дела*. Књига прва, Београд, 1961, 21.
[15] Исто, 30.
[16] Исто, 30.
[17] Исто, 72.
[18] Исто, 32.
[19] Исто, 76.
[20] Исто, 95.

Чежња кошуте, кад је месец измами у густа житна поља и грицка врхове класова и не зна да то чини.

Чежња распученог бескраја морског, кад у сиве часове вечери попадају једрила и весла, и уплови и последња лађа у плитке и мртве воде луке“[21].

Овде се наратор обраћа мору: „Чуј, зелено, пакосно море, чуј!“, а у есеју *Самоћа* обраћа се сунцу: „О, Сунце, не остављај ме!“

Симбол усредсређености на властитом субјективном виђењу јесте и слика бурета из првог есеја – ограничен, али за дете фантастичан простор из ког аутобиографска јунакиња налази излаз у безгранични свет фантазија.

Пројекција «ја» на свет код Секулић је повезана са болом и осећајем усамљености. Сами по себи то говоре наслови есеја *Главобоља, Туга, Мучење, Растанак, Самоћа*. Ово је и психолошка и физиолошка тескоба. У текстовима се често говори о усамљености, растанку, физичкој боли и сл.

Спој субјективне пројекције са осећајем безизланости у прози Исидоре Секулић рађа за модернизам својствену тежњу да се надиђу постојећи оквири, да се превлада ограничени простор своје свести и свога света. „Зашто човек не може да утроши задње зрнце свога мозга и да мисао развије и преко апсурда?“[22]

Тежња ка трансгресији најупечатљивије је изражена симболом круга у есеју *Круг*. Постаје јасно зашто је наратору одбојна идеја круга са његовим јасним центром (слика круга се појављује чак и у ноћним кошмарима)!

„Мрзим обожавање средишта, и страх ме је од робовања њему.

И зато желим да дође неки страшан преврат, и у том преврату да се сатре инстинкт и идеја круга, и као последица тога да се растворе и распадну облици и могућности круга. Да ми је да се искорени то блесасто враћање у себе, и да не буде круга ни докле око допире, ни докле само сећање и фантазија допиру“[23].

На тај начин, књига *Сапутници* са снажно израженом субјективношћу и есејистичношћу уклапа се у општи ток европског модернизма, есеји садрже пројекцију ауторског доживљаја света на сав свет који га окружује, објективна стварност губи своје обрисе и вредности. При томе дела су прожета унутрашњим грчем. У књизи Исидоре Секулић види се и свест о ограничености субјективне перцепције стварности приказане кроз метафору круга. Секулић додирује и тему могуће трансгресије, једну од најважнијих тема модернизма, метафорички је приказујући као излазак из круга.

Кључне речи: Сапутници, Исидора Секулић, модернизам, субјективност, есејистичност, трансгресија.

[21] Исто, 28.
[22] Исто, 30.
[23] Исто, 99.

Анна Бодрова

СПУТНИКИ ИСИДОРЫ СЕКУЛИЧ В КОНТЕКСТЕ ЕВРОПЕЙСКОГО МОДЕРНИЗМА

(Резюме)

Книга Исидоры Секулич «*Спутники*» с ярко выраженной субъективностью и эссеистичностью находится в русле европейского модернизма, эссе содержат проекцию авторского мироощущения на весь окружающий мир, объективная действительность теряет свои контуры и утрачивает ценность. При этом произведения пронизаны болезненным надрывом. В книге Секулич проявляется также осознание ограниченности субъективного восприятия действительности, для которого она находит метафору круга. Секулич затрагивает тему возможности трансгрессии, одну из важнейших тем модернизма, метафорически называя ее выходом из круга.

УДК 821.163.41.09
82.091

Мирјана Д. Стефановић*
Филозофски факултет, Нови Сад

(СРПСКА) КЊИЖЕВНОСТ И ПОЈАМ РАЗВОЈА

У раду се проблематизује најчешће коришћен књижевнотеоријски и књижевноисторијски појам развоја који никад није постао термин. Уместо њега, а с обзиром на облик функционисања књижевности и свих поетика различитих књижевних периода/епоха, покушава да се уведе појам симултанитета као идеја нове периодизације књижевности. Централно истраживачко подручје јесте књижевност 18. века, као окупљалачка стваралачка системска енергија за поетике осталих периода. Уз одговарајуће примере из српске и светске књижевности овај рад покушава да, с једне стране, у систем светске књижевности, тј. као њен неразлучиви део, укључи српску књижевност, али и да, с друге стране, потре појам времена у обликовању поетике једног и свих праваца како би презентовао предлог једне антипериодизације (српске) књижевности.

Двоструки карактер књижевног текста, као аутономног дела и као производа друштвене активности, захтева и моделе науке о књижевности, како оне која је културно оријентисана, тако и оне чији се методолошки став види у друштвенонаучном усмерењу. Таквим интересима одговара и питање о томе колико могу међусобно да посредују књижевно конституисан смисао и у њему реализована специфична реалност. Још истакнутије казано: у двострукости таквих реконструкција утврђује се колико књижевни текст у свом спецификуму, тј. литерарности, поседује и историчност. Пòстаје, ако се употреби метафора воза који путује шинама времена, у таквом старом сукобу – аутономије или хетерономије текста – истакнуто свуда постављају и таблу с појмом развоја. Латинска реч *еволуција*, у било ком од смислова да се употреби, војничком, поморском, генетичком, увек значи „постепени развој“, и увек се, у свим речницима описује као супротност појму „револуција“. И увек је у вези с појмом историчности, тј. временском перспективом, стриктно одређеном темпоралним одсечком у који се смешта онда и одређена поетика. Проблем настаје већ ту, на самом почетку, а односи се на питање терминологије, пре свега, у науци о књижевности, која је многе термине преузела из других наука, што није, наравно, никакав грех, али једној речи додаје значење које би наша наука свакако хтела да избегне.[1]

* mdstefan@ff.uns.ac.rs

[1] О тој дилеми уп. одличну расправу: V. Žmegač, *Književnost i filozofija povijesti*, Hrvatsko filološko društvo, Zagreb, поготову размишљање на стр. 37 о научној недоумици – преузимати

Такав је и термин *развоја*, неки пут употребљен и у страном облику – *еволуција*. Тешко да ће се наћи иједан од историчара, и то не само српске књижевности, који ће избегавати, ма како се правдао немогућношћу адекватнијег израза, да говори о развоју српске књижевности, још уже – о развоју каквог књижевног жанра и слично. Такав интерес за литерарни развој као еволутивни *процес* постао је тенденција, чак преокупација истраживача тек од двадесетих година 20. столећа. Дотад је владало уверење о томе како се књижевни развој састоји у сумирању делâ која, случајно или на неки необјашњив начин следе један хронолошки *низ*. Обе ове, а најважније, историјске позиције – процес и низ – унутар којих се развојни процес посматрао као еволуција настале су у новије доба, као одговори на кризу историје књижевности – позитивистичке, анисторијске, усконационалне (о чему је инспиративно размишљао Курцијус) – у оквирима руског формализма (пре свега, у Тињанова) и прашког структурализма (у идејама предводника Мукаржовског). Овој теорији додата је, у новије време, семиотичка перспектива, пре свега, радовима Валтера Коха[2] и Михаела Флајшера у идејама о теорији система.[3]

Појам еволуције изгледа да је најтачније употребљавао Аристотел, кад је у спису *О песничкој уметности* говорио како се трагедија развила из дитирамба и како се потом редовно усавршавала:

> „Тако се трагедија постепено развила, јер су песници сваку појаву у њеном развитку усавршавали. И пошто је прошла многе преображаје, она се усталила, јер је напослетку добила облик који одговара њеној природи.“[4]

Тим поводом Рене Велек је тачно уочио како је на тај начин „први пут повучена аналогија узмеђу историје трагедије и животног циклуса живог организма“.[5] Хегеловском облику дијалектичког довођења у спрегу друштва и дела, дакле, модификованом разумевању појма еволуције, на пут ће стати романтичарски занос аристотеловски схваћеној еволуцији, а изазван у њих дарвинизмом, а овом, опет, ревизију ће учинити Елиот с појмом традиције. Одатле је лако назрети пут ка оним тумачењима која нас овде интересују.

Укратко би се, дакле, идеја руских формалиста могла представити на следећи начин. Тињанов постулира еволуциону концепцију, у којој полази од динамичног начина егзистенције „књижевног факта“ и „књижевног система“. При том, дело, као традицијом везани канон, зависан и од простора и од времена, схвата условљеним, јер зависним, од правила генерисања. Најважнији принцип књижевне еволуције бива препознат у ослобађању од

терминологију из других наука или се свести на „форсирање терминолошких посебности“; уп. и Milivoj Solar, „Jezik proučavanja književnosti“, *Filozofija književnosti*, SNL, Zagreb, 1985, str. 25–40.

[2] W. A. Koch, *Evolutionäre Kultursemiotik*, Brockmeyer Verlag, Bochum, 1986.

[3] M. Fleischer, *Die Evolution der Literatur und Kultur. Grundsatzfragen zum Entwicklungsproblem (ein systemtheoretisches Modell)*, Brockmeyer verlag, Bochum, 1989.

[4] Аристотел, *О песничкој уметности*, прев. М. Ђурић, Научна књига, Београд, 1948, стр. 11.

[5] R. Velek, „Pojam evolucije u književnoj istoriji“, *Kritički pojmovi*. Prev. A. I. Spasić i S. Đorđević, Vuk Karadžić, Beograd, 1966, str. 28.

система у који би био уклопљен, можда и укалупљен. Елементи једног дела показују, и доказују, међусобну корелацију и измењивост својих дејстава. Из тог произлази да се чак и залагањем за иманентни приступ књижевном делу као тексту, еволуциона теорија руских формалиста огледа у чињеници развоја или преиначења стилских поступака.

У таквој визури формалисти указују на важност „конструктивне функције" као корелације елемената унутар једног дела, и „књижевне функције", тј. корелације истог дела с књижевним низом, уз постојање још два фактора: језичке функције (корелације с изванлитерарним животом) и друштвене функције књижевности. Структуралисти обједињују ове факторе у две групе: интерне законитости једног дела и његову повезаност с друштвом. Подстицајну снагу променама унутар естетских фактора уметничког текста налазе у измештању и променама неких од функција појединачних елемената. Овакво тумачење баш и не чини утисак о развоју литературе, од једноставнијег ка сложеном облику. Поготову је то јасније из визуре естетичара Мукаржовског који уводи аксиолошки моменат; говори о онако значајном делу које својим поетичким квалитетима може чак да нови књижевни правац усмери ка другим и друкчијим жанровским карактеристикама. Такво *прераспоређивање* елемената, сад је већ јасније, не значи развој, већ означава облик превредновања, истицања неких поринутих карактеристика претходних дела, као да се изнова слаже једна слагалица, чије ће коцкице, друкчије сложене, али већ постојеће у овој уметничкој игри, сад донети друкчију, ако већ не и нову слику. Већ и из ових идеја види се колико би било могућно друкчије замислити периодизацију као свој антипод – као антипериодизацију – тј. ахронолошки у некаквој кружници једног окупљајућег централног елемента.

У новију причу улазе сад и семиотичари културе, чији се појмови генезе и метагенезе свакако односе и на уметност речи као саставног дела сваке културе. Као два огледалски симетрична, иреверзибилна и бинарно рашчлањена модуса, ови принципи постојања књиженоисторијски ситуираног дела, по Коху јесу део исте еволуције; између таква два реалитета постоји и разлика која се види на нивоу иновације (у стваралаштву великог песника) и понављања, односно парафразе (у идеји епигонског стваралаштва), али су оба чиниоца важна у концепту система књижевности, никако, међутим, у еволуцији у смислу развоја. Тај систем[6] свакако остаје отворен и увек је у саодносу са друштвеним системом. У њему, правила регенерисања, попут понорнице, подлежу традицији, интердепенденцији, владајућој поетичкој норми, хијерархији унутар жанровског система као узорку стварања реда у систему. Чак и кад се договорно етаблира појам за „Bildungsroman" као

[6] Теорија система, заснована у природнонаучним дисциплинама четрдесетих година 20. столећа нашла је своје упориште и у књижевним теоријама. У њима се своди на идеју интердисциплинарности једног књижевног дела као историјског чина и као факта уметности и само се у таквом споју може видети и разумети појам еволуције, будући да је дело настало у одређеном историјском добу; уп. Siegfried J. Schmidt, *Die Selbstorganisation des Sozialsystems Literatur im 18. Jahrhundert*, Frankfurt, 1989.

„Entwicklungsroman“, он значи нешто друго, наиме на тематској равни таквог дела одсликава се духовни развој јунака, а не – развој романа као књижевног жанра.

Питање је, наравно, и даље отворено. Оно је важно у односу, понављам, на разумевање појма развоја, поготову што је он у вези с временом, тј. историјом. Шта је, међутим, историја? Како се она може истражити у области реализоване уметности речи? Коју количину објективности и научности може да захтева историјско писање? Да ли је дискурс историје компатибилан с дискурсом књижевности? Да ли је, потом, могућно књижевну историју визирати као „историју литерарне имагинације у контексту друштвених процеса споразумевања“[7] или се човек присиљава да књижевност потврђује као „објашњавање немогућности и немоћи књижевне историографије“[8]? Та два сучељена става, у основи формалистички и структуралистички, имају своју додатну дилему, проистеклу на основу нових теорија.

Да ли је, наиме, историја књижевности безусловни и бесприговорни „бег од језика“, тј. покушај да се „упитаност књижевног значења зачиње с моделом нејезичких референци“[9] или се она вреднује као још увек актуелна „провокација књижевне науке“[10], заправо, као покушај да се премости јаз између књижевности и историје, тј. између историјског и естетског сазнавања? И даље: како пева Клио, муза задужена за књижевну историографију? Које су то адекватне технике интерпретације такве науке? Како може да се опише однос, а несумњив, између литерарне праксе и историје, на пример, између естетичких категорија једног историјског романа и књижевноисторијског поступка неког књижевног истраживача или између парадигме модерног романа, који разлаже телеологију епске фабуле, и тежњи ауторефлексивног историчара, који жели да доведе у ред управо контингент историје? Овде је, у овим наводним дилемама, исказана конфронтација са нарастајућим клупком питања, са проблемима теорије историје, теорије књижевности као теорије представљања књижевне историје, дакле, не аподиктичке, већ дескриптивне, чак и у својој најмодернијој варијанти. У центру раскршћа таквог дискурса коначно се доказује теорија историје књижевности као још увек нов, или увек изнова обнављан специфичан начин посматрања насупрот, наравно, књижевној пракси.

Кад се узме у обзир стање и у данашњој владајућој српској књижевној историографији, уз поновно инсистирање на појму развоја, онда се поставља неколико питања, која су били формулисали још руски формалисти, али су им замајцем дали други ток. Питајући се о томе шта је књижевност и шта је књижевни жанр, Јурij Тињанов, насупрот једнозначности дефиниције у

[7] J.–Dirk Müller, „Lietarturgescjichte / Literaturgeschichtsschreibung“, *Erkenntnis der Literatur. Theorien, Konzepte, Methoden der Literaturwissenschaft* (Hg. D. Harth), Metzler, Stuttgart, 1982, str. 197.

[8] W. Hammacher, *Über einige Unterschiede zwischen der Geschichte literarischer und der Geschichte phänomenaler Ereignisse*, Tübingen, 1986, str. 14.

[9] P. de Man, *Alegorien des Lesens*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1988, str. 118.

[10] H. Robert Jauß, *Literaturgeschichte als Provokation*, Suhrkamp, Frankfurt am Main, 1970, str. 207.

математичким наукама, исправно доводи у сумњу исту такву њихову одређеност у књижевним наукама, у којима чак и егзактно измерена чињеница каква је могућна у теорији стиха, даје различито тумачење, и није увек једнозначно одмерена као што је формула за обим кружнице или квадратни корен броја два, или чак дефиниција за брзину. У теорији књижевности, баш супротно, управо због новог низа створених дела, дефиниција жанра, отуд и поетички принцип, постаје последица таквог низа, промењеног увећањем баштине или традиције једног жанра; Тињанов на том месту говори како је таква дефиниција последица „еволуирајуће књижевне чињенице", која условљава и изазива претакање једног жанра у други у различитим књижевним периодима. Овај факт Тињанов тумачи идејом о томе како није реч о развоју, већ о еволуцији, упозоравајући при том, дакле, на различитост та два појма.

И ту се, међутим, мора бити опрезан. Ако се размишља у термину еволуције, макар и површно дарвиновски тумачено, рекло би се да се иде од једноставнијег ка сложеном, од примитивнијег, јер једноћелијског, ка савршенијем, јер вишећелијском, па се оно што је старије, проглашава мање вредним у односу на касније настало дело; тако би смртоносна праисторијска, а данас још увек жива, квадратна медуза била мање опасна од ајкуле, што уопште није тачно, знају и биолози. Тако се исто, дакле, кад се употребљава појам *развоја* књижевности, имплицира, а потпуно погрешно, како је аксиолошке категорије она тврдња у књижевној историографији која баш на таквом месту није уопште примерена. Чак се и унутар једне епохе говори о великим писцима и о епигонима, управо у смислу који није примерен, будући да остаје необразложен на једном важном нивоу.

Ко, наиме, чува жанр? Ко чува поетику једног жанра? Ко до краја дефинише поетику једног периода? Јединствени стилистички поступак Лукијана Мушицког, стих његов, књижевна врста добили су своју потврду у низу епигона који су за њим певали на исти начин, чак и после 1837. године. Чак ни његов језик није било тешко имитовати или му одредити баштину. Био је то уобичајен српски из 18. столећа, који се претакао у нешто ређе народне стихове. Поступак Бранка Радичевића садржи у себи спој израза из усмене књижевности, коришћење и игривост с метричким поступцима народног стиха, готово на исти начин као и грађански поета 18. столећа или као какав текст данашње новокомпоноване песме која се непрестано врти на радио-станицама, а да јој нико не примећује баштину из 18. и 19. века (каталекса, једносложни срок, каткад и кршење цезуре). Може ли отуд да се говори о развоју књижевности, па и националне каква је српска, будући да таквих појава има и у оним литературама које су овде узимане само као експериментални узорак, руска књижевност касног 18. и немачка књижевност друге половине истог века?

Писан другим поводом, тј. с намером да се покаже колико у историји књижевности није важно само велико дело, већ и његови епигони, рад Јурија Тињанова „О књижевној еволуцији"[11] нуди и друге важне тачке ослон-

[11] Уп. J. Tinjanov, *Problemi stihovnog jezika* (prev. Nazif Kusturica I Branko Tošović), Veselin Masleša, Sarajevo, 1990, str. 180.

ца у промишљању адекватности појма „развој“ кад је реч о књижевности и књижевним чињеницама. Критикујући „поједностављен каузални прилаз књижевном низу“, што јесте у основи употребљаване синтагме „развој (српске) књижевности“, разликује два нивоа књижевне историје: историчност једне књижевне појаве, што се свакако мора довести у везу с традицијом, али и историзам у односу на књижевну појаву, што би свакако морало да значи употребу значења које каузалност има у неком развоју. Критикујући ово друго, руски формалист залаже се за појам историчности, свакако друкчије од оне коју је успоставио нови историзам, који је представљао опонентну реакцију на тотални иманентни приступ књижевном делу.

Чини се да се, зарад успостављања теорије, пуког теоретисања без некакве директне везе с обавезном почетном инстанцом – текстом и делом – олако и пребрзо прешло преко, чини се, важног става формалиста, које би Светозар Петровић свакако назвао такозвани унутрашњи приступ. Та идеја формулисана је овако:

> „Ако се сагласимо да је еволуција – промјена међусобног односа чланова система, тј. промјена функцијâ и формалних елемената, онда еволуција представља ’смјену’ система“.[12]

У њој је, чини се, обједињена идеја о заједници синхроније и дијахроније, без пуког позитивистичког улажења у генезу и у историзам. Речено друкчије, у њој би могло да се чита како се на оси синхроније може тумачити поетика једног дела или епохе, а на оси дијахроније – даје се њено тумачење. Нема ту ни словца од оног што се назива развојем, узрочно-последичним односима. Књижевни систем остаје целовит, од антике и усмене књижевности, па све до литературе из данашњег доба. Нека се то назове и симултанизмом,[13] ознаком за стваралачки принцип уметности 20. столећа, стремљењем да се на различитим местима, дакле, просторно, обједини и временска перспектива, истовремено постојање, и то у оквирима једног дела или једне поетике периода, своје баштине са својим наследницима. Ако се с идеја о позоришној уметности тај ток размишљања подигне на ниво књижевнотеоријске општости, онда је, уосталом, још у *Лаокоону*, дакле, у 18. столећу, Лесинг размишљао о овом, разликујући просторну уметност (са симултано представљеним телима) и временску уметност (са сукцесивним током радње).

Не значи ли то обједињавање синхроне и дијахроне равни у схватању литературе и оног што се именује њеном периодизацијом? Ту идеју покушавала је да оствари и авангарда својим критичким ставовима према савремености, проналазећи у њој одмак од учмалог, а за живу целокупну баштину. Нимало парадоксално, мада може тако да зазвучи, чак многим тумачима и немогућно, управо је својим идејама и својим поступцима српска

---

[12] *Isto*, str. 182.

[13] Уз један одличан зборник који појединачним примерима из руске књижевности размишља о овом појму, уп. и V. Žmegač, „Simultanismus“, *Moderne Literatur in Grundbegriffen* (Hrsg. v. D. Borchmeyer – V. Žmegač), Max Niemeyer verlag, Tübingen, ²1994, str. 398–400; у новије време и: J. Užarević, „Simultanizam vremena“, *Filozofska istraživanja*, 20/2000, br. 1(76), str. 217–224.

авангарда омогућила ново разумевање једног од својих темеља – српско просветитељство. Захваљујући авангардистима више се просветитељство не чита у својој аподиктичности на нивоу дидактичности и просвећивања, већ као критички облик промишљања света и себе као слободног *ја*, као индивидуе. Кад авангардист песник захтева трансверзални разум, он тумачи баш овакво просветитељство; у револуционисању свих облика представљања себе, у разним жанровима, може се видети и хаос индивидуалне душе, али и облик метаприповедања које је, гле, своје преобликовање у приповедање добило у чудесности авангарде.[14]

То толико у литерарном значају и значењу дезавуисано просветитељство, тај погрешно тумачен поетички систем као „суво доба“, јер без лирике, што је потпуно нетачно, јер без проучавања грађе утемељено, управо је то доба дефинитивног ослобађања индивидуе од самодефинисања само у контексту вере, постало центар литерарног система, око којег су се планетарно или као сателити окупљала остала поетичка доба. Просветитељство би отуд, нека се овде само скицира будућа монографска елаборација, постало упоришна тачка за одмеравање поетике усмене књижевности, жанровског система средњег века са свим својим књижевним врстама, романтизма обавијеног стилистичким поступцима усменог стваралаштва и западноевропске савремене поетике, чак и реализма који уопште није добро био протумачен у књижевној историографији. У таквом виђењу нове периодизације, која јесте и начин антипериодизације, јер не посматра сукцесивни, временски настали низ дела и поетика, већ, без обзира кад је у којој националној литература била владајућа поетика (закаснели романтизам у бугарској књижевности, на пример), овакво виђење читавог система литературе обједињује се поетикама и преиначењима одређених жанрова унутар њих. Идеје Клауса Улига из његовог већ култног дела *Теорија историје књижевности*[15], уз оне о саодносима жанровских система из различитих доба које је својевремено формулисао Гловињски, показују колика се могућност отвара корекцији оних значења терминима која им дала књижевна наука. Један координатни систем, с две осе, синхроном и дијахроном, добиће у свом сучељавању одређену додирну тачку, која ће показати колико је појам утицаја у својој основи ипак типолошка, а мање, ма колико неопходно учествовала, генетичка чињеница. Добиће се јаснији став о функционисању целокупног књижевног система свеукупне светске литературе у којој је саставни део онда свакако и српска књижевност. Таквом периодизацијом, друкчијом, као што се види, омогућено је једнакоправно учествовање свих националних литература, које се, не губећи своју аутентичност и посебност, саображавају осталим књижевностима.

Смене одређених функција неких од жанрова, или преиначења неких формалних елемената, цезуре, на пример, у српској грађанској поезији и

---

[14] Уп. М. Д. Стефановић, *Просветитељство – дискурс епохе и пројект авангарде*, *Фолклор – поетика – књижевна периодика. Зборник радова посвећен Миодрагу Матицком*, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2010, стр. 577–582.

[15] К. Улиг, *Теорија историје књижевности* (прев. Душанка Марицки и М. Д. Стефановић), „Службени гласник“, Београд, 2010.

у романтизму (код Бранка, Његоша), или опкорачења у модерни Јована Дучића, никако не би смеле да се тумаче појмом развоја те литературе, већ – током једне националне уметности, која је, у садружју и стваралачком контакту са осталим светским књижевностима, управо таквим модификацијама свог поступка уклопљена у систем опште књижевности. Центрипеталност тумачења, какво је оно већ казано о авангарди и просветитељству, добродошли је постулат у дефинисању и тумачењу таквог периодичког литерарног система. То је свет који постоји симултано, дакле *сада*, које се увећава сваким новим делом, макар био схваћен и само као текст. На тај начин избегло би се и фрагментирање стварности и аксиолошки ниво тумачења уметничког поступка, а да се при том не би изгубила веза с културноспецифичним натрухама националне литературе као дела свеукупног литерарног тока. И, коначно, премостио би се терминолошки јаз и опоненције између новог историзма, постструктурализма и семиотике културе установљавањем, а на основи грађе свих периода, читаве мреже књижевних конвенција, у којој не би било простора упитаности о несумњивом односу текста и вантекстовне стварности, управо на онај начин на који су о томе певали Бодлер у „Кривотвореном новцу“ или Херман Мелвил у *Варалици*. Тако би и новчић краља Милутина, оклеветан у Дантеовим стиховима, систем културолошки виђен, схваћен као вредност по конвенцији, која свој измењиви карактер добија временски касније насталим монетарним системом и у њему новим делом. Наизгледна ригидност овакве антипериодизације потире се својом флексибилношћу према жанровским системима и њиховим временским саодносима у свим националним литературама једнаковремено укљученим у оно што се зове – светска литература. На овај начин децентрализовала би се историја књижевности и то стратегијом везивних нити међу националним литературама и центрипеталним и центрифугалним силама унутар свих њих. Било би то остварење онога што је још Фридрих Шлегел, дакле, с почетка 19. столећа, назвао „литерарном снагом целине“.

Кључне речи: српска књижевност, историја књижевности, периодизација књижевности, појам симултанитета.

Mirjana D. Stefanović

(SERBISCHE) LITERATUR UND DER BEGRIFF „ENTWICKLUNG“

(Zusammenfassung)

In der Arbeit wird der meist benutzte literaturtheoretische und literaturgeschichtliche Begriff „Entwicklung“ problematisiert, der nie zum Terminus geworden ist. Statt dessen und angesichts der Funktionsform der Literatur und aller Poetiken von verschiedenen literarischen Perioden/Epochen wird

der Versuch gemacht, den Begriff der Simultanität einzuführen, als Idee für eine neue Periodisierung der Literatur. Das zentrale Forschungsgebiet ist die Literatur des 18. Jahrhunderts, als versammelnde schaffende systemische Energie für Poetiken von anderen Perioden. Mit entsprechenden Beispielen aus der serbischen und der Weltliteratur versucht diese Arbeit einerseits, in das System der Weltliteratur, bzw. als ihr untrennbarer Teil, die serbische Literatur einzureihen, aber andererseits auch den Begriff „Zeit" bei der Gestaltung der Poetik von einer und von allen Richtungen aufzuheben, um somit den Vorschlag für eine Antiperiodisierung der (serbischen) Literatur zu präsentieren.

УДК 821.163.41.09
82.09

Тихомир Брајовић*
Филолошки факултет, Београд

НЕКОЛИКО РЕЧИ О КОМПАРАТИВНОМ ИДЕНТИТЕТУ САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ

Проблем идентитета и појам националне књижевности. Разумевање књижевности под утицајем савремених студија културе, историографије, политике, антропологије и других научних дисциплина. Национални књижевни идентитети према феноменима глобализма, постколнијализма, мултикултурализма. Компаратистика и актуелна схватања националних књижевности: контроверза постмодернизма и (ретро)евроцентризма. Могући доприноси компаративне поетике, имагологије, културне меморије. Проблеми проучавања српске књижевности у дијахронијској и синхронијској перспективи и компаративни приступ као могуће решење. Европски/светски и јужнословенски контекст као једнако ваљане алтерантиве.

Говорити о *идентитету*, односно о *идентитетима*, о начинима њиховог испољавања и разумевања – то је данас поново модерно. Могло би се чак рећи да је у извесном смислу постало и помодно, будући да су се, већ деценијама уназад, „друштвене и хуманистичке науке предале речи ‘идентитет’; да то има како интелектуалну тако и политичку цену“, јер „ако је идентитет свуда, онда он није нигде“,[1] а ако се много говори о идентитетима и ако сви говоре о њима, онда је то у неку руку као и да заправо не говоримо о њима, зар не?

Или је, упркос свему, можда ипак у питању неопходност и нужност једног свеколико турбулентног и транзиционог доба, у којем више ништа није саморазумљиво и подразумевано, а не тек културна мода и цивилизацијска поводљивост?

*

Говорити о *идентитету савремене књижевности* – то, наравно, данас такође значи не говорити више о књижевности као о подручју самодовољности и аутархичности, о књижевности „као таквој“, него у исти мах говорити и

* tbrajo@eunet.rs

[1] R. Brubejker i F. Kuper, *S onu stranu ‘identiteta’*, prev. Jelena Stakić, „Reč“ br. 69, 2003, str. 405.

о култури, политици, идеологији, историографији, социологији, антропологији, информатици, демографији, екологији, биоетици…

Говорити о *идентитету савремене националне књижевности* – то пак значи не говорити само о овој или о оној књижевности неког суверeног народа, већ и о књижевностима других народа, односно о опсегу, садржају и одрживости концепта националне књижевности у епохи транснационалних интеграција, трансконтиненталних прегрупација, родних, етничких, културноисторијских ревизија и рекапитулација.

Говорити о *идентитету неке савремене јужнословенске и/или (западно) балканске књижевности* – то, дакако, у овом моменту значи и не говорити тек о етничким или државним границама и ограничењима лепе књижевности, него истодобно и о могућностима и искушењима њиховог (ре)дефинисања и разумевања, али исто тако и превладавања, то, после свега, значи говорити и о неизбежном партиципирању у регионалној и континенталној, као и глобалистичкој култури која незаустављиво израста у окружењу универзално доступних средстава општења, чији брзи развој је тешко и пратити а при том једнако и све време имати на уму и перу интересовања и интересе сопственог језика, традиције, заједнице, индивидуе…

*

Говорити о *нацији*, *идентитету*, *култури* – због свега претходно реченог и подразумеваног, то – рекло би се – значи проговорити о *реалијама* и *фикционалијама*, о фактима и њиховим колективно прихваћеним или прихватљивим „креацијама“, будући да теоријски актуелно и глобално гледано преовлађујуће поимање нација и њиховога идентитета почива на концепту културне, политичке, идеолошке, повесне „творбености“, „конструктивности“ и „релационалности“, а не искључиво етничке или какве друге „есенцијалистичке“, односно „природне“ (за)датости и самодовољности,[2] па се нација, према једној већ славној дефиницији, данас превасходно поима као *имагинарно сродство* по избору, као „замишљена политичка заједница (…) истовремено инхерентно ограничена и суверена (…) зато што припадници чак и најмање нације никад неће упознати већину других припадника своје нације, па чак ни чути о њима, но ипак у мислима сваког од њих живи слика њиховог заједништва“.[3]

*

Говорити о *књижевном идентитету једне традицијски означене и „замишљене“ заједнице каква је нација* – у светлу претходно казаног ово,

[2] О овој проблематици види, нпр: Eric J. Hobsbawm, *Nacije i nacionalizam*, Zagreb, 1993; F. Putinja/Ž. Stref-Fenar, *Teorije o etnicitetu*, Beograd, 1997; A. Smit, *Nacionalni identitet*, Beograd, 1998; R. Dženkins, *Etnicitet u novom ključu*, Beograd, 2001; T. Hilan Eriksen, *Etnicitet i nacionalizam*, Beograd, 2004.

[3] B. Anderson, *Nacija: zamišljena zajednica*, prev. N. Čengić i N. Pavlović, Beograd, 1998, str. 17.

свакако, значи уважити чињеницу да у том комплексном пољу имамо посла у најмању руку с *двоструким деловањем имагинације* – персоналне и супраперсоналне, индивидуалне и колективне, артистичке и политичке. Стога у првом реду „морамо да обратимо пажњу (…) на идеје које све више настају услед постојања замишљених заједница“,[4] а „пре него на заједничку и непроменљиву културу, интеракција између чланова једног истог друштва упућује на нешто друштвено имагинарно“,[5] из чега онда следи и неизбежан закључак о „повратном“ дејству књижевне имагинације на интегративно деловање друштвене имагинације као „погонског механизма“ у настајању, обликовању и опстајању колективних, односно националних идентитета, тих у основи динамичних и мање-више променљивих, мање-више спонтаних или смишљених видова *идентификације* појединаца и заједница с представама о припадности истом родном, културном, цивилизацијском, политичко-историјском окрију.

Овакво схватање највећим делом заправо произилази из теоријских и практичних елаборација савремених *студија културе*, које стоје на становишту да „идентитет као друштвени конструкт налази се у директној вези са облицима репрезентације“, па зато савремени проучаваоци, „прилазећи идентитетима као дискурзивним конструкцијама баве се посебно начином њиховог представљања у књижевности, званичним списима, картографији, медијима, телевизији“.[6]

*

Тек нешто другачије исказано, поменуто схватање значи да на одлучујући начин „идентитети су конституирани *унутар* [подв. Т. Б.]… репрезентације. Они су у истој мјери повезани с измишљањем традиције колико и са самом традицијом“,[7] а обе врсте традиције, „стварна“ и „измишљена“ или „замишљена“, уистину су „врло релевантне за ону релативно новију историјску иновацију – ‘нацију’, и феномене са њом повезане: национализам, нацију-државу, националне симболе, историју и остало“.[8]

„Остало“, наравно, можда пре свега подразумева баш књижевност, која је каткад била схваћена као „слушкиња“, а каткад као „слободњакиња“, али је у последњим столећима безмало увек била повезивана с креирањем и чувањем националне традиције и свести о томе шта је то заправо идентитет нације.[9] У том смислу, а у контексту већ изложеног, национална књижевност

---

[4] U. Fabijeti/Roberto Maligeti/Vinčenco Matera, *Uvod u antropologiju*, *Od lokalnog do globalnog*, prev. M. Radosavljević, Beograd, 2002, str. 223.

[5] *Imaginarno u identitetskoj afirmaciji*, Razgovor sa Žan-Fransoa Bajarom, u: *Identitet(i)*, Pojedinac, grupa, društvo, prir. K. Jalpern i Ž.-Klod Ruano-Borbalan, Beograd, 2009, str. 385.

[6] J. Đorđević, *Postkultura*, Beograd, 2009, str. 355.

[7] S. Hall, *Kome treba ‘identitet’?*, prev. S. Veljković, „Reč“ br. 64, 2001, str. 218.

[8] E. Hobsbom, *Uvod: kako se tradicije izmišljaju*, u: Erik Hobsbom/Terens Rejndžer (ur), *Izmišljanje tradicije*, prev. S. Gliščić i M. Prelić, Beograd, 2002, str. 24.

[9] Види, нпр: *Nation and Narration*, Edited by Homi K. Bhabha, London and New York, 2009 (1990).

као својеврсно „родно место“ савременог националног идентитета – рекло би се – не треба више да буде, сликовито казано, доживљена као збирка „канонских плоча“ у које је природном, божјом или предачком руком завазда „уклесан“ облик и смер саморазумевања и препознавања колективног/националног идентитета, али, такође, чини се, након обиља теоријско-методолошких покушаја и искушења које је видело наше време, не треба да буде поимана ни као својеврсна *tabula rasa* по чијој се неутралној површини произвољно уписују предикати и прерогативи тог фамозног идентитета.

*

Говорити о *националном књижевном идентитету*, односно идентитетима – то данас, дакле, можда више од свега и пре свега, значи размишљати и писати, концептуализовати и вербализовати нешто што заправо почива на „брисаном простору“ између стварности и замишљања, између чињеница и њиховог креирања и/или тумачења, између (де)конструкције и (ре)конструкције наизглед очевиднога и наоко привиднога.

Упркос дескриптивно подразумеваном становишту по којем „национални идентитет једне књижевности био би скуп особина које ту књижевност чине књижевношћу тог народа“,[10] непосредно бављење овом проблематиком по правилу, наиме, води увиђању да „нема ниједног уметничког својства које би припадало било којој литератури посебно, које би представљало њену привилеговану област, јер то својство можемо открити и у некој другој литератури, или, чак, у било којој другој“,[11] што, даље, значи да „националне компоненте књижевности често су несигурне, флуидне, тешко одредљиве. Оне спадају у сферу значења, а не у област чињеница, те зато подлежу различитим интерпретацијама“.[12]

Стога не може бити нетачно ако се тврди да „српску књижевност можемо сврстати у литературе с наглашеним осећањем властитог идентитета“,[13] односно да „српска књижевност обнављала се и мењала увек с пуном свешћу о националном идентитету“,[14] а у исти мах се уочава својеврсно „двојство идентитета“ старе и новије српске књижевности, успостављано између националног и наднационалног, тј. „словинског“ и доцнијег југословенског идентитета,[15] што је у извесном смислу трајно ситуира између начелне потребе/жеље за самосвојношћу и унутрашњим континуитетом, с једне стране, и практичног суочавања с дисконтинуираношћу,[16] инклузивношћу и супра-

[10] Ј. Деретић, *Пут српске књижевности*, Идентитет, границе, тежње, Београд, 1996, стр. 34–35.

[11] Исто, 42.

[12] Исто, 46.

[13] Исто, 124.

[14] Ј. Деретић, *Историја српске књижевности*, Треће, проширено издање, Београд, 2002, стр. 7.

[15] Види: Ј. Деретић, *Пут српске књижевности*, 124–126.

[16] „Када је реч о српској књижевности XVIII и XIX века (…) очигледно је да та литература има многе карактеристике неконтинуираног књижевног развитка“, констатује најутицајнији српски компаратиста новијег доба, Драгиша Живковић (*Европски оквири српске књижевности*

националном повезаношћу као њеном конкретноисторијском „судбином“, с друге стране.

Ово у одређеном смислу такође важи и за данашњу, савремену српску књижевност, суочену с поновним искуством политичког и културног дисконтинуитета након распада југословенске заједнице, односно с искушењем разабирања између обновљеног интересовања за самосвесно схваћену националну културу и актуелних, паневропских и глобалистичких цивилизацијских тенденција и културних трендова, и „разливену“ у неколико потенцијалних главних „струја“ управо по начину разумевања и прихватања таквог стања ствари.[17]

*

Поменуте недоумице и алтернације – ваља казати – не суспендује ни могућа примена *филолошког критеријума*, принципијелно гледано знатно егзактнијег у односу на идејне, тематске, (духовно)историјске и остале критеријуме разумевања појма националног књижевног идентитета.

„Формула ‘један језик – једна књижевност’ има толико изузетака да је уопште не можемо узети као правило“, примећује, тако, поводом концепта лингвистичке идентификације националне књижевности Јован Деретић у својој студији о повесном „путу“ српске литературе према сопственом идентитету,[18] констатујући да „српска књижевност спада у оне литературе чије су лингвистичке границе неодређене. Њу језик не одваја од других литература, већ спаја с некима од њих“.[19] Наведена констатација у првом реду се, наравно, тиче „старог“, такорећи већ традиционалног питања језичкога разграничења/додира српске и хрватске књижевности као комплементарних у јужнословенском корпусу, а у скорије време и питања односа према „новим“ литерарно-националним идентитетима у обликовању и настајању, попут бошњачке (босанскохерцеговачке) и црногорске књижевности, рецимо.[20]

– *I*, Београд 1994, стр. 60). „Проучавање поетике српске књижевности значи проучавање (...) у целоме скупу текстова који је чине. Али тај скуп није ни у приближном смислу једнородан“, примећује, такође и Новица Петковић, објашњавајући да при томе „мисли се пре свега на три основна типа која чине српску књижевност: на усмену, стару (везану за средњовековни модел културе) и на нову књижевност. Оне се толико међусобно разликују да није јасно може ли се исто одређење књижевнога текста подразумевати и у једној и у другој и у трећој.“ (*Огледи из српске поетике*, Београд, 1990, стр. 52–53)

[17] Види: Тихомир Брајовић, *Кратка историја преобиља*, Критички бедекер кроз савремену српску поезију и прозу, Зрењанин, 2009.

[18] *Пут српске књижевности*, 82.

[19] Исто, 83.

[20] Оваквом уочавању не узмичу ни радикалнији приступи проблематици националног књижевног идентитета, који полазе од тврдње да „основно обележје једне националне књижевности јесте језик на којем је она написана“, да би одмах потом констатовали да „стварност је (…) много сложенија од овог правила“, зато што, примерице, „поједини Срби, па чак и већи делови српског народа, писали су и пишу на другим језицима“, односно „на српском језику писали су и пишу и представници других народа“. (Петар Милосављевић, *Увод у србистику*, Друго издање, Београд, 2003, стр. 45)

Из овога произилази и запажање да је тешко побећи од закључка о томе да „по својој природи национални идентитет књижевности је различит од лингвистичког идентитета књижевности (…) чак и у оним случајевима када се та два идентитета мање или више поклапају“.[21] Једноставно казано, књижевна и културна пракса дезавуишу „чисту“ реализацију начела, идеја и теоријских пројекција, било да се – у овом случају – ради о прихватању лингвистичких или пак „аутономно“ литерарних критеријума у разумевању појма, опсега и граница феномена националне књижевности.

*

Нешто другачији приступ проблематици доноси могућност да се пође од схватања по којем „националне особине нису само показатељ аутохтоности дате књижевности. Оне могу да упуте и на нешто друго, супротно: на начин како се у одређеном *националном контексту* [подв.Т. Б.] преламају обележја и тенденције које су заједничке за разне врсте књижевних заједница“.[22] Овде је од кључне важности појам *националног контекста*, који је повезан с методолошким опредељењем да „уместо за својствима ваља трагати за системом односа“,[23] тј. уместо есенцијалистички схваћених, „јаких“ и у одређеном смислу „статичних“ ентитета ваља тражити „динамичне“, релационално корективне и адаптибилне ентитете,[24] из чега онда следи закључак да и национална књижевност заправо није монолитан културноисторијски „ентитет“, него заиста „систем односа“ своје врсте, по логици таквих, динамично-процесуалних и инфинитивних појава повезан с другим, „ужим“ и „ширим“ констелацијама или „системима односа“, односно *контекстима* националних књижевности, или пак *интернационалним контекстом*, био он именован регионално (јужнословенске књижевности, западнобалканске књижевности, књижевности југоисточне Европе), континентално (европска књижевност) или универзално („општа“ књижевност, светска књижевност).

При свему томе ништа мање није важно ни пратеће становиште, по којем непосредно или посредно компарирани „елементи контекста (…) равноправни су, па један захваћа у други; збива се продуктивна интерпенетрација“,[25] будући да тек оно открива теоријски и практично делотворну разлику у односу на традиционало постављено разумевање целе проблематике.

*

Прави значај оваквог приступа указује се у светлу већ дуго актуелне спознаје да „тешко ће бити убудуће писати историју неке националне књижевности по традиционалним принципима“, зато што „виђена као монолитерарни систем, свака појава у таквом систему националне књижевности

[21] Ј. Деретић, *Поетика српске књижевности*, Београд 1997, стр. 32.
[22] Исто, 37.
[23] Исто, 37.
[24] Види: R. Brubejker i F. Kuper, *S onu stranu 'identiteta'*, nav. izdanje, 420–425.
[25] I. Vidan, *Tekstovi u kontekstu*, Odjeci i odnosi u novijoj književnosti, Zagreb, 1975, str. 18.

припада и другим системима“,[26] што онда значи да се отвара методолошко-истраживачки простор за деловање савремено схваћене *компаратистике* или *упоредне књижевност*.

Након хроничне „кризе упоредне књижевности“, која је била евидентна почетком друге половине прошлог столећа[27] и која је била последица инсистирања на бинарним релацијама и „хијерархијски“ устројеним утицајима од „великих“ књижевностима према оним „мањима“, дошло је, наиме, до својеврсног обрта који је оличен у „промени функције књижевне појаве у новом контексту“, односно у свести „о *одређујућој улози* књижевности примаоца примане појаве у процесу интерлитерарне рецепције“.[28] Реч је о другом имену за већ поменуту, *егалитаристичку концепцију* „равноправности“ елемената контекста, у било ком виду његовог разумевања, и о обећавајућој, „продуктивној интерпенетрацији“ тих елемената. Захваљујући овим замислима и разумевањима, проучавање националних књижевности добило је, чини се, нову перспективу и нови хоризонт.

*

Глобализација, *мултикултурализам*, *постколонијализам* – то су називи процеса и феномена који су, рекло би се, у одлучујућој мери обележили другу половину XX века и који су *постмодерним* сплетом егалистичко-универзалистичких, либералистичких тенденција и конкретно-историјских, односно тополошко-сингуларистичких и партикуларних групних, културних, родних и других реализација, свој одјек неминовно пронашли и у савременој „науци о књижевности“.

Тако оно прогресивно ширење контекста разумевања, које у крајњој линији проузрокује компаративно и компаратистичко увиђање да „сам идентитет књижевности као предмета проучавања није више разговетно јасан“,[29] такорећи закономерно води закључку да „један од главних задатака с којим се проучаваоци књижевности суочавају данас јесте поновна артикулација књижевних вредности која једнако уважава њихове индивидуалне, субјективне аспекте (…) и њихове социјалне и политичке импликације“.[30] Главни подстицај за тај „повратак“ деценијама непожељног присуства политике, идеологије и културе, у ширем значењу речи, у области књижевности и знања о њој, дошао је, нема сумње, из „духа и слова“ *постколонијализма* као епохалног процеса који даје печат добу,[31] па је тако најзад постало могуће и констатовати да је „компаративна књижевност из ове перспективе политичка

---

[26] З. Константиновић, *Увод у упоредно проучавање књижевности*, Београд, 1984, стр. 171.

[27] Види, R. Velek, *Kritički pojmovi*, Beograd, 1966, str. 181–188.

[28] Дионис Ђуришин, *Шта је светска књижевност?*, прев. М. Дудок, Сремски Карловци – Нови Сад, 1997, стр. 25.

[29] C. Bernheimer, *The Anxieties of Comparison*, in: *Comparative Literature in the Age of Multiculturalism*, Edited by Charles Bernheimer, Baltimore and London, 1995, p. 2.

[30] Исто, 16.

[31] Види, нпр: *The Cambridge Companion to Postcolonial Literary Studies*, Edited by Neil Lazarus, Cambridge, 2004.

активност, део процеса реконструкције и поновног потврђивања културног и националног идентитета у постколонијалном периоду“.[32]

*

На који начин цивилизацијске „тековине“ глобализације, постколонијализма, постмодернизма и мултикултурализма могу да допринесу компаративној „реконструкцији“ и „поновном потврђивању“ националног идентитета српске књижевности – и других књижевности сличног положаја, наравно – у времену после рушења Берлинског зида, распада Југославије и успостављања „новог“ међународног поретка који је обележен истодобном „производњом“ наднационалних/супернационалних конструката, попут Европске уније, и обнављањем, односно стварањем националних држава на рушевинама доскорашњих мултиетничких и мултикултурних заједница у различитим деловима европског континента?

Најопштије казано, *компаратистичку визуру* овде – у складу с познавањем новијих тенденција у науци о књижевности – можемо да разумемо као подесну и потребну „методолошку могућност да се самосвојност наше књижевности потврди управо из богатства њених додира са другим литературама“,[33] односно културама и заједницама, што ће рећи да је у питању „покушај да дођемо до што потпуније синтезе о српској књижевности у контексту и у систему европске и светске књижевности“,[34] при чему појам књижевног „система“, у складу с претходно изложеним поимањем савремене компаратистике, очевидно више не може да буде схваћен „аутономистички“ и „изолационистички“ у модернистичком, ексклузивистичко-интелектуалистичком значењу речи, него знатно еластичније и „ангажованије“, у послемодерном садејству и „продуктивним“ пресецима различитих „унутаркњижевних“ и „ванкњижевних“ контекста.

Непосредно дејство фамозног *контекста разумевања* у различитим, језички, национално и теоријски све самосвеснијим компаратистичким проучавањима, при томе све више окренутим начелним проблемима и поетичким аспектима, скоро по правилу је, ипак, ограниченог домета – иако „не постоји оскудица у приступу компаративној поетици. У пракси, међутим, постоје препреке које су више одређене колективном вољом и схватањем него предметним потешкоћама“,[35] па је, статистички гледано, у равни белетристичко-поетичких компарација најчешће практиковано „поређење доминантно *интра*културно, чак и *интра*национално“.[36] Упркос проминентним *интеркултурним и интерлитерарним тенденцијама* у разуђеној теоријској продукцији нашег доба, колективна воља за сравњивањем култур-

[32] S. Bassnett, *Comparative Literature*, A Critical Introduction, Oxford UK & Cambridge US, 1993, p. 39.

[33] З. Константиновић, *Компаративно виђење српске књижевности*, Нови Сад, 1993, стр. 11.

[34] Исто, 201.

[35] E. Miner, *Comparative Poetics*, An Intercultural Essay on Theories of Literature, New Jersey, 1990, p. 3.

[36] Исто, 5.

них/књижевних творевина и њена индивидуална реализација и даље су, другим речима, претежно аутоцентричне, окренуте сопственим, „унутарњим“ интересовањима, опсесијама и релацијама, па из тога произилази контроверза између „прогресивности“ књижевне/компаратистичке теорије и својеврсне „регресивности“ интерпретативне компаратистичке праксе.

*

Компаратистика као такорећи неумитно „ангажована“ дискурзивна делатност, као политички, културно и поетички заиста самосвесно дел(ов)ање, подразумева, међутим, својеврсну „(ре)конструкцију“ националних књижевних идентитета у поступку стварно разумевајућег прихватања Другог и других, а то пре свега значи путем уважавања културолошких, геополитичких, идеолошких, информатичких реалија и креативно-естетских фикционалија, односно разумевања конкретних, актуелноисторијских релација и из њих изведених, уметнички „надограђених“ представа и слика о сопственој заједници и другим заједницама. Релативно нове дисциплине, попут *компаративне поетике*, *имагологије*[37] или *културне меморије*,[38] које савременим методима и средствима проучавају старе, познате проблеме и релације, могу да буду од знатне помоћи у том захвату, упркос недоумицама и контроверзама које доносе са собом, као и сваки вид преуређивања конвенционално устаљених метода и знања.

У случају (ре)конструкције националног идентитета савремене српске књижевности, као и других јужнословенских и/или западнобалканских књижевности, као – уосталом – и у случају још неких словенских или европских књижевности које настају у заједницама динамичних устројстава и промењених положаја, то истодобно значи разумевајуће прихватање некадашњих и садашњих, „старих“ и „нових“, „ближих“ и „даљих“, „мањих“ и „већих“. Других и њихових идентитета.

Било да се бави литерарним сликама друштвене стварности у садејству „домаћег“ и „страног“ контекста или пак белетристичким виђењима „наших“/„туђих“ колективних представа, схватања и митова, овако успостављена компаратистика при томе заправо би увек ваљало да почива на *дијалошком*, односно *полилошком*, *билатералном* или *мултилатералном*, у основи заиста *егалитаристичком начелу* саобраћања и узајамне „размене“ мотива, тема, идеја, топоса, садржаја, конфигурација…

*

Практично гледано није – међутим – свеједно у којем се контексту компаративне „(ре)конструкције“ идентитета националне књижевности посматрају и тумаче неко дело, појава или процес, зато што, *егалитаристичко*

[37] Види, нпр: *Imagology*, The cultural construction and literary representation of national characters, A critical survey, Edited by Manfred Beller and Joep Leerssen, Amstedam – New York, 2007.

[38] Vidi, npr: *A Companion to Cultural Memory Studies*, Astrid Erll, Edited by Ansgar Nünning in collaboration with Sara B. Young, Berlin/New York, 2010.

начело није увек у једнакој мери применљиво у „асиметричној“ релацији између – културноисторијски и књижевноисторијски афирмисаних као таквих – такозваних „великих“ и „малих“ књижевности/култура, с једне стране, и, с друге стране, у „симетричној“ релацији између првих, односно других од њих.

Као што уверљиво показује историјат компаратистике, „асиметричне“ релације најчешће су, наиме, свој истраживачко-проучавалачки израз проналазиле у тзв. *генетско-контактним везама* које по правилу подразумевају бинарно-хијерархијске додире, устројене по принципу „утицај – прихватање“, а тек делом, у новије време, и у тзв. *типолошким односима* који у много већој мери подразумевају уочавање формативно-структурних чинилаца, устројених по принципу „аналогија – разлика“.[39]

И мада не постоје начелни разлози против „преоријентације“ на делотворно и преовлађујуће проучавање типолошких односа и у оквиру „асиметричних“ релација између нових-старих националних књижевности европског и ваневропског круга, мада је таква могућност заправо веома изгледна у поступку дискурзивног обликовања савременог књижевног идентитета национа, локална/регионална компаратистичка пракса још увек је, чини се, није апсолвирала и у потпуности усвојила у конкретно-интерпретативном разумевању.

*

Идентификацијско деловање компаратистичке визуре у актуелним процесима књижевне (ре)конструкције нових-старих културних национа на европском простору праћено је, другим речима, својеврсном контроверзом која се огледа у опреци између „званично“ *децентрираног (интер)национализма* као њеног начелног, теоријски вишеструко овереног и прихваћеног полазишта, и „незванично“ рецентрираног, *рецидивног евроцентризма* као практичног вида једног методолошки и интерпретативно реновираног *супранационализма*. При томе је могуће уочити и симптоматичну разлику између *ваневропских* и *европских* књижевности. Док се прве, у отклону од столетних колонијалних констелација, често приклањају „чистом“ културном национализму као брани од „повратног“, софистикованог дејства империјалних механизама, посебно тамо где је већ повесно инсталирана превласт планетарно утицајних језика као што су енглески, француски или шпански, друге се, у земљама бившег Совјетског Савеза и бивше Југославије, рецимо, у одбрани од повратног дејства не тако давно напуштених државних структура/оквира и културних конструкција, занимљиво, неретко приклањају управо реновираним евроцентристичким поривима и литерарно-поредбеним интересовањима.

Ово је, чини се, посебно уочљиво код књижевности тзв. *дисконтинуираног развоја*, каква је и српска, које своје место у међународним оквирима, а у нестабилним околностима постблоковске консолидације, геополитичке концентрације и технолошког, економско-корпоративног, односно информатичко-комуникацијског „укрупњивања“ као континенталног и гло-

[39] Види: Д. Ђуришин, *Шта је светска књижевност?*, нав. издање, стр. 47–72.

балног тренда, такорећи „спонтано“ траже „крађим“ путем већ познатог, „вертикалног“, контактно-генетског културног повезивања с литературама континуираног развитка, интернационално значајне традиције и дуготрајних утицаја, повесно гледано надређених и повлашћених у обликовању и схватању оног провизорног корпуса који се обично именује синтагмом *европска књижевност*.

*

Доследна примена модерно схваћене компаратистичке методологије била би, с друге стране, обележена уравнотеженим *садејством „вертикалне“ и „хоризонталне“ перспективе*. То значи да би актуелна (ре)конструкција идентитета савремене српске књижевности – скупа с проблемима разумевања њеног дијахронијског континуитета у следу претходних периода и епоха – примерен израз могла да има управо у примени *дијалошког/полилошког принципа* и битно *контекстуалног поступка* двојако перспективног самеравања онога што тендира националној литерарној идентификацији у непрестаном, перманентном узајамном одређивању с *глобалним* и *локалним* окружењем. Шири, европски или светски контекст и уже схваћен, регионални: јужнословенски, (западно)балкански, југоисточно-европски или неки сличан контекст појављују се, према томе, у оваквом приступу као перспективе које, начелно и практично-интерпретативно гледано, треба да имају једнаку важност и значај, ако већ немају једнаку књижевноисторијску заступљеност и истраживачку пажњу.

У том смислу, *идентитет савремене српске књижевности, односно неке друге националне књижевности одговарајућег положаја, указује се понајпре као динамична и сложена, компаративно устројена „мрежа“ опредељења, односа, утицаја, текстуалних конфигурација које показују повезаност са већ „канонизованом“ традицијом, али и знатна одступања у односу на њу, а не као искључиво традицијски устројено, сопственим сплетом омеђено, задато и статично одређено „ткање“*.

*

У суми претходно изложеног, можда је могуће закључити да, стриктно гледано, а у светлу савремених студија литературе и културе, које су оставиле неизбрисив траг у данашњем поимању цивилизацијских творевина и процеса, идентитет српске књижевности, као и идентитет било које „мале“, па и „велике“ националне књижевности, уосталом, заправо не може да се разуме(ва) ваљано и без непремостивих теоријских и практичних тешкоћа мимо компаративних релација и самеравања, били они интерни или екстерни, а најчешће и једни и други скупа.[40]

[40] Види, нпр: В. Šarat, *Književne verzije Britanije*, u: *Britanske studije kulture*, Geografija, nacionalnost i identitet, Beograd 2003, str. 304–316; S. Gunew, *Denaturalizing cultural nationalisms: multicultural readings of 'Australia'*, u: *Nation and Narration*, nav. izdanje, str. 99–120.

Сажето казано, *изгледа да национални књижевни идентитети у данашње време заправо и постоје у првом реду поредбено и компаративно*, у теоријски освешћеном и практично операционалном сагледавању сличности и разлика према другима као оном поступању које у крајњој линији одређује ко смо и шта смо у односу на њих. И на повлашћене сопствене представе о себи, наравно.

Компаративни идентитет српске књижевности – то је, по свој прилици, данас више него икада пре њен „прави“ и стварни идентитет, оно што она јесте у вазда живој интеракцији с другим књижевностима и културама, односно у диференцији према њима, а не оно што је можда била, оно што мислимо, прижељкујемо и снујемо да јесте, или оно што бисмо хтели да она тек буде у будућности.

Кључне речи: идентитет, национална књижевност, компаратистика, глобализам, постколонијализам, мултикултурализам, евроцентризам, егалитаризам, контекстуалност, интеркултурализам.

Тихомир Брайович

НЕСКОЛЬКО СЛОВ О КОМПАРАТИВНОЙ СУЩНОСТИ СОВРЕМЕННОЙ СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ

(Резюме)

Исходя из предположения о своеобразном кризисе традиционно понимаемых концептов национальной и компаративной литературы, автор данной работы пытается представить в качестве достойной альтернативы понятие «компаративной сущности». Особое внимание в данном подходе уделено противостоянию коллективной принадлежности в современном понимании, в свете концептов постколониализма, глобализма и мультикультурализма, с одной стороны, и обновленного (ретро)европоцентризма внутри новых/старых национальных культур/сообществ, с другой стороны. Концепция эгалитаризма понимается при этом как основополагающая альтернатива, а одновременное соизмерение в европейском и региональном, южнославянском контекстах – как практическо-интерпретативная альтернатива. В связи с этим «компаративная сущность» сопоставления с другими национальными литературами или с интернациональным контекстом предложена в качестве «подлинного» определения современной сербской литературы.

УДК 821.163.41.09
821.09

Александар Петров[1]
University of Pittsburgh, Pittsburgh

ШТА ЗНАЧИ ПРИСУСТВО СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У СВЕТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ

У раду се испитују концепти националне и светске књижевности, тумаче начини присуства националних књижевности у светској, објашњава деловање књижевних и некњижевних фактора на светску рецепцију и оцену књижевности малобројних народа и мање знаних језика, као што је случај са српском књижевношћу. а у вези са тим и на статус националних и светских књижевних класика.

Српски писци нису никада више били превођени на европске и светске језике, великих и мањих народа, него у другој половини 20. века. Сама та чињеница је довољна да се с разлогом постави питање шта значи присуство српске књижевности у Европи и свету или, шире, на који начин поједине књижевности могу да буду присутне у другим књижевностима и у некој колективно схваћеној књижевности, која се састоји од дела стваранх на више језика и под утицајем различитих културних традиција. Имам у виду концепте као што су балканска, јужнословенска и југословенска књижевност (или књижевности), књижевност Источне, Централне, Западне Европе, Латинске Америке, што су све постојећи и данас устаљени појмови. Такође је занимљиво и питање српске књижевности коју су стварали или стварају писци емигранти, било да су то писци у егзилу, дакле присиљени да пишу ван отаџбине на матерњем језику, или је реч о писцима који су због различитих разлога одлучили да стално или привремено бораве у другим државама, па да на неки начин буду и тим својим присуством чиниоци страних књижевности и култура. Неки од тих писаца у егзилу или у иностранству пишу и на више језика. Имамо и примере присуства страних писаца у Србији, а ту мислим првенствено на руске писце емигранте који су после Октобарске револуције деловали у Србији (чак су издавали изванредан часопис на српском језику „Руски архив“ 1928–1937; в. Петров 2010, 189–205). Ова тема се може проучавати са више аспеката, поред уже књижевног и са линвистичког, лингво-

[1] apetrov@pitt.edu

културолошког и социокултороškог, на пример. Она укључује и аксиолошки аспекат, дакле питање књижевне вредности, ограничене или неограничене језичким баријерама.

У вези са овим образложењем понудићу осам теза.

1. Концепти светске, европске, а доскора и југословенске књижевности, или данас у свету више коришћени појмови јужнословенске књижевности или књижевности Јужне Европе, Централне и Источне, били су и јесу оправдани, а таквом тврђењу у прилог иде и појава књига једне од најпознатијих књижевних енциклопедија *Речник књижевне биографије* (*South Slavic Writers Before War World II, Dictionary of Literary Biography*, edited by Dr. Vasa Mihailovich, V. 147, A Bruccoli Leyman Book, Detroit, Washington, D.C., London, 1995; South Slavic Writers Since War World II, Dictionary of Literary Biography, edited by Dr. Vasa Mihailovich, V. 181, A Bruccoli Leyman Book, Detroit, Washington, D.C., London, 1997; *Twenty First Century Central and East European Writers, Dictionary of Literary Biography*, edited by Dr. Vasa Mihailovich and , V. 353, A Bruccoli Leyman Book, Detroit, Washington, D.C., London, 2010). У вези са образлагањем оправданости тих концепта користили су се, или би требало да се користе, и други разлози, а не само они заснована на концептима – нација и језик.

Постоје и случајеви негативног односа према том концепту опште, заједничке или светске књижевности (или тим концептима) и навешћу један пример. Пролећа 1986. била је у Марибору одржана последња Скупштина Савеза књижевника Југославије и на њој се, поред осталог, расправљало о светском, регионалном и националном у књижевности. Уводни реферат поднео је словеначки професор, историчар и теоретичар књижевности Јанко Кос. Након његовог излагања повела се занимљива и полемична дискусија о тој, неколико година уочи распада Југославије, веома провокативној теми. Те године био је објављен и данас готово недоступан билтен – *Sa Skupštine Saveza književnika Jgoslavije 3-4. Juna 1986. godine u Mariboru, Bilten Saveza književnika Jugoslavije broj 1*, Beograd, 1986. Како сам у тој расправи и сам учествовао, навешћу нешто подужи навод из свог усменог полемичког осврта, а у којем се налазе и неки од битних цитата из Косовог уводног реферата. Између осталог ту се налази и навод који садржи појам „босанско-муслиманске књижевности“, а посредно и „босанско-муслиманског“ језика, јер Кос је националну књижевност одредио готово искључиво према језику којим је била писана.

„Неопходна нам је полемика о ономе што смо чули, и ја бих се одмах упустио у један такав полемички осврт на уводни реферат Јанка Коса о светском, националном и регионалном, управо зато што је ту понуђен програм који је присутан у савременим југословенским књижевностима као једна могућност стваралаштва. Мислим да би било занимљиво супротставити се таквом програму или понудити други. Заправо, други је садржан у самом реферату, у цитату Гетеа о светској књижевности. Морам признати да се ја између Гетеа и Јанка Коса лака срца одлучујем за Гетеа. А не баш лака срца између Јанка Коса и Маркса овом приликом за Маркса. Сматрам да Јанко Кос

о књижевности зна више и да је смишљеније писао о књижевности него што су то радили Маркс и Енгелс. Не бих се сложио ни са порицањем неколико 'канона' како нам је понуђено у овом реферату.

Први 'канон' који се овде пориче је у самом концепту светске књижевности, која је, наравно, постојала и пре Гетеа и након Маркса и Енгелса. Аргументи којима се пориче светска књижевност су следећи (цитати): 'Свјетски књижевни канон могао би постојати само на основу свеопћег concesna omnium о класичном, класици о класицима. Само тко ће одлучивати о томе који су класици национални и који су заиста универзални?' Ево питања којим се то доводи у питање.

Даље се овако поставља питање светске књижевности: 'Процеси који повезују националне књижевности у свјетску књижевност су, наравно, реални, без обзира што ми о њима мислили и како их покушавали протумачити'. Али гледајте шта из тога произилази: 'Али уједно је точно да су ти процеси нејасни, њихово значење је двоумно и будућност несигурна'.

Одмах да кажем да се пориче, као следећи канон, 'југословенски литерарни канон', који, по Косу, постоји само у главама школских бирократа. А истиче се други – канон националне књижевности, који се заснива на језику. И ево те битне формулације: 'Најтрајнија и средишња од тих одредница је одредница језика који је зато и темељ националне књижевности, оно што је одваја од других и даје јој аутономност на свим нивоима'. Из тога произилази: 'Ти *нивои* потврђују постојање националне књижевности тамо где има додуше мањих разлика у језику, као и између хрватске, српске или босанско-муслиманске књижевности.'

Још један став, па ћу сводити закључке: 'Стваралаштво у књижевности је, као и свуда другде, могуће само као преображавање дате подлоге, у овом случају језика и традиције... '.

Али су занимљиви и неки наводи који се односе на српску књижевност. 'Српска књижевност се скоро до 19. стољећа, са македонском и бугарском, задржала у области једнаког модела, који има свој извор у византијској књижевности, а сеже још даље у књижевности Сирије, коптског Египта, Етиопије и Арменије'. Ово ми је драго. Овим се цитатом, заправо, поричу она претходна порицања светске књижевности. Ако постоји такав модел, који има своје изворе у византијској књижевности, а сеже још даље – у књижевности Сирије и других старих књижевности, онда се тим моделом светске књижевности поричу све оне сумње о самој идеји светске књижевности.

Што се тиче питања – ко ће одлучивати о томе који су класици национални и доиста универзални – једино што на овој скупштини треба коначно рећи јесте да су писци ти који стварају своје моделе светске књижевности, да су писци ти који креирају своја књижевна дела независно од свих подела – националних, језичких итд. Они одлучују у својим радионицама, према својим личним идејама, о канонима и моделима. Један модел светске књижевности имамо не као пројекат, већ као остварење, у Паундовом делу. Други модел налазимо код Хлебњикова, који није подлегао формули националног језика.

Стварао је свој језик, проширујући кругове и могућности руске књижевности, а посегао је и, ни мање ни више – за дубровачком књижевношћу и њеним језиком, рекавши да чезне за дубровачким песницима из доба ренесансе. Његова формула светске књижевности укључивала је иранску, индијску, словенску књижевност. У то време Мандељштам даје трећу формулу, али исказује ту исту чежњу за светском књижевношћу. Бањмонт такође прави своју формулу светске књижевности и повезује Кину, Индију, Европу, као што Езра Паунд Америку отвара према Истоку и Западу.

Светска књижевност није идеја него дело, остварење. Постоји мандељштамовска светска књижевност, код Елиота елиотовска, и то у њиховим делима, не само као пројекат. Не смемо заборавити да су писци ти који ту 'формулу' стварају својим делима" (Petrov, 1986, 45-47).

2. У образложењу постојања светске књижевности садржи се и моја друга теза. Светска књижевност присутна је, дакле постоји у опусу писаца разних националних књижевности, тзв. великих или тзв. малих језика свеједно. Споменуо сам већ Паунда и Елиота, а у вези са њима указаћу и на примере два српска писца, Црњанског и Христића. Класична кинеска и јапанска књижевност присутне су у поезији Црњанског, баш као и у Паундовој поезији, а они су то присуство моделовали скоро у исто време, прво Паунд (средином друге деценије 20. века) а затим и Црњански (в. Petrov 1994, 35-52). Српски песник је то учинио независно од америчког песника, у Паризу почетком двадесетих година.

А Христићу дугујемо једну за ову тезу карактеристичну дефиницију Елиотове поезије. Елиот је:

> „Својевремено рекао о Вергилију: да је он поново написао читаву латинску поезију. Мислим да би се ово могло применити и на самог Елиота: он је поново написао читаву европску поезију … да је Елиотова поезија на веома одређени начин утицала на безмало све струје европске поезије" (Христић 1963, 10).

И српска књижевност је присутна у светској књижевности. У 19. веку може да се говори о првом правом продору српске усмене поезије у Европу, а у другој половини 20. века таласи потреса који је изазвала модерна српска поезија на домаћем терену шире се далеко ван југословенских граница преводима дела Васка Попе, Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића и низа од њих млађих песника и песникиња. Широм света постоје и преводи прозних дела Андрића, Црњанског, Тишме, Павића, Булатовића, Киша, да останем само код друштва мртвих романописаца и приповедача.

3. Трећа теза односи се на начине присуства светске књижевности у националним књижевностима. Светска књижевност присутна је у националним књижевностима, као и националне књижевности у светској књижевности, непосредно и посредно. Непосредно у оригиналу и преводима, а посредно посредством утицаја на преведених дела и преко њихових тумачења, у критичким написима или у универзитетским програмима.

Навешћу занимљиве примере два вида таквих „укрштаја" националног и светског у српској књижевности, опет код Црњанског и Христића. Један вид

тумачења је посредан, условно речено метафорички, што се може закључити већ из наслова њихових првих песничких књига: *Лирика Итаке* (1919) и *Дневник о Улису* (1954). Непосредан вид присуства остварује се цитатима или парафразама, дакле метонимијски.

За разматрање овог питања занимљива је и Христићева „Напомена" на крају његове друге књиге песама. „У песмама сакупљеним у овој књизи слободно сам се служио стиховима и метафорама других песника" (Христић 1959, 67). Христић је тада мислио, стоји даље, „да то није од битне важности за елуцидацију самих песама" па зато није сматрао за потребно да изричито наводи „који су стихови цитирани", осим „у једном случају" (исто). Христићево мишљење о цитатима је, наравно, застарело јер данас је већ опште место да цитати играју битну улогу у песничком тексту и да је зато тумачење њихових функција важно за разумевање вишеструких текстовних и вантекстовних веза. Уосталом, Христић је то интуитивно и осећао јер како би се иначе могло да објасни његово, никако случајно него доследно, коришћење цитата као важног вида његовог песничког поступка. А када је реч о „једном случају", као извори цитата помињу се *Анабазе* Сент-Џон Перса, Дантеов *Пакао* и *Песма над песмама*. Све су то цитати из само једне песме, „Увод у генезу". Оваквом „Напоменом" наслов песме о генези такође стиче дубљи смисао јер се обелодањивањем извора баш ових и само ових цитата генеза Христићеве проширује и на јудејску традицију, а у западноевропској традицији истичу се Дантеова *Комедија*, па тиме и њен Улис, и модерно француско песништво.

Важан је део присуства, посредног и непосредног, у књижевној науци и књижевној критици. Пример: присуство светске књижевности у есејима и критикама Станислава Винавера и Исидоре Секулић. На тај начин је присутна и српска књижевност у светској књижевности, не само у критичким приказима и есејима, па рецимо и у студијама страних гостију нашег скупа у Београду лета Господњег 2010, него и у све многобројнијим магистарским и докторским дисертацијама из области српске књижевности.

4. Четврта теза односи се на присуство националних књижевности у светској и светске у националним књижевностима у преводима и оригиналима, а у вези са тим и на статус емигрантске књижевности преводи су, а не само оригинали, легитиман начин постојања књижевних дела националних књижевности у светској литератури. Српска књижевност је присутна и преводима и оригиналима у другим књижевностима, па самим тим у начелу и у светској књижевности.

На тај начин у начелу може да буде присутна и емигрантска књижевност, било да је писана на језику напуштене домовине или у преводима на језик нове домовине или на неки други страни језик.

На самом почетку српска књижевност и није ништа друго него «емигрантска» књижевност, стварана у својеврсној дијаспори у Грчкој, на Светој гори, у манастиру Хиландар. Стефан Немањић, у мирском животу оснивач моћне српске средњовековне државе и династије Немањића, на позив сина се одрекао престола и замонашио, да би као Симеон из Студенице стигао у

у Свету гору и тамо из рушевина подигао манастир Хиландар и посветио га Пресветој девици, Мајци божјој. Он је написао *Хиландарску повељу* која се може сматрати првим поглављем «хиландарског рукописа».

У списима свога сина Саве отац Симеон игра прворазредну улогу, најзначајнији Савини књижевни текстови њему су посвећени и неки прави песнички бисери у њима су цитати очевих речи. Али син је творац дела у којем је отац људски, књижевни и светачки лик. Свети Сава је зато истински родоначелник српске књижевности. *Хиландарска повеља* је важан документ, али текстови св. Саве су права књижевност, а неки њихови одломци велика поезија. И после житија св. Саве и његовог брата Стефана Првовенчаног, оно најлепше у српској средњовековној књижевности посвећено је св. Симеону и св. Сави, великим Хиландарцима, али и не само њима. Ту су књижевност наставили да стварају они који су се сматрали Савиним ученицима или су и сами били Хиландарци (Доментијан, Теодосије, Силуан).

Неки од великих писаца нове српске књижевности такође су стварали ван граница Србије, у Црној Гори и Аустроугарској монархији, у областима империје насељеним Србима које су касније, после Првог светског рата, постали део Краљевине Срба, Хрвата и Словенаца, па се о тој књижевности може само условно да говори као о књижевности дијаспоре.

Двадесети век је, поред осталог, век егзодуса и емиграната. Неколико дубинских потреса, проузрокованих ратовима, не само светским, мењали су токове историје прошлога века: устоличење комунизма у рускоj империји, с утопијским „метастазама“ и ван граница прве комунистичке државе, и тријумф нацизма у Немачкој. Такви друштвени ломови дизали су људске јединке, поражене армије, читаве етничке групе и носили их земљиним шаром као облак прашине. Зато је 20. век и век емигрантске књижевности. Списак стваралаца у егзилу је подугачак и по вредности значајнији од многих националних литература. Многи од расељених писаца наставили су и у вољном или принудном изнанству да пишу на језику своје отаџбине. Многима од њих је матерњи језик био прва, а затим постао и једина домовина. Неки писци су постали чак двоструки емигранти, јер су у расејању почели да пишу на језику нове домовине. Ни нова домовина није била увек само једна, као ни језик којим су били принуђени да говоре, ако не и пишу. (в. Petrov. 1995, 33-35)

У току Другог светског рата и, нарочито, по његовом завршетку, настајала су дела у истинском расејању, „тамо далеко од Србије“. Мада су нека од њих дела врхунске вредности, као Дучићев други отаџбински циклус или *Ламент на Београдом* и *Друга књига Сеоба* Црњанског, њихово уклапање у српску књижевност, па и у светску, није било једноставно (посебно када је реч о Дучићевим песмама насталим током рата). И нека друга дела, знатне вредности, као *Хиландарски рукопис* о. Матеје Матејића (објављен прво 1983. године и Америци, а касније на српском и на енглеском језику у Хиландару и у Србији) тек чекају да добију права признања у домовини, мада су у Србији већ доживела нова издања. И њихов продор у стране књижевности, чак и у

књижевности земаља у којима су настајала, тежи је него када је реч и делима, исте или чак и мање вредности, која су стварана у матици.

Српска књижевност из расејања није имала свог Буњина, добитника Нобелове награде (1933), не због мање вредности појединих дела српских писаца, него због много већег значаја Русије и руског језика у односу на Србију и српски језик. Крајем 20. века, међутим, неки српски писци у политичком егзилу почели су да стичу, и то не само, књижевних разлога, извесну предност у односу на писце у матици.

5. Пета теза односи се вема битан аксиолошки аспект светске књижевности, а ова теза могла би да се сведе на цитирање класичног Елиотовог разликовања класика националне и светске књижевности. Елиот је указао на разлику између „релативног и апсолутног класика", „између литературе која се може назвати класичном у односу на свој властити језик и оне која је класична у односу на известан број других језика" (Елиот 1963, 167). У тумачењу класичног дела Елиот употребљава и један доста старински појам, али зато и довољно разумљив – народни геније.

> „Према томе долазимо до закључка да савршено класично дело мора бити оно дело у коме ће латентно егзистирати, ако и не буде потпуно откривен, читав геније једног народа; и да се оно може јавити на језику у коме читав његов геније може бити истовремено присутан. … Када једно књижевно дело, осим ове свеобухватности у односу на властити језик, има подједнак значај у односу на известан број страних књижевности, кажемо да оно такође, поседује и *универзалност*" (исто, 168 – 169**).**

Када је реч о српској књижевности такав класичан песник је усмени певач из Вукових антологија. Наш народни песник изборио је место класика и на неколико страних језика, према оценама два светска класика, Гетеа и Пушкина, а по суду многих историчара књижевности и трећег, Мицкијевича. Али и писац усмене књижевностиз антологије Васка Попе *Од злата јабука* (1958) Васка Попе. Попа је у предговору том одавно већ класичном зборнику српског усменог стваралаштва, преведеног на више страних језика, исписао и оцену о народној поезији и њеном творцу народном песнику, која је убрзо и сама постала класична: „Наша класика једина и права. … И тако ће бити докле год буде сунца и земље и нашег чаробног језика" (Попа 1997, 589).

А у вези са том тврдњом о српском језику као „чаробном", што је очигледно вредносни суд, требало би указати и на аксиолошки аспект при одређивању националних и универзалних класика. Класик српске књижевности је и свети Сава, али он није и универзални класик као што је стваралац српске усмене књижевности. Није ни Настасијевић, не мањи песник од Попе, или не мање значајан приповедач од Павића. За такве националне класике светске вредности, који ипак нису стекли статус универзалних класика, Попа је пронашао одговарајућу вредносну фромулу: „велики светски песник нашег језика**"** (Попа 1997, 579).

6. Моја шеста теза у вези је са овим проблемом језика. На присуство и статус присуства националних књижевности у светској, као и дела појединих писаца, не утиче само, као што сам већ наговестио, естетички аксиолошки фактор. Један од тих некњижевних фактора, мада најуже повезан

с књижевношћу, јесте фактор језика. Није свеједно да ли се од Елиота поменути „народни геније“ исказује на великом или малом језику. Елиот је написао да би писац требало да буде Американац да би постао светски писац, али при томе није мислио на језик него на мултиетичност америчке културе (Eliot 1950, 110-113). Парафразирајући Елиота могао бих да кажем да би неко требало да буде писац енглеског, француског, шпанског, италијанског, грчког или немачког језика да би лакше постао светски писаца, а ипак у мањој мери руског, и још у мањем степену кинеског и арапског.

Није лако бити тек писац српског језика и постати светски писац без обзира на књижевну вредност. Поставља се и питање преводивости или непреводивости књижевних дела, нарочито код у светском контексту мање присутних језика. Гонгора или Маларме имају статус светских песника, мада важе као тешко преводиви песници, јер их у оригиналу читају и многобројни читаоци којима су шпански или француски научени језици. Не само Настасијевић, него ни Хљебњиков није још стекао светски статус управо због тога што су „тешки“ песници језика мање знаних у свету од енглеског, шпанског или француског.

Али у глобалистичком 20. веку присутни су ипак писци мањих језика као никада раније. И на то присуство не утиче увек само фактор књижевне вредности. Поред фактора преводивости неких дела, поменућу још један, и то и веома битан: политички фактор. Тај фактор се огледа у оцени „генија“ једног народа с политичког становишта међународних односа у одређеном књижевном тренутку. Пример српске књижевности је ту веома речит, чак и када је реч о српској усменој књижевности. Она је у 19. веку ималу своје „статусне“ успоне и падове зависне од политичког фактора. Разлика је, рецимо, у оцени политике српског народа у време Првог и Другог српског устанка или, седамдесетих година 19. века, Херцеговачког устанка. Тада је српски народ у енглеској штампи приказиван у облику бесног пса (Петров 2010, 37). У 20. веку тај графикон успона и падова је још радикалнији (Срби су деведесетих година у америчкој штампи представљени као змија; исто, 38), а с тим је у вези и статус и српске књижевности и дела појединих српских писаца.

7. Може да се јави разлика у оцени појединачних писаца и националних књижевности којима они припадају због политичких фактора. Без обзира на статус у националним књижевностима, позитиван или негативан, неком писцу признаје се статус светског писца ако је „подобан“ према међународним политичким стандардима, а другима се пориче, чак ако су претходно били убрајани у писце таквог реда. Статуси Киша и Павића, на пример, остали су деведесетих година прошлог века истоветни у националном контексту, подједнако позитивни, али не и у светском, када се деведесетих година о Кишу писало као о светском писцу, а о Павићу, па и о Попи, заћутало или су били подвргавани осудама због некњижевних или привидно књижевних разлога.

8. Осма теза непосредно је повезана с насловом овог рада и представља његов најопштенији закључак. Присуство српске књижевности у светској несумњиво има велико значење јер знатно доприноси престижу српског народа и његове културе. Али с обзиром на утицај ванкњижевних фактора, и

када је реч о српској књижевности у целини и, поготово, о појединим писцима, те судове треба узимати и с одређеном резервом, без обзира да ли су позитивни или негативни.

Кључне речи: национално и универзално у књижевности; национални и универзални књижевни класик; емигрантска књижевност; књижевни и ванкњижевни (политички) вредносни судови.

ЛИТЕРАТУРА

Eliot, T.S., *Selected essays,* 1917-1932. New York, 1950.
Izabrani tekstovi, Predgovor Jovan Hristić, prev. Milica Mihailović, Beograd, 1963.
Kos, Janko, *O nacionalnom i univerzalnom u književnosti*, Sa Skupštine Saveza književnika Jugoslavije 3-4. Juna 1986. godine u Mariboru, Bilten Saveza književnika Jugoslavije broj 1, Beograd, 1986.
Petrov, Aleksandar, *O nacionalnom i univerzalnom u književnosti,* Sa Skupštine Saveza književnika Jugoslavije 3-4. Juna 1986. godine u Mariboru, Bilten Saveza
književnika Jugoslavije broj 1, Beograd, 1986.
The Poets Space and Time/Време и простор песника (на кинеском и енглеском), Tamkang Chair Lecture Series, 106, Taipei, Taiwan, 1994.
Emigrantska književnost – opstanak u jeziku, Zbornik radova VIII kanadskog vikenda, Niš, maj, 1995.
Периодика као жанр, у: *Жанрови у српској периодици*, Београд-Нови Сад, 2010.
"Русский Архив" лицом к России, Новый журнал, N. 259, Нью- Йорк, 2010.
Попа, Васко, *Сабране песме*, Београд, 1997.
Христић, Јован, *Песме* 1952-1956, Београд, 1959.

Aleksandar Petrov

THE MEANING OF THE PRESENCE OF SERBIAN LITERATURE IN WORLD LITERATURE

(Summary)

The paper analyzes the concepts of national and world literature, interprets the types of presence of national literatures in world literature, explains the impact of literary and non-literary factors on the world reception and evaluation of literatures of small nations written in less known languages, such as the case of Serbian literature, as well as on the status of national and world literary classics.

УДК 821.163.41.09-95”18/19”

Стојан Ђорђић*
Филозофски факултет, Ниш

ЕВРОПСКИ И НАЦИОНАЛНИ МОДЕЛ КРИТИКЕ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА

У доба српске модерне (1890–1914) књижевна критика преузима водећу улогу у књижевној еволуцији. Најзначајнији критичари тога периода, Љубомир Недић, Богдан Поповић, Јован Скерлић и Бранко Лазаревић, сваки на свој начин, али и по несумњивој сродности и комплементарности деловања, снажно доприносе великој промени у књижевном стварању: преласку на модерне естетичке и поетичке принципе (естетичко заснивање књижевности, вредновање књижевних дела према естетичим мерилима). Осим тога, на истим начелима ови критичари врше синтетичку књижевноисторијску ревалолоризацију претходног наслеђа српске књижевности. Сваки од ових критичара, за време својих студијских боравака у некој од западно есвропских земаља, формирао се под непосредним утицајем водећих научних и естетичких сазнања и поетичких идеја онога доба, које су усвајали и примењивали у својој књижевнокритичкој пракси одговарајући, превасходно, на изазове еволуције српске књижевности. Сваки од њих трудио се и успео да то чини на стваралачки начин, тако да су они уводећи код нас европске идеје и мерила, постигли изузетне еволутивне ефекте и на тај начин створили посебан национални модел књижевне критике.

На крају 19. и почетком 20. века догађају се крупне промене у развоју српске књижевности, а једна од оних понајвећих огледа се у томе што књижевна критика добија водећу улогу у књижевном животу и постаје најснажнији чинилац књижевне еволуције. Као ретко кад пре, а и после тога, српска књижевна критика налази у себи посебне и тако јаке стваралачке импулсе за убрзан и самосталан развој да престиже и књижевноуметничку продукцију. Овај преокрет није се догодио ни брзо, ни нагло. Од првих текстова Љубомира Недића (1858–1902) почетком последње деценије 19. века, када почиње успон критике, било је потребно десетак година све запаженијег критичарског деловања и овога критичара и двојице његових најважнијих настављача, Богдана Поповића (1862–1944) и Јована Скерлића (1877–1914), па да овај последњи постане, на почетку века, средишња фигура књижевног живота и неприкосновени арбитар и ауторитет, да српска књижевна крити-

* stojandj@fizfak.ni.ac.rs

ка постави критеријум уметничког квалитета изнад свега другог у књижевном стварању, и да најпозванијем тумачу тог критеријума, то јест, самој себи резервише место у првом реду књижевне еволуције. Под Поповићевим и Скерлићевим утицајем критика и у новој генерацији критичара има прворазредног тумача развојних могућности и нових домета у књижевности, то је Бранко Лазаревић (1883–1968). Своје преимућство и утицај на књижевно стварање критика ће одржати у несмањеном интензитету све до 1914. године, када почиње Први светски рат, који ће означити уједно и крај тог развојног тока у српској књижевности, јер ће после застоја током четири ратне године књижевна еволуција кренути новим путем, добити ново, још веће убрзање, са новим стваралачким потенцијалима и на друкчијим поетичким основама. На књижевну сцену ступају нови покретачи еволутивног динамизма, песници модернисти и авангардисти, који праве велики еволутивни продор, смело трагајући за новим могућностима књижевноуметничког обликовања, и то мимо, па и насупрот оних мерила и кота уметничке вредности које је књижевна критика била тако самоуверено поставила у доба модерне. Ова смена једног развојног тока новим није никако значила поништавање онога што је стварано и афирмисано у претходном периоду, већ само његово потискивање из матице књижевне еволуције више ка књижевној тредицији, ка ширем књижевноисторијском контексту у којем добија своје место, и у хронологији и у хијерархији књижевних токова и домета, тиме и још снажнију делотворност узора.

То доба, тих двадесетак година на размеђу 19. и 20. века, за које је интензиван развој књижевне критике једна од главних детерминанти, има и друге важне димензије и специфичности. У нашој књижевној историографији се већ усталио назив с р п с к а м о д е р н а за тај период, који је, дакле, окончан 1914. године, а чији почетак неки књижевни историчари померају са прве године века, односно првог броја „Српског књижевног гласника“, на 1895. годину, мада би се почетак модерне код нас могао померити и на 1890. годину, с обзиром на околност да пре Недићевог часописа „Српски преглед“ из 1895. године, исти писац објављује књигу критика *Из новије српске лирике* (1893).

Доба српске модерне књижевни историчари сврставају међу најзначајније у историји нове српске књижевности. На пример, књижевни критичар и историчар Предраг Палавестра га толико цени да га назива златним добом, имајући у виду, по свој прилици, не толико квантитет, већ управо квалитет књижевног стварања српских писаца тога доба, посебно песника и критичара[1].

Значај српске модерне Јован Деретић сагледава у перспективи развојних токова и сматра да је њен значај највећи управо у томе, у промени главног развојног усмерења српске књижевности, која управо тада прави „одлучан заокрет према Европи“, знатно смањујући дотадашње временско кашњење за развојним тенденцијама у водећим европским књижевностима. У доба модерне угледање на европске писце постаје главни покретач књижевне еволуције.

[1] П. Палавестра, *Историја модерне српске књижевности*, *Златно доба 1892–1918,* Београд, Српска књижевна задруга, 1995.

„Начело учити од Европе добило је исто значење какво је у доба реализма имао Вуков захтев: учити од народа. Књижевност се помера од домаћих ка страним изворима, од народне културе ка Европи, од вуковског ка доситејевском моделу.“[2]

Док су у доба реализма „главну улогу имали домаћи извори (руски утицај деловао је често као чинилац иманентог развоја), сада првенство имају европски и то на првом месту француски утицаји.“, а тројица водећих српских критичара тога доба „били су главни идеолози модерног, европског духа у књижевности и националној култури“[3].

Када говори о дометима српске књижевности у доба модерне, то јест, о резултатима тог заокрета према Европи, Јован Деретић сматра најзначајнијим естетизам и модеран уметнички доживљај стварности. А главна обележја естетизма српске модерне су култ лепог и тежња ка савршенству форме, што постаје преовлађујућа тенденција у нашој тадашњој књижевној продукцији и поетици, нарочито код песника и критичара, а под утицајем француских парнасоваца и симболиста. У уметничком доживљају света, унеколико због одавања естетизму, има код српских модерних писаца доста примеса аристократизма, отмености, помодности, снобизма, квазиаристократизма, али и других елемената модерног сензибилитета као што су космополитизам, индивидуализам (субјективизам) и песимизам.

Употпуњујући слику српске књижевности на размеђу 19. и 20. века, Деретић не занемарује чињеницу да су, поред модерних, у књижевном животу не мање активно суделовале и „супротне тенденције: традиционално српско родољубље, социјални и морални утилитаризам, политички и друштвени активизам. Књижевност се кретала између супротних полова: европејства и народног духа, индивидуализма и национализма, песимизма и активистичког оптимизма, између Дучића и Шантића, Богдана Поповића и Јована Скерлића.“ Уз запажање да је „националистичко, активистичко, оптимистичко расположење зависило од прилика у тадашњој српској историји и да је највише дошло до изражаја за време Балканских ратова и Првога светског рата“, Деретић ипак оцењује да тада долази до израза „друга“ модерна, ближа Европи од претходне „академске“. [4]

У завршној процени српске модерне Деретић се придружује највишим квалификацијама за укупни домет целе епохе закључујући: „то је зрелост, зрелост интелектуална, морална, естетска, стилска. То је краткотрајно, ’златно доба’ наше књижевности, многи су били склони да га назову „златним веком“ само да је дуже потрајало.“[5] Модерна нема само књижевноисторијски, већ и шири културни значај. Била је то нова етапа и у „историји српске културе, када је одомаћена мисао да није само морал, није само национални дух, није социјална правда довољна, већ да је и култивисано осећање за лепоту неопходно за свако просвећено друштво, па и наше.“

---

[2] Јован Деретић, *Историја српске књижевности*, Просвета, Београд, 2002, с. 944.
[3] Исто.
[4] Исто, с. 945.
[5] Исто, с. 946.

На самом крају процењивања, онда кад српску модерну сагледава у интернационалним, европским релацијама, Деретић ублажава оцену примећујући да оно што су српски писци модерне преносили ипак није био „Запад њиховог времена већ јучерашњи и дојучерашњи Запад“, тако да српска књижевност тога изузетног доба, премда поново излази „на међународну сцену, још није била непосредни учесник у књижевним збивањима што су се одигравала на њој“. [6] Тако се десило да „и на том стадијуму највеће усавршености наше књижевности“ она није превазишла прималачки однос према великим књижевностима, што значи и „кашњења у развоју“ за њима. Непосредан увид у прве најаве модерне књижевности код нас изазива још веће недоумице, не мање распоне и парадоксе у проценама њихове улоге и значаја, односно, стварних размера, најпре, њихове иновативности и еволутивне подстицајности, а затим и њиховог домшаја, дакле, стварних ефеката и квалитета тих ефеката. Данас, пошто је протекао скоро читав један век од завршетка српске модерне, век изузетно динамичног и плодоносног развоја српске књижевности, а имајући у виду, пре свега, превратничке поетичке и естетичке идеје Љубомира Недића, може се рећи да је модерна била и најава и припрема те стогодишње уметничке еволуције, велика поетичка промена, заокрет који и поред нове и много бучније промене у књижевној поетици и пракси 1918. године није изгубио сву подстицајност, но је својим кључним импулсима деловао и даље, некад јаче, некад слабије, све до краја 20. века.

С друге стране, ако се у пуној мери уважи деловање Богдана Поповића и Скерлића, ако имамо у виду да је први од њих сачинио најзначајнију антологију српске поезије, а други доскора најзначајнију историју српске књижевности, онда се мора закључити да је српска модерна била истовремено и период највеће и најквалитетније синтезе књижевноисторијског процеса у српској књижевности. Поповић и Скерлић су извршили сазнајну и вредносну рекапитулацију нове српске књижевности. Српска модерна је књижевна епоха у којој се догађа истовремено и највећа синтеза и највећа еволутивна промена у историји српске књижевности.

Није, дакле, реч само о заокрету према Европи, већ о знатно сложенијем, обухватнијем и дубљем књижевноисторијском процесу. Током тих двадесетак година српске модерне у нашој књижевности тече процес свестраног и потпуног, и поетичког и стваралачког сабирања, билансирања, ревалоризовања и стабилизовања дотадашњег књижевног стварања, с једне стране, али и обнављања, иновирања, откривања и мењања, то јест, проналажења новог књижевног стварања, с друге стране, и то захваљујући много више унутарњем, аутентичном, него спољашњем и епигонском деловању. Био је то у правом смислу речи парадоксални процес истовременог сазревања и препорода једне књижевности.

То се најбоље може пратити на примерима књижевнокритичких, поетичких и естетичких, односно, књижевноисторијских текстова српске модерне.

[6] Исто, с. 947.

Сва четворица поменутих критичара тога доба, Недић, Поповић, Скерлић и Лазаревић били су у прилици да се школују у Европи, на страним универзитетима, где су не само стицали највиша знања оног доба из многих хуманистичких дисциплина (филозофије, историје, књижевне историје и теорије, фолологије, логике, психологије, физиологије, естетике, права итд.), већ и непосредно осетили дух времена, стваралачку атмосферу доба, преокупације водећих научника, филозофа, уметника. Они су се и сами укључили у те токове бавећи се, не српским, већ европским темама и предметима постижући при том респектабилне резултате. На пример, Недић у Лајпцигу брани докторат 1884. године под насловом *Учење о квантификацији предиката у новијој енглеској логици*, Скерлић докторира радом о јавном мнењу у Француској према политичкој и социјалној поезији од 1830. до 1848. Важно је напоменути и то да у доба модерне главне изворе својих знања, па и узоре, српски писци, поготово критичари, нису налазили највише у француској књижевности и култури, но и у немачкој, енглеској, италијанској и другим, а Лазаревић, који је такође био ерудита, познавао је и позивао се на филозофску и културну традицију Кине и Индије.

Када су писали о националним темама, о нашој култури, историји, књижевности, друштву и друштвеним променама, а та тематика је била главна њихова преокупација, ови наши критичари, користили су своја европска знања и нове идеје, али је не мање важно како су то чинили и докле су стигли, до којих властитих идеја, оцена и сазнања. У томе су они показали највећу меру стваралачке аутентичности. Због тога се и десило да су се они, заправо, у много чему међусобно разишли, не толико у односу према европским узорима, колико међу самима собом, додуше, не тако да би међусобно полемисали, противречили и нападали један другог. Сваки од њих је развио свој критичарски и поетички и естетички приступ, сваки је у одређеном тренутку и у одређеном домену постигао извесну предност, тако да се, кад се све узме у обзир, може рећи да су ова четворица критичара били водећи стваоци у доба модерне и да су деловали, у ствари, јединствено, тачније, комплементарно.

Почетком деведесетих година 19. века Недић уводи нове идеје и мерила подвргавајући критици саму књижевну критику. Оштрим нападом на целокупну ондашњу критичарску праксу започео је, у ствари, побуну младог стваоца против стања у критици. При томе није тек заговарао нове поетичке идеје, већ аналитички жигосао недостатке критичара. Прва Недићева замерка критици, која је тада писана много, не мање него лирика, јесте замерка због недовољног квалитета, односно, недовољног напредовања у свом развоју, да за разлику од лирике дуго већ заостаје, да је толико ослабила да је велико питање да ли је уопште има.

Када образлаже ову негативну оцену критике, Недић набраја њене највеће неодстатке и на основу тих недостатак прави типологију ондашње наше критике. Недић не може да опрости нашој критици главнуману: а то је некомпетентност да суди о нашој поезији и њеним уметничким квалитетима. Зависно од начина на који се тај недостатак показује, Надић разликује три

типа лоше критике: „примитивну“, коју назива још и „природна критика“, потом „политичку критику“ и најзад „реалну критику“ коју је увео Светозар Марковић. А заједничко име тих критичарских пракси је игнорисање естетичких начела и мерила и подвргавање поезије лаичком или утилитарном приступу поезији.

Са не мање конкретности говориће Недић и кад образлаже праксу нове књижевне критике, то јест, кад излаже свој књижевнокритички концепт, поетику модерне, значи, компетентне и стваралачке критике. Главни задатак критике јесте стваралачко откривање и зналачко вредновање онога што је најважније у књижевном стварању а то је естетска, то јест, уметничка вредност књижевног дела. У уметничкој лепоти је сва суштина, посебност и вредност књижевности и то треба да буде основни предмет књижевне критике, при чему ће она равноправно суделовати и потврђивати се у развоју књижевности.

Рећи да се Недић залагао за нов књижевнокритички приступ, заснован на уважавању књижевне аутономије и естеских мерила, то не значи да је Недић само пренео један начелни приступ, (то јест, модаран, европски), утемељен на релевантним научним (естетичким) основама. Јер Недић није само поновио основне поставке модерне естетике и теорије уметности, већ је тај концепт применио на оригиналан и стваралачки начин. То се може показати Недићевим оригиналним конкретизацијама тога концепта низом метакритичких дистинкција. Пре своје побуне против ондашње критичарске праксе, Недић је 1892. године почео да пише теоријску расправу о васпитању укуса, где је објаснио естетичке претпоставке књижевне уметности. Тај свој спис он није довршио пошто је сазнао да о сличној теми пише и Богдан Поповић. Али је ипак у својој књизи критика из 1901. године објавио написани део свога естетичког списа у коме поставља естетичке и методолошке основе сазнавања књижевности. Између осталог, он је ту поткрепио теоријско разликовање у аутору књижевног дела, на једној страни, писца, то јест, творца, уметника, а на другој писца-грађанина, човека који има свој живот и ван књижевности. Затим је објаснио посебност функционисања речи у књижевном делу, које се разликује од функционисања речи у филозофском делу или свакодневном говору, зато што осим садржинских (мисао, порука) има и формалне елементе, а то су она асоцијативна значења које речи носе у себи, а писци управо помоћу њих стварају књижевна значења. Оригинална је и драгоцена Недићева конкретизација асоцијативности речи, када он истиче, да речи поред лексичког значења носе у себи посебне конотације, односно, успомене, како Недиће те конотације идентификује. Као ретко који теоретичар и естетичар, Недић је конкретизовао и прецизно одредио значење појма ф о р м а у књижевности, односно, могућност стварања посебне, уметничке форме, као главне специфичности књижевности. Посебност форме у књижевности у томе је што се она не ствара толико од основног значења речи, већ управо од оних асоцијативних конотација које речи носе у себи. Осим тога, Недић јасно уочава да естетска значења једног књижевног дела настају у међуодносу елемената форме, то јест, у једном процесу слагања свих значења књижевног дела, што је Недић означио оригиналним изразом

с л о ж а ј. А то одговара ономе што су пола века касније покушали да дефинишу структуралисти уводећи појам структуре у инструментариј теорија књижевности и књижевне критике.

То је само део Недићевих иновација у конкретизацији идеје о естетској специфичности књижевног стварања. Многе од тих иновација нису биле прихваћене у ондашњем књижевном животу, али неке и јесу, а пре свега то Недићево инсистирање, сасвим модерно, то јест, ново, али нимало ефемерно, на естетској суштини, односно апсолутној лепоти која је непролазна основа сваке уметности па и књижевности.

Идеју о прворазредном значају естетске димензије књижевности прихватио је Богдан Поповић, који је није разрадио боље него Недић, али ју је применио на најефектнији начин. Када је објавио своју антологију српске лирске поезије он је предговором и избором показао на конкретном примеру шта је лепота у поезији, те да је естетски критеријум и до краја дефинисано мерило лепог. најважнији чинилац у стварању, постојању и вредновању књижевних дела. Тај критеријум је истовремено основа књижевнокритичког тумачења и вредновања поезије. И не само то, својом антологијом Богдан Поповић је најавио и потврдио важност вредновања не само спрам свих других дисциплина сазнавања књижевности, већ и у самом стварању књижевности. Он је демонстрирао да је књижевност домен квалитета и да је стога важније оценити једну песму, него написати је. Јер књижевност не постоји и не развија се кад писци напишу дела, ма колико да тих дела буде, него тек онда кад се потврди лепота тих дела, а тога нема без књижевне критике, наравно, компетентне, то јест, естетички засноване и изграђене књижевнокритичке праксе. Онда када није могао да одбрани ту позицију књижевне критике, када су се против тога побунили песници књижевне авангарде после Првог светског рата и показали да су инвентивнији и креативно јачи од критичара, па и од највећих међу њима, Поповића и Лазаравећа, ни први ни други нису имали куд, него су се повукли и скоро престали да се баве књижевном критиком. Али начело лепоте и њен прворазредни значај и у књижевности и у књижевној критици нико више није могао да оспори. Напротив, од тада, у српској књижевности то начело остаје на снази током целог двадесетог века, све до данас, ма како да је конкретизовано, било да је наглашавано или тек подразумевано.

Преусмеравање књижевности на пут књижевне имманенције, утемељене у лепоти, то јест, естетској природи и квалитету, није био привремен преокрет током српске модерне, већ њен трајан подстицај књижевној еволуцији и значајан чинилац континуитета развоја српске књижевности до данас.

Скерлићев удео у развоју наше књижевне критике још више је заснован на примени, него на преузимању и разради модерних поетичких идеја. И он је на почетку начинио снажан отклон од преовлађујуће критичарске праксе и још одлучније поставио захтев да се критика заснује на књижевним начелима. Као што је Недић 1893. године оспорио књижевну релеванцију нашој ондашњој књижевној критици због њеног примитивног, то јест, незналачког, лаичког приступа, тако и Скерлић шест година касније буни се и прибегава критици критике, али не толико теоријски, колико конкретно. Тако је, реци-

мо, 1898. године веома оштро напао и осудио једног од главних представника „службене“ критике, Милана Савића, због тога што је његова критика недопустиво анархична, хаотична и несређена, то јест, поетички застарела, недефинисана и епигонска. Књигу *Из српске књижевности* Милана Савића, који је две деценије „држао у рукама књижевне теразије“, Скерлић подвргава пажљивом читању да би показао да Савић не зна шта хоће, и да нема књижевних начела и мерила, то јест, да није аутентичан, да се у његовом приступу „јасно опажају слојеви туђих назора, непредвиђени примљени погледи, оскудица сваке системе, готово потпуна несређеност.“[7] А затим додаје и остале замерке: да је Савићев метод старински и догматски „естетицизам“, препун „стручних“ израза из пожутелих поетика, којима баца прах у очи публици, затим да користи и несварене и неасимиловане појмове из модерне критике, „који су му дошли тек из друге па вероватно и треће руке. Али како је то мршаво и слабо!“. Савићева слабост је и у томе што пише о писцима другог и трећег реда и о онима који уопште не спадају у књижевност, као што ни Савићева књига не спада у књижевност и због тога што њен аутор нема стила и што не зна да пише.

Закључак који Скерлић изводи из ове анализе, а који ставља испред ње, садржи превратничку идеју о потреби нове, савремене критике, јер је прошло време критике без начела и без мерила, а затим експлицира и програмску идеју модерне критике која подразумева начела, то јест, теоријско утемељење, и књижевна мерила. Али то још увек није довољно да би критичар добро обављао свој посао, Јер, тих начела и мерила има свакојаких, а критика је пре свега чин вредновања, и зато „сваки критичар *мора* да има једно мерило, своја књижевна начела, свој критеријум према коме ће оцењивати дела и бележити и сређивати утиске које је примио.“ [8] Критичар се, дакле, потврђује тек у пракси вредновања и то својом оригиналном применом начела и мерила, разуме се, искључиво књижевних начела и мерила, и на књижевни начин, али не догматски, механички, аутоматски, већ према свом темпераменту и свом схватању живота. У критици не важи чаршијски аршин, а апсолутног мерила нема, пошто је вредновање подложно хиљадама чинилаца. Једино компетентан и поуздан критичар, Скерлић каже „човек умно-естетички развијен“, може да својим конкретним откривањем уметничке вредности књижевног дела уведе ред у књижевност, која би иначе била личила на бујицу штампане хартије и хаос свих могућих ванкњижевних утицаја.

Дајући предност пракси вредновања над било каквим програмским и теоријским и естетичким образложењима тог вредновања, Скерлић се трудио да оцени што више књига, што јаснијим и тачнијим оценама. Колико је његов књижевнокритички рад био интензиван, види се по томе што је за петнаестак година, написао девет књига књижевних критика, огледа и студија о српским и страним писцима и њиховим делима (*Писци и књиге* 1-9). Оцењујући Скерлићеву критичарску праксу, можемо рећи да је он кри-

[7] Ј. Скерлић, *Писци и књиге III,* Просвета, Београд, 1964, с. 327.
[8] Исто, с. 326.

тике писао и позитивистички и импресионистички, али је критички суд увек изоштравао на јасним критичким начелима и мерилима. Таквом критичарском праксом стекао је углед водећег критичара епохе, најплоднијег нашег књижевног критичара, уз то и критичара који је мање грешио у критичком суду од било кога нашег критичара пре и после њега.[9] .

Дакле, поред подстицаја са стране, преузимања модерних европских теоријских и естетичких идеја, српска књижевна критика у доба модерне, је имала врло интензиван унутрашњи развој, који је протекао у непрекидној стваралачкој динамици међусобног надметања и оспоравања критичара у матици домаће књижевне продукције. При томе су критичари, нарочито четворица поменутих, били толико инвентивни и разноврсни, да су се међусобно и методолошки мимоилазили, па зато и брзо смењивали у првом реду књижевне еволуције, што је све само још више убрзавало ту унутрашњу динамику и ритам промена на путу развоја српске књижевности и подизања уметничких норми и стандарда. Поетичку окосницу књижевне еволуције током целог периода српске модерне чинила је идеја књижевне *аутономије* и естетске и уметничке вредности. Да је та поетичка идеја била главни покретач развоја све то време, најбоље се види по томе што је Скерлић, који је сам ту идеју и те како разводнио одвећ једнозначним конкретизацијама у духу утилитаристичке поетике, био у стању, и у томе је посебан доказ његове изузетности, био је у стању, на пример, да оцењујући деловање нове, млађе генерације критичара, свој суд експлиците заснује на начелу књижевног писања о књижевности, које је он сам поштовао као начело свих начела. Управо из тих разлога и у име тог врховног начела Скерлић је отворено подржаои ту нову генерацију и у њој издвојио Бранка Лазаревића као критичара који у примени тог начела предњачи у генерацији, а надмашује остале критичаре. Већи доказ јединства поетичког развоја српске књижевне критике током целог доба модерне није потребан.

Ако треба оценити у чему је највећа вредност те еволуције коју је српска књижевност прошла током модерне, онда, свакако, треба истаћи ту унутрашњу динамику, ту најинтензивнију напетост унутрашњих стваралачких потенцијала српске књижевности. А та динамика аутентичних стваралачких импулса пренела се и у наредну развојну епоху, па и даље.

Други битан моменат је поетичка основа, то јест, откриће и уважавање и давање предности књижевном, односно, уметничком начелу над свим другим импулсима, омогућило је стално подизање уметничког квалитета књижевне продукције током тог развоја.

Ова два чиноца књижевне еволуције српске књижевности у доба модерне и после тога, током целог 20. века, пресудно утичу на дифузну еволуцију, све већу диверсификацију и раслојавање књижевне продукције и њених поетичких усмерења и уметничких домета. Заснована на модерним европски поетичким и естетичким идејама српска књижевност у 20. веку показује несумњиву усмереност према европским књижевним еволу-

[9] Ј. Деретић, *Историја српске књижевности,* Просвета, Београд, 2002, с. 956.

тивним процесима, али исто тако несумњиву развојну самосталност, што се најпотпуније види у стварању сасвим особених уметничких значења и домета на највишем уметничком и естетском нивоу, оличеним у оригиналној пракси књижевног обликовања Момчила Настасијевића и Радована Белог Марковића, чија су дела испуњена особеним звучно-језичким и мелодијским квалитетима који су непреводиви на друге језике и једва упоредиви са уметничким дометима у другим европским књижевностима.

Кључне речи: књижевнка критика, еволуција књижевности, оригиналност, европска књижевност, национална књижевност, уметнички домет,

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ:

Деретић, 2002: Деретић, Јован. *Историја српске књижевности*. – Београд: Просвета.

Недић 1977: Недић, Љубомир, *Студије и критике*. Прир. Иво Тартаља. Српска књижевна критика. Књ. 7. – Нови Сад-Београд, Матица српска, Институт за књижевност и уметност,

Палавестра 1995: Палавестра, Предраг. Историја модерне српске књижевности*,* Златно доба 1892-1918*,* Београд: СКЗ.

Поповић 1970: Поповић, Богдан. *Огледи и чланци из књижевности. Српска књижевност у сто књига*. Нови Сад – Београд, Матица српска – Српска књижевна задруга: с. 201 – 210.

Скерлић, 1964: Јован Скерлић. *Писци и књиге III*. Београд: Просвета.

Stojan Djordjic

LE MODEL EUROPÉEN ET NATIOANLE DE LA CRITIQUE LITTÉRAIRE DANS LA LITTÉRATURE SERBE AU DÉBUT DU XX-EME SIÈCLE

(Résumé)

Pendant de l' èpoque de sa modernisation, nomé La Moderne serbe, qui durait entre 1890. et 1914, la littérature serbe et son évolution était sous la domination de la cirtiqe littéraire. Quatre les plus importants critiques de cette époque-là Ljubomir Nedic, Bogdan Popovic, Jovan Skerlic et Branko Lazarevic provoquaient un grand changemant évolutif: transition aux principes modernes de la création littéraire et de la critique vèrs le critère esthétique. Tous les quatres formé dans L'Europe occidentale, ils ont développé ses idées poetiques avec originalité ainsi qu' ils ont fondé un model national de la critique littéraire par lequel ont influencé l' évolution littéraie vèrs l'authenticité et la compétition artistique.

УДК 821.163.41.09
82.0

Слободан Владушић*
Филозофски факултет, Нови Сад

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ КАО МЕДИЈАТОР ИЗМЕЂУ НАЦИОНАЛНОГ И ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА

У тексту се најпре анализира духовна клима у којој се данас одвијају истраживања националне књижевности, те се указује на угроженост ових студија од стране студија културе. Та угроженост настаје као разултат чињенице да студије културе представљају теоријску подршку идеји глобалне културе/културе мегалополиса која националне књижевности малих народа своди на безвредна испољавања провинцијалне свести. Отуда се у овом раду настоји осмислити једно другачије разумевање националне књижевности које се не би наслањало на Хердерове идеје о језику, па према томе и књижевности као експресији духа народа. Предложена концепција националну књижевност схвата као начин конструисања слике света која је израз не духа народа, колико његове воље за трајањем. Слика света омогућује једном народу да свет сагледа као систем односа из властитог становишта. Та слика света гради се уз помоћ медијације. Медијације је описана као процес који „стране" елементе света одомаћује и уз помоћ њих гради слику света, која се непрекидним процесом медијације непрекидно модернизује. Такво разумевање националне књижевности резултира могућношћу узајамних медијација којим се различите културе међусобно прожимају, и чине заједно светску књижевност, лишену односа мегалополиса и провинције.

Смисао проучавање националне књижевности изгледа загарантован. Стручњаци који се баве овом облашћу не постављају себи често питање о сврси своје научне активности. Ћутање, међутим, није знак чврсте утемељености овог дискурса, већ напротив, његове унутрашње слабости. Свакако да се смисао проучавања националних књижевности темељи на једној филозофско-поетичкој промени у културној историји Европе која започиње у другој половини 18. века, а врхунац достиже у романтизму: наиме, националне књижевности могу задобити своје достојанство тек онда када се проблематизује класицистичка парадигма о античкој лепоти која се схвата као универзална и коју ваља само подражавати. Када се уместо подражавања уметност схвати као изражавање, као експесија, са том променом ће насту-

* stalker@eunet.rs

пити читав низ мисаоних померања који отварају простор за конституисање поља истраживања националних књижевности. Подражавање лепог за које се веровало да је апсолутно и универзално, уступа место самоизражавању. Јасно је да смо тиме ступили на терен Хердерових идеја. Оне отварају простор романтичарском интересовању за властиту националну културу, али и за културе других народа, који се изражавају кроз језик, односно књижевност. Таква духовна клима отворила је врата српској усменој књижевности коју је Вук представио Европи. Она је учинила и то да мале књижевности стекну филозофски оквир унутар кога ће задобити своју важност. Међутим, тај оквир је данас подривен.

Пример који то потврђује је тумачење Хердеровог дела које је извео Исаија Берлин. Берлин пише:

> „Хердер није, као што се понекад каже, зачетник национализма, мада су, несумњиво, неке његове идеје продрле у национализам, него нечега – не знам баш како да то подесно именујем – што је много сличније популизму. То ће рећи (да наведемо његове комичније облике), он је претеча свих оних љубитеља старине који желе да домороци, што је више могуће, остану домороци који воле уметност и занате, који се гнушају стандардизације – свих који воле необично, људи који желе да сачувају најпрефињеније облике старог провинцијализма без наметања неке одбојне престоничке једнообразности. Хердер је отац, предак, свих оних путника, дилетаната, који иду по свету, откривајући заборављене облике живота, радујући се свему што је особено, необично, домородачко, нетакнуто. У том смислу, он је у великој мери утицао на токове људске сентименталности.“[1]

У овом читању Хердера образују се бинарне опозиције које, на први поглед, стављају на страну повлашћеног пола „домороце“, „старину“, „најпрефињенији провинцијализам“, а са друге стране одбојну престоницу и стандардизацију, те пређутно, модерност која је супротстављења оном нетакнутом у природи домородачког живота. Међутим, оквир ове расподеле вредности је ироничан. Берлин открива своју иронију у напомени смештеној у загради; он тврди да је расподела вредности настала на темељу Хердеровог дела у суштини комична. Комичност интересовања за друге културе потврђује се тврдњом да је Хердер претеча „дилетаната“ који престоници, стандардизацији и модерности, претпостављају радост коју осећају пред особеним, необичним, домородачким и нетакнутим.

Реч „дилетант“ коју Берлин користи, треба разумети као оптужбу упућену свима онима који се дрзну да доведу у питање културу коју овакво тумачење Хердеровог дела имплицира. Служећи се Берлиновом терминологијом могли бисмо је назвати културом престонице. Тако се однос између различитих култура смешта у опозицију престоница – провинција у коме, јасно, престоничка култура за себе задржава све прерогативе вредности, док се националне културе своде на провинцијализам. Консеквентно томе, Просвећеност у тумачењу Исаије Берлина постаје пример престоничке културе, док је немачки романтичарски одговор знак провинцијализма.[2]

---

[1] И. Берлин, *Корени романтизма*, „Службени гласник“, Београд, 2006. 78.

[2] Инсистирање на овој подели, која у себи носи једну јасну и недвосмислену аксиологију, доводи Берлина до потешкоћа пред којима не можемо а да се осмехнемо: на пример, следећи

Берлиново свођење романтизма и националних култура на провинцијализам у име „културе престонице“, доводи у питање сврисисходност истраживања националне културе, будући да се она појми као нешто архаично, немодерно и провинцијално. Тиме се негира се могућност да се национална књижевност види као експресија већ се њој поново намењује улога подражаватеља, само што се сада не подражавају антички узори, већ оно што стоји иза метафоре „култура престонице“. Ова метафора сугерише савремену климу у којој антику, као узор подражавања, замењује култура урбаности, култура Мегалополиса. У таквој констелацији снага, планета се види као архипелаг глобалних градова, како их назива Саска Сасин, који су повезани у мрежу чија је природа транснационална.[3] У овом контексту заинтересованост за друге културе, односно свест о равноправности и коегзистенцији различитих култура, данас може бити схваћена или као пример за анахронистичко слепило која превиђа доминацију глобалне културе (наводно) лишене националног предзнака, или као пример провинцијалне националистичке свести.

Дакле, суочени смо са сликом света којом управља бинарна опозиција чији је позитиван пол култура мегалополиса, а негативан национална култура, тј. наводна култура провинције. Оваква слика света налази своју теоријску експликацију у студијама културе чија појава има директне реперкусије по студије књижевности. Иако се почеци студија културе могу ситуирати у Бартове *Митологије* из 1957 године[4] изгледа да је одлучујући потицај који је омогућио пролиферацију студија културе настао са новим историзмом. Кључна идеја новог историзма јесте једначина култура = текст. Култура се дакле, може прочитати, она се може дешифровати. У том контексту, проучавање књижевности која настаје унутар једне културе постаје само један од бројних начина путем кога се може прочитати/ реконструисати једна култура. Књижевни текст има важност само утолико што се перципира као означујући целине културе унутар које настаје.

То нас доводи до следећег закључка: ако сваки текст непобитно изниче из једне културе и ако је реконструкција/читање те културе најважнија интенција новоисторичара, онда је јасно да естетска вредност књижевног текста мора бити доведена у питање. Консеквентно томе, новоисторичари проширују корпус текстова које анализирају, мотивишући то обзиром према текстовима чији су аутори припадници група које се сматрају запостављеним, сумњом у идеју о супремацији књижевног текста у односу на некњижевне текстове, те подривањем књижевног канона који свој положај повлашћених предмета херменеутичке пажње заслужују управо значајном естетском вредношћу.

поделу на престоничку (француску) и провинцијалну (немачку) уметност, Исаија Берлин је принуђен да, на известан начин, нагласи предност француских композитора као што су Рамо и Купрен у односу на Баха. При томе, француско порекло просвећености не онемогућује овог историчара идеја да говори о космополитизму просвећености коме имплицитно супротставља национализам романтизма.

[3] S. Sassen, „The global city“, Brown Journal of World Affairs, Winter/Spring, 2005, volume XI, Issue 2

[4] Џ. Калер, „Књижевна теорија“, ЛМС, год, 181, март 2005, књ. 475, св 3. 334.

Уистину, ако је текст само симптом једне културне енергије, односно склопа вредности које чине културу и које истраживач настоји да прочита/реконструише, онда је питање естетске релеватности не само небитно, него се оно изокреће у своју супротност: новоисторичаре могу више да занимају текстови који отворено оперишу у име неких вредности,[5] него они који су привидно дистанцирани од културе у којој настају.

Овде се назире веза између новог историзма и студија културе. Студије културе, као и нови историзам, верују да постоји један друштвени тоталитет из кога ничу културни производи и да се тај тоталитет може описати.[6] За разлику од новог историзма који ову идеју пројектује на временски удаљене културе, студије културе је користе како би описали савремену културу.

Студије културе представљају данашњи теоријски еквивалент такозваној „култури престонице" коју смо лоцирали у Берлиновом виђењу романтизма. Симптом такве улоге студија културе назире се у непријатељском односу према студијама књижевности.[7] Када производи масовне културе замене књижевна дела као повлашћени објекти анализе и тумачења, онда ту не долази само до укидања специфичности књижевности као посебног начина употребе језика, већ и до замене националног књижевног канона бујицом производа глобалне културе. При томе треба обратити пажњу да је поље истраживања студија културе само теоријски бескрајно и ослобођено сваког привида вредности: наиме, сасвим је разложно претпоставити да у центар истраживања неизоставно доспевају они културни феномени који су најприсутнији у савременој глобалној култури, што онда значи да се та присутност може изразити колико толико егзактно, дакле бројчаном вредношћу. Број епизода неке серије, број сезона њеног емитовања, број гледалаца неког филма, зарада коју је остварио, тираж неке књиге или број њених превода, све то указује на то да број постаје она прећутано мерило које у сенци теорије управља новом прерасподелом вредности у културном пољу.

Управо број као мерило представља тачку у којој се стапају: глобална културна индустрија, студије културе као њена теоријска подршка, те мета-

---

[5] Такви текстови су, рецимо, сатире, панагирици или памфлети. Настојећи да објасни појам културе, Гринблат тврди да је „западна књижевност током дугог временског раздобља била једна од великих установа за чување граница културе кроз награђивање или ниподаштавање. То је посебно видљиво у оним видовима књижевности који отворено учествују у нападима и похвалама: сатири и панагирици." Стивен Гринблат „Култура", Златна греда, новембар, 2004. 40.

[6] „Изнад свега стоји привлачна помисао о постојању 'тоталитета'; о појму који се односи на друштвени тоталитет чији израз или симптом, представљају културне форме. Одакле произилази да анализирати културне форме значи довести их у везу са друштвеним тоталитетом из кога су оне проистекле." Џонатан Калер, „Књижевна теорија", ЛМС, год, 181, март 2005, књ. 475, св 3. 340.

[7] Тај моменат веома прецизно уочава Џонатан Калер: „Али у пракси (...) људи проучавају културу као супротност нечему другом. Као супротност чему? Од када су се културолошке студије издвојиле од књижевних студија одговор често гласи 'као супротност традиционално заснованим књижевним студијама' чији је основни задатак да дају интерпретацију књижевних дела као да она представљају достигнуће својих аутора и код којих је главно оправдање за проучавање књижевности нарочита вредност коју поседују значајна дела." Џонатан Калер, „Књижевна теорија", ЛМС, год, 181, март 2005, књ. 475, св 3. 336.

фора „културе престонице“, коју бисмо прецизније могли назвати „културом мегалополиса“. Наиме, Георг Зимел нас је почетком прошлог века упозорио да у велеграду/мегалополису, као центру новчане привреде, новац постаје средство свеопште нивелације. „Модерни дух постаје све више рачунским“, запажа Зимел да би закључио како је тек новчана привреда испунила идеал природних наука – да сваки његов део утврди математичким формулама – тако што је „испунила дане толиких људи процењивањем, рачунањем, нумеричким утврђивањем, редуцирањем квалитативних вриједности на квантитативне.“[8] Живот у мегалополису, утемељен пре свега на доминацији рационалног у односу на ирационално, одвија се у непрекидном рачунању, па би према томе истинска култура мегалополиса била она која се може свести на бројке. Студије културе у том смислу квалитативну вредност трансформишу у квалитативну[9] чиме се потврђују као теоријска пратња културне индустрије мегалополиса. Доводећи у питање књижевни канон, односно повлашћени статус књижевности уопште, па тако и националне књижевности, студије културе обликују једну слику света у којој се могу распознати мегалополиси у којима се производе глобални културни производи, и провинција која остаје лишена било какве културе (будући да је језик бројки њену културну производњу своди на статистичку грешку), те се њена културна делатност отуда своди на другоразредно подражавање културних образаца конструисаних у мегалополисима.[10]

То је слика света какву посредују крајње консеквенце студија културе, односно жеље да књижевност као уметност речи подвласти владавини броја, рачунања и у крајњем случају, новца. У тој слици света јасно биће места само за ону књижевност која може да се потврди бројем, што значи да ће већина националних књижевности у теоријском смислу нестати. Да би се национална књижевност вратила у тај хоризонт, нужно је реинтерпретирати њен смисао: најпре, потребно је одмакнути се од познате Хердерове идеје о језику у коме пребива дух једног народа. Дух као једна есенцијалистичка метафора свакако не одговара динамичкој природи језика који се непрекидно мења, освајајући нова подручја али и губећи стара, подсећајући тако пре не непрекидни ток сеоба, него на монолитности и статичност духа. Шта би онда данас била српска књижевност? Чини нам се да би она била пре резултат жеље за стварањем властите слике света.

Термин „слика света“ преузимамо од Хајдегера, посебно се задржавајући на његовој дефиницији слике. Хајдегер слику дефинише као „творевину

---

[8] G. Siemmel, *Kontrapunkti kulture,* Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2001. 140

[9] Инсистирајући на проширењу корпуса текстова који заслужују да буду интерпретирани новоисторичари сведоче о својој блискости са културом мегалополиса која квалитет своди на квантитет. Проширење базе текстова спремних за анализу јесте заправо увећавање броја текстова, односно пренос вредности са квалитета канонских текстова на квантитет текстова уопште.

[10] Освалд Шпенглер то добро примећује: „Може се ићи где се хоће, свуда се наилази на Берлин, Лондон, Њујорк; (...) А то што се свуда шири није стил него укус, нису прави обичаји него манири, није народна ношња него мода.“ Освалд Шпенглер, *Пропаст запада* (3), Књижевне новине, Београд, 1990. 122.

представљачког произвођења“ а затим наставља: „У том представљачком произвођењу човек се бори за положај у којем он може да буде оно бивствујуће које целокупном бивствујућем даје меру и одређује правац.“[11]

Хајдегерова дефиниција слике света за нас је драгоцена, јер показује да национална књижевност позицинира један народ тако да се свет пред њим појави као слика, што значи да му се свет приказује из његовог становишта.[12] Слика света је свет систематизован на основу тог становишта. Тако се у оквирима корпуса националне књижевности ствара систем односа, који карактеришу вредности, наклоности или отпора према појединим елементима слике света. Тај систем није потпуно хомоген, али он постоји. При томе је важно напоменути да слика света није израз неког непромењивог духа нације, дакле она није заувек фиксирана, већ је треба схватити више формално, дакле као израз воље за трајањем једне заједнице.[13] Док би дух нације подразумевао скуп елемената који припадају националној култури, те стране елементе који јој не припадају и којих би се она требало клонити, дотле би истраживачко фокусирање на саму вољу за трајањем показало да се та воља не базира толико на опозицији између „страног“ и „домаћег“ колико на могућности националне књижевности да кроз процес медијације угради у властиту слику света и елементе који јој у датом тренутку не припадају. Одавде произилази да оно што називамо наслеђем националне културе није скуп једном датих елемената који изворно припадају једној националној култури, већ пре скуп елемената који су путем процеса медијације укључени у слику света коју гради једна национална књижевност.

Појам медијације је овде од посебног значаја и можемо га разумети као процес посредовања којим национална књижевност преузима елементе света, одомаћује их и укључује у властиту слику света. Медијација је дакле, процес којим се преузетим елементима света дарују нове асоцијације, унеколико измењена симболичка подлога, и нова другачија историја. Јасно је да неки народ има шансе за опстанак само док је у стању да сам обликује властиту слику света, а када ту моћ изгуби, он престаје да постоји. У српској књижевности постоји један роман који тематизује једну неуспешну медијацију: то је *Хазарски речник*. Хазари тако ниси само симбол несталог народа, већ и симбол немогућности једног народа да обликује слику света. Отуда у *Хазарском реч-*

[11] М. Хајдегер, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000. 75.

[12] Хајдегер: „Када кажемо слика света, под тим подразумевамо сам свет, бивствујуће у целини, такво какво је за нас меродавно и обавезујуће. Слика ту не значи отисак, већ оно што звучи у изреци: имамо слику о нечем. Тиме хоћемо да кажемо: сама ствар стоји пред нама онаква каква је с нашег становишта.“ Мартин Хајдегер, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000. 71.

[13] Студије национализма склоне су да вољу за трајењем једног народа одбаце, будући да је по њима сам народ историјска конструкција, па је, према томе, и његова воља за трајањем илузија. Међутим, институционализација проучавања књижевности јесте начин на који се обезбеђује трајање појединих текстова, а титулар те воље није нужно национална држава, већ то могу бити и другачије организоване друштвене групе. Одавде произилази да су студије национализма само парцијални облик нечега што би требало да носи назив „студије заједница“, и које би, у начелу сваку заједницу могла прогласити конструкцијом. Како, међутим, не постоје „студије заједница“, већ само студије национализма, може се претпоставити да се једна воља за трајањем проглашава илузијом, у корист друге воље.

нику не може бити хазарске књиге, већ уместо ње имамо хришћанску, јеврејску и муслиманску, тачније речено, имамо три воље за трајањем која су путем медијације у властиту слику света укључиле страни елеменат – Хазаре.

Међутим, у српској књижевности наилазимо и на примере успешних медијација: таква је Ракићева песма „На Газиместану“, где је Газиместан, повлашћени простор националне историје али и књижевност, фигурира као симбол воље за трајањем, али истовремено и симбол медијације, односно присвајања елемената света и њиховог инкорпорирања у властиту слику света. Тај „страни“ елемент који путем ове песме у симболичком смислу губи атрибут страности, јесте француски стих који до Ракића и Дучића није припадао српској књижевности. Тиме је извршена једна успешна медијација: један страни стих је преображен у стих српског песништва, а тај стих одмах постаје тачка у мрежи која чине једну посебну слику света. Тако се у овој песми повезује савремена европска књиженост, патриотска осећања, али и осећање модерности једне генерације, те косовски мит који се на овај начин рекреира. Смисао медијације је дакле, у повезивању идентитета, у линковању различитих елемената света, како би се слика света модернизовала. Модернизацију би овде требало схватити као насушну потребу сваке воље за трајањем која зна да трајање не почива на љубоморном конзервирању једне достигнуте слике света, већ на моћи њене трансформације која се одвија као непрекидна медијација са светом, као непрекидна моћ присвајања (не одузимања!) страних елемената који преображени постају део слике света националне књижевности, губећи тако ауру страности.

Сада се поставља питање на који начин индивидуални стваоци учествују у конструисању слике света у националној књижевности. Најпре, сасвим је извесно да је свака национална књижевност, па и српска, један хетерогени низ имена и дела које је готово немогуће систематизовати. Па ипак, служећи се Ничеовом типологијом односа према историји (уз извесне модификације које су неминовне) могуће је уочити неколико типова односа према слици света која настаје у националној књижевности. Подсетимо, Ниче у свом спису *О користи и штети историје за живот* разликује три односа према историји односно, три историје: монументалну, антикварну и критичку.[14]

Важно је уочити најпре две крајности: антикварну и критичку. Прва доводи до негирања индивидуалног гласа у име потпуног подражавања већ досегнуте слике света којој се придаје вредност по себи: такав став води ка анахронизму, јер се воља за трајањем у антикварној историји прекрива једном сликом света која је то трајање могла да омогући само у прошлости, али не и у садашњости. Са друге стране, критички однос према слици света коју посредује национална књижевност означава драматично укидање саме могућности постојања слике света, па тако и воље за трајањем. Критички однос не означава дакле, низ модификација, преображаја, трансформација и подешавања које бисмо могли назвати модернизацијом слике света. У

[14] Ф. Ниче, *О користи и штети историје за живот*, Светови, Нови Сад, 2001. 21.

најдраматичнијем смислу, он се појављује као вид аутошовинизма који парадоксално, остаје најчвршће везан за властиту слику света, јер као и шовинизам, подразумева болесну заокупљеност самим собом, која у најрадикалним случајевима укида процес медијације. Тиме критички однос уништава могућност посредовања између воље за трајањем и света у који та воља мора да се пројектује да би се испунила.

Најзад постоји и трећи однос према слици света: означимо га као монументалан. Да бисмо га правилно разумели нужно је извршити извесне корекције у односу на Ничеово разумевање оваквог односа према историји. Ниче наиме, сматра да монументална историја завршава у идеји да се оно највредније, најмонументалније, већ догодило у прошлости, и да се, према томе, прошлост ту појављује као препрека животу. Међутим, у нашем тумачењу монументално није низ имена класика, чија је величина недостижна. Монументално је сама интенција њиховог дела, а то је воља за тоталитетом која се налази у сржи модерне књижевности. Овде имамо у виду став Хермана Броха:

> „Посебном судбинском констелацијом уметност је изабрана или проклета (...) да буде жижом анонимних сила епохе, да их окупља у себи као да је сама за себе дух времена, да уноси ред у њихов хаос и да их на тај начин подређује властитим циљевима.“[15]

Управо ту црту књижевности студије културе као и нови историзам намерно превиђају, сводећи књижевност на документ епохе, и одричући јој могућност да буде слика њеног тоталитета.

Када се погледају дела и опуси Андрића, Црњанског, Растка, Исидоре, Пекића и Киша – узмимо само неколико имена из српске књижевности 20. века – видећемо да она представљају творачки покушај да се у књижевности обликује слика света, односно да се епоха у којој су живели прикаже у свом тоталитету. Јасно је да та слика света неће бити иста од имена до имена, јасно је и то да ће поетички модалитети или жанровски избори такође варирати од имена до имена, али ће сваки од ових опуса бити поље непрекидног и убрзаног процеса медијације. Имало би смисла начинити речник Андрића, Црњанског, Пекића или Киша: у њему би по принципу тријаде „писац – дело – читалац“ могла бити извршена таксиномија целокупног њиховог света који би могао носити име по сваком од ових писаца: ту би се нашли бројни ликови из њихових дела или живота, имена из културне, политичке, научне и филозофске историје Европе и света, историјски и културни догађаји, географска мапа дела и живота, имена тумача... Заправо, била би то слика једног тоталитета, једна оспољења воље за трајањем *in nuce*. Тако би Хајдегерова синтагма слике света овде добила ново значење: она би означила једну мрежу знакова, један систем вредности, судова, исказа, наклоности и резистенција, у чијем би центру био субјекат.

Тај субјект може бити појединац, али и група којој се он обраћа, група која са њим дели идентичан језик, или идентичну историјску судбину.[16]

---

[15] Х. Брох, *Песништво и сазнање*, Градина, Ниш, 1979. 142.

[16] У том смислу ваља читати ауторпоетичке исказе Црњанског и Андрића који су имали свест о вези између писца и народа коме припадају. Црњански тако на једном месту тврди да

Разуме се, фигура модерног писца или списатељице нема више улогу усменог певача, или романтичарског песника који жртвује своју индивидуалност гласу заједнице. У питању је пре прожимање стваралачке индивидуалности и националног контекста који су усмерени ка истом циљу: приказу тоталитета епохе односно конструкцији једне посебне слике света. Путем медијације, страни елементи постају саставни делови те слике света, али исто тако, и та слика путем других медијација може постати елемент других аутора, и других књижевности. Резултат би била идеја светске књижевности, као збира разлика, односно култура међу којима влада однос узајамних медијација.

Кључне речи: национална књижевност, слика света, медијација, студије културе.

ЛИТЕРАТУРА

Андрић Иво, „Белешке за писца“ у *Српска књижевна критика*, књига 16, Матица српска, Институт за уметност и књижевност, Нови Сад, Београд, 1975.

Берлин Исаија, *Корени романтизма*, Службени гласник, Београд, 2006.

Брох Херман, *Песништво и сазнање*, Градина, Ниш, 1979.

Гринблат Стивен „Култура“, Златна греда, новембар, 2004.

Калер Џонатан, „Књижевна теорија“, ЛМС, год, 181, март 2005, књ. 475, св. 3.

Ниче Фридрих, *О користи и штети историје за живот*, Светови, Нови Сад, 2001.

Sassen Saska, „The global city“, Brown Journal of World Affairs, Winter/Spring, 2005, volume XI, Issue 2.

Siemmel Georg, *Kontrapunkti kulture,* Naklada Jesenski i Turk, Hrvatsko sociološko društvo, 2001

Хајдегер Мартин, *Шумски путеви*, Плато, Београд, 2000.

Црњански Милош, *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд, 1992.

Шпенглер Освалд, *Пропаст запада* 3, Књижевне новине, Београд, 1990.

„Књижевник који не саучествује у судбини свог народа није прави књижевник. Нарцисист у литератури спада у категорију литерарних онаниста.“ (М. Црњански, *Испунио сам своју судбину*, БИГЗ, СКЗ, Народна књига, Београд, 1992, 62). Андрић пак сличну везу нагласио у финалу текста „Белешке за писца“ у којима имагинарном писцу поручује „По вама велика и сложена људска стварност шаље своје поруке. Она вас је издвојила од осталих људи утолико (и само утолико) што вам је поверила важно послање да људима вашег језика изнесете пре очи слику и смисао, развитак и правац одређене стварности који они само кроз уметничко дело могу у целости да сагледају и потпуно схвате.“ (Иво Андрић, *Белешке за писца* у *Српска књижевна критика*, књига 16, Матица српска, Институт за уметност и књижевност, Нови Сад, Београд, 1975. 251.)

Slobodan Vladusic

SERBIAN LITERATURE AS MEDIATOR BETWEEN NATIONAL AND EUROPEAN CULTURAL IDENTITY

(Summary)

The text opens with the examination of the spiritual climate surrounding contemporary investigations into the field of national literature revealing it to be threatened by cultural studies. The threat to literary studies stems from the fact that the field of cultural studies represents a theoretical foothold for the idea of global culture/the culture of megalopolis, which relegates national literatures of small nations to worthless expressions of parochial consciousness. It is the aim of this paper, therefore, to propose a different understanding of national literature which would not be based on Herder's philosophies of language, and by extension of literature. Rather than seeing it as an expression of mentality or soul of particular nation, the approach expounded in this paper interprets national literature as a way to create a worldview which would not reflect the nation's spirit as much as its will to last through time. The created worldview enables the nation to survey the world as a system of relations from its own perspective. The worldview is constructed by means of mediation. Mediation is described as a process which familiarizes „foreign" elements taken from the world so as to build a worldview which is continuously modernized through the continuous process of mediation. Such an understanding of national literature opens up the possibility of intertwining mutual mediations of varying cultures thus creating the world literature rid of the megalopolis-province binary.

Key words: national literature, worldview, mediation, cultural studies.

УДК 821.163.41(430).09

Олга Стојановић*
LMU München Institut für Slavische Philologie, München

КЊИЖЕВНОСТ МИГРАЦИЈЕ У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКОГ ЛИТЕРАРНОГ ПРОСТОРА

У раду се разматра рецепција новије српске литературе миграната у немачком културнокњижевном и критичком дискурзу, уз поређење са интеркултуралном књижевношћу миграната и њеним местом у оквирима немачке националне литературе и критике.

1. Увод

Књижевност миграције, односно литерарна продукција писаца који мењају место живљења и језик, не представља нову појаву у европској литератури. Позната су имена великих аутора који су свој опус успешно настављали, а понекад и започињали, после трајног одласка из своје земље. Па ипак, они су раније представљали појединачне појаве, и утолико лакше су проналазили место у оквирима националних књижевности. Последњих деценија, у условима глобалних миграција, еманципација постколонијалних земаља и одговарајуће реакције културолошких теорија, књижевност миграната појављује се као засебан књижевни и културни феномен који мења традиционалне представе о хомогеној националној литератури.

У овом тексту позабавила бих се рецепцијом новије српске књижевности миграната у немачком културном контексту. Прво бих желела да укратко представим развој немачког научног и критичког дискурза о књижевности миграната да бих показала тренутно стање у теорији и критици, према којем бих затим посматрала рецепцију српских аутора. Аспекти критичког дискурза о књижевности миграната чине ми се од значаја, јер указују на фундаменталне промене у схватању националне књижевности, канона, и на промену парадигме у појму саме културе. Анализа ће показати да је ситуација српских аутора у таквом миљеу у односу на писце-мигранте из других земаља из многих разлога специфична.

* olga.stojanovic@slavistik.uni-muenchen.de

2. Критичко и научно посматрање књижевности миграната у немачком контексту

Вишедеценијска нелагода и лутање германистике у покушајима да се књижевна продукција тзв. гастарбајтера опише, вреднује и смести у оквире националних књижевних институција довољно говори о дискурзивној усмерености тих истих институција, а у ширем смислу и о отвореним и потиснутим сентиментима друштва према ауторима као представницима страних култура. У овом одељку рада занимаће нас управо сигнификантне промене у дискурсу критичког описивања и канонизовања књижевности миграната на немачком говорном подручју, односно текстови литерарне критике и теорије књижевности који се појављују као реакција на нови литерарни феномен.[1]

У својим почецима, литература миграната, тада већином представника прве генерације економске миграције из земаља Јужне Европе, била је тематски и језички везана за свој национални, мигрантски миље и тему промене места живљења. Иако су елегично проблематизовање одлуке о исељењу, сећање на завичај и носталгија, уз аутобиографски карактер текстова и исповедни импетус, биле карактеристике првих, раних текстова миграната, који су већ врло брзо били замењени естетски захтевнијим, фикционалним делима на књижевном немачком језику, ове ране карактеристике учврстиле су се у јавном дискурсу као типолошке карактеристике литературе миграната уопште. На тој основи пронађено је и прво институционално „место“ ове књижевности у оквиру домаће културе, односно, она је подведена под већ постојећу категорију „документаристичко-исповедне књижевности“, која је у друштвеном контексту краја 60-тих и 70-их година путем аутобиографских текстова егземпларног карактера пружала заинтересованој публици увид у животну ситуацију представника маргинализованих друштвених група (жена, осуђеника, младих, хомосексуалаца итд.). Категоризовање књижевне продукције миграната на основу социјалне и политичке ситуације аутора морало је неминовно водити њеном вредновању и описивању изван чисто естетских, текстиманентних критеријума, већ на основу њене евентуалне документарне истинитости, социјалне ангажованости, сазнајне вредности и сл. У својој дисертацији Имаколата Амодео детаљно документује упадљиву празнину у описивању било каквих естетских, литерарних особина текстова миграната у научној литератури до деведесетих година и анализира дијалектички потенцијал овакве категоризације, закључујући да обележавање текстова миграната као исповедно-документарних мора да повратно утиче и на саму књижевну продукцију миграната, јер у први план ставља биографске аспекте аутора, одн. главног протагонисте и лишава је димензије опште-људског и

[1] Преглед радова о књижевности миграната до средине деведесетих година даје Имаколата Амодео у својој дисертацији (Амодео 1996), а библиографију новијих текстова је могуће наћи у свесци часописа TEXT+KRITIK из септембра 2006, посвећеној књижевности миграције у Немачкој, као и у најновијим германистичким радовима, наведеним доле.

ван-националног.[2] Ова ситуација није нимало побољшана позитивним ставом критичара и истраживача према мигрантима и њиховој књижевности,[3] напротив: интересовање за ову литературу као израз социјалног ангажмана и позитивне дискриминације у смислу удела мултикултурног друштва произилази из нелитерарног, политичког и хуманистичког убеђења. Другим речима, категоризовање и вредновање књижевности миграната по ванкњижевним принципима учвршћује је на позицији књижевне маргине.[4]

За ову прву фазу критичког писања о књижевности миграната карактеристичан је и покушај да се нови литерарни феномен смести у односу на националну књижевност, односно да му се одреди припадност. Имплицитно или експлицитно, књижевност миграната се подређује појму једне историјски и мисаоно развијеније, заокружене националне књижевности, колико год тај појам у случају немачког књижевног подручја био проблематичан. Хијерархизовање културне сцене и прихватање литературе странаца као субалтерног феномена културне маргине изражава дубоко укорењене представе (над)моћи и културног хегемонизма.[5]

Промена парадигме у популарном и научном дискурсу о књижевности миграната током 90-тих година резултат је многобројних фактора литерарне и ванлитерарне природе (од политичких промена у Европи и свету, глобализације економије и масовне миграције радне снаге, новог вредновања модела мултикултуралног друштва итд.). У немачком контексту одлучујући су били импулси из два различита правца, који су се под повољним условима

---

[2] Амодео приписује литератури миграната одређену „терапеутску, катарзичну функцију и (а пре свега) за оне који сами не припадају маргинализованим групама, дакле, за 'средиште', које тако упознаје и учвршћује своје 'ивице'“, и види је као „један – непрецизан – превод неизрецивог несвесног“. Упр. Амодео 1996, 27-28.

[3] Ради се о малобројним германистима и књижевним критичарима, који су у својим радовима покушавали да поставе темеље терминолошком и аналитичком описивању литературе миграната, чиме су је уопште и уводили у научно-академски и фељтонистички дискурс. Заслуге за вишедеценијско континуирано бављење овом књижевном маргином припадају Харалду Вајнриху, Ирмгард Акерман, Карлу Еселборну и др.

[4] Значајан део раног критичког дискурса о књижевности миграната представља и писање самих миграната, односно свака аналитичка, антологичарска и сакупљачка делатност истакнутих представника културне сцене мигранске литературе. Не чуди чињеница да је та делатност, у поређењу са критичким текстовима из пера институционалне германистике, временом постала обимнија и у својим најбољим текстовима ангажованија и агилнија у афирмацији нове књижевности. Од 60-тих до 80-тих година постојало је мноштво културних клубова, књижевних часописа, штампано појединачних издања и антологија на немачком и језицима миграната, док теоријским дискурсом о интеркултуралној књижевности последњих деценија доминирају истраживачи мигрантског порекла.

[5] Један симболичан знак таквог схватања књижевности миграната је и успостављање књижевне награде „Адалберт фон Шамисо“ Института за немачки као страни језик Универзитета у Минхену. Од 1985. године ова награда се додељује ауторима страног порекла који пишу на немачком језику. Не само да су тиме искључени, заправо декласирани, текстови миграната, а у међувремену немачких држављана, на другим језицима, па се награда тако може схватити и као оцена за савлађивање немачког језика; већ само успостављање посебне награде за „посебне“ текстове на немачком језику и разграничавање унутар немачке културе учвршћује маргиналну, маркирану позицију ових аутора и ове књижевности. Зато се за преломну годину често узима 1991, када је Емине Севџи Оздамар, немачка ауторка турског порекла, освојила угледну књижевну награду „Ингеборг Бахман“ као први аутор не-немачког матерњег језика. Оздамар је од тада освојила бројне књижевне награде, а од 2007. године је и члан немачке Академије за језик и књижевност.

међусобно комплементарно допунили. Први импулс потиче из саме мигрантске књижевности и њеног новог, сувереног и критичког става према традиционално мигрантским темама, према језику и питању сопствене припадности. Аутори као што су Иља Тројанов, Емине Севџи Оздамар, Јоко Тавада, Терезиа Мора, Зафер Шеночак и други[6] своју припадност двема културама и вишејезичност схватају као обогаћење и отварање нових могућности уметничког израза. Суверен став према егзистенцији мигранта огледа се код једних аутора у избору тема ван уобичајеног мигрантског тематског комплекса (Иља Тројанов), у надахнутом, стилски оригиналном приповедању о детињству и младости без носталгичног тона (Оздамар), па све до експлицитног револта против уврежених ресентимана према странцима у збиркама пркосних, аутентичних текстова младих Турака у Немачкој (Феридун Зеимолу). Оваквим текстовима аутори више или мање експлицитно реагују и на академско-фељтонистички дискурс о мигрантима, тако да је дијалектика међусобног утицаја дискурса и књижевне продукције овде посебно видљива.

Други импулс долази из теоријске литературе из области културолошких студија, постколонијалне теорије и изучавања интеркултуралности. Ови теоријски концепти, настали превасходно у англофоном језичком подручју (и на позадини живе постколонијалне књижевности и аутохтоних вишенационалних заједница), утицали су и у европском контексту на промену погледа на феномене ван националног културног стварања, па су тако и текстови миграната доживели ново читање и вредновање. Полазећи од премисе да културе нису хомогени, заокружени и стабилни ентитети, нити да су друштва монокултурне заједнице, теорије културе су се усмериле ка феноменима мешања, диференцијације и алтеритета, описивани терминима „интеркултуралитет“, „транскултуралитет“, „хибридност“ и сл, чиме се, бар на нивоу теоријске апстракције, покушава превазићи ранија дихотомија имаголошких концепата о *сопственом* и *страном*/*другом*. Наглашавајући нестабилан, променљив карактер култура, идентитета, националних творевина, који су у принципу увек изложени утицајима међусобне интеракције, поједине теорије су се оријентисале ка идеалној представи неког хибридног културног простора као резултанте интерактивног прожимања домаћег и страног, центра и периферије, традиције и модерности.[7] Иако често критикован, термин хибридних култура је у основи покушај предефинисања самог појма *културе* као дифузног, активног простора мешања разнородних утицаја насупрот моделима културе имплицираним у терминима са префиксом „интер-“ и „мулти-“, који претпостављају интеракцију *између* културних ентитета, означавајући их тиме као заокружене и ограничене.[8]

---

[6] Упркос раширеном уверењу, наведени аутори не потичу сви из тзв. „друге генерације“ миграната, него се разликују у свом индивидуалном путу до немачке културе, долазе из различитих земаља и имају сасвим различите „језичке биографије“. Тиме се још једном потврђује немогућност једноставног типолошког уопштавања кад се говори о страним ауторима.

[7] „Third space“ код водећег теоритичара хибридне културалности, Хомија Бабе (Homi K. Bhabha, *The Location of Culture*, London, 1994).

[8] Од новијих радова са критичким разматрањем модела интеркултуралности и Бабине хибридне културе истакла бих: L.A. Adelson, *Against Between*, Ein Manifest gegen Dazwischen (Adelson 2006); J.

Дискусије о применљивости постколонијалног модела на европске земље, о терминолошкој и операционалној вредности концепата интеркултуралности и њима имплицираним представама културе трају и даље, и постале су неодвојиви део германистичке филологије. Чини се, тако, да је ново вредновање књижевности миграната постало могуће тек усвајањем страних теоријских концепата насталих изван европског културног простора и ван зоне деловања историјских симболичких представа Оријента и Истока. Па ипак, и даље је видљива тешкоћа да се ови идеалистички концепти реализују у интерпретацији конкретних текстова конкретних аутора без реактивирања ранијег хијерархијски обојеног дискурса о мигрантима.

3. Јужнословенска књижевност у Европи

У једном од ретких прегледа књижевних остварења југословенске радне миграције у Немачкој, Мате Анушић и Азра Џајић констатују:

> „По обиму, литерарне активности Југословена у Немачкој су врло скромне, а по свом значају у оквиру књижевности миграната готово маргиналне, иако су Југословени представљали другу групу [миграната] по величини, после Турака.“[9]

Те активности састојале су се већином у сакупљању књижевних радова миграната, издавању збирки и антологија, оснивању културних удружења и организовању фестивала поезије. Релативно слаб одјек у немачкој културној јавности може се објаснити подељеношћу мигрантске популације по етничким границама, честој употреби матерњег језика у књижевним делима и њихово издавање у матици.[10]

Промена парадигме се и овде одиграла током 90-тих година, али са битно другачијим предзнаком. Овај непопуњен простор заузели су у том периоду уметници који су напустили своје земље као избеглице пред налетом рата, као добровољни егзиланти, из протеста против политичке ситуације и слично. У исто време, медијска фокусираност грађанског рата доминирала је у Немачкој и књижевно-критичким дискурзом, који је и на тај начин снажно политизован. Уз то, у анализу пријема српске књижевности у Европи неопходно је укључити и оне аспекте дискурза који се односе специфично на Југоисточну Европу и чине скуп традираних имагинарних слика о Балкану.

Историјски традирано наслеђе стереотипних представа о Балкану детаљно је последње деценије документовано и описано[11]. Ако се ослонимо

Jordan, *More than a Metaphor: The Passing of the Two Worlds Paradigm in German-Language Diasporic Literature* (Jordan 2006); K. Esselborn, *Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur* (Esselborn 2009); V. Dörr, *Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische),* Migrantenliteratur' (Dörr 2010); O. Gutjahr, *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft*. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken (Gutjahr 2010).

[9] У поглављу о ауторима из (бивше) Југославије у приручнику о књижевности миграната Кармина Челина. (Анушић/ Џајић 2000,106).

[10] У бројним зборницима, на конгресима домаћих и страних германиста посвећених интеркултуралној књижевности готово да нема радова о ауторима из Југоисточне Европе.

[11] Пре свега у: Maria Todorova: *Imagining the Balkans*. Oxford, 1997, и дискусија са Холмом Зундхаусеном: M. Todorova, *Der Balkan als Analysekategorie. Grenzen, Raum, Zeit*. Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), 470-492.

на појам дискурса Марије Тодорове као аутогенеративног и конструктивистичког имагинарног простора, заснованог на селекцији и интерпретацији фактографских чињеница и израженог у перформативним праксама али примарно у текстуалној форми, онда се и сваки критички говор о јужнословенској књижевности и њеним ауторима може посматрати као део тог дискурзивног контекста. Он настаје у мрежи интеракције између три имагинарна простора – између фундуса постојећих типолошких стереотипа о Балкану, који доминирају у домену јавног и популарног говора, затим саме књижевности као поља реакције на те представе али и места њиховог конструктивног, често критичког допуњавања, и реакције критике и књижевних институција на литерарне текстове. Интерпретација динамике утицаја зависи овде од тачке гледишта, која може бити заузета на било којем од три сучељена пола.

Српска књижевност ће се у европском културном контексту суочити тако са једним предетерминисаним дискурзом, изграђеним на стереотипним представама о Балкану и медијском извештавању о грађанском рату као ирационалном, неразјашњивом и неизбежном конфликту између етнија и верских група у бившој Југославији. У таквом конексту, и књижевност најновије емиграције биће пре читана у политичком кључу него као израз интеркултурног искуства. То је са једне стране свакако последица већ поменутог недостатка континуитета у писању српских мигранта пре и после 90-тих година, односно појаве значајније књижевности мигранта тек после распада Југославије, са којим се она онда и доводи у везу. Међутим, и после двадесет година живота у емиграцији, српски писац се у критици и даље имплицитно схвата као привремени изгнаник и политички дисидент, а његова књижевност као литература страног језика и стране културе, што се појмовно очитава у поновном оживљавању терминолошке категорије ‚егзиланта' у научном и критичко-фељтонистичком дискурзу.[12] Када се говори о књигама Давида Албахарија, Дубравке Угрешић, Боре Ћосића и других аутора новије емиграције, појмом ‚егзилант' покушава се истаћи њихова неприпадност класичној радној миграцији односно политичка основа њиховог напуштања домовине. Оваква појмовна дистинкција имала је битне консеквенце и на читање текстова јужнословенских егзиланата, јер је писање постјугословенске емиграције често било посматрано, дистрибуирано и вредновано само у светлу њеног политичког става, пре него на основу чисто естетских критеријума. На тај начин је ова књижевност, без обзира на језик на којем је објављивана, остала на периферији књижевног простора, обележена етикетама стране и политички ангажоване литературе, дакле управо у културној ниши из које су други мигранти у Немачкој почетком 90-тих година успели да изађу. Парадигматску разлику у схватању литературе ‚мигранта' и ‚егзиланта' желела бих да покажем на неколико примера из немачке литерарне критике о делима српских писаца.

[12] У германистици је појам ‚егзилант' током 20. века био употребљаван искључиво за означавање немачке интелектуалне емиграције за време Трећег рајха, тако да је на неки начин хисторизован, а за политичке прогнанике из комунистичких земаља коришћен је појам ‚дисидент'. У научној литератури са англофоног подручја се овај термин среће много чешће.

Основна разлика између егзиланта и мигранта лежи у разлозима њиховог исељења: егзил је политички мотивисан (било да се ради о избеглиштву из ратног подручја, прогонству или добровољном одласку), док је мигрант у потрази за бољим економским условима, школовањем, новим културним искуствима итд. Ова фундаментална разлика релевантна је за анализу текстова миграната уколико одређује саме текстове, пре свега њихову тематску усмереност. Тако се писање постјугословенске миграције често посматра само у светлу њеног политичког става, док се текстови „класичних" мигранта читају као литерарни израз интеркултурног искуства. Читање текстова јужнословенских аутора из политичког ракурса доживело је врхунац 90-тих година, а било је условљено у одређеној мери и самим текстовима, па посебно важи за оне ауторе егзиланте који се експлицитно разрачунавају са политичком ситуацијом своје домовине (Бора Ћосић, Д. Угрешић), а мање за избеглице као Александра Хемона или Сашу Станишића. Тако у приказу романа *Царинска декларација* Боре Ћосића у „Франкфуртер Алгемајне Цајтунг" рецензент аутора сврстава у ред класичних уметника у егзилу, којем се десило оно „што су пре њега морали да искусе безбројни избегли, одбачени, прогнани писци: његове књиге наишле су у новој околини само на љубазно дезинтересовање". Описујући укратко пишчев животни пут, рецензент констатује:

> „Малобројни су писци који су тако интензивно везани за традицију свих југословенских књижевности као он, који је у једном тренутку то наслеђе могао сачувати једино напуштајући и Истру и постајући писац у егзилу."[13]

Писац егзилант се тако поставља у контекст неког прошлог културног простора, неке врсте културноисторијског и симболичког окружења, које он „носи" са собом и у туђину, а за које је неминовно везано и читање и разумевање његове уметности. Та херменеутичка повезаност у јужнословенски културни простор отежава егзиланту излазак из културне нише и књижевне периферије своје нове домовине.

Мигрант се обично перципира као део своје етничке или религијске мигрантске заједнице у страној земљи, док егзилант, управо због имплицираног конфликта са матицом, има улогу самосталног, чак отуђеног или усамљеног, аутора у туђини. Механизам приписивања репрезентативног значења делује, међутим, у оба случаја, и чини се у том погледу општељудски, а комплементаран је сазнајно-документаристичком читању текстова страних аутора, па се у делима и егзиланата и мигранта проналази документаристички и аутобиографски аспекат. Међутим, подробнији поглед показује да је књижевност мигранта последње две деценије успела да стекне аутономију у односу на мигрантске заједнице (осим у случајевима када их експлицитно тематизује), и да буде читана као израз индивидуалног искуства, док је егзилант, делимично и због неизбежне политичке конотације, још увек виђен као ‚репрезентант' неке друштвене, политичке, културне групације своје земље. Тако се дешава

[13] K.-M. Gauss: *Ein Leben ist zu verzollen*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung" Nr. 282, 4.12.2001, 42.

да се у релевантним недељницима у периодима политичке нестабилности у земљама Балкана простор често даје јужнословенским уметницима у егзилу да у коментарима „објасне“ компликовану ситуацију, претпостављајући њихову активну везу са домовином и интересовање за политику. Егзилант се тако проглашава компетентним за коментарисање прилика у земљи у којој већ дуго не живи, односно некомпетентним за његову нову домовину. Ова констелација не проистиче нужно из биографских датости, временског периода проведеног у новој земљи, интегрисаности у друштво итд, што се лако потврђује поређењем са успешним ауторима-мигрантима из других земаља, него је често део имагинарног фундуса представа везаних уз фигуру егзиланта. Специфична вредност интеркултурне књижевности миграната, наиме, њихова привилегија живљења и писања у хибридном културном простору, у Бабином „трећем месту“ плодног мешања различитих култура, на овај начин се одриче аутору са Балкана. Његова литература схвата се, и деценијама после његовог доласка у нову земљу, не као интеркултурна већ као монокултурна, страна књижевност, и додељује јој се одговарајући простор у оквирима културног дискурза.

Преко оживљавања већ хисторизоване фигуре егзиланта, дискурс о јужнословенској књижевности добио је, још једном, снажну политичку усмереност. Уз наслеђе стереотипних представа о Балкану и балканизацији, активираних током југословенских ратова, постојугословенски аутор у емиграцији суочава се једним предетерминисаним контекстом, у ком је рецепција његове уметности у великој мери унапред дата. Па ипак, у подробнијој анализи промена у последњих десетак година искристалисале би се две главне тенденције у критичкој рецепцији ових аутора:

1. одржавање континуитета са политички обојеним читањем уз активирање документаристичко-сазнајног аспекта,

2. еманципација од таквог читања уз разматрање естетких, иманентно књижевних квалитета текста и интеркултурног искуства аутора.

Као пример за прву тенденцију послужиће ми две збирке текстова одабраних јужнословенских аутора и њихова критичка рецепција у немачким медијима. Седамдесет први број часописа Schreibheft био је посвећен српској књижевности у избору Петера Хандкеа, чији интервју са преводиоцем Жарком Радаковићем чини уводни део свеске[14]. Петер Хандке се у њему критички осврће на књижевне институције Западне Европе, и заузима се за српску књижевност као литературу европске периферије. Његови коментари одабраних аутора испреплетани су са политичким исказима о рату, издајничкој улози егзилираних аутора, Хандкеовој личној позиционираности у том контексту и сличним. За њега је Балкан „вечити трагични међупростор“ пун „невиних ситуација“ који представља „трагични интензитет Европе“. Хандкеове полемичне изјаве наилазе у рецензијама часописа на ироничне тонове, док се текстови српских аутора, између осталих Александра Тишме и Миогра-

[14] *Die tragische Intensität Europas. Žarko Radaković im Gespräch mit Peter Handke*. Schreibheft. Zeitschrift für Literatur, бр. 71, септембар 2008. Ур. Norbert Wehr, 27-38.

да Павловића, оцењују као изузетно књижевно откриће. Посебна се пажња посвећује Бранкици Бечејац, рано преминулој немачкој ауторки српског порекла, чији текстови о осећају отуђености у страној култури пореде са прозом Ингеборг Бахман и Елфриде Јелинек.

И друга збирка текстова вођена је политички мотивисаним погледом њеног уредника. Антологија „Други поред мене“ шведског писца Ричарда Шварца настала је, како он то у поговору и сам открива, као одговор на његово питање постављено јужнословенским ауторима:

> „Због чега толико неповерење према суседима? Одакле заправо толико одбијање да се у њему уместо непријатеља види пријатељ? Зашто је етничко чишћење постало неостварени сан, или програм?“[15]

Полазећи од међусуседног ратног конфликта као детерминишуће категорије за овај језички простор, уредник на овај начин уметност своди на сазнајно-документаристичку функцију, и полази од представа о ирационалном или бар западном човеку неразумљивом етничком конфликту на Балкану. Читалац се зато унапред припрема на „велику количину туге и боли“ у текстовима са „Балкана, места с највише конфликта и трагедија“. Поред истицања високог уметничког нивоа већине текстова, критика је и овде сумњичава према програмској идеји уредника, питајући се: „Може ли ова књига помоћи да разумемо Балкан? Наравно да не.“

Обе збирке текстова српских аутора имају функцију представљања једне националне књижевности као кључа за разумевање политичких процеса (Шварц), односно као књижевне и идеолошке периферије у односу на културно-идејни центар западне цивилизације (Хандке). На овај начин се књижевност инструментализује у смислу горе описаног дискурза стереотипних представа о Балкану.

Изузетак у овом случају чини Саша Станишић, млади аутор пореклом из Вишеграда, чини је литерарни првенац, роман *Како војник поправља грамофон* из 2006. године успео да добије похвале критике и номинацију за угледну франкфуртску књижевну награду Deutscher Buchpreis. Овај аутор одговара профилу интеркултурно компетентног мигранта, пише на немачком језику и апсолвент је познатог лајпцишког литерарног института, па га критика једногласно сврстава у најмлађе наде немачке књижевности[16]. Иако је роман написан на нескривеној аутобиографској основи и обрађује тренутак избијања рата, политичке конотације су у критичким приказима замениле место анализи естетско-стилских аспеката текста, пре свега писању о рату из перспективе детета, уз поређења са сличним поступцима код Гинтера Граса и Имре Кертеша. Коришћење балканских топоса – гротескно приказаних породичних славља уз живу музику и обилату храну, карикираног титоизма

---

[15] *Други поред мене. Антологија прича и есеја писаца Југоисточне Европе*. Пр. Ричард Шварц, Београд, 2007, 272.

[16] Тако оцењује, на пример, рецензент часописа „Франкфуртер Алгемајне Цајтунг“ (Richard Kämmerlings: *Als die Fische Schnurrbart trugen*. „Frankfurter Allgemeine Zeitung“ Nr. 230, 4.10.2006).

и сл., оправдано је овде дечјом перцепцијом приповедача, и чини се да је управо ова претерана стилизација створила неопходну дистанцу према аутентичном проседеу политички ангажованих текстова. Изузетак у критици је рецензија Ирис Радиш за Die Zeit[17], коју ова питорескна слика подсећа на туристичку разгледницу, и која аутору замера недостојно приказивање ратног збивања у Вишеграду. Ова критичарка поставља роман у политички дискурз, објашњавајући успех текста код критике управо приказом рата као неразумљивог конфликта, једне „заувек неразјашњиве, загонетне детињарије", која се поклапа са представом о Балкану код просечног западног читаоца.

4. Закључак

Промена парадигме у вредновању и научном описивању књижевности миграната у последње две деценије није обухватила и ауторе из Србије, чија је већином политички мотивисана емиграција дала смер и критичком читању њихових текстова. Уз наслеђе стереотипних представа о Балкану, активираних током југословенских ратова, српски аутор у емиграцији суочава се једним предетерминисаним контекстом, у ком је рецепција његове уметности у великој мери унапред одређена. Притом, оживљавање фигуре егзиланта као типолошке категорије за означавање јужнословенске књижевне миграције није погодовало деполитизацији тог контекста, напротив. Па ипак, у контексту новог вредновања интеркултуралне књижевности назире се могућност уклапања младих представника емиграције у интернационалну књижевну сцену, њихов излазак уз маргине и ослобађање од етикете егзотичног или политички ангажованог писца.

Кључне речи: књижевност миграције, интеркултурална књижевност, постколонијалне теорије, књижевна периферија и центар, егзил.

ЛИТЕРАТУРА

Adelson, Leslie A.: *Against Between: Ein Manifest gegen Dazwischen*. У: Text+Kritik, IX/2006, Sonderband: Literatur und Migration. 36-46.

Amodeo, Immacolata: *Die Heimat heißt 'Babylon'. Zur Literatur ausländischer Autoren in der Bundesrepublik Deutschland*. Opladen, 1996.

Anušić, Pero Mate/ Džajić, Azra: *Autor/innen aus dem ehemaligen Jugoslawien und den Nachfolgestaaten (Kroatien, Bosnien-Herzegowina und Bundesrepublik*

[17] Iris Radisch: *Der Krieg trägt Kittelschürze,* Die Zeit Nr. 41, 5.10.2006.

Jugoslawien). У: Chiellino, Carmine (ур.): *Interkulturelle Literatur in Deutschland. Ein Handbuch*. Stuttgart, Weimar, 2000, 106-124.

Bhabha, Homi K.: *The Location of Culture*. London, 1994.

Dörr, Volker C.: *Third Space' vs. Diaspora. Topologien transkultureller Literatur*. У: Schmitz, H: (ур.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachlige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, New York, 2009, 59-76.

Dörr, Volker C.: *Multi-, Inter-, Trans- und Hyper-Kulturalität und (deutsch-türkische) ‚Migrantenliteratur'*. Heimböckel, D./ Honnef-Becker, I./ Mein, G./ Sieburg, H. (Hg.): *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München, 2010, 71-86.

Други поред мене. Антологија прича и есеја писаца Југоисточне Европе. Пр. Ричард Шварц. Београд, 2007.

Esselborn, Karl: *Neue Zugänge zur inter/transkulturellen deutschsprachigen Literatur*. Schmitz, H. (hg.): *Von der nationalen zur internationalen Literatur. Transkulturelle deutschsprachige Literatur und Kultur im Zeitalter globaler Migration*. Amsterdam, New York, 2009, 43-58.

Gauss, K.-M.: *Ein Leben ist zu verzollen*. Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 282, 4.12.2001, 42.

Gutjahr, Ortrud: *Interkulturalität als Forschungsparadigma der Literaturwissenschaft. Von den Theoriedebatten zur Analyse kultureller Tiefensemantiken*. Heimböckel, D./ Honnef-Becker, I./ Mein, G./ Sieburg, H. (Hg.): *Zwischen Provokation und Usurpation. Interkulturalität als (un-)vollendetes Projekt der Literatur- und Sprachwissenschaften*. München, 2010, 17-39.

Jordan, Jim: *More than a Metaphor: The Passing of the Two Worlds Paradigm in German-Language Diasporic Literature*. German Life and Letters 59/4 (October 2006), 488-499.

Kämmerlings, Richard: *Als die Fische Schnurrbart trugen*. Frankfurter Allgemeine Zeitung Nr. 230, 4.10.2006.

Radisch, Iris: *Der Krieg trägt Kittelschürze*. У: Die Zeit Nr. 41, 5.10.2006.

Schreibheft. Zeitschrift für Literatur, бр. 71, септембар 2008. Ур. Norbert Wehr.

Todorova, Maria: *Imagining the Balkans*. Oxford, 1997.

Todorova, Maria: *Der Balkan als Analysekategorie. Grenzen, Raum, Zeit*. Geschichte und Gesellschaft 28 (2002), 470-492.

Olga Stojanović

MIGRATIONSLITERATUR IM KONTEXT DES EUROPÄISCHEN KULTURRAUMS

(Zusammenfassung)

Infolge der kulturellen Emanzipierung der Migranten und des Paradigmenwechsels in den traditionellen Philologien („cultural turn") in den letzten Jahrzehnten nimmt auch die Literatur der Migran-

ten zunehmend einen bedeutenden Platz in der deutschen Nationalliteratur ein. Dank ihrer besonderen interkulturellen Perspektive und der sprachlichen Innovationen ist es ihr gelungen, von der Peripherie zum Zentrum des institutionellen Literaturbetriebs vorzudringen. Im Vergleich zu erfolgreichen Migrantenautoren in Deutschland erscheint die Situation der serbischen Schriftsteller in mancher Hinsicht spezifisch, da in ihrem Fall der kulturell-kritische Diskurs durch die mediale Fokussierung der Bürgerkriege und die Wiederbelebung der Balkanstereotypien stark politisiert ist. Zum anderen wird in Bezug auf südslavische Migranten die Kategorie des Exilanten wieder verwendet, wodurch die Marginalisierung und Exotisierung der ausgewanderten Autoren weiter verstärkt wird. Dass die Möglichkeit einer politisch unvorbelasteten Rezeption trotzdem besteht, beweisen Werke jüngerer Migrantenautoren (Saša Stanišić, Brankica Bečejac).

УДК 111.852
81:1

Ива Драшкић Вићановић*
Филолошки факултет, Београд

ПРОБЛЕМ ЕСТЕТСКЕ ДЕРЕАЛИЗАЦИЈЕ У ЈЕЗИКУ КЊИЖЕВНОСТИ

У овом тексту аутор истражује однос који се успоставља између језичке форме и садржаја у књижевности кроз призму појма који је изнедрила савремена феноменолошка естетика – појма естетске дереализације. Основно полазиште је теза да је оруђе, органон књижевности управо елемент језика, а не визуелизација представа у свести. Испитујући значење и функцију естетске дереализације у језику књижевности, аутор се бави и сродним и са њом повезаним естетичким проблемима – уметничке истине (тзв. животне и тзв. суштинске) и истине фактицитета – и начина на који језик у књижевности утиче на обликовање уметничке истине.

Једно од битних питања у естетици, када је реч о књижевности, јесте питање шта је уствари органон књижевности, шта је оно њено истинско оруђе којим делује на свест реципијента (у процесу рецепције).

Промишљања естетичара на ту тему могу се, мање више, свести на два кључна става:

1. Став да књижевност помоћу језика изазива представе у свести реципијента, слике збивања *in interiore homine,* да дакле суштински визуелизује и
2. Став да суштина естетског феномена књижевности није у изазивању слика и представа, у некаквој унутрашњој визуелизацији, већ напротив, да сам језик, као људска духовна творевина и органон књижевности, носи у себи естетску вредност и лепоту књижевности као уметности и да је једини медијум књижевног дела – елемент језика.

Ову тезу развио је и бранио савремени естетичар Макс Десоар (Max Dessoir) мада она постоји у повоју још у британској естетици осамнаестог века, конкретно у делу Едмунда Берка (Edmund Burke), а ако пођемо трагом ове идеје и покушамо да одредимо њен искон у филозофској мисли, стићи ћемо неминовно до Горгије и његове славне *Похвале Хелени.*

*sarav@yubc.net

Прихватајући тезу Едмунда Берка и Макса Десоара да је елемент језика медијум естетског феномена књижевности, а не процес менталне визуелизације, обратићемо пажњу на сам феномен језика као такав и проблем естетске дереализације у контексту језика, књижевности и уметничке истине у књижевности.

Једна од најстаријих теорија уметности је такозвана апатетичка, односно илузионистичка (*apate*- илузија). И опет нас историја филозофије води до Горгије, творца идеје да је суштина уметности стварање илузије, односно привида.

Насупрот илузионизму који је као принцип естетског феномена уметности озбиљно заживео у филозофији и показао и трајност и виталност, савремени естетичар феноменолошке оријентације Николај Хартман (Nicolai Hartmann) у својој *Естетици* развија један, према нашем мишљењу, прегнантан естетички појам, појам естетске дереализације којим се обрушава на тезу илузионизма.

Хартман, наиме, тврди да је «симулирање реалности из основа туђе правој уметности»,[1] сугеришући притом да апатетичка теорија уметности подразумева симулирање реалности (што је проблематично и што би се могло подвргнути анализи, али у овом тренутку излази ван оквира наше теме).

Дакле, Хартман мисли да је један од кључних момената у процесу естетске рецепције свест реципијента о нестварности уметничког дела и препознаје као «суштинску црту у уметничком начину омогућења појављивања», како он то каже, «управо то што не симулира стварност, што, напротив и оно што се појављује схватамо... не као члан укључен у реални ток живота, већ управо издвојен из њега», нешто што «постоји, тако рећи, заштићено од притиска стварности».[2] Доживљај «заштићености» уметничког феномена од «притиска стварности», како то сјајно формулише Хартман, јесте суштинска одредница уметничког дела; урањање у илузију на начин интерференције уметничке понуде са реалним животом и мешање та два различита духовна простора, руши у потпуности – како естетски доживљај уметничког дела (посматрано са аспекта рецепције), тако и саму вредност уметничког дела (посматрано са аксиолошког аспекта).

«Бекство у царство привида», према Хартмановом мишљењу, мора бити праћено свешћу о «поцепаности» реалности и привида, о њиховом оделитом, засебном постојању. Ако је «бекство у царство привида» дословно бекство и ако привид има конотацију илузије о стварности, ако наиме долази до интерференције реалног и уметничког духовног простора, реципијент ће доживети «нову упрегнутост» и «један терет» ће «заменити другим».[3] Изостаће ефекат естетског феномена, оно што Хартман назива «срећном уздигнутошћу изнад себе, изнад свакидашњице»; и реципијент ће илузијом реалности бити ништа мање оптерећен и упрегнут него реалношћу самом.

---

[1] N. Hartman, *Estetika,* BIGZ, Beograd, 1979, str. 43.
[2] *Ibid.,*str. 44.
[3] *Ibid.,* str. 44.

Дакле, један од кључних момената у процесу естетске рецепције, пандан једном од пресудних момената у стваралачком поступку је дереализовање. «Поступак стваралаца представља удаљавање од стварности, дереализовање;»[4] Процес рецепције естетског феномена подразумева свест о издвојености тог ентитета у односу на реалност. И то Хартман сјајно уочава «заборављање околине и свест о тој издвојености зачудо не противрече једно другом.»[5] Напротив, могућност понирања у уметничко управо је условљена свешћу о отклону од реалног. Пратећа свест о оделитости реалног и естетског духовног простора не само што не потире психагошко својство уметничког дела, његову моћ да нас обузме и занесе, него га, штавише, појачава.

Николај Хартман није развио ову тезу, али је изузетно добро поставио – могли бисмо то тако назвати – дијалектику свести о издвојености од реалног и заборављања реалног. Дереализовање интензивира психагошко дејство уметности управо дистанцирањем од илузије.

Хартман наводи примере дереализације у различитим уметностима на које је такозвана обична, нефилозофска свест у процесу рецепције толико навикла да их узима здраво за готово, не доводећи их у везу са овом суптилно постављеном дијалектиком свести о саприсутности реалности и отклона од ње, као одређујућим фактором који интонира свеукупан процес пријема естетског феномена у свест. Елем, он помиње рампу у позоришту као очит фактор дереализације који нам просто не допушта бекство у илузију, подсећајући нас стално да је призор чији смо сведоци одвојен од реалности, стилизовање језика стихом које нам такође нуди отклон од свакодневне стварности и рам, оквир слике – такође флагрантан пример тврде дереализације и приморавања реципијента да постане свестан оделитости артефакта и реалности.

Ми ћемо се, у складу са нашом темом, у овом контексту фокусирати на проблем језика и књижевности.

Уметничко дело, па и књижевно, припада, према мишљењу Николаја Хартмана једном посебном онтолошком модусу, специфичном начину постојања бића – такозваном објективираном духу. Објективирани дух или објективација је један онтолошки куриозитет (везан за човека и његову духовну делатност) који подразумева непосредну повезаност најнижег онтичког слоја, слоја неорганске материје и духовног садржаја, чега иначе у природи нема. Наиме, онтолошка структура у природи подразумева постепен прелаз од неорганске материје ка духу: неорганска материја као база, за њу везан онтички слој органског, на њему затим конституисан онтички слој душевног и тек на крају лествице, посредован органским и душевним, конституише се најкомпликованији и најређи онтички слој – духовно. Човекова онтолошка структура нам је очигледан пример фундираности виших онтичких слојева у нижим: без пуке материјалности, нема ни органског (животног), без органског – али и материјалног заједно, нема душевног, односно психичког живота, а евентуално постојање духовности утемељено је на свим помену-

[4] *Ibid.,* str. 45.
[5] *Ibid.,* str. 44.

тим слојевима. У природи другачије не може; нема прескакања слојева, јер природа стриктно поштује закон онтолошке фундираности. (Нема психичког у камену, нити духовних творевина од стране једноћелијских организама на пример).

Објективација, пак, има ту могућност коју природа не нуди, да прескочи два слоја и веже духовност непосредно за неорганско – скулптура на пример, где се за мртву неорганску материју, камен, директно везује духовни садржај.

Али, није само уметничко дело објективација. Објективације су – када је већ о језику и писаном тексту реч – и научни спис и било какав административни извештај.

Постоји, међутим, битна разлика у односу слојева између обичне објективације (да је тако назовемо) и уметничког дела, релевантна за нашу тему у овом тренутку: у објективацији која није уметничко дело веза материјалног и духовног онтичког слоја је само конвенционална (рецимо новчаница, питање је конвенције који ће то материјални слој носити извесну вредност, у овом случају новчану вредност: папир, сребро, бакар, итд.) У уметничком делу, пак, веза два поменута онтичка слоја је кључна; они су, да тако кажем, суштински приљубљени једно уз друго и начин на који је формиран слој неорганске материје директно условљава појаву (на њему држећег) духовног садржаја.

И ту је уствари кључ вредности уметничког дела – саусловљеност и фундираност у форми обликовања два онтичка слоја од којих је конституисана објективација. Духовни садржај Микеланђелових скулптура, на пример, директно је условљен начином на који је обликован камен, мртва материја у којој почива објективирани дух (али, феноменолошки речено, тражи свест реципијента «за» коју ће моћи да се појави и развије.)

Аналогна је ситуација у језику књижевности, с тим што књижевност, са онтолошког аспекта посматрано, има најкомпликованији статус јер је у питању (да је тако назовемо) двострука објективација – и конвенционална и уметничка. Наиме, језик којим се служимо у свакодневној комуникацији подразумева конвенционалну везу између звука речи и њеног смисла (значења); (или, ако је писмо у питању, конвенционалну везу између лика слова и његовог значења). С друге стране, језик књижевности је неконвенционална, уметничка објективација јер, као и свако уметничко дело, подразумева непосредну условљеност духовног садржаја књижевног дела начином на који је обликован језик; језичка форма је та која директно конституише духовни садржај књижевности.

У томе и јесте разлика између чињеничког извештаја и научног списа, с једне стране и књижевног уметничког дела с друге: на садржај научног списа начин на који је формиран језик не утиче суштински; научни садржај, текст, наиме, може бити формулисан и на неки други начин, док је у књижевности веза језика и литерарног духовног садржаја супстанцијална.

Појам естетске дереализације односи се, наравно, на овај други ниво објективације језика књижевности – неконвенционални, односно уметнички.

Наиме, да би се постигао ефекат дереализације комплетног литерарног артефакта, поступак дереализовања мора бити присутан у свим слојевима уметничког дела, па и у оном првом – обликотворном (слоју моделовања), самом медијуму књижевности – језику књижевности.

Када је о поезији реч, релативно је лако препознати фактор дереализације у моделовању језика – стих. Стих како каже Хартман «припада чулном предњем плану» и «као обликовање је битан»: он слушаоца фиксира за предњи план, забрањује му такорећи да потпуно преко њега и несметано урони у дубину појављујуће позадине»[6], што се иначе редовно дешава у свакодневном коришћењу језика – проход кроз речи, њихова употреба; не застаје се на језичкој форми него се пролази кроз њу, она се, штавише, одбацује и заборавља.

Стих нам то не дозвољава и према Хартмановим речима «поставља се као светлуцање варнице изнад значења речи, специјализирајући их и интензивирајући. Мада полази од оног што је спољашње и управо само њему припада, он служи унутрашњем и најинтимнијем што се у речи појављује.»[7]

Ситуација је нешто компликованија када је у питању прозно књижевно дело, или да кажемо – мање очигледна и ту нас велики савремени естетичар Николај Хартман у неку руку оставља на цедилу, не отвара анализу дереализујућег поступка у моделовању језика прозне књижевности. Наша је намера, пак, да идући управо трагом Хартманове феноменолошке анализе, одемо корак даље од њега и дотакнемо се проблема дереализације и у језику прозног књижевног дела, користећи, према нашем мишљењу изузетно прегнантне естетичке појмове које је такође изнедрила савремена феноменолошки оријентисана естетика Николаја Хартмана – појмове суштинске и иманентне истине и њима супротстављене, естетички нерелевантне чињеничке истине, односно истине фактицитета.

Дакле како постићи отклон од стварности, дистанцу од притиска реалности у језичком обликовању прозне књижевности?

Према закону фудираности и транспарентности слојева уметничког дела који је препознала феноменолошка естетика, начин на који се појављују дубљи слојеви естетског феномена у свести реципијента, условљен је начином на који је формиран први чулни слој, такозвани предњи план. У контексту проблема уметничке истине овај закон нас упућује на мисао да постизање уметничке истине у уметничком делу, а отклон од истине фактицитета, подразумева аналогну ситуацију и у медијуму моделовања – када је о књижевности реч – у језику књижевности. Другим речима и сам елемент језика као такав мора гравитирати суштинској уметничкој истини, а клонити се истине фактицитета, то јест истине свакодневне стварности.

Један од аксиома естетике је да постоји суштинска разлика између уметничке истине и теоријске истине. Теоријска истина се углавном схвата преко принципа кореспонденције, односно сагласности са реално постојећим.

[6] *Ibid.,*str. 121.
[7] *Ibid.,*str. 121.

Уметност, пак, као посебан духовни простор, има себи својствен специфичан захтев за истином који се управо супротставља принципу «голе сагласности с реално постојећим.»[8]

Говорећи о уметничкој истини у контексту књижевности као уметничке форме, Хартман даје изванредне примере отклона од чињеничке истине који су притом у функцији истицања животне или суштинске истине (Хартманови термини) које овај естетичар разликује у оквиру уметничке истине књижевног дела.

«Ни Шилерова ни Шоова Јованка Орлеанка не одговарају историјском лику,» каже Хартман, дакле нису моделоване по принципу кореспонденције са реалношћу, односно по моделу такозване чињеничке истине или истине фактицитета, «али и једна и друга су драмски изванредно ефектне», [9] односно конституисане по принципу животне истине – уверљивости, кохерентности и доследности лика самог. «Тако ствар стоји са романом, а тако је и у драми», чак историјском роману и историјској драми, без разлике, «онда кад материјал чине реалне особе и догађаји – историјски догађаји», чак и онда постоји суштинска «индиферентност» књижевности «према реалности и ireалности.»[10]

Хартман помиње наравно и Шекспира, велемајстора уметничке истине и школски пример неуважавања чињеничке истине: Кориолан, Хенри IV, Цезар, Антоније – према теорији кореспонденције са реалношћу нису истинити, али је њихова животна убедљивост, односно уметничка истинитост неоспорна. (Хартман помиње чак и бајку у којој имамо потпуно игнорисање чињеничке истине које не урушава принцип уметничке истине).

Хартман уводи и категорију такозване суштинске истине, према нашем мишљењу сјајно изведену, која не само што игнорише чињеничку, већ пренебрегава и животну истину, а не само што не испада из *eidos* – а уметничке истине, већ га у великој мери и конституише.

> «Захтев за суштинском истином», каже Хартман, «има свој ослонац у суштинским формама» живота «уздигнутим до идеје... Песник може да сагледа и обликује извесне суштинске могућности специфично људске природе с јасноћом коју оне у реалном животу никада не достигну».[11]

И опет, наравно, Вилијем Шекспир и његов *Краљ Лир* са све три кћери: животно неубедљиво Лирово питање која га кћи највише воли и «бескомпромисне у превари» Гонерила и Регана, а бескомпромисна такође, али у «у фанатизму истине» Корделија – животно неубедљиве а истините у «суштинским могућностима људске природе.» Ја бих додала, када је о Шекспиру реч, још и *Ричарда III* и чувену сцену у којој Ричард проси леди Ану, чијег је мужа нетом лично он убио – и то чини са успехом.

---

[8] *Ibid.,*str. 334.
[9] *Ibid.,* str. 335.
[10] *Ibid.,* str. 335.
[11] *Ibid.,* str. 355.

Као суштински истините, можемо заједно са Хартманом, поменути и *Доријана Греја* Оскара Вајлда и Сервантесовог величанственог *Дон Кихота*, саму парадигму «обликовања суштинских могућности људске природе с јасноћом коју оне у реалном животу никада не достижу».

Исти принцип можемо да применимо и на сам језик као обликотворни материјал књижевности: грешка је ако аутор по моделу кореспонденције, дословног подражавања чињеничке стварности користи језик који је у дневној употреби – преписује језик свакодневља.Транспонујући тај и такав језик у духовни простор уметности, писац добија уметничку лаж, језик који звучи папирнато, неприродно и неубедљиво баш зато што је преписан из свакодневице, што се аутор повео за поступком реализације, а не дереализације, мислећи да ће тиме постићи истиносни квалитет – честа грешка када су савремени драмски текстови у питању: позоришни, сценарија за филмове или серије (домаће, иностране, без разлике). Покушај подражавања чињеничке истине језиком свакодневице уводи књижевно дело неминовно у уметничку лаж.

Слична је ситуација и када је реч о историјским драмским текстовима неких савремених аутора. Дешава се да житељи Тебе или Атине говоре употребним језиком свакодневне стварности, понекад чак уличним жаргоном препознатљивог локалитета. Катастрофална грешка, болна за уши реципијента, флагрантна литерарна лаж; то је рецимо чувено «осавремењивање» у позоришним текстовима данашњице које је постало у неку руку тренд, потпуно погрешно схваћено притом. (Немаштовити и недуховити редитељи, на пример, обуку ликове у фармерке, писац их пусти да говоре језиком свакодневице најнижег регистра и мисле да су тиме осавременили неки историјски догађај). Занимљиво је да ово као проблем тадашњег позоришта помиње и Штефан Цвајг (Stefan Zweig) у књизи *Лучерашњи свет*, значи још између два рата.

Језик, дакле, као и сама радња књижевног дела, треба да буде подвргнут поступку дереализације; принципом одређене литерарне селекције треба направити отклон од духовног простора свакодневне стварности и истине фактицитета зарад постизања истине иманентне уметничком делу. Како – то наравно остаје индивидуално решење сваког стваралаца понаособ и не може се нормирати.

Захтев за дереализацијом и отклоном од интерференције чињеничко – реалног и уметничког, као принцип који је у функцији конституисања истине иманентне уметничком делу као таквом, логичнији је него што можда на први поглед изгледа. Наиме он нас упућује на закључак да је књижевно дело, као и свако уметничко дело област *sui generis*, да има свој посебан естетски простор, те да дословно транспоновање истиносних квалитета из сфере реалног у сферу уметничког није пут ка уметничкој истини – ти квалитети ће се транспоновањем у другачији духовни простор деформисати и волшебно преобразити у сопствену супротност.

Кључне речи: језик, књижевност, дереализација, уметничка истина, суштинска истина, објективација.

ЛИТЕРАТУРА

Burke, Edmund, *A Philosophical Enquiry into the Origin of our Ideas of the Sublime and Beautiful,* London, 1958.

Dessoir, Max, *Estetika i opća nauka o umjetnosti,*Veselin Masleša, Sarajevo, 1963.

Gorgija, *Pohvala Heleni,* u Hermann Diels, *Predsokratovci,* Naprijed, Zagreb, 1983.

Hartmann, Nicolai, *Estetika,* BIGZ, Beograd, 1979.

Iva Draskic Vicanovic

THE PROBLEM OF AESTHETIC DEREALIZATION IN LITERARY LANGUAGE

(Summary)

The paper examines relation and mutual influence of language form and content in literature, advocating the idea that instrument of literature is language as such, not mental images made up in mind (*in interiore homine)*. In this text author is treating the problem of aesthetic derealization, offspring of contemporary phenomenological aesthetics, as a prism for complex realtions between language form and content in literature.

The paper goes on to investigate the notion of art truth (truth of life and essential truth) also an offspring of contemporary phenomenological aesthetics and its relation to so called factual truth – one of the crucial aesthetic problems – and the manner that literary language influence the art truth forming.

УДК 821.163.41.09-1 Lalić I. V.

Светлана Шеатовић-Димитријевић*
Институт за књижевност и уметност, Београд

ОД ВИЗАНТИЈСКОГ ДО МОДЕРНОГ СРПСКОГ КАНОНА У ПОСЛЕРАТНОМ СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ – ЛАЛИЋЕВИ КАНОНИ КАО ОБЛИК МОДЕРНЕ ЦИКЛИЗАЦИЈЕ

У раду се указује на поетичке облике ревитализације средњовековних књижевних жанрова у послератном српском песништву. Посебна пажња је посвећена канону у поезији Ивана В. Лалића, али са аспекта циклизације песничке књиге.

1. Општи контекст

Послератно српско песништво је у песничким опусима Васка Попе, Ивана В. Лалића, Љубомира Симовића, Матије Бећковића и Милосава Тешића формирало песничке облике који се ослањају на књижевно наслеђе средњовековних и византијских песничких поетика. Типологија утицаја из византијског песништва на српско средњовековно песништво, а потом и њихова ревитализација у послератној поезији је врло разграната и сложена, од жанра молитве до канона.

Модерни српски песници кроз облике жанровских цитата или трансформацијом средњовековних жанрова, који су аутентично византијског порекла, уносе и облике светости, хришћанских веровања у десакрализовани свет нашег послератног доба. Тако се појављује једна врста константе у развоју наше поезије од педесетих година 20. века до данас у коме је наглашен религијски аспект и специфичан средњовековни и византијски поетички и културолошки модел. Тај ток је до сада у неколико извдвојених радова делимично описан код Павла Зорића[1], Александра Јовановића[2], Јована Делића[3]

* svetlana.seatovic@ikum.org.rs

[1] П. Зорић, *Икона и песници*, *Слух за тајне ствари,* СКЗ, Београд, 1995, стр. 146–152.

[2] Видети: А. Јовановић, *Песник националне вертикале*, предговор у: *Најлепше песме Љубомира Симовића,* Просвета, 2002, стр. 5–17; *Хришћанске песме Матија Бећковић*, *Матија Бећковић, песник,* Краљево, 2002, стр. 119–133.

[3] Видети: Ј. Делић, *Бећковићево 'плетеније словес*, *Матија Бећковић, песник,* Краљево, 2002, стр. 81–100.

и Драгана Стојановића[4]. Шири контекст овог усмерења треба сагледати у поетичким особеностима појединих песника, токовима модерног српског песништва, али и још ширим антрополошким и филозофским оријентацијама савременог доба. Наравно, треба имати у виду и тренутке националних превирања, поновног буђења, интересовања интелектуалне елите за наше средњовековно, аутентично наслеђе, историјску и културолошку баштину.

2. Лалићеви канони

Нигде Лалићева поезија није поетички боље и семантички дубље уградила у себе одлике једног старог средњовековног песничког жанра – канона, а да је при томе сачувала и савремену версификацију, лексику и тематику као у његовој песничкој књизи *Четири канона.* Такав спој савременог и традиционалног песничког израза је у *Четири канона* уз облике циклизације који нас враћају епском духу, јединствена појава у српском песништву 20. века, коју је после Лалића на веома високом естетском нивоу до сада поновио само Милосав Тешић у лирском спеву *Седмица* (1999). Као што је и Зоран Мишић још шездесетих година приметио:

> „Осећање јединства савремености и традиције најређи је дар, доступан само онима који су прерасли време кратковидих распри између два нивоа свести и усхтели да једним погледом сагледају читав њен развој, да у својој свести открију давнашње токове колективне свести и наслуте њихову будућност... То су часови у којима препознајемо себе у својим прецима, у споменицима своје културе, у старим записима и легендама, тужбалицама и бајкама, мостовима и тврђавама, у подвизима и погибијама које је наше сећање било престало да памти, али смо их поново нашли у своме животу и својој погибији... Открити савременост традиције и наћи у традицији савременост, то значи сазнати пролазност ствари, али и облике од којих је она начињена, открити вечност у облицима пролазности.“[5]

Тако бисмо могли закључити да је Мишићева идеја о интегративности савременог и традиционалног нашла праву меру свог песничког остварења у Лалићевим *Канонима* и Тешићевој[6] *Седмици.* То није сасвим случајно, јер треба се само подсетити да је баш Зоран Мишић био критичар нових тенденција у српској поезији послератног доба, а да је његов текст на корицама Лалићевог првог издања *Време, ватре, вртови*[7] (1961) указао у само средиште Лалићеве поетике. Када са данашње позиције, после 13 година

---

[4] Видети: Д. Стојановић, *Поверење у Богородицу,* Београдска књига, 2007.

[5] З. Мишић, „Савременост и традиција“ у: *Критика песничког искуства,* СКЗ, 1996, стр. 224–225.

[6] О овој теми видети: С. Шеатовић Димитријевић, *Обнова средњовековне књижевне традиције у поезији Ивана В. Лалића и Милосава Тешића*, МСЦ 34/2, 2005, стр. 397–408.

[7] Видети: И. В. Лалић, *Време, ватре, вртови,* Матица српска, Нови Сад, 1961. Рецензија Зорана Мишића објављена на предњој унутарњој страни корица књиге садржи и неколико поетичких ставова који ће бити основа Лалићеве поетике: „Иван В. Лалић придружује се оном кругу наших модерних песника који традицију не осећају као нечисту савест и емоционални терет, већ у њој виде неопходну димензију трајности и проверености. Он се данас налази на најистакнутијим позицијама наше поезије са којих се већ могу сагледати европски видици“. Зоран Мишић, рецензија у наведеном издању.

погледамо значај Лалићевих *Канона,* па и целе генерације младих песника, који су у српску поезију ушли деведесетих година пишући и развијајући се, по угледу на овог песника, чини нам се да тај срећан спој традиционалног и савременог бива мера високе естетске успелости једног тока српског песништва 20. века.

Иван В. Лалић се врло дуго припремао за писање канона, специфичне структуре средњовековног песничког облика унапред одређеног тематиком, стилом, лексиком и ритмом. Лалић каноне никада пре ове песничке књиге није користио, иако је био склон истраживању нових песничких облика. Стиче се утисак да је тек у *Канонима* Лалић остварио своју „страсну меру“ као поетички постулат. У писму Чарлсу Симићу 18. октобра 1994. Лалић пише: „Много читам, много слушам музику и спремам се да правим нову књигу песама (један пројекат стар двадесетак година; видећеш, ако Бог да, резултат.“[8] *Четири канона* су написана за само 31 радни дан, од 6. 10. до 20. 12. 1995. године, како стоји у Лалићевим белешкама објављеним у Трећем тому *Дела Ивана В. Лалића,* али је идеја о формирању једне такве књиге код песника постојала још 1972. године. Дакле, овај процес је веома дуго трајао, како је то Лалић волео да каже била је то „инкубација песама“. Уопште употреба једног средњовековног жанра за Лалића је значила велико песничко искуство, версификаторско умеће до кога је морао да прође опробавајући се и у неким другим строгим формама и обнављајући у нашој поезији непознате облике, нпр. страмботе у *Писму* или пак цео циклус сонета до веома сложених версификацијских поступака у прилагођавању хексаметара и псеудохексаметара нашем језичком бићу. Зато је једноставан, али прецизан суд Новице Петковића, одмах по изласку *Канона* указао баш у само средиште ове иновативне песничке појаве:

> „Данас, при крају века, ми заправо немамо песника у чијој бисмо музикалности стиха и говора више духовно уживали него код Ивана В. Лалића. Лалићев развој од средине педесетих година ишао је нешто успореном, али непрекинутом узлазном линијом, да би у збирци *Писмо* из 1992. досегао врхунац, касније продужен у завршној књизи *Четири канона* из прошле године. У песништву уопште, а посебно у модерном, угаоне каменове постављају зреле књиге поезије које су у исти мах и откривалачке. У њима су, такорећи, ударени темељи за нову књижевну градњу. *Четири канона* су управо једна од таквих књига.“[9]

Четири канона су изузетан пример чврсте циклизације у којој су сједињени жанровско јединство, прецизност унапред задате форме, тематски ток употпуњен бројним интертекстуалним релацијама и језичка слика света заснована на мешавини језика модерне технологије и канонизоване, библијске реторике. Циклотворне везе се у *Канонима* успостављају на нивоу жанровског плана одређеног формом канона, интертекстуалним релацијама,

---

[8] *Поглед преко океана. Преписка Ивана В. Лалића и Чарлса Симића 1969–1996*, прир., прев.и предг. С. Шеатовић Димитријевић, Чигоја штампа, Учитељски факултет, Београд, Институт за књижевност и уметност, Београд, 2007, стр. 212.

[9] Н. Петковић, „Обнова канона“ у: *Словенске пчеле у Грачаници,* Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 188–189.

од нивоа асоцијација, историјских реминисценција до алузија и цитата. На крају, на семантичком нивоу *Канони* се сагледавају као план Спасења. *Каноне* са аспекта циклизације можемо тумачити у овој хоризонталној оси, али их можемо посматрати и у вертикалној оси где би испитали циклотворне везе свих првих песама, других, трећих и тако редом до девете песме. Такође, могуће је као циклотворну везу испитати и све последње богородичине тропаре у свакој песми канона или пратити само прве, друге и тако редом остале песме, како је то већ урадила Светлана Велмар Јанковић[10] са првим песмама канона и другом песмом првог канона. Нешто слично предложио је у новијим истраживањима и Александар Петров у раду *Концептуална сфера циклуса првих песама*[11] Композицију Лалићевих канона Новица Петковић[12] је чак назвао не више збирком песама већ „поемом која је добијена четвероструким понављањем", мислећи при томе на девет песама заснованих на девет библијских, одабраних цитата. Понављања мотива, лексема, па и жанровског обрасца налазимо већ у наслову ове песничке књиге састављене од четири међусобно повезана циклуса песама.

3. Жанровска својства канона – основа циклизације?

Зашто је Лалић одабрао баш облик канона, типичног средњовековног жанра за своју последњу песничку књигу? То је питање на које су већ дали извесне одговоре поједини Лалићеви тумачи. Нама се чини да је најпримеренији став Светлане Велмар Јанковић која гласи:

> „Била му је потребна та форма, по нашем мишљењу, да би створио оквир за семантички противстав, егзистенцијално проживљени, између страха и наде. Страх оличава старозаветни Бог, Бог велики ратник који је одсутна милост, 'тврд на сузама, јер од протусловља твога згрушава светска се тмуша, јер је 'усложио језик и замрсио знакове', Творац 'заданог несавршенства' и 'непојамног нереда'... А тај противстав старозаветног Бога – ратника и новозаветне Богородице, противстав Страха и Наде, окончава и разрешава последњи тропар четвртог канона који јесте нова химна: „Достојно јесте славити стварност у градиву нестварног".[13]

---

[10] Видети радове: С. Велмар Јанковић, *О првој песми 'Првог канона' Ивана В. Лалића*; „Уз другу песму 'Првог канона' Ивана В. Лалића" у: *Изабраници,* Стубови културе, 2005, стр. 287–316.

[11] А. Петров, *Концептуална сфера циклуса првих песама* у: *Канон. Српски песници XX века*, Службени гласник, Београд, 2008, стр. 334–336. Петров каже у овом тексту: „За овај накнадни циклус (метациклус) карактеристични су концепти простора, времена, лирског субјекта, књиге, молитве, Господа, сатане и Богородице. Поменућу, готово узгред, да свака песма има пет строфа: у прве три песме то су октаве, а у последњој секстине, са стиховима, уз неколико изузетака, дужим од дванаест слогова, без рима. Уједначеност броја строфа у песмама и броја стихова у строфама присутна је бар као доминантна тенденција и у другим метациклусима Лалићеве књиге." Исто, стр. 334.

[12] Н. Петковић, „Обнова канона" у: *Словенске пчеле у Грачаници,* Завод за уџбенике, Београд, 2007, стр. 190.

[13] С. Велмар Јанковић, *О првој песми 'Првог канона' Ивана В. Лалића* у: *Изабраници,* Стубови културе, 2005, стр. 302–303.

У овом тумачењу већ можемо наслутити један од основних структурних и семантичких принципа Лалићевих *Канона* заснованих и на принципу контраста, као једног од веома честих обликотворних и интегративних средстава у циклизацијама песничких књига. Контраст лика Творца и милости, благости Богородице, као облик противстава је религијски подтекст и контекст који се одражава и на нивоу формалне организације циклуса.

Разматрајући византијски облик канона, који је Лалић ревитализовао и употребио за своју последњу песничку књигу *Четири канона*, Никола Грдинић истиче:

> „Канони су изоморфни, што за последицу има кореспонденцију у хоризонталној оси између делова сваког од њих. Чврша повезаност између канона успоставља се тако на почетку и у шестој песми (библијски мотив). На крају, у молитвеном обраћању Богородици. Особито завршеци канона делују хомогено, могу се читати као да су једна песма, а не као што јесу песме– делови четири канона. Повезаност канона у циклусу почива, дакле, на кореспонденцији између паралелних делова сваког од канона. Ако термин циклус подразумева тематску повезаност групе песама написаних истим обликом онда би се због композиционог паралелизма (односно изоморфности) канона могло, вероватно и требало, на посебан начин терминолошки означити тип односа који није циклус (сложенији је од тога); а није ни венац, ни ланац канона (нема формалних елемената који се преносе из једног канона у други).“[14]

Грдинић покушавајући да протумачи начине на које су канони повезани у једну целину прилаже и Лалићево образложење у једном интервју листу НИН:

> „Море се као мотив обавезно појављује у првој и шестој песми сваког канона. Разлог за то јесте сама форма, композиција канона(...) свака од девет песама постављена је, као на фундамент, на један фрагмент из *Библије*. Избор и редослед тих фрагмената, наравно, нису случајни: повезани у целину они следе једну логичну нит која композиционо повезује... и заокружује основну тему канона: спасење остварено... (Димитрије Богдановић). У том смислу, прва песма једног канона темељи се на одломку друге књиге Мојсијеве, где је реч о преласку преко Црвеног мора и пропасти фараонове војске – док се шеста темељи на одломку из књиге пророка Јоне (молитва Јоне из утробе велике рибе).“

Канон песник, даље, назива циклусом песама. Отуда би његова збирка *Четири канона* била циклус циклуса, односно циклус који чине четири циклуса састављена од девет песама (укупно 36 песама; свака песма унутар циклуса садржи око четири строфе). За облик канона песник је заправо први пут сазнао и за њега се заинтересовао преко текста Светозара Петровића

> „О издавању средњовјековног пјесничког текста“ (1975). Привукле су га маништичке могућности облика канона. Треба указати да сличне појаве стилизације канона налазимо и код других песника за које је канон део њихове културне традиције. Тако се облику канона, на другачији начин, обратила руска песникиња Марина Цветајева у песми Канун Благовешениа (1916).“[15]

Није нам сасвим познато да ли је заиста Иван В. Лалић добро или сасвим површно познавао текст Светозара Петровића„О издавању средњовјековног

[14] Н. Грдинић, *Стални облици песме и строфе,* Народна књига, Београд, 2007, стр. 226–227.
[15] Исто, 227–228.

пјесничког текста“, али Петровићева анализа публиковања *Србљака* 1971. године, а текст је објављен 1975. године представља, чини нам се један изузетан аналитички рад који је истовремено прерастао и у тумачење жанра канона и његових структурних делова. Уколико је Лалић заиста читао овај Петровићев текст, како то посредно наводи Никола Грдинић, вероватно из личне комуникације са песником, онда је Лалић имао вишеструке инструкције у овом научном, текстолошко–аналитичком раду. Занимљива је и временска корелација јер је сам Лалић забележио да се још 1972. године, после објављивања *Србљака* заинтересовао за овај средњовековни песнички жанр. У анализи поступака циклизације, интегративних или циклотворних веза од изузетног значаја је Лалићево познавање жанровских специфичности канона. Да ли су Лалићеви канони низ од четири канона повезан природом средњовековног песничког жанра или је у питању неки други принцип формирања веће интегративне целине? Сагледаћемо овај проблем и из угла природе песничког жанра, на који нам сада посебно указује и Петровићев текст, али и са аспекта теорије лирског циклуса Е. А. Стерјопулу[16] и начела формирања концепта и концептуалне слике света, коју налазимо у идејама В. А. Маслове[17].

Српски средњовековни канон представља посебан облик везе са византијском књижевношћу, па се и сама природа овог песничког жанра ослања на основна начела поетике византијске књижевности и културе. С друге стране, канони су и наставак Лалићевог опуса ("О делима љубави или Византија") посвећеног Византији као историјској и културолошкој чињеници. Милан Богдановић објашњава везу византијске и српске књижевности:

> „Нигде се боље не може пратити однос зависности, али и особене оригиналности српске литературе у односу на византијску – као у овом књижевном жанру. Ту се кроз познате, традиционално прављене и зване облике певала изворна српска реч. У низовима службе, у свим њеним стихирама, тропарима, канонима, у светилнима, кондацима, икосима, у одвојеним акатистима и молбенима, свуда се мисао српског песмописца поистоветила са надахнућем византијског поете, да управо у том поистовећивању открије једно друкчије схватање оригиналности: оригиналност у свеопштем, у ономе што је много пре осећање целине него издвојености из целог.“[18]

Поред несумњивог наслеђа византијске књижевности у српском средњовековном канону за тумачење поступака циклизације и тумачења канона као циклуса песама показују се веома важним и неки од ставова Светозара Петровића у већ наведеном тексту. Петровић посматра композицију канона и указује на чињеницу да је та сложена композиција повезала све своје делове на разним плановима:

> „ирмос једне пјесме са њеним тропарима и богородичним, али и ирмос са другим ирмосима, тропаре са другим тропарима... Систем унутрашњих односа у канону није,

---

[16] Е. А. Стерјопулу, *Поетика лирског циклуса,* Народна књига, Београд, 2003.

[17] В. А. Маслова, *Поет и култура. Концептосфера Марине Цветајеве,* Москва, 2004.

[18] Д. Богдановић, „Византијски књижевни канон у српским службама средњег века“ у: *Историја српске књижевности1, Стара српска књижевност,* Досије, Научна књига, Београд, 1991, стр. 71.

међутим, само израз организације појединачног текста. Кроз тај систем, првенствено, изражава се и однос појединачног текста и традиције на коју се тај текст наслања, потврђујући је или мијењајући. Читав процес настајања службе, који Ђ. Трифуновић добро показује у својој студији у књизи *О Србљаку* ..., у канону је кроз тај систем односа сачуван: и веза химничкога са житијним виђењем свијета, и веза српскога светитеља са оним странцем којему је 'приложен', и веза посебне животне и домаће народне теме са опћом темом хришћанске поезије. Канон (уосталом, као и служба у цјелини), попут пужа који своју кућицу носи на властитим леђима, своју традицију, најважнији извод из ње, садржи у себи. Несретно је поређење са пужем и кућицом само утолико што у канону није увијек унапријед јасно што заправо врши функцију пужа а што кућице, зато што афирмација традиционалног поступка у тропарима и истовремено неочекивана спецификација традиције у задатим дијеловима канона могу реметити уобичајен поредак и наметнути промјену улога."[19]

Тако се и Петровић када пише о композицији канона ослања првенствено на наслеђе традиције, али и низ могућности које пружа та иста традиција. Када теоретичари пишу о канону углавном се помиње реч традиција, а то је превасходно интертекстуалност, која се као једно од интегративних средстава појављује у облику цитата, алузија и употребе специфичних лексичких и синтагматских облика (Творац, Богородица, врело милости). То је уствари тај, како Петровић каже, несрећан спој пужа и кућице, па се не зна шта је пуж, а шта је кућица, тј. ко има какву улогу. Управо у односу интертекстуализованости средњовековног канона, а потом и у Лалићевој савременој интертекстуализацији широким корпусом, од европске књижевности, сликарства, иконографије до српске поезије 20. века налазимо облике интегративности. Тако се Лалићеви модернизовани канони повезују међусобно са девет канонизованих библијских песама, али им циклотворну везу одржава и једна јединствена идеја о Спасењу. Дакле, цикличност се у канонима одвија кроз одлике средњовековног жанра, али и кроз накнадно интертекстуализовање, као и кроз семантичку јединственост. Но, вратимо се и појединостима у области канона као средњовековног жанра.

Светозар Петровић посебно истиче могућности ирмоса у канону тврдећи да постоји огроман репертоар комбинација, али „већ сам избор ирмоса индивидуалан је и умјетнички потенцијално значајан чин." Према законима, по којима се образују делови композиције канона, веза између ирмоса и тропара се остварује понављањем са варијацијама једне или више последњих речи ирмоса на почетку или завршетку првог тропара. Други модел нам казује да тропари као целина могу да се супротстављају ирмосу. Петровић закључује да је улога ирмоса у канону изгубила улогу метричког и мелодијског узора, али се развила као узорна строфа која песми даје „тему, тон и атмосферу" и додаје: „Чини се, другим ријечима, да је канон у српској средњовјековној књижевности више литерарна него синкретичка литерарно – музичка композиција."[20]

С правом је Петровић приметио да су се канони одвојили од свог музичког елемента. Средњовековни канони нису писани у стиховима, већ у

[19] С. Петровић, *О издавању средњовјековног пјесничког текста* у: *Списи о старијој књижевности,* Фабрика књига, 2008, стр. 28–29.

[20] Исто, стр. 32.

специфичним мисаоним целинама, колонама. Број колона или одсека није био одређен, али су се уклапали у веће целине – ирмосе и тропаре. Тачка је била основа која је формирала ритам реченице и имала улогу цезуре. Сваки канон је пре ирмоса имао одређен глас по коме се песма појала, а ти гласови су потицали из *Осмогласника*.

Канон је, дакле, својим основним особинама био везан за музику, па је тако представљао особен жанр у развоју српске поезије. Међутим, без обзира на ову синкретичност канона, како је то приметио Светозар Петровић, основна и преовлађујућа особина канона је била у његовој тематској одређености, структурној подељености и највише у књижевном, односно религијском наслеђу. Тако се Лалић логично усмерио на структурне особине овог песничког жанра и на његову тематску, подтекстну основу која представља религијско–метафизичко језгро канона. С друге стране, та утемељеност канона била је баш простор у коме је Лалић пронашао велики избор варијација и „манипулативних могућности“, како је то приметио и Никола Грдинић.

Лалић је у свих девет песама у сва четири канона поштовао структуру српског средњовековног канона, али је највише простора за своју иновативност пронашао у варијацијама постојећих девет библијских песама и варијацијама које се изводе у правцу савременог песничког гласа. Ипак, дакле, основу канона треба тражити у садржинској, тематској линији овог средњовековног песничког жанра. Интересовања за канон код Лалића почињу још 1972. године, непосредно по објављивању *Србљака*, али је реч и о још једном упоредном књижевноисторијском току интересовања савремених песника за средњовековну књижевност, културу и традицију.

Попина *Усправна земља* и *Вучја со* настају на трагу тих општих песничких преокупација старом књижевношћу, историјом, митологијом. Попа је свој део опуса посвећен тим темама заокружио седамдесетих година, а Лалић тек двадесет година касније у *Писму* и *Канонима*. Нешто раније Миодраг Павловић објављује *Велику Скитију и друге песме*, опет збирку веома сличних интересовања. Ипак, Лалићеви *Канони* су најдубље у себе уградили одлике једног средњовековног жанра и са њиме пренели највише хришћанских мотива, тема и семантике хришћанске вере.

Девет библијских песама чини цитатну основу канона. Поетика црквеног песништва се највише ослањала на улогу библијских цитата, који су имали религијску и филозофску улогу. Основу византијског и српског црквеног песништва чини уствари књижевно предање и традиција, а у средишту такве поезије је дубоко религиозан стихотворац. Зато кроз улогу традиције проговара топос самоунижења и недостојности. Свето Писмо је најважнији извор цитатности канона, па тако долазимо до слике канона, како га је представио Светозар Петровић, у облику пужа који носи кућицу. Само, како је приметио Петровић не зна се, када пуж носи кућицу, а када кућица њега. Девет библијских песама је тематски кодификовало канон, али је песницима остављена могућност да варирају постојеће мотиве, теме и цитате, а њихово место је увек на почетку песме, у првој строфи или првом стиху. Лалић, тако преузима девет библијских песама, проширује их и блиским

цитатима из Старог и Новог завета, а цитатну или интертекстуалну основу канона проширује и низом других извора из италијанске средњовековне поезије, српске поезије 19. и 20. века, алузијама на бројна дела филозофског или религијског карактера, уметничка дела инспирисана Богородицом или Светом Тројицом и другим изворима. Цитатну или интертекстуалну основу канона анализирали смо у студији *Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића*[21]. Основну тематску линију *Канона* представља девет библијских песама, Књига постања и Откровење Јованово, а потом:

> „Као у концентричним круговима долазе још четири слоја: хришћанска теологија и сликарство, италијанска књижевност ренесансе, европска књижевност 19. и 20. века и српска књижевност 20. века. Поред тога Лалић је унео бројне алузије из области модерних наука (теорија масмедија, економија).“[22]

Тиме доказујемо бројност извора његових канона или интертекстуалног корпуса, који представља једно од главних циклотворних својстава књиге *Четири канона*. Подтекстна или интертекстуална[23] основа Лалићевих канона, који садрже цитате, алузије, реминисценције, асоцијације и друге облике интертекстуалних релација представљају основу цикличности сва четири канона. Међусобно прожимање интертекстуалних релација представља кохезиони фактор сваке песме канона, а потом и самих канона међусобно. Новица Петковић је приметио да је Лалић обнављајући канон обновио и „део нашег општег књижевног и културног памћења“ што се само потврђује и нашим претходним анализама.

Лалићево прослављање света у свој његовој трошности и лепоти плотног, свакодневног, ситница, детаља, трошног ћерпича у *Каноним*а и деветој песми *Четвртог канона* је хришћанска идеја поверења у опстанак видљивог. Чини се као да је Лалић остварио један од футуристичких ставова Зорана Мишића, који је у тексту *Поезија и будућност* још 1967. године покушао да сагледа правце развоја песништва казујући:

> „Први песников позив није ни да разуме свет, ни да га мења, већ да га прославља, онако као што су га прослављали градитељи споменика на овим обалама (прим. аутора, прочитано на Струшким вечерима поезије), на обалама Нила или на обалама Ганга. И не замерите ми, ако уместо Витмена, Мајаковског или ког другог песника будућности, споменем још једном Наполеона, који је, стојећи на једној од тих прослављених обала, говорио својим војницима: са врха ових пирамида четрдесет векова вас гледају.“[24]

На крају овог текста Мишић закључује:

> „Не постоји поезија зато да би била актуелна, пасатистичка или футуристичка. Постоји зато да би пронела кроз мене временске духовне константе, истоветност усред

---

[21] С. Шеатовић Димитријевић, *Традиција и иновација Интертекстуалност у песништву Ивана В. Лалића,* Филип Вишњић, Београд, 2004, стр. 129–169.

[22] Исто, стр. 134.

[23] О типовима интертекстуалних и транстекстуалних односа више видети у: Исто, стр. 135–136.

[24] З. Мишић, *Поезија и будућност* у: *Критика песничког искуства,* СКЗ, Београд, 1996, стр. 317.

разноликости, чудесну трајност трошних и пролазних облика, небески одсјај на лицу света.“[25]

Супротстављајући два основна принципа Господа и Богородичиног начела, Лалић у последњој 9. песми „Четвртог канона“ разрешава ту подељеност света на снагу и гордост, суровост Творца и милост Мајке. Формирајући оду Спасењу и искупљењу, које се одвијало између песама прве књиге Мојсијеве тј. Књиге постања до новозаветних Јеванђеља, култа празника Благовести и алузија на Откровење Јованово Лалић је извео своју дијалектику плана Спасења оличену у химни видљивом:

„Читавом својом поезијом покушавам да свету кажем ДА – упркос несрећи, деструкцији и бешчашћу, у чијем знаку протиче конац овог срамног столећа. Адорно је својевремено поставио оно чувено питање: може ли се писати поезија после Аушвица (а ја бих додао или после Јасеновца). Мој одговор би био: не да може, него мора. Поезија јесте једна од ретких људских одбрана пред лицем Апсолута који ту људскост обухвата и превазилази.“[26]

Похвала свету и одбрана тог света је, изгледа био први и најважнији захтев Лалићевог песништва, а изговорио га је у наведеном интервју само два месеца пре објављивања *Четири канона* и неколико месеци пред смрт (29. 7. 1996.)

Тиме кроз песникове изјаве, експлицитно и имплицитно у последњој песничкој књизи налазимо и обрисе Мишићеве визије развоја песништва, које ће остати у знаку рекреирања традиције и прослављања, а не разумевања света. *Четири канона* су, како је то приметио и Александра Јовановић: „похвала човековој несавршености као нужној мери његовог бића, али је и похвала поезији која ту несавршеност именује и слави.“[27] Семантика *Четири канона* остварује се као што смо видели по концепту или Плану спасења у коме се највише поверења указује Богородици, али с друге стране, могли бисмо и ту значењску компоненту разумети као сусрет светог и профаног, кондензовану идеју светости и свакодневног, земаљског битисања. У том свакодневљу Лалић проналази облике светости и моли у богородичином тропару у седмој песми Другога канона:

А ти, која си Богомајка,
Ти заточница буди чуду
У свакодневном: искупљењу
Милост је мера, није чудо

Семантика Лалићевих канона тако сажима песничке и религијске идеје уграђене у основу средњовековног канона. Славећи светлост, Благовести, наду и спасење, а при томе прослављајући „трошни ћерпич“, „сусрет духа и плоти“

[25] Исто, стр. 318.

[26] „Стихови кроте време“, интервју Светлане Шеатовић са Иваном В. Лалићем, лауреатом награде „Васко Попа“ у: *Вечерње новости,* Београд, 17. 4. 1996.

[27] А. Јовановић, *Стваралаци и Створитељ,* Народна библиотека „Стефан Првовенчани“, Краљево, 2003, стр. 37.

Лалић је синтетизовао песничке, опште хуманистичке и основне хришћанске принципе, које је посредованим, високостилизованим песничким језиком црпео из Библије, ранохришћанских мислилаца, руских богоражитеља,[28] Дантеа, Петрарке, Хелдерлина, Елиота, Готфрида Бена, Рилкеа, Паула Целана, Лазе Костића, Војислава Илића и низа других песника и филозофа. Тако значењски слојеви канона постају у Лалићевој поезији облик интегративности, која се остварује кроз корпус различитих културних, историјских, филозофских и религијских подстицаја, а свих усмерених ка идеји промишљања света и прихватања тог света у свим његовим несавршеностима.

Кључне речи: средњовековни канон, византијско песништво, модерна поезија, молитва, служба, интертекстуалност, циклизација.

Svetlana Seatovic-Dimitrijevic

FROM THE BYZANTINE TO THE MODERN SERBIAN CANON IN SERBIAN POST-WAR POETRY – LALIC'S CANONS AS A FORM OF MODERN CYCLISATION

(Summary)

The paper points to the general influences of poetry from the Middle Ages on post-war modern Serbian poetry. Particular attention is paid to analysing Ivan V. Lalic's collection of poetry *Four Canons*, which is the best example of the renewal of this genre dating from the Middle Ages. For this poet, the characteristics of the canon genre became a framework for composing a book of poetry based on the modern principles of cyclisation. The paper shows how various forms of intertextuality, literary heritage, religion, philosophy and art form the basis of the cyclical structure of *Four Canons*.

---

[28] Александар Јовановић је у раду *Духови патриотизам или о културно–историјским подстицајима Четири канона* дао шири опис Лалићевих културно–историјских утицаја: „Поштујући композицију канона, песник се снажно ослонио на библијску и светоотачку литературу (Оригена, Тертулијана, Василија Великог и његов немерљиво значајан спис *О Светом Духу*, Максима Исповедника, химне Симеона Новог Богослова), затим Бернарда де Клервоа, Дантеа, Петрарке, итд." А. Јовановић, „Духовни патриотизам Ивана В. Лалића или о културно–историјским подстицајима *Четири канона*" у: *Постсимболистичка поетика Ивана В. Лалића,* Институт за књижевност и уметност, Учитељски факултет, Београд, 2007, стр. 387. Јовановић још наводи и белешке које је Лалић правио у свесци – макети *Дана шестог* Растка Петровића: „У свесци су донети наводи: Беле Хамваша (више пута), Ничеа, Монтерлана, Мартина Бубера, Рејмона Пикара, Т. С. Елиота (више пута), Хенри Роса (творца РР аутомобила), из Политике (рубрика „Да ли знате"), Настасијевића, Хоркхејмера, Адорна, Волтера, Хенрика Барића, Гетеа, Берђајева, Тери Иглтона, Дучића, Балзака, Ј. Хојзинге, Милана Будимира, Љубомира Тадића, Нортропа Фраја (више пута), Ивана Иљина, Валерија (више пута), Владе Готовца (за време изгона Срба из Хрватске 10. августа 1995), Милована Данојлића, Хајзенберга, Јована Христића, Скота Абота, Јана Паточке, Шпенглера, Сартра о Камију, Емила Сиорана (из нултог броја Итаке), Оскара Вајлда, Јосифа Бродског (више пута), Зорана Константиновића, Дерека Валкота" Исто, стр. 388–389.

УДК 821.163.41.09-1 Maksimović D.

Olga Ellermeyer-Životić*
Institut für Slavistik Universität, Hamburg

НОМОКАНОН СВ. САВЕ У ФУНКЦИЈИ ПРЕТЕКСТА ЦИКЛУСА *ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ* ОД ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ

Законик *Цара Душана и* Номоканон *Св. Саве базични су претекстови циклуса* Тражим помиловање *Десанке Максимовић. На та дела рекурирају текстови песама подређених лирским фигурама Цара Душана и Песникиње у „дијалошки" организованом циклусу. Тематско-мотивски комплекс песама подређених лику Песникиње супротстављен је као алтернативни, хуманистичко-апологетски „лирски Законик" нормативним сталешким одредбама Царевог* Законика. *Филантропски „лирски пледоаје" Песникиње појављује се као идеологија милосрђа, утемељена у средњевековној хришћанској представи човекољубља и појму правде у* Номоканону. *У реферату је садржан покушај доказа тезе да се битне компоненте стурктуре лика Песникиње, тј. њене апологије човека, остварују рецепцијом сегмената текста и прихватањем основних идеолошких одредница и поставки* Номоканона *Св. Саве.*

Законик цара Душана (1354) и *Номоканона* Св. Саве (1220) рецепирани су и интегрисани као базични претекстови циклуса *Тражим помиловање* Десанке Максимовић.[1] На та два дела српске средњевековне културе рекурирају текстови подређени лирским фигурама у циклусу: фигури цара Душана и фигури Песникиње. У овом реферату се полази од тезе да се битне компоненте стурктура наведених фигура конституишу рецепцијом и интеграцијом сегмената текста и прихватањем основних идеолошких одредница и поставки *Законика* Цара Душана у оним песмама циклуса кроз које се остварује лик Цара, односно рецепцијом и интеграцијом сегмената текста и прихватањем основних идеолошких одредница и поставки *Номоканона* Св. Саве у песмама кроз које се у циклусу конституише лик Песникиње.

* o.j.ellermeyer@t-online.de

[1] О томе опширно у *Уводу (Einführung)* нашег издања оригинала и првог немачког превода свих песама циклуса *Тражим помиловање* Десанке Максимовић. У: Д. Максимовић, *Тражим помиловање. Лирске дискусије с Душановим Закоником (Ich bitte um Gnade. Lyrische Diskussionen mit Dušans Gesetzbuch). Zweisprachige Ausgabe, herausgegeben, übersetzt und mit einer Einführung versehen von Olga Ellermeyer-Životić.* (Slavische Literaturen. Texte und Abhandlungen. Herausegeben von Wolf Schmid, Bd. 43), Frankfurt/M. 2010, с. 13-51.

Док се рецепцијом и интеграцијом текста *Законика* цара Душана у циклусу *Тражим помиловање* бавио већи број научника,[2] на могућну рецепцију *Номоканона* у том делу указала је, колико је нама познато, до сада само Мила Стојнић 1996. у чланку *Зов Песникиње,* где стоји:

> „Избор оних за које тражи помиловање Десанка је очигледно поцрпла из књиге Светога Саве познате под називом Крмчија, тј. књига водиља, (...). Та књига је уствари законски трактат о заштити обесправљених и социјално угрожених. Управо за њих Десанка тражи помиловање, руковођена мишљу Светога Саве..."[3]

О Десанкином интересовању и познавању личности и дела Св. Саве, затим о опсегу, методи и циљу рецепције *Номоканона* у циклусу *Тражим помиловање* могли смо, уоштеније говорећи, констатовати следеће:

Тематски комплекси песама подређених лику Песникиње у циклусу супротстављени су у процесу њеног узалудног покушаја да успостави дијалог са Царем. У корелацији са суровим одредбама царевог *Законика* њени текстови представљају алтернативни, „лирски пледоаје" за обесправљеног и пониженог човека. Тај филантропски „лирски Законик" Песникиње, имплицитан у свакој песми која конституише њен лик, појављује се као идеологија милосрђа, заснована на средњовековној хришћанској представи и појму правде утемељеном у *Номоканону* Св. Саве.

О односу Десанке Максимовић према личности, историјском доприносу и значају дела Св. Саве за културу, менталитет и духовни развој српског народа такође једва да има радова. Узроци томе су свакако вишеструки, али их првенствено треба тражити у историји и доминантном културнополитичком дискурсу после другог светског рата, тј. после 1945.

Из аутобиографских бележака Десанке Максимовић познато је, међутим, да се већ у својој младости интересовала за дело српског средњевековног просветитеља. Подсетимо само на чињеницу да је њен дед, образовани свештеник из Бранковине, Светозар Петровић, који је „*Кројцерову сонату* држао под кључем", имао значајан утицај на духовни и интелектуални развој младе Десанке, и да је у том контексту образовања стекла и прва знања о Св. Сави као оснивачу самосталности српске цркве. Знање стицано истовремено и код оца учитеља о делу Св. Саве и његовом значају за историју националне културе било је компатибилно са педагошким настојањима образованог свештеника Петровића а било је употпуњавано и у школској настави са веронауком као обавезним наставним предметом у време Десанкиног школовања.

---

[2] Нпр., Љ. Ђорђевић, *Песничко дело Десанке Максимовић*, Београд, 1973. (Филолошки факултет Универзитета у Београду, Монографије, том XLV), с. 253-273, на чијим темељитим истраживањима почивају углавном све касније интерпретације. Види и наша излагања о томе у *Уводу (Einführung),* као горе у примедби бр. 1, с. 36-40.

[3] М. Стојнић, *Зов Песникиње*. У: Велибор Б. Савић (ред.), *Десанка Максимовић. Споменица о 100-годишњици рођења*, Ваљево, 1998, с. 616–617; Јован Бојић, *Тражим помиловање Десанке Максимовић у светлу општих претпоставки проучавања песничке збирке*, у*:* А. Ћосић-Вукић (ред.): *„Тражим помиловање" Десанке Максимовић.* (Десанкини мајски разговори, 23). Београд, 2007, с. 115-136, овде с. 131, – указује на М. Стојнић не превазилазећи њено излагање.

Не изненађује зато да Десанка у својим аутобиографским забелешкама школску славу 27. јануара, дан рођења Св. Саве, назива „најлепшим празником“ свога детињства,[4] када је, како то наглашава и у песми *Провинцијалци*, интензивно „посматрала иконе Св. Саве“.[5] Да је Десанка у свом духовном животу посебан афинитет неговала према личности првог великог српског интелекталца и према његовом делу, потврђује и њена опсежна поема *Савин монолог,* где је тематизована одлука принца Растка Немањића да напусти очев двор и да се ода монашком животу.[6] Без сумње је Десанкино интересовање за личност и дело најзначајније српске моралне инстанце кроз векове било подстакнуто још и доделом ордена Св. Саве петог реда од стране Министарства за просвету Краљевине Југославије 1925.[7]

Социјална оријентација у Десанкином каснијем књижевном стварању свакако је била антиципирана њеним васпитањем у породичној средини, оријентисаној хришћански и просветитељски у исто време. Полазећи од Десанкиних сећања, у тој средини се са сигурношћу може претпоставити познавање развијене социјална етике Св. Саве. Десанкине песме са социјалном тематиком документ су модела мишљења у духу хришћанског милосрђа и човекољубља, како је оно фиксирано у *Номоканону* Св. Саве и како је дошло до песничког израза као солидарност са широким слојевима народа без привилегија, тј. „путницима треће класе“ њене познате збирке.[8]

Како је Миодраг Петровић издао *Номоканон* 1991 само као фототипију под насловом *Законоправило, или, Номоканон Светога Саве: Иловачки препис 1262*, ми смо се ради лакшег упознавања текста користили његовим годину дана старијом преводом и студијом *Крмчија Светога Саве. О заштити обесправљених и социјално угрожених,* на коју се ослањамо и у овом излагању.[9]

Подсећамо цењеног читаоца да је *Номоканон* документ из 13. века, настао 1220, када је након постизања аутокефалости српске цркве било нужно да се постојеће архаично црквено право на старословенском језику ревидира и прилагоди новој језичкој, друштвено-политичкој и економској ситуацији.[10] По оцени његових познавалаца, *Номоканон* је јединствен закон-

---

[4] *Десанка Максимовић, 1898–1998*. Каталог изложбе *Век песникиње,* Београд, 1998, с. 24.

[5] М. Р. Блечић (ред.), *Десанка Максимовић. Живот, песме, критике*, Београд, 1978, овде с. 19.

[6] Д. Максимовић, *Сабране песме*, том I–VI, Београд, 1988, том I, с. 363–364; такође у: Р. Дамјановић (ред.), *Савиндан. Свети Сава школска слава. Зборник уметничких текстова,* Београд, 2001, с. 163–164.

[7] Документација тог догађаја у: Савић (као у прим. 2), с. 887–888.

[8] Д. Максимовић, *Сабране песме* (као прим. 6), том. II, с. 91–140.

[9] М. Петровић (ред.), *Законоправило, или, Номоканон Светога Саве: Иловачки препис 1262*. Горњи Милановац, 1991. Петровић је годину дана раније објавио извештај о дотадашњем истраживању *Номоканона* у: М. П., *О Законоправилу или Номоканону Светога Саве,* Београд, 1990. У својој студији *Крмчија Светога Саве. О заштити обесправљених и социјално угрожених,* Београд, 2/1990, Петровић је представио систем одредби социјалне заштите у *Номоканону* и анализирао порекло трактата у византијском законодавству.

[10] П. Ивић, *О језику у списима Светога Саве*, У: В. Ђурић (ред.), *Сава Немањић – Свети Сава. Историја и предање.* (Међународни научни скуп Српске академије наука и уметности, том. VII), Београд, 1979, с. 167–174.

ски трактат, сигнификантан за српску политичку филозофију средњег века.[11] Медијевисти му приписују „значајну улогу при конституисању српског народа и његове државности“.[12] Иако су византијски правни прописи основа *Номоканона,* његова специфична структура је, како наглашава Димитрије Богдановић, у избору правних текстова чији прототипови нису ни словенски ни грчки. Тај избор одаје:

> „Битно идеолошко опредељење, а то је опредељење за концепцију симфоније (тј. равноправности) у односима између цркве и државе као равноправних партнера.“[13]

Како даље истичу познаваоци дела Св. Саве, утицај византијских теолога одушевљених културом антике деловао је просветитељски на Св. Саву и долазио до изражаја „кроз нарочиту наглашеност култа разума и мудрости, које је сматрао важнијим од „ризнице сребра и злата“, јер без њих нема ни „правде ни законитости ни милости“.[14] Стога се у *Номоканону* рефлектује хришћанска идеологија и документује потискивање византијског законодавства, које није било у складу са првобитним хришћанским учењем о филантропском односу према ближњем. У поглављу 55 *Номоканона* стоји о робовању, например, следеће:

> „Робовање је установљење незнабожачког закона по којем се неко потчињава господарењу другог насупрот закону природе, јер природа је све учинила слободним, а замисао о ратовима је донела робовање, пошто ратни закон налаже да побеђени у рату робују онима који су их победили и освојили.“[15]

Номоканон је важио у српској цркви и држави средњег века као основни извор права и основа читавог правног система. Примењиван је као „Закон светих отаца“ до проглешења Душановог *Законика* 1349, па и након тога, за време турске власти.[16] Неке одредбе *Номоканона* преузете су у *Законик* да би легализовале његове одредбе засноване на сталешком праву. *Законик* изричито и потврђује важност *Номоканона* за неке области, иако радикалност многих његових прописа о равноправности цркве и државе стоји у супротности са *Законником.*

Номоканон заступа ранохришћанску идеологију једнакости свих људи пред богом и законом. Он садржи начелне одредбе о правди и конкретне о заштити обесправљених у још непревазиђеном робовласничком систему. Његово учење има за циљ идеално друштво, описано у *Делима апостолским* (4: 32, 34-35) о првобитној јерусалимској хришћанској заједници. У центру социјално-правног учења *Номоканона*, на шта је такође указала Мила

---

[11] Д. Богдановић, *Политичка философија средњовековне Србије*. У: Д. Б., *Студије из српске средњовековне књижевности.* Београд, (СКЗ) 1997, с. 98–127.

[12] Д. Богдановић, *Крмчија Светога Саве*. У: Војислав Ђурић (ред.) (као прим. 10), с. 91–99.

[13] Д. Богдановић, као у прим. 12, с. 96.

[14] Д. Драгојловић, *Историја филозофске мисли у Срба епохе феудализма.* Нови Сад, 1998, с. 259.

[15] М. Петровић, *Крмчија Светога Саве,* 2/1990 (као у прим. 9), с. 54–55.

[16] Д. Богдановић (као у прим. 12), с. 98.

Стојнић, стоји нова интерпретација *Оченаша* према *Еванђељу по Матеји* (6: 9–13):

> „Јер, не рече Оче мој, већ Оче наш, […] те нико нипошто да не брине само о себи, него и о ближњем, и нико да нема ништа више од другог […], јер свима је подарио једну благодарност.“[17]

У 48. Поглављу *Номоканона* осуђује се потчињавање човека а представницима цркве се н а р е ђ у ј е да се „не управљају према моћницима и богаташима, него да штите сиромашне.“ Тамо стоји:

> „Епископи су […] дужни да заступају сироте […] и теже ожалошћене и оне којима се у невољама чини насиље; такође и оне […] којима је потребна милост, те ради њих да одлазе к цару и моле да освети неправедно повређене и да опрости осуду због неких погрешака.“[18]

Ова одредба обавезује представнике цркве да се као носиоци хришћанског учења заузимају л и ч н о к о д ц а р а ради заштите социјално угрожених. Представници цркве појављују се тако као равноправни цареви саговорници, и та одредба *Номоканона* била је свакако од највећег значаја за Десанкину концепцију идеалног „лирског законика“, који у циклусу, насупрот *Законику* цара Душана, заступа глас Песникиње, која се л и ч н о о б р а ћ а ц а р у.

У дијалогу са царем у циклусу фигура Песникиње преузима улогу бранитељке обесправљених и угрожених – сирочади, повређених, увређених, понижених, мучених, слабих, презрених, изопштених, непризнатих и прогнаних, дакле, у улози одређеној по *Номоканону* за владике и друге црквене великодостојнике. И она у циклусу захтева правду, пре свега помиловање, самилост, милосрђе, разумевање, праштање и благост за све људе, као што је то Св. Сава захтевао да чине представници цркве, такође од Цара непосредно. У духу Св. Саве она моли и за привилеговане и моћнике као у песмама *За важне, За богове, За сврнуте* итд. Те молбе за милост и помиловање често имају карактер молитви,[19] књижевног жанра традираног у великом броју у делу Св. Саве и у биографијама о њему.[20] Захтеви *Номоканона* упућени црквеним представницима да преузму одговорност према обесправљенима у друштву, а нарочито захтеви за равноправност цркве и световне власти, присутни су као далека хришћанско-филантропска порука Св. Саве у свакој песми коју у циклусу артикулише лирска фигура Песникиње.

---

[17] Цит. према: М. Петровић, *Крмчија Светога Саве,* 2/1990 (као у прим. 9), с. 7.

[18] Цит. према: М. Петровић, *Крмчија Светога Саве,* 2/1990 (као у прим. 9), с. 11–12.

[19] О жанру молитве у лирици Десанке Максимовић: М. Зубац, *Молитве Десанке Максимовић*, у: З. Карановић/Селимир Радуловић (ред.), *Жанрови српске књижевности. Порекло и поетика облика. Зборник Нр. 2*, Нови Сад 2005, с. 335–349; В. Вуковић, *Религиозне песме Десанке Максимовић*, у: М. Ђорђевић (ред.), *Поезија и поетика Десанке Максимовић. Зборник радова.* Приштина, 1999, с. 87–94. *О догматици источне цркве као основи религиозности Десанке Максимовић*: А. Петров, С Богом их је троје, у: А. Ђосић-Вукић (ред.), *„Тражим помиловање“ Десанке Максимовић*. (Десанкини мајски разговори, 23). Београд, 2007, с. 5–66.

[20] Ј. Пејчић је у својој антологији *Приону душа моја. Молитве Светога Саве. Молитве Светом Сави*, Београд, 2002, издао преко 20 молитви Св. Саве и молитви упућених њему као свецу.

Конкретне одредбе *Номоканона* са социјалним садржајем од највећег су значаја за избор мотива у песмама које обликују социјални лик Песникиње у циклусу. Тако су, например, комплексни прописи породичног права у *Номоканону,*[21] којима се регулишу односи између родитеља и деце, и тиме документује висока свест законодавца о значају породице као фундаменталне социјалне јединице, постали важна тема у разним текстовима Песникиње, на пример у песми *За чобанку која се по оцу не зове.* Заштиту права жена *Номоканон* захтева и ван породице, у јавности и пред судом.[22] Песме са мотивима на ту тему заузимају централно место међу текстовима које артикулише фигура Песникиње. Такве песме су *За Марије Магдалене, За себарске жене, За нероткиње, За Песникињу земљу старинску, За Пепељугу*. Песме које конституишу фигуру Цара и односе се на положај жене у сталешком феудалном друштву, као што су *О државној имовини, О олтару, О каменовању, О прељуби* итд., контратежа одредбама *Номоканона.*

За заштиту заробљеника, прогнаних, избеглица и затвореника *Номоканон* доноси посебне прописе. Такве одредбе су без сумње интегрисане у песми *За сужње помиловане*. *Номоканон* захтева такође беспрекоран однос према телесно повређенима, осакаћенима и болеснима. За оне који се оглуше о те прописе и вређају страдалнике изврагавајући их руглу, предвиђају се високе казне. Те одредбе су свакако инспирисале Песникињу за песму *За исмеваче. Номоканон* обавезује представнике цркве на друштвено ангажовање, дакле оне који у друштву располажу моћном и утицајном речи, постулирајући „молбу за милост“ код Цара као облик ангажовања против актуелних неправди, што чини и Песникиња у циклусу, тј. Десанка Максимовић у своје време, немирних и преломних 60-тих година 20. века.

Слично Св. Сави и његовим владикама, Десанка Максимовић, као представница слободне песничке речи, својим лирским пледоајеом, формулисаним и оформљеним у молитвама и молбама за помиловање, има за циљ да у име универзалне човечности мотивише моћнике свога доба, али и све људе, на хумане међусобне односе, којима се поштује инегритет и достојанство сваког човека, због чега је дело *Тражим помиловање* стекло карактер класичне естетске вредности и статус нове моралне инстанце у српској књижевности. Своје представе праведности, настале кроз оријентацију према ранохришћанским идеалима филантропије и истанчане кроз њено хуманистичко образовање, Десанка Максимовић супротставља државном резону Душановог *Законика*, а тиме метонимијски и савременој актуелној стварности и централној власти у земљи.[23]

Актуализација ранохришћанске универзалне филанропије и идеологије једнакости свих људи у актуелном тренутку југословенског друштва у кризи, функција су рецепције *Номоканона* Св. Саве у циклусу *Тражим помиловање*

---

[21] Цит. према: М. Петровић, *Крмчија Светога Саве,* 2/1990 (као у прим. 9), с. 25–30.

[22] Цит. према: М. Петровић, *Крмчија Светога Саве,* 2/1990 (као у прим. 9), с. 31–42.

[23] Опширније о томе O. Ellermeyer-Životić, *Рефлекси стварности у лирским дискусијама с „Душановим Законником“ Десанке Максимовић*, у: *Научни састанак слависта у Вукове дане*, 36/2 (2007), Београд, 2007, с. 365–377.

Десанка Максимовић, а будући да су византијски правни прописи основа *Номоканона*, без обзира што избор правних текстова није био ослоњен на грчке прототипове, „они су се – како је једном приметила З. Бојовић – посредно ипак прелили и у поезију Десанке Максимовић, дајући јој на тај начин европски контекст".

Кључне речи: *Номоканон* Св. Саве; циклус *Тражим помиловање* Десанке Максимовић; претекст; рецепција; лирске фигуре; „лирски законик“; идеологија милосрђа; функција рецепције *Номоканона* у циклусу.

Olga Ellermeyer-Životić

NOMOKANON SV. SAVE U CIKLUSU *TRAŽIM POMILOVANJE* DESANKE MAKSIMOVIĆ

(Zusammenfassung)

Das Gesetzbuch (Zakonik, 1459) des Zaren Stefan Dušan (1308–1355) und das *Nomokanon* (1220) des Heiligen Sava (ca. 1175–1235), wurden im Gedichtzyklus *Tražim pomilovanje (Ich bitte um Gnade,* 1964) von Desanka Maksimović rezipiert und ihre Textkomponenten in den Zyklustext inegriert. Auf diese beiden Texte des serbischen Mittelalterrs rekurieren Gedichte (68 insgeammt), die den beiden fiktiven, lyrischen Sprechfiguren des Zyklus, der Figur des Zaren Dušan und der Figur der Dichterin, zugeordnet sind. Im vorliegenden Aufsatz wird der Versuch unternommen nachzuweisen, dass durch Integration von bestimmten Textsegmenten des *Nomokanons* als Träger der Ideologie der christlichen Nächstenliebe wesentliche Merkmale und Komponenten der Figur der Dichterin und Inhalte, die sie im Zyklus transportiert, Gestalt gewinnen und funktionieren. Durch die Analyse der Motivkomplexe der Gedichte, die die Figur der Dichterin konstituieren, wird gezeigt, wie die Aktuallisierung der frühchristlichen, universellen Anthropologie und der Ideologie der Gleichheit aller Menschen vor Gott, die der *Nomokanon* vertritt*,* in der aktuellen Situation der jugoslavischen gesellschaftlichen Wirklichkeit der 60-er Jahre des 20. Jahrhunderts reflektiert werden, was die Funktion der Rezeption des *Nomokanons* in Desanka Maksimovićs Zyklus auch ist.

УДК 821.163.41.09-32 Isaković A

Виолета Јовановић*
Педагошки факултет, Јагодина

ПРИПОВЕТКА АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ[1]

У раду се преиспитују утицаји западних модерниста, као и модерних руских писаца на приповедачко дело Антонија Исаковића, посебно на прву књигу Велика деца. *Показује се да овог аутора са стваралаштвом писаца светске књижевности са којима је најчешће довођен у везу, по свему судећи, у* Великој деци *не вежу директни утицаји, већ пре сродности у схватањима и уметничким тежњама да на један нов и сасвим савремен начин продре до истине о човеку. Истовремено, читав један свет саздан на елементима српске народне митологије и религије и традиционалне симболике откривен је као нова, дубинска димензија Исаковићевог текста која нуди сасвим нове могућности читања и тумачења и баца ново светло на причу о месту овог писца у српској књижевној традицији.*

Како се већ својом првом приповедачком збирком *Велика деца* осведочио као „цео писац, тако рећи довршен“,[2] Антонија Исаковића је од самог појављивања 1953. године пратило будно око књижевне јавности, тако да је мало значајних имена из света књижевне науке и критике која се у дугом књижевном трајању овог аутора нису огласила неким својим прилогом. Међутим, у литератури је већ уочено да се књижевна критика у дужем периоду овим делом није бавила студиозно, па ни довољно стручно, већ готово рутински и пригодно, тако да „на списку од укупно сто педесет написа о Исаковићу, који сеже чак до 1976, једва да има десетак озбиљних приказа, међу којима одскаче текст Владиславе Рибникар“.[3] Света Лукић ову чињеницу образлаже значајним друштвеним ангажманом Антонија Исаковића који је све време текао паралелно са књижевним, утичући на његов третман код књижевних „критичара свих боја, модерних и традиционалних, академских и журналистичких“[4]. „Далтонизму“ према делу једног од водећих српских

* violeta.jovanovic@pefja.kg.ac.rs

[1] Овај рад је део истраживања која се изводе на пројекту 178018 *Друштвене кризе и савремена српска књижевност и култура: национални, регионални, европски и глобални оквир* који финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије

[2] С. Лукић, *Стваралаци и критичари*, Светлост, Крагујевац, 1986, стр. 75.

[3] *Исто*, стр. 77.

[4] *Исто*, стр. 77.

прозаиста друге половине двадесетог века, значајно је доприносила и „општа књижевна атмосфера шесте, а нарочито седме“, а ми бисмо додали и девете деценије у којој је Исаковић поново имао посебан статус, али сада дијаметрално супротан претходном, повлашћеном[5].

Када се појавио 1953. године, у време раскида са соцреалистичким доктринарним реализмом, али и у време првих превода западних модерниста, Исаковићево дело је пренаглашено и најчешће недовољно аргументовано тумачено као плод директних утицаја писаца, управо откривених у нашој земљи: Хемингвеја, Витторинија, Колдвела, Фокнера, али и Бабеља, Леонова, Иванова итд. Тако Миодраг Протић 1954. године пише:

> „У већини приповедака има један дијалог који је сличан начину на који говоре Хемингвејеви јунаци… Нешто од оне стрпљивости са којом Ерскин Колдвел прича о страхотама америчког југа, нешто од оног рафинираног притворства којим Фокнер често жели да покаже да тобоже није уопште свестан потресне важности онога о чему говори…“[6]

Из исте 1954. године потиче и ово запажање: „Свим својим формалним обележјима – композицијом, фактуром реченице, лаконизмом у саопштавању, сиромаштвом дескрипције, а највише својим дијалогом – Исаковићева проза асоцира, подсећа на прозу Хемингвеја“[7].

Света Лукић тридесетак година касније запажа:

> „За шкрт дијалог, критика је радо – и површно – наводила Хемингвеја као могућан извор. Пре би се могли помињати модерни руски писци октобарске епохе, од којих је Исаковић вероватно читао у доба свог формирања само Леонида Леонова, док су остали превођени и издавани тек после изласка *Велике деце*“.[8]

И касније, све до савремених дана, истраживачи су се углавном кретали у истим релацијама, понекад само набрајајући сва раније уочена имена. Тако Живојин Павловић 1991. године пише: „Чврсто зидана реченица каква се може прочитати једино још код Колдвела, Бабеља, Иванова или Хемингвеја… одлика је прозе Антонија Исаковића“.[9]

Стиче се донекле утисак да су први критичари *Велике деце* више демонстрирали своју обавештеност и познавање светских токова, него што су озбиљно тражили доказе и аргументе за директне утицаје и везе нашег аутора са наведеним именима светске књижевности. При том је мало уважавано Исаковићево упозорење да наведени писци нису били преведени у време док

---

[5] „Пре појаве треће књиге *Празни брегови* (1969) већ су се одиграле извесне промене у Исаковићевом друштвеном положају – због учешћа, 1967, у формулисању *Предлога за размишљање* поводом *Декларације о називу и положају хрватског књижевног језика*, он се опет нашао у резервату, мада другачијем, тачније речено неповољнијем“, С. Лукић, исто, стр. 78.

[6] М. Протић, *Антоније Исаковић: Велика деца*, Летопис Матице српске, март 1954, Нови Сад, стр. 252–254. А. Исаковић, *Говори и разговори*, Дечије новине, Горњи Милановац, Јединство, Приштина, 1990. стр. 92.

[7] Г. Вучковић, *Ратна проза Антонија Исаковића*, Књижевност, мај 1954. стр. 463.

[8] С. Лукић, нав. дело, стр. 82 .

[9] Ж. Павловић, *Рат и уметност приповедања*, поговор књизи изабраних прича Антонија Исаковића *У знаку априла*, Свјетлост, Сарајево, 1991, стр. 244.

је писао *Велику децу*, а да их сам, због непознавања светских језика, није био у стању да чита у оригиналу:

> „Ја Исака Бабеља необично ценим и волим“, сведочи Исаковић, „али ја сам до Бабеља дошао много касније, заправо ја сам већ написао *Велику децу* када сам га открио. Онда сам уочио да наша књижевност има неки далеки спој. Критика говори и о Хемингвеју, међутим онда када сам писао ’Кашику’ још увек нисам прочитао Хемингвеја (нисам знао енглески). Касније сам приметио да у мојим причама има и Хемингвеја и Виторинија, ја сам иначе волео америчке писце, али све је то било касније“.[10]

Да у Исаковићевим приповеткама заиста „има Ернеста Хемингвеја“ показало је прво озбиљније упоредно читање ова два аутора које је урадила Владислава Гордић Петковић 2007. године у књизи *На женском континенту,*[11] дакле нешто више од педесет године након појављивања *Велике деце*. Она запажа да су:

> „Хемингвејеве и Исаковићеве приче тематски блиске по томе што говоре о рату и смрти, о искушавању и дометима људске снаге. Оба писца рат приказују као специфичну граничну ситуацију са којом се суочава обичан човек, ситуацију која је тест његове физичке издржљивости и етичке исправности. Њихове приче зачињу се у ратној анегдоти и усредсређене су на појединца... И Хемингвеј и Исаковић укидају ауторски коментар и пуштају призоре да говоре за себе“, закључујући да „и поред очито различитих стратегија, оба писца постижу исто – универзализују конфликт етике и политике“.[12]

И читав низ других наведених европских и светских аутора може и данас да представља изазов за озбиљна упоредна читања са Антонијем Исаковићем посведочавајући модерност и авангардност његовог дела невезано за питање о непосредним утицајима. Тако међу приповеткама *Велике деце*, баш као и међу приповеткама *Црвене коњице* Исака Бабеља, „долази до односа допуњавања и аналогије, па се из перспективе целине оне указују као фрагменти истог свијета, дајући, тако обједињене, његов цјеловити модел“[13]. Иако се ове приповетке могу издвојити из контекста јер их читалац не доживљава као нешто недовршено, Исаковићева *Велике деце* и Бабељева *Црвена коњица* попут романа, претендују на свеобухватност, али то остварују другим средствима. Јер док „различита грађа у роману формира један текст који је органски срастао у целину, у вијенцу приповедака гомилају се фрагменти свијета који ступају у различите односе (допуњавања, аналогије, контраста), и који онда сугеришу неку општу законитост, али ти фрагменти не губе потпуно своју самосталност“[14]. Након *Велике деце* са жанровским карактеристикама *венца приповедака* појавио се низ дела која представљају незаобилазне врхове српске књижевности друге половине двадесетог века, као што су *Бугарска барака* Милисава Савића, *Рани јади* и *Гробница за Бориса Давидовича* Данила Киша, *Кућа на осами* Иве Андрића, *Башта сљезове боје* Бранка Ћопића,

---

[10] А. Исаковић, *Разговор са Антонијем Исаковићем*, разговор водила Виолета Јовановић, Зборник матице српске за књижевност и језик LIV/3, Нови Сад, 2006, стр. 655.

[11] В. Гордић Петковић, *На женском континенту*, Дневник, 2007.

[12] Исто, стр. 185.

[13] Г. Радоњић, *Вијенац приповједака*, Просвета, Београд, 2003, стр.70.

[14] Исто, стр. 19.

Петријин венац Драгослава Михаиловића, сведочећи о могућим заслугама *Велике деце* Антонија Исаковића за високу популарност овог жанра у српској књижевности друге половине прошлог века.

Још увек је недовољно испитан однос овог аутора и према Чехову и Мопасану, али и Достојевском, а нарочито према домаћој традицији[15] – посебно према епској народној књижевности и Вуку Караџићу, али и Лази Лазаревићу и Бориславу Станковићу на којима је, као својим узорима, инсистирао сам аутор.

Јер док је глорификовање управо минулог ратног времена и актуелног социјалистичког система у изградњи била доминантна књижевна оријентација савременика *Велике деце*, Исаковић тежи да на савремен начин продре до истине о човеку, да човека, борца сагледа кроз његова унутрашња преживљавања препуштајући јунацима да изражавају себе непосредно, путем чулних опажаја најчешће симболичног карактера. Тако „поглед унутра и изнутра", везан за свест јунака, за његов основни доживљај, смењујући се наизменично и динамично, чини слику света *Велике деце* субјективном и полифоном[16]. Тачке гледишта јунака аутор прихвата на свим плановима: идеолошком, психолошком, просторном и фразеолошком[17]. Размештене дуж текста, оне творе невидљиву мрежу коју треба откривати као својеврсну дубинску уметничку структуру. Захваљујући пројекцији стварности из перспективе појединачних ликова, Исаковићу у *Великој деци* није било важно „шта његов јунак представља у свету, него пре свега, шта за јунака представља свет, и шта он сам за себе представља"[18], у чему препознамо једну од кључних особености поетике приповедања М. Ф. Достојевског.

Приступајући у приповеткама *Велике деце* супротно владајућим, соцреалистичким књижевним тенденцијама не само књижевној грађи већ и књижевним средствима, као најистакнутија обележја уметничког метода овог аутора истраживачи су углавном истицали „лирски приповедачки стил и особени књижевни језик". Реалистичка фактура текста, која у својој основи најчешће садржи прецизно вођену фабулу и јасно конципиране ликове, захваљујући песничкој употреби језика и пажљиво уређеној књижевној структури – почевши од синтаксе па до композиције – чини да приче у целини попримају симболични карактер, у суштини нам се откривајући као песме[19]. Тако једно од кључних начела симболистичке поетике, које је било

---

[15] Уочљиво је да у свим интервјуима и личним сведочењима Антоније Исаковић инсистира на домаћим ауторима као својим узорима и подстицајима, с тим што су Вук и народна књижевност на почетку свих његових почетака, затим Лаза Лазаревић и Бора Станковић, углавном писци са чијим га је делом критика доводила у везу веома ретко и по изузетку.

[16] „Све приповетке *Велике деце* одликује спој приповедачке нарације са лирским и драмским елементима, при чему промена становишта има веома значајну улогу", Ј. Делић, *Приповетке Антонија Исаковића, Лирски и драмски елементи у Исаковићевој ратној приповијеци*, Књижевност, 1990, стр. 1349.

[17] „Ако различите тачке гледишта нису међусобно потчињене, него су дате као у начелу равноправне, онда је пред нама полифонијско дело" (Борис Успенски, *Поетика композиције*, Нолит, Београд, 1979, стр. 17).

[18] М. Бахтин, *Проблеми поетике Достојевског*, Zepter book world, Београд, 2000.

[19] М. Пантић ову особину прозе Антонија Исаковића сматра кључном и као наративни модел назива је *приповедачком индукцијом* (М. Пантић, *Приповетке Антонија Исаковића*, предговор

много више предмет песничких него прозаистичких интересовања, постаје битно обележје наративног рукописа Антонија Исаковића: *Не именовати предмет*. *Не да се каже*, *већ да се наслути*, чиме свест читача која попуњава белине текста постаје једна накнадна, али предвиђена димензија приче. Познато је да је Чехов открио симбол као вид приповедачког поступка кратког прозног жанра, а не као његово средство, тако да Андрej Бјели о делу Чехова говори као о „симболичној прози насупрот нарацији", што као доминантно обележје препознајемо и делу Антонија Исаковића. Попут Чехова у Исаковићевим теоријским размишљањима, као и у његовим причама, посебно место заузима третирање имена јунака као и назива прича, настојање да се семантички круг приче повеже речима – сигналима контекстних значења, лирска атмосфера и мелодиозност која се постиже рефреном као у песми.

Захваљујући оваквим поетичким решењима, Исаковић је педесетих година био не само обновитељ и иноватор наше традиционалне приповедачке прозе већ умногоме близак следбеник и истински сродник најпознатијих писаца европске и светске кратке приче и приповетке. Будући да је истински учио од великих мајстора – Чехова, Мопасана и Достојевског – Антонија Исаковића са у том времену управо откривеним именима светске књижевности, по свему судећи, бар у *Великој деци*, не вежу директни утицаји, већ пре сродности у схватањима и уметничким тежњама да на један нов и сасвим савремен начин продре до истине о човеку.

Уколико прихватимо да је у књижевном тексту „фиксиран дијалог", који аутор „не води само са корпусом прочитаних дела, већ градећи своје дело, он у овакав дијалог укључује и вредности и представе свога контекста и оно што је као колективно несвесно присутно у њему",[20] Антоније Исаковић је без сумње, из сопственог, свакако личног и аутентичног доживљаја стварности, посебно оне револуционарне, „извукао и саздао органску структуру својих приповедака, у целом распону од теме до најдубљег подтекста"[21]. А затим, аутентичност Исаковићевих приповедака као да је преко усмене књижевности најнепосредније везана за националне корене. Попут народног певача Исаковић опева најдраматичније тренутке националне историје, али уместо историјских догађаја, у центар својих интересовања ставља човека, виновника и сведока, чију свест и савест претвара у поприште битке. Утемељен у националној књижевности, и сам Исаковић готово не пропушта прилику да истакне Вука као драгоценог учитеља, а језик народних песама као полазиште у грађењу властитог.

Опседнути *индикаторима* који су на овај или онај начин несумњиво указивали на присуство европских и светских модерних писаца у делу Антонија Исаковића, аналитичари су у својим полувековним истраживањима превидели читав један свет саздан на елементима српске народне митологије

књизи *Подне*, изабране приповетке, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1997, стр 10.)

[20] З. Константиновић, *Интертекстуална компаративистика*, Народна књига – Алфа, Београд, 2002. стр. 10.

[21] С. Лукић, *нав. дело*, стр. 82.

и религије, као и традиционалне симболике, понајвише црпљене из епске народне традиције. Ова дубинска димензија Исаковићевог текста ћутала је генерацијама да би као нова и, чини нам се, драгоцена коначно васкрсла и на целу причу о месту овог писца у српској књижевној традицији бацила ново светло. Тако ћемо се на трагу сасвим нових могућности читања и тумачења Исаковићевих приповедака наћи у тренутку када уочимо да је читав низ просторних одредница и детаље као што су избори боја, биљака, животиња, небеских тела и бројева аутор у својим приповеткама користио у митоепском и симболичном значењу,[22] односно да су у приповеткама Антонија Исаковића, као у нашој народној књижевности и традицији „не само човекови поступци него и његов пол, узраст, одевање, па и простор, време и боје прожети јаком етичком компонентом“[23].

Приповедање Антонија Исаковића, као нови почетак или боље рећи „као наставак дубинског континуитета“[24] српског модернистичког приповедања, обележено је стваралачким синкретизмом самих врхова светске и домаће књижевне традиције. И реалиста и модерниста, у *Великој деци* значајно и фолклориста, Исаковић на подлози конкретног времена и конкретних догађаја ствара свевремену причу о човеку и људском болу у световима и временима који нису њихов избор.

Кључне речи: приповетка, модернизам, традиција, народна митологија и религија.

Violeta Jovanovic

A SHORT STORY BY ANTONIJE ISAKOVIC IN THE EUROPEAN CONTEXT

(Summary)

In this paper we question the influence of the western modern theoreticians and the Russian writers on the writing opus of Antonije Isakovic, especially the influence on the first book *Velika deca (translation:Big children)*. Obsessed by some indicators which pointed out in various ways to some presence of European and world modern writers in opus of Antonije Isakovic, the analytics foresaw, by their half century long research, the whole world based on the elements of Serbian mythology and religion as well as the traditional symbolic that was mostly driven from the epic folk tradition. This deep dimension of the Isakovic's text shred the new light on the story about the place of this writer in the Serbian literal tradition. In totally new possibilities of reading and interpreting Isakovic's short stories we find ourselves in the moment when we can notice that the whole line of the special deter-

---

[22] Види: В. Јовановић, *Тренови и раскршћа, поетика приповедања Антонија Исаковића,* Просвета, Алтера, Београд, 2009.

[23] Н. Петковић, *Огледи из српске поетике*, Завод за уџбенике и наставна средства, Београд, 1990, стр. 94.

[24] М. Пантић, *нав. дело*, стр. 8.

minants and some details like the choice of colours, plants, animals, celestial bodies and numbers the author used in his short stories in the form of mythological and epical and symbolical meaning. In Isakovic's short stories and in our folk literature and tradition, not only the man's actions but also his gender, age, the way of clothing, even the space, time and colours have been pervaded by the strong ethical component.

Key words: short story, modernism, tradition, folk mythology and religion.

UDK 821.163.41.09 Tišma A

Весна Цидилко*
Humboldt-Universität zu Berlin, Philosophische Fakultät II,
Institut für Slawistik, Berlin

АЛЕКСАНДАР ТИШМА, ЕВРОПСКИ АУТОР ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА

Треба писати о суштинским збивањима. Суштина мора да се огледа у свакој појединости. Или то бива и ако човек неће?

А. Тишма[1]

Стваралаштво Александра Тишме несумњиво представља део књижевне традиције двадесетог столећа, који надмашује оквире националне књижевности. Излагање се бави како стилистичким и тематско-мотивским аспектима Тишминих романа и приповедака, тако и рецепцијским токовима и утицајем који су поједини европски аутори имали на овога писца. Посебна пажња обраћа се у овом контексту на Тишмине драме и путописне текстове.

1. О европској књижевности, глобалној култури и рецепцијским токовима

Тренутно се пуно говори о такозваној глобалној књижевности која се постулира у оквиру општих глобализацијских токова нашег времена. Глобални карактер види се пре свега у апострофирању нечега шта се означава као „миграцијско књижевно стваралаштво" – што је међутим, као често пута до сада, само ново име за већ познату појаву: књижевност насталу у егзилу то јест дела чији су аутори економски или политички мигранти.

Поменути општи токови не постоје само на економском плану. Они у великој мери обухватају управо културу, а тиме и књижевност. Проток

* vesna.cidilko@staff.hu-berlin.de

[1] А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, белешка од 24-ог фебруара 1951, стр. 199.

информација, брза и лака доступност културних остварења, усмерених од самог почетка на рецепцијски код који није ограничен на земљу или језик настанка, фактори су који доводе до преузимања, а често и до форсирања свеобухватних културних појава. Тако данас и у Србији наилазимо на тренутно у свету актуелне феномене, пре свега у масовној култури[2], сусрећемо се са чиклит-књижевношћу као делом савременог хрватског стваралаштва, хомосексуалношћу као све присутнијом филмском[3] и књижевном темом, како у Србији[4], тако и у Босни или Хрватској[5]. У истом контексту ситуиран је и први роман Барби Марковић, *Излажење* (Ренде, Београд, 2006), чији су главни ликови, како читамо у једној од рецензија,[6] три девојке и један младић са својим gay coming outom, и који је непосредно по објављивању преведен на немачки и штампан код једног од најпознатијих немачких издавача[7] – шта с обзиром на карактер савремене немачке рецепције српске и других јужнословенских књижевности не зачуђује[8]. Пуно интересантнији је у оквиру теме о којој овде говоримо текст на корицама немачке верзије поменуте књиге:

„Савремена поп-књижевност на немачком језику долази из Београда. Тамо је Барбара Марковић, германисткиња, клуберка и фан Томаса Бернхарда, у његовој класичној причи/приповетци *Gehen* дошла до неочекиваног откића:

---

[2] Попут тзв. Queer-дискурса у естради, више о томе код Драгана Тодоровић, *Звезде Queera: перформативни дискурс естраде у Србији, Теорије и политике рода, Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе*, ур. Т. Росић, оперативна ур. мр М. Грујић, Београд, 2008, стр. 407–411.

[3] Више о томе у тексту М. Симић, *Tako se kalio Queer: celuloidna (r)evolucija na području bivše Jugoslavije*, Теорије и политике рода, Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе, ур. Т. Росић, оперативна уредница мр М. Грујић, Београд, 2008, стр. 419–429.

[4] Један од примера је 2002. објављен роман Уроша Филиповића *Стакленац*, више о овој књизи и мотиву хомосексуалности у српској књижевности код Игора Перишића, Репрезентација хомосексуалног идентитета у *Златном руну* Б. Пекића и *Стакленцу* Уроша Филиповића: mainstraem и/ли off. Теорије и политике рода, Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе, Ур. Т. Росић, оперативна ур. М. Грујић, Београд, 2008, стр. 387–404.

[5] Упућујемо на романе Ђ. Кнежевић *Гутање вјетра* (2005) и *Меки трбух једнорога* штампан 2010, док би пандан Филиповићевом *Стакленцу* био књижевно минорни *Берлински ручник* Д. Илинчића, објављен у Загребу, 2007.

[6] L. Ivanović, Repis remix. http://media.kompakt.fm/Blog/Posts/BRDqzit

[7] B. Markovic, *Ausgehen. Aus dem serbischen von Mascha Dabic*, Suhrkamp Ve rlag, Frankfurt am Main, 2009. Роман је осим тога заједно са *Ленцом* Георга Бихнера и *Мади без Бога* Одона фон Хорвата адаптиран за сцену и премијерно изведен у Келну 9. јануара 2010.

[8] Више о томе у мојим радовима о рецепцијским токовима задњих деценија – *Serbische, kroatische und bosnische Autoren in deutschen Übersetzungen des letzten Jahrzehnts*, Berliner Osteuropa-Info der FU Berlin, 13/1999, стр. 32–35; *Srpska književnost u nemačkim prevodima, Žanr kao faktor recepcije,* Zbornik Matice srpske za književnost i jezik, *Žanrovi u srpskoj književnosti – poreklo i poetika oblika*, гл. и одг. ур. J. Delić, 2003, 51, 3, стр. 741–749; *Recepcija prevoda dela Aleksandra Tišme u Nemačkoj, Povratak miru Aleksandra Tišme*. Zbornik radova, ur. J. Delić, S. Koljević, I. Negrišorac, Novi Sad, 2005 стр. 242–251; *O književnosti u senci politike ili Milorad Pavić na nemačkom*, Letopis Matice srpske, 182/206, 478, 4, стр. 609–626; *Zur Rezeption der Dichtung von Stevan Tontić/O recepciji pesništva Stevana Tontića*, Serben und Deutsche, Zweiter Band. Literarische Begegnungen. / Srbi i Nemci, Knjiga druga, Književni susreti, Collegium Europaeum Jenense an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena, 2006, стр. 333–350; *Превод као културни и књижевни трансфер. О неким аспектима рецепције савремене српске књижевности на немачком говорном подручју*, Научни састанак слависта у Вукове дане, Књижевност и култура, 39/2, Београд, 2010, стр. 673–684.

преводећи појединачне реченице не само са немачког на српски језик, већ истовремено и преносећи их из стравичности Бернхардовог Беча у страву ноћног живота послератног Београда[9] – открила је да те реченице неочекивано стварају – у истој мери лако колико и неумољиво – један потпуно нови, а притом и потпуно бернардовски ремикс: „Кретање“ постаје „Излажење“, катастрофа у Рустеншаховој радњи за продају панталона претвара се у Social Suicide, „социјално самоубиство“, на Пластикмановом[10] концерту, а из Штајнхофа, болнице за умоболне, доспева се до финалног повлачења пред телевизијски екран – реченицу по реченицу, са свом попут каскаде снажном, громовитом снагом оригинала.“[11]

„Излажење“ значи не само да у српску књижевност тако рећи директно уводи Томаса Бернхарда, без да је овај аустријски аутор у значајнијој мери реципиран у овдашњој култури[12], већ и, ако је веровати рецензенту, конституише део савремене књижевности на немачком језику. „Излажење“ је иначе од стране ауторке експлицитно окарактерисан као „хејтерски“ роман, дакле „мржњачки“, „огорчен“, као код Томаса Бернхарда који није био превише одушевљен својом аустријском домовином. Је ли Барби Марковић европска ауторка, а њен роман дело европске књижевности? Шта је са језиком, преводом, оригиналом, жанром? Независно од питања присутности аустријског аутора у српској култури, реч је очигледно о једној потпуно другачијој појави, за разлику од хипотетичке рецепције стваралаштва Рада Драинца например на немачком говорном подручју или српске рецепције Хелделина или Рилкеа (да останемо у домену немачке књижевности), и на тај начин укључивања у токове европског песништва.

Али да се вратимо наведеном примеру Барби Марковић, који може да послужи као илустрација књижевних појава и односа у данашњој Европи и шире. Некада редак случај да се књижевно дело, настало у оквиру неке од „малих“ европских књижевности, кратко време по објављивању појави у преводу на неки од „великих“ европских језика, је нешто са чиме се од деведесетих до данас чешће срећемо – поменула бих поред неизбежног Цевада Карахасана, за новије време пре свега случај Иване Сајко. Ова хрватска ауторка је „у једном интервјуу истакла да је каријеру почела тако што је улагала у превођење / својих/ драма како би могла бити присутна на

[9] Реч је, наравно, о рату деведесетих.

[10] Richie Hatwin, *Plastikman.*

[11] „Die deutschprachige Popliteratur der Gegenwart kommt aus Belgrad. Dort machte Barbara Markovic, Germanistin, Clubberin und Thomas-Bernhard-Fan, an dessen klassischer Erzählung *Gehen* unlängst eine überraschende Entdeckung: Überführte sie einzelne Sätze nicht nur aus dem deutschen ins serbische, sondern zugleich aus der Entsetzlichkeit von Bernhards Wien in die Entsetzlichkeit des Belgrader Nachkriegs-Nachtlebens, fügten sie sich unversehens – so spielerisch wie gnadenlos – zu einem völlig neuem und doch völlig Bernhardschen Remix: Aus Gegen wird Ausgehen, aus der Katastrophe im rustenschachterschen Hosenladen ein Social Suicide auf einem Plastikman-Konzert und aus der Irrenanstalt Steinhof der finale Rückzug vor die glotze – Satz für Satz mit der kaskadenhaften Donnerwucht des Originals.“ Овај и други преводи са немачког, уколико није другачије назначено, потичу од ауторке.

[12] Слично је, мада не тако драстично, са аутором романа „Die Blendung“, Канетијем, чије дело показује паралеле са неким аспектима стваралаштва Александра Тишме (или обрнуто!) о чему ће у овом раду бити речи.

европској сцени.“[13] Та врста личног ангажмана и мотивација аутора која уз то иде не представљају ништа зачуђујуће – подсетимо на то да је Александар Тишма своје боравке на франкфуртском сајму књига на пример редовно користио у сврху покушаја пласирања својих романа у иностранству и да је сам пронашао и ангажовао своју прву преводитељку на француски[14]. Сајко међутим то чини пре него што је у самој Хрватској постала позната то јест пре него што је њен уметнички рад, а пре свега нови тренд у позоришној уметности, такозвано постдрамско позориште, тамо био прихваћен[15]. Ради ли се о европској ауторки, европском стваралаштву? Тешко је у овом и другим сличним случајевима одговорити на то питање[16], не само стога јер није могуће разграничити етаблиране уметничке вредности и мејнстрим од маргиналног, трајно вредно од појава кратког даха.

Александар Тишма није у овом смислу европски писац и не излази попут горе описаних аутора и дела на тај начин из оквира једне „мале“, „националне“ или просто појединачне европске књижевности. Он то није наравно ни због чињенице да је лауреат неколико важних европских књижевних награда[17], нити због константног стављања његовог стваралаштва у контекст такозване Средње Европе, како то налазимо у вредновањима не само једног Ђерђа Конрада[18], већ као „опште место“ у осврtима Тишминих француских, италијанских , холандских и других мање или више упућених рецензената[19].

---

[13] Д. Ђурић, *Поетско, политичко и ауторефлексивно у постдрамским текстовима Иване Сајко и експерименталној песничкој пракси Ажиновске школе поезије*, Теорије и политике рода, Родни идентитети у књижевностима југоисточне Европе, Ур.Т. Росић, оперативна ур. М. Грујић, Београд, 2008, стр.55.

[14] Више о томе у мом раду о рецепцији превода дела Александра Тишме, објављеном у зборнику *Повратак миру Александра Тишме*.

[15] «О проблему такозваних малих култура и њихове уметничке производње писао је Горан Сергеј Присташ u Поговору за књигу драмских текстова Иване Сајко *Смакнута лица – четири драме о оптимизму*. Присташ је писао да је у хрватској култури савремени театар као реализација увек касnио, /..../ контекст коме припада рад Иване Сајко /.../ је постдрамски театар.

Током деведесетих година XX века долази до важне позоришне тенденције о којој подробно пише немачки теоретичар Ханс-Тис Леман (Hans-Thies Lehmann) у књизи *Постдрамско казалиште* – аналитички приступ““, вид. Д. Ђурић, *Поетско, политичко и ауторефлексивно и постдрамским текстовима Иване Сајко и експерименталној песничкој пракси Ажиновске школе поезије*, Теорије и политике рода, Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе, ур.Т. Росић, Београд, 2008, стр. 55-56. Студија о којој Ђурић говори је преведена на хрватски и изашла је 2004 истовремено у Загребу и Београду под насловом *Постдрамско казалиште – аналитички приступ.*

[16] Драмски рад Иване Сајко са једне стране сигурно представља нешто шта налазимо и у немачком или британском савременом позоришту, при чему се поставља питање уметничке вредности у оквиру овог новог правца. На једној у Берлину недавно одржаној књижевној вечери модератор је, цитирајући наводе са корица, тврдио да се ради о „једном од најважнијих књижевних гласова југоисточне Европе“, што се и самој Сајко учинило мало претераним, и шта је коментарисала са „Представљена сам тако као да сам мртви аутор“.

[17] «Награда за европску књижевност», додељена у Бечу и «Европска награда за мир и разумевање» на лајпцишком сајму књига године 1996, награда «Мондело» u Палерму 2000. године.

[18] За Конрада је Тишма «велики европски писац», који спада «међу класичне европске ауторе столећа које је остало за нама», вид. Ђерђ Конрад, *Поздрав Александру Тишми, Повратак миру Александра Тишме*, Зборник радова, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 296-297.

[19] Тако је Тишма u Израелу „представљен /../као један од великана средњоевропске књижевности, као хроничар доба у коме је живео“, вид. Ана Шомло*, Рецепција превода Тиш-*

Атрибут „европски“ се у овом излагању другачије разуме. Тишма је европски писац пре свега по темама којима се бавио и по везивању за историју 20. века и појаве које су га окарактерисале. Мисли се на два тоталитаризма, нацистички и комунистички[20], на холокауст и проблем насиља. Имајући у виду Тишмину делимичну индиферентност, његов особит став у односу на историјске догађаје чији је био сведок, а често и учесник, као и његову концентрисаност на лично у смислу приватног живота и сопствене психичке датости, ова тврдња о његовом „европејству“ базираном на историјским аспектима може изгледати мало вероватном. На први поглед се чини да политика, идеологија и слично нису нешто примарно за Тишму као човека и као аутора.

Дневничке белешке нас обавештавају о Тишмином краткотрајном политичком конформизму непосредно по завршетку Другог светског рата[21]. Осим тога налазимо спорадичне записе о политичкој ситуацији у земљи, на пример у првој половини седамдесетих[22], често уско повезане са питањима културне политике и културног живота, које зачуђују својом отвореношћу[23]. Политичке белешке везане за Косово и неке од политички акцентованих догађаја у култури[24] почетком осамдесетих година настављају се у деведесетим интензивнијим размишљањима о узроцима ратног сукоба и распада земље. Тишма, који у свом дневнику ни једном речју не помиње догађаје у

миних књига и Израели, Повратак мири Александра Тишме, Зборник радова, ур.Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 285, у Холандији и Белгији је са једне стране био виђен као типичан писац са Балкана у критикама о делу *Које волимо*, да би га критичари, пишући о преводима његових других романа током деведесетих, увек окарактерисали као средњеевропског аутора, вид. о томе Стејн Верват, *Александар Тишма и Холандији и Белгији. Повратак миру Александра Тишме*, Зборник радова. ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 281. Више о средњој Европи и Тишмином стваралаштву у даљем тексту.

[20] Од српских критичара једино Гојко Божовић на једном месту експлицитно помиње «оба тоталитаризма минулог века» и то као мотивско-тематску потку *Употребе човека*, вид. Гојко Божовић, *«Употреба човека» или драма без катарзе. Повратак миру Александра Тишме*, Зборник радова. ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 170-171.

[21] Вид. о томе и мој рад *Zu den literarischen Anfängen von Aleksandar Tišma*, Zeitschrift für Slawistik, 50/2005, 3, стр. 285-302.

[22] Детаљније ће о овом сегменти *Дневника* бити речи у даљем излагању које се односи на *Ибикину кућу* и Тишмине драме.

[23] «Због немогућности да друкчије влада, Тито заводи малу културну револуцију: искључују се из партије «анархолиберали», истичу се црне листе обогаћених, уводи се партијска кадровска политика, поново. Ћулум је сазнао да ће и «Летопис» бити нападнут због објављивања једне приповетке Живојина Павловића која се руга откупу и колективизацији. Сада треба бити јак, здравствено јак, и опрезан. Тешити се мислећи на горе: концлогоре, на емиграцију.», А. Тишма, Дневник 1942-2001, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 565-566, запис од 6. новембра 1972. «Све се свлачи у блато дневне политике. У тражењу повода за «критику и самокритику» жигошу се филмови који су играни пре пет и шест година не сметајући никоме, цитирају се књиге и позоришни комади. Јањушевић, посетивши ме данас у канцеларији, каже да ће бити занимљива игра око доделе НИН-ове награде мојој књизи јер се у њој, са сценом Попадићевог стрељања, изједначују фашисти и партизани.», А. Тишма, Дневник 1942-2001, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 568, белешка од 9. фебруара 1973.

О томе да «нема социјализма са људским ликом» говори дневнички запис од 23. марта исте, 1972 године, вид. А. Тишма, *Дневник* 1942-2001, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 556.

[24] Попут афере око Ђогових «Вунених времена», види дневнички запис од 26-ог јуна 1983, А. Тишма, *Дневник* 1942-2001, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 752.

Мађарској 1956. године[25] или пак смрт Јосипа Броза , али зато бележи „пад у немилост“ Јованке Броз, очигледно није тако ахисторичан и аполитичан или тачније у толикој мери конформиста како се то на први поглед чини. То се одражава и у његовом књижевном делу, како показује пре свега *Ибикина кућа* и аутореви драмски текстови.

2. Тоталитаризми 20. века у књижевном делу Александа Тишме

Један од феномена минулог столећа је несумњиво тоталитаризам, отелотворен у нацистичко-фашистичком режиму и у комунизму[26] и праћен стварањем концентрационих и других логора и планским уништењем етничких и/или социјалних група чија последица је између осталог геноцид над Јеврејима. Судбина европских Јевреја и холокауст, како се данас означава погром Јевреја током Другог светског рата, представљају једну од кључних мотивских осовина пре свега романа Александра Тишме, како је познато и већ давно запажено, тако да тиме не откривамо ништа ново. Поменуту „јеврејску тему“ Тишма по речима Славка Гордића открива „релативно касно“[27]. Повезано са холокаустом у Тишмином делу се тематизује и нацизам, како у својој немачкој, тако и у мађарској варијанти. Тишминини акценти у литерарној обради ове теме леже на судбини Јевреја, додирујући неминовно и концентрационе логоре. Александар Тишма је тиме један у низу аутора, европских аутора који су о томе писали и све то претапали у књижевно штиво, поред Прима Левија, Имреа Кертеса[28], Данила Киша, Богумила Храбала. Бивајући тиме европски аутор у смислу како се то разуме у овом раду[29] из тог раз-

[25] Недостатак рефлексије историјских момената запажен је и у рецензијама делимичног немачког превода «Дневника», па се тако један од рецензената чуди да Тишма «не спомиње чак ни Стаљинград», више о томе у Цидилко, *О немачкој рецепцији дела Александа Тишме*, Повратак миру Александра Тишме. Зборник радова. Уредници Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 250.

[26] Од литературе на ову тему наводим овде релативно кратку, али врло информативну и концизну књигу француског историчара и политиколога Алена Безансона (Alain Besançon) *Le malheur du siècle. Sur le communisme, le nazisme et l'unici é de la Shoah*, Editions Fayard, Paris, 1998. Немачки превод појавио се код познатог немачког издавача „Клет-Коте“ 2001. године под нешто измењеним насловом „Über die Shoah, den Nationalsozialismus und den Stalinismus“, при чему је симптоматичан не само измењени редослед већ пре свега замена појма „комунизам“ изразом „стаљинизам“ – критика стаљинизма је могућа, критика комунизма не – или бар не темељна. Ово одражава став не само левих и левичарству наклоњених, већ уопште претежног дела немачког друштва, где се нацизам види као првенствено и највеће зло. За разлику од тога већ 1999. ишао хрватски превод, из пера Франа Цетинића носи наслов *Зла коб стољећа. О комунизму, нацизму и јединствености Шое*, издавач Градац, Чачак, Београд.

[27] Видети С. Гордић, *Жанровско-поетичке карактеристике «Дневника 1942-2001» Александра Тишме*, Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности, књ. 2, Нови Сад, 2009, стр. 327.

[28] Тишма је 1999 превео *Бесудбинство* на српски.

[29] Италијански издавач Тишминих дела Карл Фелтинели, даје, како то формулише Персида Лазаревић ди Ђакомо, не само „поуздан суд о европском оквиру наше књижевности“, већ тај суд базира управо на томе да је Тишма „обузет не тако једноставним темама као што су фашизам и моћ, холокауст и свет лагера“, видети П. Лазаревић ди Ђакомо, *Рецепција дела Александра Тиш-*

лога, јер је, усуђујемо се да тврдимо, схватио и осетио потребу сведочења о томе за шта је способна људска природа и до којих дубина зла може допрети људски ум. Порив да се то обелодани, у књижевном делу ако је то за одређену људску јединку једини могући начин, са сигурношћу је код Александра Тишме постојао. Ако не раније, Тишма га је постао свестан наишавши средином седамдесетих година на свом путовању кроз Мароко на француско цепно издање класичног дела Тадеуша Боровица *Ecrits des condamnés à mort sous l ´occupation nazie*[30]. Лектира овог документарног дела, које иначе веома штедљиви Тишма одмах купује и мемоара Надежде Мандељштам[31] и Светлане Алилујеве[32] обележавају Тишмин боравак у Тангеру и Рабату[33] . Свест о тоталитаризмима 20. века присутна је међутим код Тишме[34] од самог почетка, исто тако као и свест да те појаве повлаче за собом књижевну и друге рефлексије. Ова свест се код писца јавља још у педесетим годинама, у једном тренутку делом у оквиру преузимања режимског схватања о улози и функцији књижевности[35]. Од самог почетка међутим Тишма заузима истовремено критичан став према новом времену и појавама које социјализам са собом носи и то претапа у своја књижевна остварења, превлађујући током времена своје политичке заблуде[36]. Једно од њих је прва ауторова објављена

ме у Италији. Повратак миру Александра Тишме, Зборник радова. Ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 273. За разлику од ње и Фелтинелија, Славко Гордић види једино европску репутацију коју Тишма по њему захваљује писању о холокаусту, са чиме се не бих сложила јер то сужује визуру и не види управо оно о чему је у овом раду реч када се осветљава „европејство", европска књижевна релеванција овога аутора.

[30] Дело је објављено још педесетих година у Паризу и преведено на многе језике, осим на српски односно српскохрватски.

[31] Које у «Америчкој читаоници» у Рабату чита на француском, види А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 614.

[32] Ову књигу Тишма чита у «Француској читаоници», види А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 614.

[33] Вид. дневничке забелешке од 16, 17, 21, 26. децембра 1976, које су или коментари прочитаног које се стављa у релацију са сопственим описом холокауста или цитати на француском делова Боровицове књиге.

[34] Које на једном месту у дневнику експлицитно именује, видети А.Тишма. *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 573, белешка од 10. јуна 1973. О Тишминим тезама о узроцима појаве тоталитаризма и диктатуре у Немачкој и у Совјетском Савезу вид. и А. Tišma, *Eine Art menschlichen Benehmens*, Hamburg 1995, (Angesichts unseres Jahrhunderts. Reden über Gewalt und Destruktivität, Bd. 6), стр. 7-8.

[35] «Победа и владавина Комунистичке партије, са таласом нових односа и уверења и разочарења које собом доносе, несумњиво су најважнији доживљај наше генерације: не само да без њега несме бити савременог дела, него вероватно то и треба да је средишни моменат сваког савременог дела.

Али, како га дати? Да ли фактографски описати илузије и смицалице једног скученог, поједностављеног начина живота (партијаца и њихових противника), у коме врхунски морални проблем представља: треба ли неког потказати и да ли је неки потказани крив или је кривљи онај који потказује?», А.Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 294–295, белешка од 4. марта 1956.

[36] Или просто неинформисаност, која је била један од разлога (не једини, други је Тишмин контроверзни однос према сопственом и туђем јеврејству) да се тек 1985 упусти у лектиру Шинковог *Романа без романа*, једне од «/.../ књига које раскринкавају совјетски социјализам, какве сам иначе радо читао. /.../ Највећи пропуст мога приватног литерарног живота, сигурно.», А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 813, белешка од 21. јула 1985.

приповетка, „Ибикина кућа“ и пре свега, његова драма „Цена лажи“[37]. Мотив проституције се у „Ибикиној кући“ ситуира у политички контекст новог времена, а то значи да су права тема овога текста промене, политичке пре свега, а потом и социјалне, настале после 1945. године. Управо у доба настанка коначне верзије „Ибикине куће“ и њеног објављивања долази до Тишминог отрежњења и све јасније свести о правом карактеру новог политичког и друштвеног система[38]. О политичком карактеру своје прве објављене приповетке експлицитно говори и сам аутор неких 30 година касније, у дневничком запису од 30. маја 1981:

> „Погледао сам француски филм „Јавна кућа 122“, привучен насловом и замамним фотосима голотиње. Међутим, ту је јавна кућа упола метафора, као и у мојој „Ибикиној кући“; права тема је и у овом филму смењивање режима од афере Стависког преко стварања Народног фронта до окупације и позива De Gaullea на отпор. Једино што филму недостаје јесте трагика једне Иби, услед чега је он остао лак и фриволан.»[39]

Далеко јаче него у «Ибикиној кући» до конфронтације са комунизмом долази у ауторевом драмском делу. Информбиро, политичке пресије и пре свега, тоталитаризам су тема «Цене лажи»[40]. О Тишмином критичком односу према тоталитаризмима двадесетог века сведочи осим тога његов текст «Пре мита», написан 1964, који се односи на пишчеву прву драму и њен настанак[41]. Политичком стварношћу послератне Југославије и људским трагедијама, а пре свега уништавањем грађанског слоја бави се Тишмина *Јелена Гавански*, објављена још 1959. у «Летопису Матице српске», а први пут играна и премијерно приказана као телевизијска драма тек 1983[42]. О реакцијама у тадашњој југословенској културној јавности на драмске текстове са сличном тематиком непосредно по објављивању *Јелене Гавански* Тишма бележи, укључујући ту и лична размишљања и суд о сопственим делима са истом тематиком:

> «У децембарском *Делу* – које је одлично, прави велеградски часопис – драматург «Југодрпа» Ћирилов своди лоше драме под исти именитељ разглабања о пропалим богаташима; под тај именитељ спада и моја *Јелена Гавања*. Ту сам заиста попустио примамљивости сигурно успешног калупа: хтео сам да направим драму о «људима који су остали», започео је /.../, запео, и нашао решење у заплету који је нањушила она моја кобна вештина, она сигурност у осећању облика која је одбацила «Солилоквиј», скратила главе «Широких врата» на сиве «тачке», испевала моје вицкасте песме, *Цену лажи,* и.т.д.»[43]

---

[37] О чему сам опширно писала, видети В. Цидилко, *Политичка и социјална стварност у приповедачком делу Александра Тишме*, Књижевна историја, XXXIX 2007, 131–132, стр. 185–196.

[38] Нав. дело, стр. 188-189.

[39] А. Тишма, *Дневник* 1942–2001, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 686.

[40] Из просторних разлога, а и да се не бих понављала не улазим овде у детаљну експликацију своје тврдње, већ упућујем на мој већ објављени текст: Детаљно о томе видети у мом тексту *Политичка и социјална стварност у приповедачком делу Александра Тишме*, стр. 191–193. Са тврдњом Јована Попова да је Тишма ову драму «свесно писао као покушај искупљења пред режимом» не бих се сложила, више о томе Јован Попов, Драмски опус Александра Тишме. Повратак миру Александра Тишме. Зборник радова. Ур. Ј. Делић, С. Кољевић, и. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 186.

[41] А. Тишма, *Песме и записи*, Београд, 1997, стр. 180–186.

[42] И једном реемитована 1985. године.

[43] А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 371, белешка од 14. јануара 1959.

У каснијем стваралаштву књижевна транспозиција политичке и социјалне стране југословенске стварности уступиће место сликању холокоуста и нацистичког тоталитаризма. Дневнички записи међутим обелодањују једног другог Александра Тишму који у јесен 1969 записује:

> «Док се у Београду држи састанак писаца под насловом «Књижевност и револуција», у новинама се ређају напади против Михаиловићевих «Тикава». Аргумент је, наравно, народ. Народ је 1948. извојевао победу против стаљинизма, а «Тикве» ту победу обесвећују. Међутим, нико не каже да је «народ», то јест УДБА, имала у то време исте стаљинистичке методе као и противна страна, да је била исто тако сурова и безобзирна с гледишта грађанске законитости, па чак и под предпоставком да је имала права да то буде, ништа не мења чињеницу да је таква била, као што говори књига, и комад по њој. – «Тикве» су биле наша прва политички слободна књига. – Овакви напади биће могући све дотле док се не озакони да писац може писати и против «народа», то јест интереса власти.»[44]

Због штампања драматизације «Тикава», које убрзо бивају забрањене, Тишма добија формалну опомену Управног одбора Матице српске[45].

У Тишмином дневнику не налазимо само различите судове о комунизму, почевши од ретких позитивних импресија[46], до отворене, често заједљиве критике[47], бележећи већ ране 1981. прогнозу о предстојећем слому комунизма[48].

3. О мотивској универзалности и језичком прелажењу граница

Универзални карактер књижевности, у случају да се постулира као постојећи, из различитих разлога не сматра се увек позитивним, тако да се монтира недостатак „локалног колорита“ на пример. Такав став налазимо у критици једног од првих Тишминих прозних текстова објављених 1950. у „Летопису Матице српске“[49]. По Тишминим речима пребацује му се недостатак везе са тлом, стварношћу – што је разумљиво с обзиром да критичар наступа са позиција соцреализма и владајуће културно-политичке доктри-

---

[44] А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 520, запис од 19.ог октобра 1969.

[45] О чему говори у белешци од 11. јануара 1970, А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 522.

[46] Једна од њих из краја седамдесетих се односи на Мађарску, видети А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 661, белешка од 3.јуна 1979.

[47] Тако о Букурешту читамо: « Замах и дрскост у отимању око таксија пред станицом. Безличност хотела. /.../ Овде су сви здрави, као у мојој «Крчми», остали су склоњени са очију.», А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 584, запис од 19. маја 1974. О «хуманистичком» и проблему хуманизма у социјализму види А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 576, 8. октобар 1973. У овом контексту видети и другу и четврту главу наведене Безансонове студије.

[48] «Дописник Танјуга из Варшаве јавља НИН-укако му је једна «ауторитативна личност пољског политичког живота» рекла: «Самој Партији тек остаје да се консолидује, а наше, пољско друштво је сложено. На завршетку рата његов добар део чекао је владу из Лондона.» Ова истина, изречена с наше стране гвоздене завесе први пут у ових 36 година, важи подједнако за целу Источну Европу. И данас, када, како каже неки Џон Бол у истом броју НИН-а за 9. август, «комунизам више нема тако снажну мисионарску моћ», јер је «ваздух изашао из балона идеологије», час је да се «добром делу» становништва Источне Европе врати што му је отето.», А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 693.

[49] Реч је о јединоm објављеном поглављу под насловом «На скели» из «Четрдесет прве»,.и критичару П. Адамовићу.

не. Аутор пак сматра да је то нешто шта се не да исправити и наводи сопствену невезаност за тле, своју белосветску независност „која је у суштини равнодушност“[50], да би се запитао да ли ће се то променити током времена и да ли је та промена пожељна, јер:

„А можда то мени и не треба. Бићу мање присан, али општији, људскији.“[51].

Могли бисмо, више од пола века касније изнети тврдњу да је Александру Тишми успело како да као део универзалног књижевног исказа оствари своју списатељску индивидуалност, тако и да „локални колорит“ пренесе на сцену европске књижевности створивши од Новога Сада, без обзира на аверзију коју је гајио према овом граду и осећаја туђинства и непripадања[52] „место европске књижевности које може да се пореди са Звевиним Трстом и Грасовим Гдањским“[53] или пак са Џојсовим Даблином[54], да цитирамо само неке од пишчевих европских критичара.

Један од стубова Тишмине укључености у европску културу представљају језици којима је владао – поред српског[55] и мађарског су енглески, француски и немачки језици који су му отворили врата пре свега европских књижевности, не само кроз лектиру појединих аутора, већ и захваљујући праћењу важнијих часописа. Велики читач Тишма је у „Летопису“ кроз рубрику „Листајући часописе“ тај увид поделио са југословенском културном јавношћу, утичући тиме делом на њено културно оформљење[56]. Сам Тишма језике, а пре свега француски, види у склопу свог „изласка у Европу“, који је истовремено и

---

[50] А.Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 179, белешка од 14. септембра 1950.

[51] А.Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 179, белешка од 14. септембра 1950. Да му је успео шпагат између географско-локалне одређености и опште важности тврди Јанош Бањаи у својој рецензији *Употребе човека*, наглашавајући да је «Предратни Нови Сад, Нови Сад у току рата и после рата – то је време и простор света романа. Но, Тишмина књига не представља дело о Новом Саду /.../» – цитирано по Корнелија Фараго, *Рецепција као догађај значења (О мађарској рецепцији дела Александра Тишме)*, *Повратак миру Александра Тишме*, Зборник радова, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 238.

[52] Као илустрацију вид. Тишмину дневничку забелешку од 8. марта 1981, А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 680.

[53] Тако Тишмин италијански издавач Фелтинели, вид. П. Лазаревић ди Ђакомо op. cit. 273.

[54] Тврдња да је Нови Сад, слично Џојсовом Даблину постао локација на «књижевно-културној мапи» нашег времена потиче из laudatio Сигрид Лефлер, држане приликом доделе Тишми „Европске награде за мир и разумевање“ 1996. у Лајпцигу. Ову мисао Лефлерове, не наводећи извор, преузима и Илма Ракуша у тексту написаном поводом пишчеве смрти.

[55] Сматрам неукусним и непотребним указивања на језичке грешке и упућивање на то да Тишма тобоже српским језиком није добро владао која после пишчеве смрти спорадично налазимо у текстовима о његовом делу, без обзира на то да је сам Тишма био поготово на почетку свог књижевног рада, свестан језичких грешака. Нешто другачију слику пружа недавно објављени «Женарник», чији језик у великој мери одудара од језика романа и приповедака штампаних за ауторовог живота. Овај роман, који је у рукопису део Тишмине заоставштине, Тишма очигледно није језички дорадио и вероватно га у овом првобитном језичком облику не би никада објавио. Не улазим на овом месту у друге слабости овог дела.

[56] Тишма је посредно утицао и на масовну културу одабирајући за «Форумов» «Роман за викенд» немачке и енглеске романе, искључиво из новчаних разлога и без икакве гриже савести оно шта означава са «све го кич», види А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 600, 17. март 1976.

укључивање сопственог невољног, наметнутог „балканског искуства“[57] у европски контекст, ма колико било непрецизно и другачијег тока[58] од оног у првом реду повољног. Тако после вишедневног боравка у Лозани и Паризу где је у „Југословенском културном центру“ промовисано француско издање *Школе безбожништва* у дневнику бележи:

> „Тај 23. април 1981. био је у ствари врхунац мог живота, испуњење воље да своје балканско искуство, наметнуто случајношћу рођења и принудом останка, искријумчарим на светло света који је за мене увек представљао Париз – баш он – у облику књиге, француске књиге, која је од мојих првих читања опредмећивала дело.“[59]

Појаву својих књига на француском Тишма вреднује речима „Успео сам дакле да проговорим за Европу“[60]. Овај ауторев суд, ма колико се чинио еуфорички, није неоснован, поготово из данашње перспективе.

О месту Александра Тишме у европској интелектуалној и културној јавности говори и то да је 1998. у оквиру дебате око једног контроверзног говора писца Мартина Валзера и покретања питања праве мере немачке кривице за погром Јевреја и данашњег места те кривице у немачком друштву, управо он (поред једног немачког аутора) био позван да се у Frankfurter Allgemeine Zeitung-у јавно изјасни о питању немачке кривице и моралних кривица те врсте уопште[61].

Европске језичке баријере и границе Тишма је прелазио не само преводећи на српски, са мађарског на пример, већ и пишући. Тако је на немачком настао његов текст *Једна врста људског понашања*, штампан у Хамбургу као 6. свеска 1995 библиотеке са, за у овом излагању заступане тезе симптоматичним називом „Конфронтишући се са нашим столећем. Говори о

---

[57] «Прекјуче у Дебрецену на Филозофском факултету /.../ Око огромне, четвртасте и светле ауле, на галеријама за писаћим столовима седе студенти, студенткиње, и чутећи читају, бележе. Осећам њихову малокрвну удубљеност у старе текстове неких песника и учењака /.../ Замишљам и хладни, безнадно мртви свет који их очекује кад искораче из овог здања духа, грађеног по узору на атинску академију. Новчане бриге, политичке бриге, мржње, ситничавост, ћутљив живот подлокан притајиваним инстиктима. Рубље које је чисто али кога нема доста у орману. То је по мом осећању Средња Европа. И схватам наједном да сам ја писац те Средње Европе, да нисам балкански писац. Балкански човек одраста у сасвим другој атмосфери: у галами, у свађи, у сукобу, њега ван собе очекује конфузија, неред, насртаји. Моје јунаке не, већ ова безваздушна, загушљива скученост.», А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 529, запис од 12. новембра 1970. О Средњој Европи као кичу и исконструисаности у литератури чији је пример по Тишми и његов делимични узор Мараи, калупу у који се пишући *Капоа* и сам уклапа, Тишма говори у запису од 28. јуна 1986, види А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, 2001, стр. 841.

[58] «Сви разговори /.../ са новинарима сводили су се на догађаје рата, изазване или појачане националним разликама. /.../ Нисам ништа рекао о својој еротској инспирацији, о опсености насиља као основној теми, нисам чак рекао да је Нови Сад као позорница мојих збивања случајност, па је испало да сам хроничар тамо неког забаченог краја Источне Европе.», А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 821, белешка од 14. октобра 1985.

[59] А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 683, белешка од 29. априла 1981.

[60] А. Тишма, *Дневник 1942-2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 702, запис од 6. јануара 1982.

[61] Види В. Цидилко, *Рецепција превода дела Александра Тишме у Немачкој, Повратак миру. Александра Тишме*, Зборник радова. ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 243.

насиљу и деструктивности“[62]. На овом језику није, међутим, никада покушао да књижевно ствара. Стога делује потпуно неочекивано сазнање да је зрели аутор покушавао да пише на француском. Почетком осамдесетих Тишма започиње на француском, уз помоћ речника и споро напредујући, да пише једно, како сам каже, еротско-порнографско штиво насловљено са „Saison au paradis“ [63] са оправдањем да то не пише на српском «јер се код нас то не би могло објавити»[64]. Еротско-порнографски мотиви Тишму привлаче, са различитим интензитетом, од када ствара. Непуну годину раније Тишма у пролеће 1981. прекуцава прву главу «романа о страснику», којом није задовољан[65], док још из почетка седамдесетих потичу маштања о одметнику-нимфоману[66] као мотиву романа[67] и почетци писања недавно изашлог *Женарника*[68]. Писање на француском Тишма међутим доживљава као спуштање свог стваралаштва са уметничког на тривијално, како дословно бележи, које као да тривијализује и њега самог[69]. До тога не долази због недовољног владања француским језиком, већ је разлог природа самог текста и неки слојеви аутореве личности:

> «Писање „Saison“ скопчано је са осећањем стида, вероватно због плиткости и простоте захвата. Кад ме ко пита пишем ли /.../ одговарам одречно, не из несигурности у успех, као понекад раније, већ из убеђења да то што пишем мој саговорник неће ни читати ни о њему сазнати, што је још увек боље него да сазна и чита. А кад дођем у сукоб са Са. или са собом /.../ помисао на писање /.../ више ме не извлачи из гађења према себи, пошто се ради у писању о једном слоју моје савести којим се не поносим, већ га напротив скривам као грех.“[70]

И даље:

> „Јер то што пишем није остварење високе замисли – „дело“ – него низање еротских сањарија којима испуњавам време /.../.“[71]

---

[62] A. Tišma, *Eine Art menschlichen Benehmens*, Hamburg, 1995 (Angesichts unseres Jahrhunderts. Reden über Gewalt und Destruktivität, Bd. 6).

[63] На француском овај израз звучи поетички, реч је о фрази која се појављује у наслову многих књига, између осталог и једне Брајтона Брајтенбаха. Артур Рембо је тако оставио танку књижицу стихова насловљену са „Un saison en enfer“.

[64] А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 719, белешка од 10. августа 1982.

[65] Види А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 682, белешка од 21. марта 1981.

[66] Да се овај термин не односи на особе мушког пола Тишми очигледно није било познато.

[67] А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 554, белешка од 31. јануара 1972.

[68] Чије писање ће спорадично прекидати и поново започињати седамдесетих и осамдесетих година, види А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 598-599, белешке од 20. децембра 1975 и 7. марта 1976. који Иван Негришорац у предговору упоређује са романима Де Сада, при чему нам се ово виђење чини неосновано, видети И. Негришорац, Женарник *Александра Тишме као антрополошки роман*. А. Тишма, *Женарник*, Нови Сад, 2010, стр. 5–34.

[69] А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 721, белешка од 3. септембра 1982.

[70] А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 722, белешка од 16. септембра 1982.

[71] А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 723, белешка од 18. септембра 1982.

Овај текст Тишма полако напушта, да га никада не заврши[72], а своје „еротске сањарије“ потхрањује лектиром[73] и радом на другим рукописима сличне тематике, који ће такође остати недовршени[74].

Тишмин покушај писања на француском језику, ма колико био маргиналан у уметничком погледу, каменчић је у мозаику који представља место новосадског аутора у низу европских писаца, стваралаца са европском вокацијом и отвореношћу, како стилских, тако и језичких захвата једне Европе (данас у нестајању) вишејезичних аутора, попут Ивана Гола или Пола Целана и Џосефа Конрада, каменчић који га одваја и разликује не само од аутора на почетку поменуте „глобалне књижевности“, већ пре свега од великог броја српских и других јужнословенских романсијера и приповедача, који данас слове за важне. И за које нисмо сигурни хоће ли их се неко за пар година сећати. Поготово у другој половини двадесетог века и пре свега на његовом крају превођени су многобројни српски (и не само српски већ и други јужнословенски аутори) за које можемо бити сигурни да ће, са неколико изузетака, за десетак година постати непознанице не само за ширу читалачку публику, већ и за оне који се књижевношћу баве – књижевне историчаре и филологе (ако ових задњих до тада уопште буде било). Разлог за то видим у дневној актуелности преведених дела која се крајем двадесетог века примарно ограничава на ратна збивања деведесетих и тривијализам свакодневнице, али и у њиховој књижевној и уметничкој маргиналности и повлађивању тржишним захтевима и актуелним „трендовима“ у друштву и култури за коју се преводи.

Романи и приповетке Александра Тишме спадају у групу оних дела која неће бити ни маргинализована ни заборављена. Не само због своје литерарне вредности, већ и стога јер се ради о књижевном делу европског духа, и пре свега јер је реч о темама које су обележиле не само историјску стварност, већ и културно стваралаштво и културну мисао нашег континента у прошлом столећу.

Кључне речи: глобални културни токови, масовна култура, савремена немачка рецепција српске књижевности, тоталитаризам, холокауст, Европа

---

[72] «Saison» не само да данима не дотичем, него више на њу и не мислим“ , А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 723, белешка од 30. септембра 1982, вид. и белешку од 25. октобра 1982, стр. 730.

[73] « /.../ у Матичиној читаоници скоро три часа читао Montherlanta, започетог у Паризу (порнографску „Pitié pour les femmes“).“ А. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 727, белешка од 15. октобра 1982.

[74] «Синоћ сам дошао кући ободрен надом да ћу моћи наставити да пишем «Наследство», један од последњих изражаја моје порнографске инспирације.», А.. Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001, стр. 755, белешка од 4. јула 1983, видети и записе од 8. јула и 22. јула 1983, стр. 756.

као културни и књижевни простор, вишејезичност у књижевности, порнографске теме.

ЛИТЕРАТУРА

Ален Безансон, *Зла коб стољећа. О комунизму, нацизму и јединствености Шое*, Чачак, Београд, 1999.

Гојко Божовић, *„Употреба човека“ или драма без катарзе. Повратак миру Александра Тишме,* Зборник радова, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2008, стр. 168–177.

Стејн Верват, *Александар Тишма у Холандији и Белгији. Повратак миру Александра Тишме,* Зборник радова. Уредници Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2008, стр. 275–284.

Славко Гордић, *Жанровско-поетичке карактеристике „Дневника 1942-2001“ Александра Тишме*, Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности, књ. 2, Нови Сад, 2009, стр. 325–338.

Дубравка Ђурић, *Поетско, политичко и ауторефлексивно у постдрамским текстовима Иване Сајко и експерименталној песничкој пракси Ажиновске школе поезије*, Теорије и политике рода. Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе, ур. Т. Росић, оперативна ур. М. Грујић, Београд, 2008, стр. 53–65.

Лука Ивановић, *Repis remix*. http://media.kompakt.fm/Blog/Posts/BRDqzit

Дражен Илинчић, *Берлински ручник*, Загреб, 2007.

Корнелија Фараго, *Рецепција као догађај значења*, (О мађарској рецепцији дела Александра Тишме). *Повратак миру Александра Тишме,* Зборник радова. Уредници Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 231–241.

Урош Филиповић, *Стакленац*, Београд, 2002.

Ђурђа Кнежевић, *Гутање вјетра*, Београд, Беополис 2005.

Ђурђа Кнежевић, *Меки трбух једнорога*, Загреб, Фрактура 2010.

Ђерђ Конрад, *Поздрав Александру Тишми. Повратак миру Александра Тишме*, Зборник радова, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 295–298.

Персида Лазаревић ди Ђакомо, *Рецепција дела Александра Тишме у Италији. Повратак миру Александра Тишме*, Зборник радова, ур. Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 260–274.

Hans-Thies Lehmann, *Postdramsko kazalište – analitički pristup*, Zagreb, Beograd, 2004.

Барби Марковић, Излажење, Београд, 2006.

Barbi Markovic, *Ausgehen. Aus dem Serbischen von Mascha Dabic*, Suhrkamp Verlag Frankfurt am Main, 2009.

Иван Негришорац, *„Женарник“ Александра Тишме као антрополошки роман* (предговор): Александар Тишма, *Женарник*, Нови Сад, 2010, стр. 5–34.

Игор Перишић, *Репрезентација хомосексуалног идентитета у „Златном руну“ Бориславa Пекића и „Стакленцу“ Уроша Филиповића: mainstream и/или off*. Теорије и политике рода. Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе. Уредница др. Т. Росић, оперативна уредница мр. М. Грујић, Београд, 2008, стр. 387–404.

Јован Попов, *Драмски опус Александра Тишме. Повратак миру Александра Тишме*. Зборник радова. Уредници Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр.184–197.

Мима Симић, *Тако се калио Queer: целулоидна (р)еволуција на подручју бивше Југославије*, Теорије и политике рода, Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе, ур. Т. Росић, оперативна ур. М. Грујић, Београд, 2008, стр. 419–429.

Aleksandar Tišma, *Eine Art menschlichen Benehmens*, Hamburg, 1995 (Angesichts unseres Jahrhunderts. Reden über Gewalt und Destruktivität, Bd. 6)

Александар Тишма, *Дневник 1942–2001*, Сремски Карловци, Нови Сад, 2001.

Александар Тишма, *Песме и записи*, Београд, 1997.

Александар Тишма, *Женарник*, Нови Сад, 2010.

Драгана Тодоровић, *Звезде Queera: перформативни дискурс естраде у Србији*. Теорије и политике рода. Родни идентитети у књижевностима и културама југоисточне Европе. Уредница др. Т. Росић, оперативна уредница мр М. Грујић, Београд, 2008, стр. 407–411.

Vesna Cidilko, *Serbische, kroatische und bosnische Autoren in deutschen Übersetzungen des letzten Jahrzehnts*. Berliner Osteuropa-Info, Osteuropa-Institut der FU Berlin, 13/1999, str. 32–35.

Весна Цидилко, *Српска књижевност у немачким преводима. Жанр као фактор рецепције*. Зборник Матице српске за књижевност и језик. Жанрови у српској књижевности – порекло и поетика облика. Главни и одговорни уредник Ј. Делић, 2003, 51, 3, стр. 741–749.

Vesna Cidilko, *Zu den literarischen Anfängen von Aleksandar Tišma*. Zeitschrift für Slawistik, 49/2004, 1, str. 88–102.

Весна Цидилко, *Рецепција превода дела Александра Тишме у Немачкој. Повратак миру Александра Тишме*. Зборник радова. Уредници Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 242–251.

Весна Цидилко, *О књижевности у сенци политике или Милорад Павић на немачком*. Летопис Матице српске, 182/2006, 478, 4, стр. 609–626.

Vesna Cidilko, *Zur Rezeption der Dichtung von Stevan Tontić / O recepciji pesništva Stevana Tontića*. Serben und Deutsche. Zweiter Band. Literarische Begegnungen. / *Srbi i Nemci*. Knjiga druga. Književni susreti. Collegium Europaeum Jenense an der Friedrich-Schiller-Universität Jena, Jena, 2006, str. 333–350.

Весна Цидилко, *Политичка и социјална стварност у књижевном делу Александра Тишме*. „Књижевна историја“, 39/2007, 131–132, стр. 185–196.

Весна Цидилко, *Превод као културни и књижевни трансфер. О неким аспектима рецепције савремене српске књижевности на немачком говорном подручју,* Научни састанак слависта у Вукове дане 39/2, Београд, 2010, стр. 673–684.

Ана Шомло, *Рецепција превода Тишминих књига у Израелу. Повратак миру Александра Тишме*. Зборник радова. Уредници Ј. Делић, С. Кољевић, И. Негришорац, Нови Сад, 2005, стр. 285–289.

Vesna Cidilko

ALEKSANDAR TIŠMA, EIN EUROPÄISCHER AUTOR DES 20. JAHRHUNDERTS

(Zusammenfassung)

Das literarische Werk von Aleksandar Tišma ist zweifelsohne ein Teil der Literatur des 20. Jahrhunderts und somit der europäschen Kultur, da es unter anderem durch die Thematisierung bestimmter historischer und kultureller Phänomene die engen Grenzen einer nationalen literarischen Tradition sprengt. In diesem Zusammenhang ist etwa die Problematisierung des Totalitarismus zu nennen. Der Text behandelt sowohl stilistische als auch thematisch-motivische Aspekte der Romane und der Erzählungen dieses Autors, deckt jedoch vor allem die Rezeptionverläufe und Einflüsse einiger europäischer Autoren auf das literarische Schaffen Tišmas auf.

УДК 821.163.41.09 Andrić I. :27-246

Оливера Радуловић*
Филозофски факултет, Нови Сад

УТИЦАЈ ВУКОВОГ ПРЕВОДА *НОВОГ ЗАВЕТА* НА ИМАГИНАЦИЈУ ИВЕ АНДРИЋА

Истраживање утицаја Вуковог превода Новог завета *на имагинацију Иве Андрића полази од ауторових есеја посвећених великом српском језикословцу и тезе да је реч о личности изузетне снаге која је изнела на видело све што је плодно, стваралачко и велико у нашем народу што представља допринос општој култури. Андрићева имагинација је одређена као библијска, а естетика архетипска, будући да заговара начело реинтерпретације библијских легенди, које утичу на његову способност сликовитог представљања наративне грађе. Истакнут је значај Вуковог превода* Новог завета *који је стилски образац узоран у језичком погледу, више слободна интерпретација него класичан превод. Значајан књижевно-историјски тренутак је указивање преводиоца у Предговору на потребу читања* Светог писма *као књиге којом се један народ уводи у храм светске цивилизације. Утицај стила, језика и реторике Вуковог превода* Новог завета *на имагинацију Иве Андрића показан је на примерима из приповедачког опуса и поткрепљен његовим експлицитним поетичким ставовима из есеја.. Вуков начин превођења одговара Андрићевом односу према* Светом писму *које чита и користи као књигу.*

1. Вуков превод *Новог завета*

„Овај пријевод није за то да се чита у цркви, него само да га људи читају као књигу,[1] да би из ње закон хришћански боље познали и што научили, и да би с помоћу њега славијански пријевод у цркви боље разумјели“ (Караџић, из Предговора Новом завјету, Беч, 1847. године).

Свето писмо је темељ европске цивилизације на ком почива модерна култура. Називано је *вечном књигом, великим кодексом уметности, благом, добром вешћу, митолошким универзумом књижевности, великом библиотеком...* У прилог метафоричних означења говори чињеница да је *Нови завет* преведен на преко девет стотина језика и наречја постајући *плодно тло* за развој различитих националних књижевности. *Свето писмо* је многим народима

* srpskaknj@ff.uns.ac.rs
[1] Маркирала текст О.Р.

отворило врата у храм светске цивилизације уводећи их у круг културе у најширем смислу (Мошин из *Поговора*, 1974: 490). Подстицај за превођење *Новог завета* Вук је добио од Јернеја Копитара, који је био просветљен идејом препорода словенских народа у духу европске просвећености, а под окриљем Аустријске монархије. У писму од 30. марта 1815. године, које цензор словенских књига у Бечу упућује Вуку храбрећи га да истраје у свом раду на афирмацији српске усмене књижевности и народног језика, позива се на библијску сентенцу која каже да ће *бити спасен само онај ко издржи до краја*, и готово узгред, у загради, напомиње да ће једнога дана он морати да преведе *Библију* на српски народни језик. Одговарајући Копитару на писмо, Вук Караџић наглашава да увиђа значај и тежину великог преводилачког изазова и напомиње да то искушење чека оне који знају више језика од њега. Из Предговора преводу *Новога завјета,* који је штампан на Видовдан 1847. године у Бечу, сазнајемо да његово колебање у вези с превођењем није дуго трајало и да се деликатног посла прихватио те исте 1815. године, што значи да се преводилачким послом бавио преко тридесет година борећи се за демократизацију вере и културе. Иво Андрић је у есеју *О Вуку као писцу,* говорећи о његовој упорности, коментарисао Вукову девизу: *Не да се, али ће се дати* и истакао да је наш мисионар и *учитељ енергије*, *крилати Вук,* како га је називао, веровао у српску културу као светлу визију, зато за њега није било застанка нити је постојала могућност одустајања од циља. А тај циљ је, како је преводилац *Новога завјета* потцртао у Предговору, неисказана корист *Свете књиге* која ће коначно постати доступна и разумљива обичном народу.

Вуков преводилачки рад је био, у правом смислу речи, креативан чин, будући да је много пажње поклањао литерарној вредности текста, а не буквалној замени речи, често слободно интерпретирајући оригинал. Увид у десет различитих извора које је при свом раду користио сведочи о преводилачкој флексибилности, ширини погледа и толеранцији преводиоца. Вук се, између осталог, држао првог Ћириловог превода *Новога завета* на старословенски језик,[2] разматрао је грчки оригинал, руске изворе, али и *Вулгату* и Лутерову *Библију*. Када је требало консултовати грчки изворник и латинску верзију *Библије* помагали су му филолози Копитар и Миклошић. Може се рећи и овако: Вуков превод *Новог завета* је својеврсна реконструкција изворника о коме се недовољно писало на одговарајући начин, а који је круна његовог рада и није случајно што је баш њиме обележена година Вукове победе. *Мисионар српске културе у Европи* овим ремек-делом се јавља као узаконилац основних особина нашег књижевног језика, а његов превод је, према речима Александра Белића, најречитија и најразноврснија илустрација како ваља писати књижевним језиком (Мошин, из Поговора *Новом завјету*, 1974: 603).[3]

[2] Занимљиво се да је тек 1499. године у Русији целокупна *Библија* појавила у канонском облику на старословенском језику.

[3] Прва штампана верзија Новог завета појавила се 1564. године у Русији.

Проблеми чистоте српског народног језика на који је превођен *Нови завјет* и однос према словенизмима били су премостиве препреке за луцидног и флексибилног Вука, који је убрзо констатовао да народни језик нема адекватне речи за апстрактне појмове. Лексичка слојевитост његовог превода (од 30 турцизама, 49 словенизама, 47 посрбљених словенских речи и чак 84 неологизама) сведочи како о културној историји нашега народа тако и о креативности и труду преводиоца, али и о његовој отворености према католичанству и протестантизму, као и смислу за различитости. Вук је имао слуха за сугестије компетентних људи и редовно је преводећи размењивао мишљење с Копитарем и Миклошићем. Пишући Предговор преводу *Новог завјета*, оставио је драгоцене податке за историчаре књижевности: у целој Србији има свега педесетак кућа које у својој библиотеци чувају *Свето писмо*, а нема ни пет људи који су га прочитали у целости, пошто мисле да није намењен читању него проповедању вере јер не разумеју црквенословенски, те се нада великој добробити од свог рада. Ђура Даничић је поводом Вуковог преводилачког рада истакао: „Вук је подигао српском језику споменик каквим се ретко који народ може дичити у историји хришћанске књижевности“ (Мошин, из Поговора Новом завјету, 1974: 598).

2. Андрићеви есеји о Вуку

> „Нико није више учинио да испод тог петовековног кала и наноса прво наслути и уочи, а затим изнесе на видело све оно што је плодно, стваралачко и велико у нашем народу и што је Вук сматрао да треба да буде наш допринос општој култури“[4] (Андрић, Уметник и његово дело, О Вуку као писцу, 1981: 106).

Иво Андрић је шест есеја посветио Вуку Караџићу, визионару и рођеном борцу, револуционару на пољу културе. О његовом значају за афирмацију српске књижевности наш Нобеловац је говорио у приступној беседи чланству Српске академије наука и уметности насловљеној *О Вуку као писцу,* 24.1. 1946. године, која је на граници жанрова – беседе и есеја.[5] Беседа о књижевним врлинама Вуковог дела, која је осмишљена свечаном пригодом, говори о значају теме чију новину истиче Андрић, примећујући да о његовом књижевном раду, облику и техници литерарног израза није било речи у литератури. Надаље, говорећи о развојним тенденцијама и путоказима које наш *језички револуционар* оставља покољењима, наглашава „да њега из културне баштине занима жива старина[6], садржаји из прошлости који утичу на садашњост и условљавају будућност народа“ (*О Вуку као писцу*, *Историја*

[4] Маркирала текст О.Р.

[5] Остале есеје о Вуку Андрић објављивао је у периодици. Текст *Вук, реформатор* је публикован у „Књижевности“, *Вуков пример* у „Политици“, *Вук и иностранство* у „Борби“, а сви исте 1947. године. *Три слике из живота Вука Караџића* објављене су у „Књижевним новинама“ 1950, а *Оптимизам Вука Караџића у „*Књижевности и језику“ 1964).

[6] Маркирала текст О.Р.

и легенда, 1981: 79). Примећујемо да се Вуков преводилачки рад на *Новом завету* може означити као „оживљавање старине“ чистим и свежим језиком у ком *господари разум и истина.* Андрић истиче, присећајући се речи Љубе Стојановића, значај, особеност и чистоту Вуковог стила. Запажајући његов смисао за карактеристичне појединости, беседи и о рељефности његове нарације која увек делује као убедљиво сведочанство. Констатацију да је Вуков дух рационалистички, док је реалиста по начину уобличавања књижевне грађе, аргументује његовим забораваљеним записом у ком стоји да писац треба да пише као што ради добар занатлија. Наглашава, да је главни предмет Вуковог интересовања говор и књижевни израз човека јер живот народа пулсира у језику. Поента Андрићеве приступне академске беседе је следећа: „Вук је учитељ енергије који је нашу културну будућност гледао као светлу визију“ (Андрић 1981:92).

Вук Караџић је у Андрићевим есејима препознат као велики револуционар зато што је идеју општег прогреса народа везао за језичку реформу (*Вук реформатор*, *Историја и легенда*, 1981: 93). Пишући о Вуковом примеру и његовој мисији у Европи, Иво Андрић је приметио да је његова заслуга што је виђен научни и књижевни свет упознао не само с нашим усменим стваралаштвом и фолклором већ и с новијом историјом, речју, бујним и особеним духовним животом целог народа. „Изневши на видело све што је плодно, стваралачко и велико у нашем народу дао је наш допринос општој култури“ (Уметник и његово дело, Вуков пример, 1981: 106). У есеју *Вук и иностранство* Андрић констатује да Вук није први српски културни мисионар у иностранству, али је једини који је нашао пут до циља. Ударивши темеље модерној књижевности реформом језика и правописа, постигао је да то да су најумнији људи Европе почели да уче наш језик и читају нашу књижевност.

3. Андрићев стил и језик у контексту Вуковог превода *Новог завета*

> „Језик је жива снага са којом је везана не само култура него и само постојање једног народа“ (Андрић 1981, *Вук и иностранство,* 124 стр.).

Андрић је изузетан стилиста који следи Вука, *творца српске прозе и стила*. Опажајући да је народни језик, често злоупотребљаван, постао узак за ширину мисли савременог човека, наглашава да треба тражити нове речи и обрте који ће одговарати имагинацији савремених писаца. Речју Вуков узор треба превазићи да бисмо остали верни његовој идеји усавршавања језика. Андрићево схватање стваралаштва тесно је повезано с хришћанским појмом *оваплоћења речи* (усељавања Бога у реч): *У почетку бјеше ријеч, и ријеч бјеше у Бога, и Бог бјеше ријеч* (Јован 1,1) и идејама искупљења, откровења, односно Обожења човечанства. Према православном учењу, изреченом у *Јеванђељу по Јовану*, јеванђељу љубави, Исус Христос је оваплоћена, првородна реч која је постала тело – теофанија у онтолошком смислу. Бог је по-

иман у хришћанству као духовни принцип а *Библија* је испољавање Божјег Логоса. Стога су књиге у традиционалној књижевности биле иконички, сакрални предмети на које су се давали молитвени прилози, будући да су богонадахнути писци преносиоци светих тајни. Иво Андрић, да би истакао важност речи у хришћанској књижевности, која је неразумљива изван традиције, стваралачко обасјање доводи у везу с верничком егзалтацијом, а чин стварања назива *оваплоћењем речи,* тренутком када реч добија тело. Тако повезује хришћанску идеју обожења са чином уметничког стварања током којег се писац уподобљава непостижном узору. „Уметност се гради од оних речи које, д а ј у т е л о и одело нашој мисли или нашем осећању“ (*Белешке о речима,* 1981: 66). Наводи су карактеристични јер су метафорична алузија на почетак *Јеванђеља по Јовану*: „У њој бјеше живот, и живот бјеше видјело људима“ (Јован, 1,4). Размишљајући о значају речи чији је задатак да *буду мостови* који преносе човека преко понора бесмисла, Андрић у поетичком запису *Белешка о речима*, упозорава да се на њима не треба дуго задржавати да се не би истрошиле, примећује, другом пригодом, да су речи за некога круте и непомичне, мртве ствари сличне камењу, а за некога прозирне као роса и облаци (*Белешке за писца,* 1981: 55). Какав ће бити израз зависи од умећа једног писца „да речима да живот“ користићи их као сведочанства. Запажамо да је Андрићева поетика доведена у везу са хришћанском идејом *свете тајне* која се постепено открива, а коју он назива скривеном суштином.

> „А чим успоставимо поново додир са ма којим видом људског живота, а ти видови су безбројни и разноврсни, наше речи добивају топлину живота и снагу убедљивости, претварају се у драгоцено, послушно средство за изражавање наше уметничке замисли. И више од тога: р е ч б и в а д е л о“ (*Белешка о речима*, 1981: 67).

На овом месту у тексту запажамо како јеванђеоска знаковитост постаје истовремено повод за интелектуалну и језичку игру која је у знаку поменуте идеје *оваплоћене речи*. Уметник је тако кроз процес стварања доведен у везу с Творцем који изговарањем речи ствара, а не рађа свет. Речи су у *Библији динамичке силе* које ослобађају велику количину енергије. „А ј е з и к , т о ј е ж и в о т[7] људи, свесни и несвесни, видљиви и скровити“ (*Белешка о речима*, 1981: 66). Андрић у том контексту помиње једноставност до које се расте у стваралачком напону и сликовитост као особине доброг писања. Треба се чувати фраза и избледелих метафора, добра је она говорна фигура која изражава мисаону суштину, која крије *универзалије* текста. Снага једног писца налази се у појединостима: једној речи, призору или слици коју назива матицом у рою пчела.

> „У њој је к в а с а ц и с е м е за све остало. Јер није вредност те хитно и нечитко записане реченице у њој самој, него у оном изобиљу и оној лакоћи са којом се после, за њом и пред њом, роје мисли и слике, невидљиво везане са њом“ (*Белешке за писца*, 1981: 54).[8]

---

[7] Маркирала текст О.Р.

[8] У *Јеванђељу по Матеју* (13, 33) Спаситељ Царство Божје назива квасцем који симболизује животодавну силу.

Анализирајући ово поетичко опредељење Иве Андрића, изнесено у *Белешкама за писца*, примећујемо да се он служи алузијама на јеванђелске метафоре *семе* и *квасац* које доминирају у Христовим параболама а које доводи у метафоричну везу с речима. Заговара и начело стварања из дубине текста, из средишта ствари, и потребу писања о суштинама које скривају неку универзалну истину. Сетимо се да је *Библија* главни чинилац у имагинативној традицији хришћанских народа и да почива на обједињујућим сликама и фигурама које поентирају њен смисао. Андрићев поетички интониран есеј *Нешто о стилу и језику* прожет је фигурама и сликама из *Новог завета* које су алузија на савршенство и аутентичност Божјег стварања. Андрићева поетика доведена је у везу с хришћанском идејом *подобија*, непрекидног усавршавања и раста у стваралачком процесу чији је идеал непостижан.

> „Као и сваки истински рад и наш посао је објективно несавладив, неисцрпан, он прелази наш лични живот, али ми добро знамо да се ни један, ни најмањи напор сваког од нас не губи, да он значи приближавање за корак, за сантиметар оном с а в р ш е н с т в у к о ј е н е ћ е м о л и ч н о н и к а д а д о с т и ћ и, а које ипак мора да нам је стално пред очима, као наш циљ“ (*Нешто о стилу и језику*, *Историја и легенда,* 1981:44).

Истичући неопходност лепог и садржајног изражавања, Андрић се противи испразности и декоративности ислужених фраза вајкајући се да је наш језик постао речник избледелих метафора и посеже за још једном фигуром коју је Вук користио да преведе поенту из *Посланице Коринћанима* апостола Павла *О љубави*: *ниска празних прапораца!* Оваква врста алузивности у експлицитно обликованом поетичком тексту подупире његова значења односећи се према *Делима апостолским* као према *живој старини*, ризници мудрости која Андрићу често служи да идеју текста спрегне у једну реченицу која се може довести у везу и с поукама из Христових проповеди. Постоји смисаони паралелизам између Андрићеве хуманистички интониране поетичке поенте из *Беседе о причи и причању*: „Приповедач и његово дело не служе ничему ако на један или други начин не служе човеку и човечности“ (Андрић, *Историја и легенда*, 1981:72) и Христовог реторског питања из *Јеванђеља по Матеју* које сугерише недвосмислен одговор: „Каква је корист човјеку ако сав свијет добије а души својој науди“ (Матеј, 16, 26). За добар стил потребна је висока морална, интелектуална и осећајна вредност онога ко казује, наглашава наш писац, уверен да се он гради на језичком и културном наслеђу народа. Андрић на реторско питање *Где се ваља учити добром стилу* сам одговара: *у народној књижевности и делима старих писаца.* Упозорава, надаље, на извесност која је многима промакла, да су књижевно-научне врсте обрасци доброг стила и као аргументацију тврдње цитира *Мемоаре* Проте Матеје Ненадовића. Дивећи се лепоти и једноставности његовог изражавања, писац у коментарима стављеним у заграду примећује да је близак стилу *Библије* и Вукових приповедака. Андрић тако износи непобитан доказ да је Вук преводећи *Нови завет* народним стилом и језиком начинио од њега *монументално језичко-стилско ткање* (Ивић, 1997:68) подобно за стилске вежбе. Овај сегмент текста који повезује стил народне књижевности и *Библије* драгоцен нам је јер потцртава

узорну библијску реторику, мешавину научног и поетског говора с нагласком на унутрашњој драматици текста, са акценатским ударом на њеном почетку или завршетку и указује на слично својство Андрићеве прозе.

4. Библијска архетипологија

„Кад наиђу тешка мутна времена и учестају сукоби и узбуне међу људима, отвори се одједном Библија на њеним најтамнијим страницама и наш ужас или наше неразумевање нађу древне и познате речи као једини израз“ (*Знакови поред пута,* Београд, 1971,17).

Готово да нема Андрићеве приповетке која није у имагинативној вези с Библијом. *Чудо у Олову* обликовано је према типологији новозаветних чуда из *Јеванђеља по Јовану* о Христовом исцељењу одузетог болесника у Овчијој бањи, *Златно јагње* је засновано на сликовитости и симболици *Откривења Јовановог, На други дан Божића* реминисценција је Приче о убогом Лазару из *Јеванђеља по Луки,* а *Пакао* реинтерпретира библијско учење о прародитељском греху и казни у духу легендарних предања о побуни на небу и визија из *Откривења* Јовановог које смисаоно саображава и повезује у контекст *Легенда о побуни*. *За логоровања* оживљава легендарни архетип жртвовања недужних, а *Прича о соли* је реминисценција на новозаветну слику из Беседе на гори и алузија на метафору *со земље.* Однос према новозаветном подтексту је стваралачки, он пресудно утиче на пишчеву имагинацију и прожима све елементе приповедне структуре. Разликује се степен прозирљивости подтекста, који носи *скривене суштине* као и његова функција у тексту. Веома често се библијски архетип јавља замагљен вишеслојним текстуалним наносима па није увек лако уочљив (као на пример у приповеткама *На други дан Божића* и *Прича о соли*). Реч је о слободној интерпретацији новозаветних повести, ремитизацији и реинтерпретацији, такозваном илуминативном типу цитатности у функцији основног текста. Честа је психолошка и антрополошка мотивација, ход од стварности ка миту и легенди, који подупиру наративну конструкцију, водећи до осветљеног места у тексту поентираним јеванђелском сликом или неком карактеристичном лексемом, односно синтагмом из Вуковог превода *Новог завета.* Ваља имати на уму и начин на који је Андрић писао приповетке: од призора до призора, од фрагмента до фрагмента, час почињући, час завршавајући причу, без неког реда на модернистички начин, а увек усредсређен на суштину проблема (*Белешке за писца*, 1981:55). Нагласак стављамо на Андрићев стваралачки језик у ком се крије животна енергија, његове речи живе живот људи у *вечитом таласању умирања и васкрсавања* са чим су у вези и Андрићева поетика и естетика које су неодвојиве од јеванђелске етике.[9] Вечно је оно што је истинито, што служи човечности и општој добробити, а стваралац, неимар, сли-

[9] Погледати књигу *Златно јагње* Милослава Шутића, посебно поглавље „Архетипска естетика“ (Београд: Чигоја штампа, 2007. године, 183–345 стр.).

кар или писац издиже се изнад пропадљивог и огрехољеног света жртвујући се створеном делу и дајући му своју животну енергију. Андрићеве приповетке одликује једноставан, миран и сликовит стил са неочекиваним обртима и поентом, склоност фигуративном говору који је алузија на архетипске слике, гномске сентенце у знаку новозаветних пословица. Низање паратаксичких реченица с полисиндетским везама оставља утисак приче која тече без престанка уклапајући се у целину Андрићевог приповедачког опуса, као новозаветне повести у једну књигу о спасењу и васкрсењу. Андрић поентира текст *лозинком*, неком универзалијом из *Светог писма* присећајући се Вуковог смисла за карактеристичан детаљ, који је драмско и смисаоно чвориште приче.

Прича о соли је изразито симболична, проблематиком везана за верско и породично достојанство сељачке породице Никача. Реч је о слојевитој повести у којој се прозиру митски, обредни и хришћански наноси који уносе вишезначност у текст. Протагониста приче је мајка која је сама отхранила три сина, човечица, глава и ауторитет сељачке заједнице. До латентног сукоба који мудра старица слути долази због снахе која својим ставовима подрива слогу у породици. Радња је лоцирана у хришћанско село које је на брду, што је по Фрају, једна од обједињујућих библијских слика. Присутна алузија у овој изразито амбијенталној причи на фигуративано значење Христове Беседе на гори упућене хришћанима: „Ви сте видјело свијету, не може се град сакрити кад на гори стоји“ (Матеј, 5, 14), упућује на успон као животни пут и морални интегритет верујућих. Турско насеље које се налазило у подножју брда, чија се камена мунара само наслућивала са виса, брзо се развијало и живело у изобиљу од туђе муке коју наплаћује, за разлику од села на брду чији су житељи радили земљу *у зноју лица свог.*

> „Над хришћанско село се надвила смрт јер је понестало соли. И тако човек стоји на овој голој и ветровитој висији, оре и копа планинску земљу, лебди и капа над стоком, а осолити се често нема чим, јер свак од његовог дела помало крњи, а он не може ни од чијег. А со је живот“ (200. стр).

Илустрација из текста упућује на симболику соли из *Јеванђеља по Матеју* које је Вук превео на народни језик овако: „Ви сте со земље; ако со обљутави чиме ће се осолити“ (Матеј, 5, 13)? Са цитираним местом је у алузивној вези још једна реченица из *Приче о соли* која се уклапа у исти контекст захваљујући упућујућем придеву. „Обљутавео живот, омлитавели људи и убледела деца“ (200 стр). У јеванђелском симболичком кључу со представља снагу, непропадљивост и васкрсење које чека одабрани народ. Андрићева приповетка добија како социјалне тако и филозофске конотације проблематизујући искушења свакодневице и *клетог човека коме увек нешто треба*. Заплет приче настаје због моралног императива мајке и верујућих сељана који налаже да не треба силазити у турско село по со упркос несрећи која прети. Епилог *Приче о соли* и њена поента везана је за симболичну слику мајке која од бриге не спава, него повијена над огњиштем узима с три прста пепео који је подсећа на со.

„Старица је месечарским покретима захватала без престанка и солила хлеб и храну. Најпре својима, све редом, унучићима, па синовима, па унукама, па снахама, па свој стоци на солилу, па родбини и кумовима, па њиховој стоци“ (203 стр.).

У словенској митологији со се користила за обреде рођења, крштења, свадбене обреде као и у народној медицини. У Украјини је постојало веровање да штити од злих духова. Нуђење хлеба и соли је стари обичај успостављања пријатељства, милости и јединства. Постојало је уверење да просута со наговештава неслогу, што имплицирају неки сегменти Андрићевог текста. У Проповеди на гори Исус Христос називајући хришћане *со земље* говори о моралном стању душе. Као што со штити храну од пропадања тако су изабрани позвани да својим врлинама и животним делима заштите братство од моралног пада. Апостол Павле вели: „Реч ваша да бива свагда у благодати сољу зачињена“ (Кол, 4,6). Епилог *Приче о соли* контекстуализује помињана значења, али у први план ставља иконичку слику мајке која соли с три прста, што је носећа симболична сцена приче која је диже на универзални ниво истовремено и алузија на молитву и подсећање на хришћанску жртву која претвара воду у вино а пепео у со. Пепео који симболизује земаљски прах од кога је човек створен, знак је казне, боли и покајања, а у јеванђелском контексту означава смрт као што со наговештава вечност.

Закључак: Истраживање је показало да се Андрићева имагинација надахњује призорима и сликама из *Новог завета* који је Вук Караџић слободно превео на српски народни језик чинећи од њега споменик културе. Указано је на значајну везу између два српска писца који су мисионари наше књижевности у Европи. Запажено је да Андрић слободно користи стваралачке потенцијале *Библије* крећући се од историјских предложака ка предању и легенди и тако фикционално интерпретира фактографску грађу дописујући метафизичку поенту једноставној причи чија се дубина постепено открива. Хуманистичко начело стваралаштва наглашено је у Андрићевим експлицитним и имплицитним поетичким исказима повезаним са хришћанском филозофијом и онтологијом. Уочено је да се типологије откровења: стварање, излазак, мудрост, јеванђеље и апокалипса прозиру у подтексту његових дела и утичу на универзални смисао текста. Жанровске алузије доприносе успостављању интертекстуалних веза са *Новим заветом* а парабола, легенда, хроника и апокалиптички списи бивају иновирани у жанровски сложеној наративној конструкцији. Андрић следи Вуков поступак стваралачког оживљавања традиције и његов смисао за карактеристичан детаљ на ком је утемељен текст. Његов стил и језик су надахнути Вуковим преводом *Новог завета*. То се види по употреби карактеристичних лексема, стилских поступака, синтаксичких паралелизама, по подражавању узорне библијске реторике.

Кључне речи: имагинација, *Нови завет*, превод, стил, језик, архетип, универзалије, култура, традиција.

ЛИТЕРАТУРА И ИЗВОРИ

Андрић 1981: Иво Андрић, *Немирна година,* Сабрана дела Иве Андрића, књига 5, Београд: Просвета.

Андрић 1981: Иво Андрић, *Жеђ*, Сабрана дела Иве Андрића, књига 6, Београд: Просвета.

Андрић 1981: Иво Андрић, *Кућа на осами*, Сабрана дела Иве Андрића, књига 8, Београд: Просвета.

Андрић 1981: Иво Андрић, *Историја и легенда*, Сабрана дела Иве Андрића, књига 12, Београд: Просвета.

Андрић 1981: Иво Андрић, *Уметник и његово дело*, Сабрана дела Иве Андрића, књига 13, Београд: Просвета.

Андрић 1981: Иво Андрић, *Знакови,* Сабрана дела Иве Андрића, књига 14, Београд: Просвета.

Армстронг 1995: Карен Армстронг, *Историја Бога*, Београд: Народна књига – Алфа.

Брија 1999: Јован Брија, *Речник православне теологије*, Београд: Хиландарски фонд при Богословском факултету СПЦ.

Живковић 1999: Драгиша Живковић, *Неколико стилских одлика прозе Иве Андрића.* У: „Зборник о Андрићу". Београд: Српска књижевна задруга.

Зборник о Андрићу 1999: *Зборник о Андрићу*, приредио Радован Вучковић, Београд: Српска књижевна задруга.

Ivic 1997: Milka Ivic, *O Vukovom i Vukovskom jeziku*, Beograd: Biblioteka XX vek.

Косидовски 1995: Зенон Косидовски, *Приче јеванђелиста*, Београд: Book: Marso.

Leksikon ikonografije 1985: *Leksikon ikonografije i liturgike zapadnog kršćanstva*. Uredio Anđelko Badurina, Zagreb: Liber.

Папини 1994: Ђовани Папини, *Историја о Христу*, Београд: Народно дело.

Rečnik simbola 2004: Žan Ševalije, Alen Gerbrau, *Rečnik simbola*, Novi Sad: Stylos.

ДО 1997: *Духовно очинство у православном предању*. Зборник текстова. Београд: Образ.

INT 1988: *Intertekstualnost i intermedijalnost*. Zbornik radova. Uredili Zvonko Maković, Magdalena Medarić, Dubravka Orajić, Pavao Pavličić. Zagreb: Zavod za znanost i književnosti Filozofskog fakulteta.

Јанковић 1996: Владета Јанковић, *Митови и легенде*, Београд: Српска књижевна задруга.
Новаковић 2008: Ненад Новаковић, *Православни појмовник*, Бања Лука: Бесједа; Београд: Ars Libri
Pantic 1999: Mihajlo Pantic*, Modrenisticko pripovedanje*, Srpska i hrvatska pripovetka/ novela 1918 – 1930. Beograd: Zavod za udzbenike i nastavna sredstva.
СКСП 1997: *Српска књижевност и Свето писмо*, у: *26. научни састанак слависта у Вукове дане*, Београд: Међународни славистички центар на Филолошком факултету: Филолошки факултет.
Стојановић 2004: Милена Стојановић, „Интертекстуалност и цитатност као књижевни поступци“, у: *Књижевне теорије XX века*. Зборник радова. Уредник Милослав Шутић. Београд: Институт за књижевност и уметност.
Томић 2010: Лидија Томић, *Пут у свијет прозе*, Подгорица: Унирекс.
TUK 1989: *Tekst u kontekstu*. Priredio Novica Milić. Beograd: Institut za književnost i umetnost.
Fraj, 1985: Nortrop Fraj, *Veliki kod(eks)*, Beograd: Prosveta.
Шутић 1998: Милослав Шутић, *Књижевна архетипологија*, Београд: Институт за књижевност и језик: Чигоја штампа.
Шутић 2007: Милослав Шутић, *Златно јагње* у видокругу Андрићеве естетике, Београд: Чигоја штампа

Olivera Radulovic

INFLUENCE OF VUK KARADZIC'S TRANSLATION OF THE NEW TESTAMENT ON THE IMAGINATION OF IVO ANDRIC

(Summary)

Research of the influence that Vuk Karadzic's translation of the New Testament had on Ivo Andric's imagination is based on author's essays that are dedicated to this great Serbian reformer. It is also based on the thesis that the person in question possesses an exceptional strength of personality, which exposed everything that is *prolific, creative and great in our people as a contribution to general culture.* Since it supports the principle of reinterpretation of biblical legends, Andric's imagination will define itself as biblical, and his aesthetics as archetypal. It uses these legends as a treasury in thematic, genre, rhetorical, stylistic, typological and aesthetic meaning – which will be shown in the examples of Andric's narrative opus..

УДК 821.163.41(73).09 Glocar E. B.

Кринка Видаковић–Петров*
Институт за књижевност и уметност, Београд

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У ДИЈАСПОРИ: ЕМИЛИЈАН БОЖЕТИЋ ГЛОЦАР

У уводној напомени скреће се пажња на осам фактора које ваља имати у виду приликом проучавања књижевност дијаспоре: генерацијске разлике, двојни идентитет, дисконтинуитет, однос мањинске и већинске културне заједнице, културна политика земље имиграције, својства исељеничке заједнице (бројност, географска дистрибуција, организованост), политика матице према дијаспори и лични фактор. Даље се реконструише биографија Емилијана Божетића Глоцара (1906–1985), рођеног у Чешкој, који је емигрирао у Југославију, а потом живео и радио у САД (1939–1985) као свештеник Српске православне цркве, књижевник и сликар. Анализа његових дела – поезије, прозе и прилога у исељеничкој периодици („Америчанском Србобрану“ и „Слободној речи“) – указује на његове књижевне и идеолошке ставове. Његово дело поставља питања карактеристична за књижевност дијаспоре: питања вишејезичности, припадности једног писца двема националним књижевностима (у овом случају чешкој и српској) и утицаја политиких фактора на стварање и рецепцију књижевности. Његово дело остало је непознато у историји српске књижевности, мада је Глоцар значајни претеча српских писаца у америчкој дијаспори после Другог светског рата.

Српски исељеници насељавали су се превасходно у земљама Европе, у Северној и Јужној Америци и Аустралији. Сједињене Америчке Државе су посебан случај, јер су модерну Америку заправо створили емигранти. Српска емиграцију у САД датира из 19. века, када су се у ту земљу углавном исељавали приморци (Бокељи, Паштровићи), али је највећи талас српских емиграната – углавном са територија под аустроугарском управом и из Црне Горе – стигао крајем 19. и почетком 20. века. САД су их привлачиле пре свега као земља која је досељеницима омогућавала економски бољитак, а уз то гарантовала слободу вероисповести и политичког окупљања. Овим „старим“ досељеницима после Другог светског рата прикључили су се „нови“, углавном политички емигранти, који нису могли или хтели да се врате у Југославију.

* krinka.vidakovic@ikum.org.rs

У истраживању културног развоја српске исељеничке заједнице у САД ваља имати у виду неколико фактора. Први је генерацијски: док су они који су се доселили били „амерички Срби“, њихова су деца постајала „српски Американци“ или „Американци српског порекла“, што указује на померање у перцепцији идентитета. Други фактор је двојност у култури, типична за књижевност дијаспоре, која по дефиницији обухвата изворни и „други“ елемент. Емигрант преноси у земљу усељења културне обрасце формиране *пре* емиграције, да би у периоду *после* емиграције одабрао једну од три опције: да одржи изворне обрасце, да их прилагоди „другим“ обрасцима доминантним у новој средини или да их њима замени. За разлику од уметности као што су сликарство и музика, овај процес је посебно занимљив у књижевности, јер прелазак с матерњег на „други“ књижевни језик може бити тежак, понекад и немогућ. Трећи фактор је дисконтинуитет који настаје измештањем културе исељеника из њеног природног окружења и уношењем у „друго“ окружење.

Он се манифестује на временском плану: измештена култура везује се за прошлост – тежи да се претвори у сећање и носталгију – која се сучељава са садашњошћу и живом културом „другог“. Четврти фактор је чињеница да је свака емигрантска заједница мањинска и у подређеном положају према већинској заједници која управо емигранте сагледава као „друге“. Пети фактор је културна политика земље имиграције, која може, али не мора вршити притисак на досељеника да се интегришу. Као свака политика, тако се и ова може мењати. Пример је америчка политика према емигрантима: током 19. и почетком 20. века она није била асимилаторска, али се ситуација променила за време Првог светског рата и после њега. Шести фактор су бројност, дистрибуција и организованост емигрантске заједнице, као и деловање исељеничких институција (удружења, организација, цркава, гласила) које посредују између појединца, заједнице, матице и новог окружења. Седми фактор је политика матице према дијаспори: да ли тежи јачем повезивању с дијаспором или је запоставља/одбија (нарочито под утицајем идеолошких или политичких притисака) или одсуство било какве политике према дијаспори. Осми фактор је лични: неки људи се лакше и брже интегришу у нову средину јер су мотивисани то да учине, други пружају отпор интеграцији или је прихватају делимично (у сфери социјално–економског живота, на пример, али не у сфери културе), враћају се у матицу или се затварају у слику матице саздану од сећања.

Случај Емилијана Божетића Глоцара је вишеструко занимљив и необичан, али потпуно непознат у истраживањима српске књижевне дијаспоре. Рођен 1906. у Северној Моравској (Лукавицама) као Чех, остао је рано без оба родитеља (отац је погинуо 1915. у Првом светском рату, а мајка умрла 1917), те је одрастао као сироче у кући рођака. Чешка православна црква га је 1923. послала у Југославију да у Сарајеву учи богословију. „Осећао сам се неисказано сретним“, пише он, „Увек сам сањарио о даљинама и туђим земљама, а нарочито сам жудио да будем самосталан...Одлазио сам у свет с радошћу, иако сам се тада растајао с мојом првом љубављу“.[1] У Сарајеву је

[1] Е. Глоцар, *Из ауторовог писма издавачу*, *Од пролећа до пролећа*, Осијек, 1937, 214.

остао пет година, а лета проводио у Фрушкогорским манастирима радећи у пољима и виноградима. Његова прва права љубав било је сликарство, али га је неукост навела да младалачка осећања најпре изрази кроз поезију. Читао је дела српских, чешких и руских писаца, а свог правог песничког узора нашао је у Отокару Брезини (1968–1929), који се сматра најзначајнијим представником симболизма у чешкој поезији. Завршивши школу у Сарајеву, уписао је православни теолошки факултет у Београду, али је студије прекинуо да би седам година провео у Прагу студирајући, како сам пише, „искључиво уметност“ и маштајући „о смелим плановима и слави књижевничкој“.[2] Завршио је факултет и истакао се радом о филозофији В. Соловјова. Затим је рукоположен за свештеника да би 1930. добио прво намештење у војвођанском селу Витојевцима. Следеће године објављена је његова прва књига песама на чешком *Песме сирочади*, која је у Прагу добила признање чешке Академије уметности. Годину дана касније објавио је другу књигу религиозних песама под насловом *Вигилије*, да би следећа дела „бацао у фијоку“.[3] Књигу беседа *Твој глас*, прву писану на српском језику, објавио је 1936. Глоцарева искуства у сиромашном сремском селу Витојевцима, које је 1932. поплављено и расељено, обрађена су у роману *Од пролећа до пролећа* писаном на чешком, који је у Прагу награђен на међународном конкурсу за светски роман и одмах објављен. Овај роман је 1937. у Осијеку објављен и у српском преводу Николе Дреновца, а његову појављивање забележено је у „Летопису Матице српске“ и сарајевском „Прегледу“. У завршној белешци Глоцар коментарише своје књижевне пројекте, наводећи како жели да се одужи „крају који толико волим, крају који почиње од врхова манастира фрушкогорских, а завршава се на Сави у шумама и барама витојевачким“. То је учинио у роману *Фрушка Гора* писаном на чешком, који је у Прагу такође награђен, али је његово услед политичке ситуације у Чехословачкој објављен тек после рата (1946). Трећи Глоцарев роман *Устанак*, писан на српску тему, а на чешком језику, наговештава његово интересовање за историјски роман, којим ће се нарочито бавити у последњој фази стваралаштва.

То је био први период Глоцаревог књижевног стваралаштва, у којем долази до изражаја више специфичности. Прва се тиче односа његовог језичког и тематског опредељења: коришћење превасходно чешког језика у обрађивању готово искључиво српских тема. На почетку свог књижевног пута Глоцар је био чешки писац у југословенској дијаспори, који је у чешку књижевност уводио српске теме, али се то касније променило. Почео је као песник, али га је више привлачила проза, мада ће и у каснијим периодима наставити да ствара поезију. У поезији је имао симболистичке узоре, а у оба жанра долазе до изражаја његова религиозност и утицај специфичног богос-

[2] Исто, 216.

[3] Између осталог је превео на чешки језик послератну југословенску лирику (под насловом „Младо лице“), али не знамо да ли је ове преводе и објавио. Такође је започео историјску новелу под насловом *Записи Георгија Габријела*, која ће много година касније послужити као основа његове *Оломоуцке трилогије*.

ловског образовања. У роману *Од пролећа до пролећа* примећују се још неке одлике Глоцаревог књижевног поступка.

Глоцареви ликови су људи с друштвене маргине – сиромашни и јуродиви, емигранти и Роми, преступници и луталице, старци и деца ванбрачна или без родитеља – који делују као антијунаци суочени с немаштином и безнађем, а препуштени сами себи и забораву. Њихове су судбине нестандардне, често вођене ирационалним одлукама, сведене на елементарне људске пориве као што су страх, љубав, грех, очајање и нада. Мада је реч о малом и убогом селу у времену садашњем, Глоцар га посматра на фону замагљеног, али препознатљивог библијског наратива: поплава која је у стварности уништила Витојевце представља истовремено и последње, најтеже искушење ових људи које је и сам Бог заборавио.

Глоцарево приповедање је као река чији површински ток полако понире у сферу фантастичног, необјашњивог, тајног и скривеног.

Питање језика је важно, јер у следећем периоду Глоцар и даље обрађује српске теме, али осцилирајући између чешког и српског језика, којима је додат још један језик – енглески. Одабравши вољно Југославију као своју „обећану земљу“, Глоцар је настојао да се интегрише у српску средину и књижевност, али је ускоро био суочен с новим емигрантским искуством. Наиме, Глоцарев блиски пријатељ из студентских дана, Никола Дреновац, тражио је од СПЦ да га премести у САД, где је било неколико упражњених парохија. Дреновац је за собом повукао и Глоцара, кога је СПЦ је такође послала у САД годину дана касније. Била је то 1939. година, пише Глоцар, када се „политичко небо облачило и сваки час се очекивало да ће букнути рат између Пољске и Немачке“, пише Глоцар, када се он ипак одлучио да крене у Америку као свештеник у служби Српске православне цркве.[4] Глоцар је следећих 45 година живео у Америци. Служио је око две деценије у српским парохијама у Акрону и Кливленду (држава Охајо). Мада је у српској емигрантској заједници био близак политичкој и идеолошкој левици, Глоцар после рата није желео да се врати ни у Југославију ни у Чехословачку. Када се Српска православна црква суочавала с расколом, он у томе није желео да учествује, те се повукао и провео остатак живота у сиромаштву, боравећи у забаченим руским манастирима у Висконсину, држећи часове из сликарства у градићу Марксфилд, сликајући и пишући. Оболео је од дијабетеса, ослепео и умро 1985. године. Сахрањен је у српском манастиру Св. Саве у Либертивилу код Чикага.

Глоцарев амерички период (1939–1985) може се поделити у две фазе. Прва траје од 1939. до раних шездесетих година. У тој фази Глоцар је био потпуно уроњен у српској емигрантској заједници. Ни тада, а изгледа ни касније, није се интересовао за чешку емигрантску заједницу која је била бројнија и организованија од српске. Током те две деценије писао је превасходно на српском језику, бавећи се српским темама и дешавањима. Међутим, након тихог повлачења из активне службе у СПЦ и српској заједници, Глоцар се

[4] Н. Дреновац, *Од олтара до револуционара*, Сарајево, 1976, 87 (Дреновац у својим сећањима цитира одломке из Глоцаревог дневника који, нажалост, није сачуван).

вратио чешком језику, да би први пут писао о чешким, не савременим, већ историјским темама. Из те друге фазе потичу три романа под називом *Оломоуцка трилогија*[5] који су објављени у Чехословачкој: *Оломоуцка романса* (1960), *Мајстор Габријел, писар оломоуцки 1527–1542* (1962) и *Оломоуцка елегија* (1970). Ова трилогија сматра се једним од најбољих историјских романа у чешкој књижевности. Данас Глоцар слови за чешког писца и сликара, а у чешком месту Вилимову одата је пошта овом оданом православном свештенику успостављањем „Дана Емилијана Глоцара". У српској средини Емилијан Глоцар потпуно је заборављен.

Разлога за то има неколико. Четрдесетих и педесетих година, када је Глоцар радио као парохијски свештеник СПЦ и био ангажован у преломним ратним догађањима, српска емигрантска заједница била је оптерећена идеолошком борбом између два политичка табора. На једној страни била је анационална левица повезана с Коминтерном и окупљена око гласила „Слободна реч". На другој страни били су традиционално национално оријентисани исељеници окупљени око „Америчанског Србобрана", који је углавном следио југословенску државну политику, био везан за Српску православну цркву у Америци као стожерну српску институцију у дијаспори, као и Српски народни савез као најмасовнију исељеничку организацију. Док је „Амерички Србобран" имао дугу традицију и широку подршку – јер је покренут 1906. као гласило Српског народног савеза, аутохтоне српске исељеничке организације – „Слободна реч" је покренута 1934. као гласило југословенског радничког (комунистичког) покрета у Америци који се управо тада био поделио на националне организационе јединице (хрватску, словеначку и знатно малобројнију српску), сваку са својим гласилом. Уређивање „Слободне речи" је 1935. по налогу Коминтерне преузео Мирко Марковић,[6] чији је утицај нарочито дошао до изражаја након његовог повратка из Шпанског грађанског рата (1939). Полемика између „Америчанског Србобрана" и „Слободне речи" почела је већ средином тридесетих година поводом писања Луја Адамича. Она је знатно заоштрена доласком Јована Дучића у Америку и оснивањем Српске народне одбране, а понајвише поводом вести које су стизале о покољу Срба у НДХ.

Под утицајем тих вести, Дучић је у „Америчанском Србобрану" заговарао одбрану српског народа као жртве усташтва и историјски „погрешне" идеологије југословенства. „Слободна реч" је тврдила да је Павелић издајник хрватског народа, али да су вести о покољу Срба у Хрватској „Хитлерова пропаганда", лаж срачуната да завади Србе и Хрвате. Југословенска избегличка влада у Лондону деловала је нејединствено, те је у много чему је њен

[5] Оломоуц је стари чешки град у Моравској, Глоцаревом завичају. Сматра се главним градом историјске чешке земље, а у њему је 1306. убијен последњи представник једине чешке аутохтоне династије Премисловаца. Ту је 1573. успостављен други најстарији универзитет у Чешкој, Матија Корвин је у Оломоуцу крунисан за чешког краља, а за време револуције 1848. ту је крунисан и Фрања Јосиф I. У Оломоуцу су својевремено боравили кнез Милош Обреновић и други српски званичници.

[6] Мирко Марковић је 1936. допринео организовању такозваног Видовданског покрета (Видовданских конгреса), чиме је знатно повећан тираж његовог гласила „Слободне речи".

рад био блокиран. Југословенска војска у отаџбини, коју је предводио Дража Михаиловић, словила је све до средине 1942. као једини антифашистички покрет у Југославији, те је у Америци Михаиловић добио подршку не само „Америчког Србобрана", него и „Слободне речи". О Титовим партизанима ништа се није знало све док нису почеле да стижу вести о о НОБ посредством Совјетског Савеза (Радио Југославије), те средином 1942. почиње огорчена борба струје окупљене око „Слободне речи" против Михаиловића, кога је исто тако снажно бранила струја око „Америчког Србобрана".

Дреновац и Глоцар, који су били међу најобразованијим младим српским свештеницима у Америци, почели су одмах по доласку у САД да сарађују у „Америчком Србобрану". Међутим, касније је Дреновац не само почео да пише у „Слободној речи", полемишући под псеудонимом с Дучићем, него је постао и њен уредник (пошто га је СПЦ искључила из својих редова). Глоцар је био симпатизер левице, јер је дубоко веровао у идеал социјалне правде. Истовремено је као Чех, који је прихватио Југославију као своју нову домовину, веровао у панславизам који је укључивао и Совјетску Русију. Преломни догађаји који су у његовом животу имали важне консеквенце десили су се 1942.

Глоцар је на ратне догађаје у Југославији реаговао емотивно и своје емоције је изражавао у песмама објављеним у оба наведена гласила. У „Америчком Србобрану" је 1941. објавио „Годину 1941", „Балканску јесен", „Грозду и Нату Стеванову" и „Тугованку", а следеће године „Вечну и свету" и „Велики петак".[7] То су елегично интониране песме, ламент над судбином српских жртава, разрушеном домовином, прожети вером у њен васкрс. Међу Глоцаревим песмама тих година има и две писане конкретним поводом. Једна је „Војвода Дража", песма посвећена Глоцаревом пријатељу свештенику Фирмилијану Оцокољићу и његовој родној Овчарској клисури, која се асоцира и са Дражом Михаиловићем. Глоцар Михаиловића сагледава као народног вођу, али није он као појединац прави протагониста и ове историјске драме ратног страдања, већ је то народ. Глоцар у овој песми не хуманизује природу, већ приказује народ сликама природе (чврсти камен, река, ветар, ноћ), док се материјалне творевине људске духовности хуманизују, јер о народу који превазилази смрт „певају срушени манастири".[8] Као што у овом случају Глоцар није склизнуо у пригодну и пропагандну поезију, то није учинио ни у песми „Завет америчких Словена" писаној поводом конгреса америчких Словена одржаног априла 1942. у Детроиту.[9] Овај скуп имао је

---

[7] Е. Глоцар, *Година 1941*., „Амерички Србобран", 21. VIII 1941; *Балканска јесен*, „Амерички Србобран", 26. IX 1941; *Грозда и Ната Стеванова*, „Амерички Србобран" 17. X 1941 (песма је у енглеском преводу објављена у истом листу 10. XII 1941); *Тугованка*, „Амерички Србобран", 1. XII 1941; *Вечна и света*, „Амерички Србобран", 3. IV 1942; *Велики петак*, „Амерички Србобран", 30. IV 1942.

[8] „К'о у земљи укопан на стражи стојим/ и више нисам човек./ Сада сам камен–међаш/ што на међи родних ми њива стоји/ и векове броји/ – и бројаће довек./Пода мном Морава злослутно хучи,/ са црног Овчара ледени ветар у лице ми пири./ Царује зимска ноћ./ О древној слави певају срушени манастири." (Е. Глоцар, *Војвода Дража*, „Амерички Србобран", 27. I 1942.)

[9] Е. Глоцар, *Завет америчких Словена*, „Амерички Србобран", 23. IV 1942; „Слободна реч", 28. IV 1942; Глоцарев чланак *Осврт на свесловенски конгрес* најпре је објављен у „Уједињеном српству", одакле га је пренела „Слободна реч", 19. V 1942.

пре свега политички значај. Октобра претходне године у Москви је одржан Свесловенски конгрес. Потом је одржан и скуп Југословенских исељеника у Питсбургу. Затим је на сугестију америчких званичника организован скуп америчких Словена с циљем да се они јединствено определе за подршку америчким ратним напорима у борби против фашизма. Мада је струја око „Америчанског Србобрана" била изричито антифашистички опредељена, она је одбијала сарадњу с хрватским исељеничким организацијама зато што ове нису нашле за сходно ни да коментаришу, а камоли да осуде покоље Срба у НДХ. Исто тако је одбијала сарадњу са групом око „Слободне речи" која је тврдила да су покољи „гебелсовска измишљотина".[10] Глоцар је својом песмом поздравио овај конгрес пре свега из осећања пансловенства и подршке америчком ратном ангажовању против фашизма, али оно што су у Српском народном савезу и у Српској православној цркви замерили Глоцару није било то, већ чињеница да је заједно са још шесторицом српских свештеника у Америци потписао проглас „Српском народу у Америци. Изјава српских свештеника" у којем се осуђује „свака акција која у Америци шири раздор и распирује мржњу међу нашим југословенским народом" и исповеда веру у будућност Југославије „под заштитом наше највеће словенске земље, совјетске Русије" и то „у знаку поштовања народних права и друштвеног поретка на корист народних радних слојева".[11] Тиме је Глоцар дошао у сукоб с већинским ставом међу српским исељеницима, као и са СПЦ која је тај став подржавала. Епископ Дионисије је осудио „разорно" деловање свештеника „седмаша", сматрајући да су неки међу њима, укључујући Глоцара, постали сарадници комуниста, да подржавају Тита насупрот Михаиловићу, те да су својим деловањем изазвали раздор у својим парохијама, те су их црквених власти казниле укором. Овај проблем се даље компликовао. Глоцар је у чланцима објављеним у „Слободној речи" заступао „праведну борбу наших сељака и радника у Југославији" и уверење да само совјетска Русија може после рата гарантовати безбедност словенских земаља, па и Југославије.[12] Комисија Црквено–народног сабора је стога 1944. „оптужила Глоцара за отворену сарадњу с комунистима у „Слободној речи", да је епархију прогласио за експозитуру предратног ненародног режима".[13] Дреновац и Малетић су искључени из СПЦ јер су се отворено определили за нове југословенске власти, али се Глоцар разишао са њима и кад су се

[10] „Слободна реч" је тим поводом писала: „Већина вести које овамо стижу о покољу Срба од стране читавог хрватског народа су обичне лажи, измишљене да се заваде Срби и Хрвати. Ми на тај лепак не смемо пасти. Павелић и његова руља убија и најбоље синове хрватског народа – Крлежу, Херцега и хиљаде других" („Борба против Хитлера и напади *Србобрана* на Хрвате", „Слободна реч", 4. XI 1941), успостављајући равнотежу између усташких покоља Срба и „четничких покоља Хрвата" („Борба против Хитлера и напади *Србобрана* на Хрвате", „Слободна реч", 4. XI 1941).

[11] *Српском народу у Америци. Изјава српских свештеника*, „Слободна реч", 30. VII 1942.

[12] Е. Глоцар, *Нема сигурности без Совјетске Русије*, „Слободна реч", 1. VI 1943. Чланак је преведен и пренет из листа *Cleveland Press*, где је објављен у анкети европских досељеника о могућем послератном уређењу њихових прећашњих домовина.

[13] Ст. Спасовић, *Историја Српске православне цркве у Америци и Канади 1941–1991*, Београд, 1997, 79–84.

они вратили у Југославију после рата, Глоцар је остао у Америци и наставио да ради као свештеник СПЦ.[14] У „Америчанском Србобрану“ су Глоцареви критичари наглашавали како је он „странац“, „свештеник несрбин“ и „доказани непријатељ српства“. Црква је 1948. организовала „суђење“, на којем је он дао изјаву да није атеиста, да никада није сарађивао с комунистичком странком ни новим режимом у Југославији и да жели да остане свештеник СПЦ. Епархијски савет је прихватио ову изјаву и изгледа ставио ово питање *ad acta*, мада су многи парохијани још дуго наставили да бојкотују Глоцара.

Кад је изгледало да је ова ствар легла, појавио се један нови проблем у СПЦ – раскол. Не желећи да се опредељује, разочарани Глоцар се повукао из СПЦ, прекидајући све везе са српском исељеничком заједницом у Америци, као и са својим „ратним друговима“ који су се били вратили у Југославију. Резултат тога била је његова одлука да се врати чешком језику, да први пут почне да пише о чешким темама и да се више посвети сликарству. Изгледа да је Глоцар своје вишеструко разочарење изразио у неколико дела писаним у то време, а која носе индикативне наслове: *Заблуде, Издаја* и *Ноћ изнад обећане земље*.[15]

У првом америчком периоду Глоцар је теме везане за рат обрађивао у поезији и чланцима, док су његова два романа из овог раздобља имали друкчије тематско усмерење.[16] Први је *Човек с Балкана,* писан на чешком, преведен на енглески и објављен 1942. у Филаделфији.[17] Објављивање на енглеском указује на Глоцареву жељу да омогући његову рецепцију романа, који обрађује исељеничку тему, не само у исељеничким круговима, него и шире.[18] Роман је посвећен „свим Американцима словенског порекла који су своју младост, снагу, љубав и наду“ уградили у стварање модерне и велике америчке нације.[19] Протагониста је један српски исељеник, старац који се на дан прославе свог рођендана у кругу породице повреди и у бунилу сећа свог претходног живота у завичају. За разлику од многих исељеника који су завичај чували у окриљу носталгије, за овог исељеника је то било место неспоразума, сукоба и несрећа, из којег је побегао палећи за собом све мо-

[14] Рашчињени свештеници Дреновац и Малетић отворено су прешли у службу „Слободне речи“ или нових југословенских власти, да би се после рата обојица вратили у Југославију. Дреновац је у Југославији успешно наставио књижевну каријеру, а Малетић у време Информбироа ухапшен и одведен на Голи оток, као и Мирко Марковић, уредник „Слободне речи“. Сва тројица објавили су касније своја сећања, у којима су подробније писали и о свом деловању у Америци. Из њих произлази да су контакти Глоцара са њима прекинути кад су се ови вратили у Југославију. Претпостављамо да се Глоцарево дело *Заблуде*, које је остало у рукопису, односи на овај период његовог рада и потоњег разочарења.

[15] Ова дела су нам остала недоступна, те их нисмо могли консултовати. Прво је писано на енглеском, изгледа да је објављено 1953, али нисмо могли да га локализујемо. Претпостављамо да су друга два писана на српском и изгледа да су остала у његовој рукописној заоставштини.

[16] Једини изузетак је прича *Children in the Storm*, *Youth Replies – I Can (Stories of Resistance)*, ed. May Lamberton Becker, New York, 1945. Прича је о деци у рату у Југославији.

[17] Превео га Ферн Лонг, Американац који је преводио и друге чешке писце.

[18] „Амерички Србобран“ је објавио више приказа овог романа, али пошто је он објављен у јеку рата, занимање читалаца било фокусирано на ратне догађаје. Стога су Глоцареве песме и чланци објављени у исељеничкој периодици имали већи одјек него овај роман.

[19] E. Glocar, *A Man from the Balkans*, tr. Fern Long, Philadelphia, 1942.

стове и носећи само један предмет који га је везивао за прошлост (драгоцену православну икону), да би у Америци преузео нови идентитет и почео да гради живот из почетка. Описи догађаја су субјективно обојени. Уз новозаветне референце, лирски елементи попут метафора и лајтмотива, наглашавају духовну димензију судбине протагонисте и учвршћују структурно јединство приче.[20] *Човек с Балкана* је први српски роман писан у Америци на исељеничку тему, а из пера једног емигранта. Глоцар се стога може сматрати достојним претечом потоњих српских прозаиста у америчкој дијаспори попут Матеје Матејића, Васе Михаиловића, Александра Славковића и других.

Други роман, писан на српском, носи наслов *Лутања. Записи о чудном странствовању Мирослава од Никопоља, логотета кнеза Лазара косовскога*.[21] Протагониста је Мирослав од Никопоља, логотет кнеза Лазара, дипломатски повереник краља Жигмунда угарског и српских деспота Стефана и Ђурђа Смедеревца. Дневник његових „лутања“ обухвата године 1389–1456. Глоцар приповеда о личној судбини овог фиктивног лика која се одвија у средишту драматичних историјских догађања на простору Србије, Угарске, Босфора, Цариграда, Грчке и Венеције. Овај историјски роман је по много чему претходница *Оломоуцке трилогије*, с којом спада у најбоља Глоцарева дела. Док је *Оломоуцка трилогија* објављена у Чехословачкој и добила заслужена признања, овај Глоцарев роман није објављен ни у Америци ни у Србији, Глоцаревој „обећаној земљи“, где је његово име сасвим непознато.

Глоцарев случај поставља питања вишејезичности у књижевности дијаспоре, припадности писца националној књижевности (не једној, него двема), односа књижевности писане у матици и оне у дијаспори, као и утицаја политичких фактора на стварање и рецепцију књижевности. Његов случај такође показује колико још остаје да се уради у проучавању српске књижевности у дијаспори.

Кључне речи: књижевност дијаспоре, – специфичности, – методолошке смернице проучавања; књижевност српске дијаспоре у САД; Емилијан Глоцар, биографија и дело.

---

[20] Последње поглавље предисељеничког живота протагонисте насловљено је „Via Dolorosa“, док је његова исповест на крају живота симболично прочишћење и искупљење за грехове почињене у „претходном“ животу.

[21] Стицајем околности, мој отац Бошко Видаковић, упознао је Глоцара и повремено га виђао током свог боравка у Америци раних педесетих година. Глоцар му је дао рукопис овог романа с надом да би се могао објавити у Београду. Рукопис је захваљујући мом оцу сачуван.

ЛИТЕРАТУРА

Глоцар, Е. 1937: *Од пролећа до пролећа*, Осијек.
Glocar, E. 1945: *Children in the Storm*, *Youth Replies – I Can (Stories of Resistance)*, ed. May Lamberton Becker, New York.
Глоцар, Е.: *Лутања. Записи о чудном странствовању Мирослава од Никопоља, логотета кнеза Лазара косовскога* (роман у рукопису).
Глоцар, Е. 1941: *Година 1941*, „Амерички Србобран“, 21. VIII.
Глоцар, Е. 1941: *Балканска јесен*, „Амерички Србобран“, 26. IX.
Глоцар, Е. 1941: *Грозда и Ната Стеванова*, „Амерички Србобран“, 17. X.
Глоцар, Е. 1941: *Тугованка*, „Амерички Србобран“, 1. XII.
Glocar, E. 1942: *A Man from the Balkans*, translated by Fern Long, Philadelphia.
Глоцар, Е. 1942: *Вечна и света*, „Амерички Србобран“, 3. IV.
Глоцар, Е. 1942: *Велики петак*, „Амерички Србобран“, 30. IV.
Глоцар, Е. 1942: *Војвода Дражa*, „Амерички Србобран“, 27. I.
Глоцар, Е. 1942: *Завет америчких Словена*, „Амерички Србобран“, 23. IV и „Слободна реч“, 28. IV.
Глоцар, Е. 1942: *Осврт на свесловенски конгрес*, „Слободна реч“, 19. V 1942.
Глоцар, Е. 1943: *Нема сигурности без Совјетске Русије*, „Слободна реч“, 1. VI.
Дреновац, Н. 1938: *Улога свештеника на социјалном пољу*, „Амерички Србобран“, 3. IX.
Дреновац, Н. 1938: *Пет до дванаест*, „Амерички Србобран“, 14. IX 1938.
Дреновац, Н. 1976: *Од олтара до револуционара*, Сарајево.
Марковић, М. 1941: *Да смо начисто*, „Слободна реч“, 11. XI.
Спасовић, Ст. 1997: *Историја Српске православне цркве у Америци и Канади 1941–1991*, Београд.
Аноним, 1941: *Борба против Хитлера и напади Србобрана на Хрвате*, „Слободна реч“, 4. XI.
Аноним, 1942: *Српском народу у Америци. Изјава српских свештеника*, „Слободна реч“, 30. VII.

Krinka Vidakovic-Petrov

SERBIAN LITERATURE IN THE DIASPORA: EMILIAN BOZETIC GLOCAR

(Summary)

The introductory remarks list eight factors important in the research of immigrant literature: generational differences, dual of identity, discontinuity, relationship of minority and majority culture, cultural policy of the country of immigration, specifics of the immigrant community (number, geographical distribution, degree of organization), policy of the country of emigration towards its immi-

grants abroad. The paper presents the reconstructed biography of Milian Bozetic Glocar (1906-1985), born in Czechoslovakia, who emigrated to Yugoslavia, and afterward lived and worked in the USA (1939-1985) as a cleric of the Serbian Orthodox Church, writer and painter. The analysis of his works – poetry, prose and contributions published in immigrant periodicals (*The American Srbobran* and *Free Expression*) – highlight both his literary and ideological positions. His works raise issues typical for diaspora literature: issues of multilinguality, the belonging of a writer to two national literatures (in this case Czech and Serbian) and the influence of political factors on the generation and reception of literary works. His works have remained unknown in the history of Serbian literature, although Glocar was an important precursor of Serbian diaspora writers in the USA after World War Two.

УДК 821.133.1.09 -32 Dode A.: 821.163.41.09-32 Andrić I.

Милунка Митић*
Вукова задужбина, Ниш

КОЗА ГОСПОДИНА СЕГЕНА АЛФОНСА ДОДЕА И *АСКА И ВУК* ИВЕ АНДРИЋА

Приповетке Коза господина Сегена *Алфонса Додеа и* Аска и вук *Иве Андрића у фабуларној сликовитости су скоро идентичне. Међутим, главне „јунакиње“, млада коза код Додеа и овчица Аска код Андрића, у сусрету са вуком, имају различит исход: смрт и спасење, као концепције приповедних идеја ових књижевника. Додеова прича, са отвореном поруком о донкихотовској борби за потпуном слободом, послужила је Андрићу у његовој причи као инспирација за бројне уметнички „скривене“ поруке о уметности као начину за одржавање живота.*

Полазећи од констатације Милоша Бандића, да са књижевним делом Иве Андрића „и његовим творцем, никад нисмо готови, никад на крају, па се, стога, враћамо појединим етапама, и моментима његовог рада и стварања, покушавајући да, у појединостима, пронађемо бар приближне одговоре...“[1], и ми ћемо се још једном вратити на његову приповетку *Аска и вук*, овог пута кроз пројекцију приче *Коза господина Сегена* Алфонса Додеа.[2] Покушаћемо да из компаративне тематске сличности ових двеју нарација нађемо основу, кроз инспирацију, узор или позајмице из ове Додеове приче, за тумачење Андрићеве идејности у стварању приповетке *Аска и вук*.

Када се говори о асоцијацијама, узорима, утицајима, позајмицама или о неким другим инспиративним елементима из неког дела, у књижевном опусу

* zlatana@ni.ac.rs

[1] М. Бандић, *Иво Андрић – неки моменти духовног развоја и стваралаштва*, Зборник радова о Иви Андрићу, САНУ, Београд, 1979, ст. 377.

[2] У раду смо се служили упоредо: француским текстом и српским преводом Додеовог текста *Коза господина Сегена* и И. Андрић, *Аска и вук*, 1972.

А) *La chèvre de monsieur Seguin. Lettres de mon moulin*. Mathilde Paris – аутор предг. и прир., Paris, 2007 – књигом, у којој су, од 28 прича из Додеове прве збирке *Писма из мог млина*, штампане 24.

Б) А. Доде, *Коза господина Сегена*, *Приповетке Алфонса Додеа*, превод са француског – Душан Л. Ђокић и предговор Јован Скерлић, СКЗ, Београд, 1903. и иста прича из збирке *Писма из мог млина*, превод Тање Дугоњић, издање „Народна просвјета“, Сарајево, 1956.

В) *Аска и вук*, Збирка приповедака *Аска и вук*, прир. П. Џаџић, Просвета, Београд, 1972.

Иве Андрића је добро познато присуство из стваралаштва бројних великих европских и светских литерарних аутора, међу којима значајно место припада француском простору и његовим књижевницима свих времена. Тако је утврђено да се у Андрићевим делима налазе значајне сличности са многим карактеристикама великана ове литературе, као што су: Флобер, Зола, Балзак, затим, Анатол Франс, Албер Ками, Шарл Бодлер, Виктор Иго, Стендал, Дима Отац, Молијер, итд.[3] Из документарних бележака у Андрићевим *Свескама – књигама*, где се чита изворност бројних мисли наведених аутора, име Алфонса Додеа се цитира два пута. Петар Џаџић наводи и став Француза Клода Авлина, иначе преводиоца Андрићевих дела на француски језик, по коме је Проспер Мериме, са својим историјским романима, оставио траг на Андрићевој идејности у писању романа са историјском тематиком.[4]

Овим романсијерима из широког временског распона треба додати и књиге извесних „моралиазаторских“ аутора, односно, имена класициста – дидактичара, чије је мисли и сентенце, такође, Андрић користио у неком свом уметничком контексту. Били су то: Ла Бријер, Жубер, Жан-Ришар Блок, Монтескије, Боало, Дидро, Шамфлери, Леон Бло (памфлетиста) и други, како је Јелена Новаковић, у више наврата, показала у Андрићевом есејистичком писању.[5] Када су у питању изводи, записи или исписи из страних књижевности, које је Андрић уметнички уобличавао у својој идејности, Тартаља је утврдио да је у поменутим *Свескама*, само из француске литерарне продукције 40% материјала, а остали део (60%) из свих осталих земаља, чије је ауторе читао, коментарише Љ. Матић. Богато коришћење француских аутора било је, свакако, у оригиналу, када се зна да је Иво Андрић „у петнаестој години сам научио француски“, поред немачког, на коме је „са десет година читао Стриндберга“ у (немачком) преводу, а енглески савладао током гимназијског школовања и тако редом касније, учење и знање језика (...) до броја дванаест, истиче Пера Половина.[6] Своју љубав и привржености

[3] Љ. Матић, *Иво Андрић и француски културни простор*, Научни састанак слависта у Вукове дане, 1992., МСЦ, Београд, 1994, ст. 293. Андрићево угледање на Флоберов начин писања било је, пре свега, у области форме: „Флобер је гајио култ форме ... Андрић се довољно дивио Флоберу да од госпође фон Митерер из Травничке хронике начини своју верзију госпође Бовари.“

Ј. Скерлић, (Предговор) VIII, Алфонс Доде, *Приповетке, Коза господина Сегена*. СКЗ, Београд, 1903.

Ј. Новаковић, *Жуберове мисли у огледалу Андрићевих записа, Иво Андрић у свом времену*. МСЦ, Београд, 1994, ст. 285.

[4] Петар Џаџић о овом коментару каже следеће: „Подразумевајући, по свој прилици, Андрићеву научно-историјску амбицију у креирању романа, Клод Авлин, у предговору *Травничкој хроници* на француском језику, истиче сродност Меримеовог и Андрићевог романа (асоцијација многострука успела): Андрићева савесност, у том смислу, изванредна је.“ – Предговор у збирци приповедака И. А. *Аска и вук*, Просвета, Београд, 1972, ст. 22. А затим, Џаџић даје поређење Андрићевог описивања тврдичлука са Плаутом, Молијером, Држићем, Балзаком у *Госпеку*, ст. 25.

[5] Ј. Новаковић, *Француска књижевност у есејима Иве Андрића*, Научни скуп слависта у Вукове дане, МСЦ, Београд, 2002, ст. 431–442.

[6] П. Половина, *Иво Андрић и страни језици, Иво Андрић у своме времену*, Научни састанак слависта у Вукове дане, МСЦ, 1992, МСЦ, Београд, 1994, ст. 165–172. Цитирајући један Андрићев запис (*Свеске*, 1981, ст. 325), П. Половина наводи следеће његове речи: „... самостално сам научио француски и уживао читајући Виктора Игоа, Оноре де Балзака, а потом ме је задивио Стендал“. 1994, ст. 167.

француском књижевном подручју, у разговору са Љубом Јандрићем, Андрић је образложио на следећи начин:

> „Ја на срећу, за своје духовно образовање имам да захвалим у великој мери француској култури. Неоспорно је да сам учио и од других – Пољака на пример, али француски траг је најдубљи.“[7]

Као изузетан познавалац Флоберове књижевности (Скерлић, Леовац, Тартаља, Матић, Новаковић, итд.), Андрић је добро познавао и дела осталих писаца из Флоберовог француског – париског круга, међу којима је био и Алфонс Доде.[8] О Додеовој припадности том Флоберовом кругу, Скерлић каже:

> „Он је био члан оне славне мале групе писаца која се сваке недеље скупљала на ручак код Густава Флобера. Ту су се редовно састајали Емил Зола, Иван Тургењев, Едмонд Гонкур, Алфонс Доде ... Они су ту, у пријатељској интимности, ... говорили о књижевним питањима, тражили један заједнички идеал лепоте и претресали своја дела.“[9]

Као припадник овом француском кругу књижевника, Доде пише колико реалистички, толико натуралистички, те га својатају и једни и други; и опет, по некима, он „остаје реалиста-импресиониста“.[10] Према општој констатацији, Алфонс Доде ствара своја дела „према природи“, али не копирајући свет око себе миметички, већ „подједнако далеко од сувог и фактографског сликања праве истине, као и од оне болесне сентименталности и плиткот романтизма.“[11] Његови књижевни јунаци, у највећем броју су „обични и мали људи, које је, поред тога, ... искрено волео.“[12] Тако је Скерлић износио Додеов став у писању, потенцирајући идејност овог француског аутора следећим исказом: „Прави роман био је за њега: писати историју људи који никада не би имали историје.“[13] Написавши прву збирку приповедака *Писма из мог млина* (са 29 година) и, касније, друге приче и бројне романе[14], пишући их до пред крај живота. Алфонс Доде је остварио свој књижевни

---

[7] Љ. Јандрић, *Са Ивом Андрићем*, „Веселин Маслеша“, Сарајево, 1982, ст. 263.

[8] А. Доде, рођен 1840. у Ниму, у Провансу, са седамнаест година одлази за Париз; са осамнаест се појављује као песник са збирком песама *Les Amoureuses* (Заљубљеници), која није доживела неки успех. Међутим, са објављивањем збирке приповедака *Lettres de mon moulin* (1869) (Писма из мог млина), Доде постаје и познат и признат и са сваким новим књижевним остварењем, а писао је скоро до краја живота (1897), његова се слава увећава. Његова дела носе одраз (али на његов начин) бројних промена у француском и париском друштву друге половине XIX века: галски хумор, топлину израза, хуманост у осећању и, најчешће, духовну везу са својом Провансом. „Он се подједнако допадао и уском кругу посвећених у лепоте књижевне, људима од елите и непомирљивим естетама, као и широким слојевима народним...“ Тако је Скерлић коментарисао Додеово присуство код читалачке публике у предговору – есеју преведене збирке *Писма из мог млина*, 1903., III.

[9] J. Скерлић, *Алфонс Доде. (предговор), Приповетке (избор)*, СКЗ, Београд, 1903, VIII.

[10] И. Димић, *... Нежност и хумор (Доде). Од Стендала до Бекета. Огледи о француском роману*, Издавачка књижница Зорана Стојановића, Сремски Карловци – Нови Сад, 1991, ст. 41.

[11] Нав. дело под 9, XXV.

[12] Исто, XIV.

[13] Исто, XV.

[14] Драматизовани су му следећи романи: *Набоб*, *Сафо*, *Краљеви у изгнанству*, *Нума Руместан*, а од приповетке *Арлезијанка* (из збирке *Писма из мог млина*) начинио је драму, на коју је Жорж Бизе написао музику. Прво извођење је било у Паризу 1873, без много успеха. Тек након 15 година, она је прихваћена као право велико дело.

иљ, испунивши тако и своју стално понављану жељу: постао је „продавац среће“.[15] У прилог овоме иду објављена бројна издања и преводи његових књига, како за живота тако и, више од једног века након смрти, што речито говори париско издање *Lettres de mon moulin* (*Писма из мог млина*) из 2007. (којим смо се и ми служили).

Уметничким обликовањем јунака, лакоћом у изражавању, често са извесним „документарним“ детаљем, сегментом или читавом причом, Доде даје (књижевну) фикцију стварног живота.[16] Еклатантан пример фиктивне стварности је уводно излагање, односно, „Предговор“ у збирци *Писма из мог млина*, који је начињен у форми правног уговора – суво, бележнички – о уметниковој „куповини“ запуштене ветрењаче (млина):

> “... Господин Гаспар Митифио,
> “Који изјављује да је продао и уступио у потпуно власништво, и правно и фактички, слободно од свих дугова...
> “Господину Алфонсу Додеу, пјеснику, житељу Париза, овдје присутном,
> “Једну вјетрењачу за брашно, која лежи у долини Роне, у срцу Провансе...“[17]

Пример уметничке „стварности“ налазимо и у стилизацији почетка саме приповетке *Коза господина Сегена*, из ове Додеове збирке. Аутор, најпре, у поднаслову ове приче наводи „тачно“ име одређеног уметника – париског песника, коме је порука намењена: „Господину Пјеру Гренгоару, лирском песнику у Паризу“[18], а потом, започиње приповедање прекорним и профаним коментаром на песникову жељу да буде независан и потпуно слободан, уместо да тежи (комфорном) удобном грђанском – „чиновничком“ животу:

> “Како! нуди ти се место хроничара у једном добром париском листу, и ти смеш да одбијеш такву понуду... Та погледај се несрећниче! Погледај тај подрти капут, те похабане чакшире, ...
> Буди хроничар, лудо једна! ... Зарађиваћеш лепе талире ...
> Шта? Нећеш? ... Мислиш да останеш слободан до краја ... онда да ти испричам причу о кози господина Сегена. Видећеш шта чека оног ко жели да живи слободан.“[19]

Оваквим „отвореним“ ставом аутор ствара илузију о личном познанству и пријатељској непосредности, чиме се осигурава веровање у испричано, попут казивања у народним приповеткама.

Прича *Коза господина Сегена* Алфонса Додеа, сачињена од две фабуларно различите, али компатибилне целине, са идејом жеље за потпуном слободом,

---

[15] Нав. дело под 10, ст. 40. Цитат: „Леон Доде, у својим успоменама, ... каже да је његов отац често понављао једну своју жељу: 'Волео бих, кад обавим свој задатак, да постанем продавац среће. Зарада би ми била у моме успеху'.“

[16] M. Paris, *Preface, Lettres de mon moulin*, Paris, 2007, p. 10.

“... L’acte de vente qui fait office d’ avant-propos, n’est donc qu’une mise en scène destinée à préparer le lecteur et à le plonger dans la réalité fictive de ces lettres.“

[17] А. Доде, *Предговор, Писма из мог млина*, прев. Тања Дугоњић, Народна просвјета, Сарајево, 1956, ст. 7.

[18] А. Доде, *Коза господина Сегена*, *Приповетке*, прев. Душана Л. Ђокића, СКЗ, Београд, 1903., ст. 124.

[19] Исто.

носи социолошке, психолошке и друге карактеристике, најпре, свога времена (друга половина XIX века у Француској) али и шире и обухватније. Са уводним сегментом о наглашеној слободарској идејности Доде спаја закључни део приче са „моралистаторском“ цртом, односно, „наравоученијем“, указујући шта доноси потпуна слобода личности, заправо, уметника, у паралели са младом и срчаном козом господина Сегена. У том оквиру Доде сликовито прича причу, у духу народног колективног памћења,[20] о Сегеновој последњој и неискусној козици, која једино жели живот без конопца око врата и ширину без ограде. Њен бег из забрана пружио јој је све жељене лепоте, до сусрета са вуком, који ју је, након њене срчане борбе целе ноћи, ујутру „прождерао“.

Веза између приповедака *Коза господина Сегена*, из француске књижевности XIX века и *Аска и вук*, из наше XX века, утврђена је доста рано, али се о њој, пропорционално према другим Андрићевим приповеткама, писало са мање аналитичке пажње, нарочито код узајамности у делу Додеовог и Андрићевог приповедања, пре свега, о пејзажном простору – „попришту“ дешавања, борбе и игре, затим, код паралелизма сусрета са вуком, као и мотивационих циљева у начину супротстављања том злу, вуку, итд.

Од књижевних теоретичара који су указали на извесну везу Доде – Андрић, поменућемо неке; тако Славко Леовац у одељку *Циклус приповедака о деци*, из књиге *Приповедач Иво Андрић*,[21] између осталог, каже:

> „Шта је подстакло Андрића да напише б а ј к у *Аска и вук*, тешко је казати, мада нам у сећању искрсава Додеова прича *Коза господина Сегена* као и неколико Андрићевих мисли. Додеова прича, могуће је, била је само далеки подстицај.“

Студија *Аска и вук – Андрићева парабола о судбини уметника*, са поднасловом *Иво Андрић и Алфонс Доде* (1979.) Драгољуба Недељковића, жанровски одређује оба дела к а о п а р а б о л е, „које тумаче судбину уметника и песника. И једна и друга су у посредној вези с трезорима изворног народног приповедања, из којих су, и много пре њих, црпли мотиве велики баснописци и творци бајки.“[22] Иза овако уопштених констатација, Недељковић упућује даље на сличности и могуће инспиративне изворе за писање ових прича: код Додеа на Шарла Пероа и Ла Фонтена (Вук и пас), а код Андрића на Езопа (Јаре и вук), али са разликама у циљевима приповедања, где „сваки на свој начин гради фабулу“[23] – каже Недељковић.

У нашем прилогу *Две приповетке и њихове тематске сличности*[24] начињен је покушај за извесну конкретизацију фабуларних секвенци из До-

---

[20] Исто, ст. 130. Доде о томе каже: „Причу коју си чуо нисам ја измислио. Ако те кадгод нанесе пут у Провансу, наши ће ти сељаци често говорити о кози господина Сегена, која се целе ноћи борила с курјаком, а затим је, у јутру, курјак појео.“

[21] С. Леовац, *Циклус приповедака о деци. Приповедач Иво Андрић*, Нови Сад, 1979, ст. 167.

[22] Д. Недељковић, *„Аска и вук“ – Андрићева парабола о судбини уметника. Иво Андрић и Алфонс Доде*, Зборник радова о Иви Андрићу, САНУ, Београд, 1979, ст. 638.

[23] Исто, ст. 639.

[24] Милунка Митић, *Две приповетке и њихове тематске сличности*. Градина бр. 11-12, Ниш, 1976, ст. 144–145.

деове приче *Коза господина Сегена* у Андрићевом компоновању приповетке *Аска и вук*.

Андрићева приповетка *Аска и вук*, објављена 1953. године, која се појавила иза Додеове приче *Коза господина Сегена* из збирке *Писма из мог млина* из 1869. године, скоро осам и по деценија касније, има, како је утврђено, „велике и значајне сличности“ али и „значајне разлике“. У овом тренутку, изнећемо само најбитније сличности у организацији приповедања, а позабавићемо се оним из унутрашње организације текстова које су евидентне у поредбеном односу Андрићеве са Додеовом причом.

Полазећи од фабуле обеју приповедака, изражене наративно у континуитету и праволинијски, нашли смо следеће сличности, најпре, у конструкцији грађења ових прича: 1) излазак приповедачевих јунакиња, козе Белке и овчице Аске из својих станишта (физички ограђен простор, двориште код Додеа и социјално-психолошки простор, стадо, које живи по одређеним изграђеним нормама овчијег света, код Андрића; 2) одлазак у планину, на имагинативну слободу; 3) понашање (младих) „јунакиња“ у простору без ограда и ограничења; 4) сусрет са вуком; 5) истрајност у личном „опредељењу“ истрајавања кроз смишљену и нагонску борбу са вуком, Бланшет код Додеа, и нагонски спонтано на игру, одбрана или (уметнички) напад на вука, у продужавању живота, Аска код Андрића; итд.

Поред ових сличности у начину моделирања прича, у Андрићевом тексту према Додеовој причи налазимо скоро идентичну сликовитост планинског пејзажа, у сегменту доласка младих животиња на планину. Конкретно, у Додеовој причи читамо:

> „Кад бела коза стиже у планину, све се задиви. Никада стари борови нису видели ништа тако лепо. ... Можеш мислити, Гренгоаре, како је наша коза била срећна! ... Ничега што би јој сметало да скаче, да брсти по својој вољи ... Ту је тек било траве! до преко рогова, драги мој! ... И те какве траве! Сочне, меке, зубасте од хиљаде биљака.“[25]

Аскино удаљавање од стада, односно, њен одлазак у шумске пределе, Андрић описује:

> „Аска је тога дана била нарочито ведра и живахна и – расејана. Занесена свежином дана и лепотом сочне трве, зашла је мало по мало све до ивице удаљене букове шуме, па чак и у њу. Ту је трава била, како се Аски чинило, нарочито сочна и што дубље у шуму, све сочнија. ... Аска је њушила нагнуте старе букве обрасле маховином која опија као прича о необичном доживљају, претрчавала светле чистине и чинило јој се да причи нема краја ни необичним доживљајима броја.“[26]

И преко овог блиц-прегледа упоредности два пејзажна простора, схвата се реализација Белкиних жеља за слободним кретањем (у Додеовој причи) и Аскин спонтан доживљај случајног одласка далеко у шуму, код Андрића. Али ове две слике само су увод у њихово скоро идентично предсмртно играње пре сусрета са вуком у причи *Коза господина Сегена* и кроз „про-

[25] Нав. дело под 18, ст. 127.

[26] И. Андрић, *Аска и вук*, Збирка приповедака *Аска и вук*, Просвета, Београд, 1972, ст. 158–159.

дужени“ сусрет у приповеци *Аска и вук*. Додеова „кореографија“ сценски је оживљена на следећи начин:

> „Бела коза упола пијана ваљала је по њему (жутом шумском тепиху) са ногама увис и котрљала се иза падина заједно са опалим лишћем и кестеновима. ... Затим би одједном скочила на ноге. Хоп! и ено је оде, испружене главе кроз честар и жбуње, час на неки врх, час на дно јаруге, горе, доле, свугде... Рекао би човек да има десет г. Сегенових коза у планини...“[27]

И Андрић гради сценски приказ игре, овде са смрћу – кад Аска има (за публику) вука пред собом:

> „Преко зелених чистина, преко уских пролаза, између сивих и тешких букових дрвета, по глатком и смеђем ћилиму од лишћа које се годинама слаже једно на друго, играла је овчица Аска, чиста, танка, ни још овца ни више јагње, а лака и покретна као бела врбова маца коју носи ветар, сивкаста кад би ушла у прамен танке магле а светла, као изнутра обасјана, кад би се нашла на чистини преливеној сунцем.“[28]

Све је ово употребљено у другој књижевној оријентацији.

Овакви и ови Андрићеви инспиративни (пејзажни) детаљи из ове Додеове приповетке нису никаква новина, како је познато, ни код нашег аутора као ни код других, веома признатих и цењених литерата. О томе М. Павић каже: „У књижевном свету угледања је увек било и биће их.“[29] Позајмице, као инспиративне елементе у књижевности, М. Богдановић дефинише:

> „Појам књижевне позајмице је врло растегљив. Има једна фина разлика између оних узимања која се чине свесно, у провидној намери да се човек накити туђим перјем, и оних несвесних остатака који у души једног књижевника могу да остану од јаких утисака као доживљај који је примио из туђих дела.“[30]

Наведена Андрићева угледања и позајмице из Додеове приче *Коза господина Сегена* служе у приповеци *Аска и вук* као инспиративна основа за много дубље изражавање уметникових идеја од обичне дескриптивне декорације. Чињенице говоре да се ово Андрићево дело, проучавано према свом уметничком и теоријском вишезначју, према циљу проучавања, сврставало у широк жанровски спектар као: бајка, басна, метафора, алегорија, парабола.[31] Управо, овако разнородно одређивање значења приче *Аска и вук*

---

[27] Нав. дело под 18, ст 127.

[28] Нав. дело под 25, ст. 159, 160.

[29] М. Павић, *Једна Змајева позајмица из Пушкина /1954./ Језичко памћење и песнички облик*, Матица српска, Нови Сад, 1976, ст. 402.

[30] М. Богдановић, Иво Андрић. I, „Ex Ponto“ /1919/ Стари и нови, Сабране критике, Просвета, Београд, 1961, ст. 165.

[31] – Бајка: Славко Леовац (1979) – одредница дата према свршетку приповетке; „бајка са извесном симболиком“.

– Бајка у алегорији: Иванка Јовановић (1973) – на основу игре као уметности са централним местом у причи; „не дуга приповетка, новела, бајка, поетска прича“.

– Бајка, басна: Драгољуб Јекнић (1973) – преплетање и помешаности чудесног и реалног.

– Басна: Ненад Радановић (1973) – из књижевне анализе *Дјеца у Андрићевом књижевном дјелу*; „мала изванредна басна“.

– Бајковита форма, није ни бајка а није ни басна: Стевка Шмитран (2009.) – ово налази кроз универзалности митске структуре.

говори да ово бисер „делце“ бројне специфичности других жанровских облика, сублимира у параболу,[32] односно, савршену параболу.[33] Али је значајна Недељковићева констатација и за Додеову причу да је и она парабола.[34]

Скривени смисао који парабола садржи односи се, управо, на Андрићево схватање у исказивању уметности: „Уметност је скривати уметност“, навод из Андрићеве Зелене књиге.[35]

Андрићева приповетка *Аска и вук*, у садржајној форми параболе, од почетка нуди више значења. Имена „јунакиња“ из овог дела: Аја и Аска, која нису из речника наше сточарске лексике, могу да упуте на неке асоцијације у симболичном значењу. О томе су Д. Грујичић – М. В. Димић изнели неке своје асоцијације: „Аја = Аја Софија ... света мудрост“ (са основицом у грчком језику) и друго симболично тумачење дали су из шпанског језика, „*Аya*, којом се обележава васпитачица, неговатељица деце.“[36] Што се тиче имена Ајиног јагњета – Аска нас подсећа на израз аскет, по Вујаклији (1961, ст. 80) „испосник, покајник...“ (од грчке речи) са асоцијацијом на чедност, белину. Али, могуће размишљање иде до корена енглеске речи *аsк* = питати, тражити, са асоцирањем на радозналост, знатижељу, на шта упућује Андрићева реченица са почетка приче: „... него је волело ... да тражи одвојену пашу на удаљеним местима.“ Овакве могућности у тумачењу симболике имена, прва хипотетичка, друга документована из приче, могу да стоје аналогно симболичном имену козе Бланшет = Белка, из Додеове параболичне приче, а у смислу белине, светла према непријатељу, сивом вуку, који представља зло, смрт.

Као централно место Андрићеве уметничке идејности у овој причи, детаљно су анализиране две синтагме на које је сам аутор упутио: „Игра са смрћу“ и „игра за живот“, са нагласком „да живи и да ће живети док игра...“[37] Таква истрајност може једино довести до жељеног циља. „Аска није мислила ништа. Само је из свог тела ... извлачила неочекивану снагу и невероватну вештину... И играла је.“[38]

Истрајавање као карактеристику и мале козе Бланшет Доде је приказао у својој причи. У сусрету са вуком, Бланшет се одлучује на борбу: „Не што се надала да ће убити курјака ... – него само да види хоће ли се моћи држати

– Метафора: Ратомир Цвијетић (1985) – буквално и пренесено значење у причи.

– Алегорија: Ђуза Радовић (1999, 1954) – са завршницом у поуци, „уметност и воља за / животом/ отпором побеђују свако зло“.

– Парабола, савршена парабола: Драгољуб Недељковић (1979) – „делце“ мало целовито дело, чије се обележје – квалификација чита из наслова студије: *„Аска и вук“ – Андрићева парабола о судбини уметника и песника*.

– Савршена парабола, на граници басне и легенде: Драгослав Грујичић – Милан В. Димић (1963.) – о сталним проблемима уметности, у студији *Уметник и смрт*.

[32] Нав. дело под 22, ст. 638.

[33] Д. Грујичић – Милан В. Димић, *Уметник и смрт. Покушај интерпретације Андрићеве приповетке „Аска и вук“*, Израз, Сарајево, јули 1963, ст. 48.

[34] Нав. дело под 22, ст. 638.

[35] Ј. Новаковић, *Жуберове мисли у огледалу Андрићевих записа, Иво Андрић у своме времену*. МСЦ, Београд, 1994, ст. 285.

[36] Нав. дело под 33, фус. 1, ст. 34.

[37] Нав. дело под 2, ст. 160.

[38] Исто.

колико и Ренода. С времена на време ... погледала би како звезде трепере ... па би рекла у себи:

– Ох! само да издржим до зоре...“[39]

У обе приче та битна одлика је присутна, само са различитим временским циљевима, одређеним уметничком идејом: код Андрића, исконски, нагонски за живљењем, а код Додеа, са „овоземаљским“ субјективним опредељењем, али код обојице, са суштинским смислом – борба против зла.

Поред других, у основи истих, егзистенцијалних питања код оба књижевника, овде ћемо само додирнути детаљ начина „одлуке“ јунакиња из прича. У „сусрету“ са вуком, Додеова Бланшет, „спреми се за одбрану, оборивши главу и пруживши напред рогове, ...“[40] Била је то промишљена одлука за нагонску одбрану; код Андрића, Аска, не размишљајући, нагонски је започела са својим првим балетским покретима. У оба случаја мотив је исти, нагонски за трајањем и одржањем, само са супротном идејношћу и исходом.

Приповетка *Коза господина Сегена* Алфонса Додеа послужила је Андрићу као комплетна инспирација и са „позајмицама“ у другачијем обликовању целина за причу *Аска и вук*. Додеова конкретизација слободарских тежњи и у борби против зла, суровости овде је без успеха; Андрић такву тежњу трансформише у егзистенцијалну идеологију његошевског типа: „Нека буде што бити не може!“ и кроз стваралаштво физичког и духовног карактера, идеолошки таква тежња побеђује. У исто време, то је и „уметничка“ порука коју Иво Андрић даје, али не онако децидирано као Алфонс Доде.

Кључне речи: Алфонс Доде, Иво Андрић, приповетка, коза, овчица Аска, вук.

Milunka Mitic

THE GOAT OF MONSIEUR SEGUIN BY ALPHONSE DAUDET AND *ASKA AND THE WOLF* BY IVO ANDRIC

(Summary)

The links in the works of Ivo Andric with French literature are manifold: from inspiration, role models, ideas to concrete borrowings. The fabulous description, almost entirely borrowed from the story *The Goat of Monsieur Seguin* by Alphonse Daudet, was developed by Andric into a similar story about the struggle of young and physically weak creatures (Andric's sheep Aska as a counterpart of Daudet's goat Blanchette) against an experienced and evil enemy. Regarding Andric's idea, expressed in this story, that the evil is not suppressed exclusively by physical power, but the victory can also be accomplished by creativity, art and beauty, the author himself wrote that the evil was being transformed

[39] Нав. дело под 2-Б, ст. 129.
[40] Исто.

by this and that the Wolf, who was observing Aska's „artistic" dance, was changing second by second „because the dance was overwhelming him and making him forget all else".

However, a symbolism in the names selected by Andric for the „heroines" of this story suggests a possible interpretation of such truth from the „antiquity": Aja – the sacred (*hagios* = holy), and Aska – ascetically pure idea shall always win somehow. Finally, there is some sort of a moral – the message that security lies in a unity, community, even a tiny one, since shepherds killed the Wolf and saved the lamb, Aska, which has become an „obedient daughter" in that sheep world.

УДК 821.163.41.09 Crnjanski M.
821.112.2.09-31 Hese H.

Бојана Стојановић Пантовић*
Филозофски факултет, Нови Сад

ФЛУИДНОСТ ЛИКА ЕГОНА ЧАРНОЈЕВИЋА: МОГУЋИ УЗОРИ И УТИЦАЈИ

У раду се разматрају типолошке сродности између главних ликова романа Милоша Црњанског Дневник о Чарнојевићу *и* Демијан *Хермана Хесеа, особито из перспективе јунговске теорије о архетиповима и колективном несвесном. Такође се указује на неке нове правце тумачења у концепцији експресионистичких јунака, с обзиром на њихову родно дестабилизовану улогу у оба случаја.*

Прва књига модернистичке едиције „Албатрос“ која се појавила те исте, 1921. године припала је Милошу Црњанском, односно његовом *Дневнику о Чарнојевићу*, делу које у поетичко-програмском смислу чини тројство са ауторовом *Лириком Итаке* (1919) и приповедачком збирком *Приче о мушком* (1920). Овај кратки роман лирски роман осцилује између модернистичког (пре свега декадентно-симболистичког) осећања света и експресионистичког формалног, стилског и наративног поступка (Марија Домбровска-Партика),[1] па га је стога тешко једнозначно одредити као експресионистички прозну формулу, иако је она несумњиво доминантна.

Познато је да је један од подстицаја Црњанском био кратки роман /приповетка *Новембар* Гистава Флобера, чију је асоцијативну технику претапања садашњости/прошлости и сећања, сна (привиђења) и јаве применио, односно преобликовао, и наш писац у свом *Дневнику о Чарнојевићу.*[2] Као и у Црњансковој песничкој, односно прозној збирци, и овде је у

* srpskaknj@ff.uns.ac.rs

[1] Уп. ауторкин текст *Библиотека Албатрос и Књижевна заједница Alpha – реч је о јединству супротности*, у: „Књижевна критика“, тематски број *Авангарда,* прир. Г. Тешић, XVII, Београд, зима/пролеће 1997, стр. 43.

[2] О експлицитним утицајима овога дела на Црњанског, као и везама са Тракловом лирском прозом *Traum und Umnactung* (Сан и помрачење) писао је Бојан Јовић у раду *Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја*, у: *Милош Црњански – теоријско-естетички приступ књижевном делу,* зборник радова, ур. М. Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 77–87. На стр. 79 аутор поставља следеће питање, које мора бити подстицајно за сваког ко се бави компаративним приступом делу српског писца: „Ови утицаји отварају најпре

питању загонетка наслова, одређена *жанровска мимикрија* којој су неретко прибегавали експресионисти, а и сам Црњански. Роман је доследно обликован из интериоризоване позиције ја форме, која каткада прелази у колективну форму или нејасно обраћање другом у једнини мушког рода („драги мој“), или „Вам“, односно „вам“.

Конвенције *дневника* као жанра овде су готово сасвим напуштене јер је хронолошка и просторна инверзија радикално асоцијативна, без икаквог континуитета дешавања, осим благог оквира на почетку и крају текста. Мемоарски, лирски, есејистички и параболични фрагменти романа много су важнији од временске конзистенције каква се иначе очекује од традиционалне форме дневника са по правилу датованим записима. Поврх свега, Црњански, али и наратор Петар Рајић који болестан лежи у затворској болници у Кракову, управо самим насловом не упућују на себе како би се то очекивало, већ свој роман обликују и као причу о *другом*. Иако се лик из наслова може препознати и као издвојени лик, *фигура дистанце* у односу на Рајића, она у много чему потврђује да је неодвојиви део њега самог у процесу афективне и егзистенцијалне самоспознаје. Уједно, Чарнојевић је и нараторова *фигура сна* у којем се романескни свет преображава у једну другу, ирационалну искуствену раван, каква у том виду не постоји на јави, већ се интензивира захваљујући Рајићевом дубинском, архетипском несвесном.[3]

Прича о младом морепловцу Егону Чарнојевићу који исповеда пишчев суматраистички поглед на свет не мора бити само лик који симболизује Рајићевог двојника или Alter ega, јер би се онда сложена концепција и једног и другог јунака свела на прилично конвенционалан романтичарски дуализам и биполарну слику света.[4] Његово појављивање је много комплексније и флуидније, управо зато што поред јасних емпиријских, фактографских и биографско-психолошких натукница о којима приповеда сам Рајић – Чарнојевић и даље задржава ауру мистичности како у односу на њега, тако и са становишта симболичке улоге у роману. Такође њихов међусобни однос може се тумачити на различите начине, имајући у виду и неке савремене теоријске приступе.[5] У том смислу потребно је скренути посебну пажњу на поједина дела у којима се обликује слична концепција ликова, као што је пре

питање општег односа књижевног дела Милоша Црњанског према текстовима других, не само страних аутора, потом и питање колико интертекстуалност Црњанског има за непосредну подлогу суматраистичко преплитање живота и књижевности, односно удвајање и међусобно прожимање књижевних ликова те светова“. Везама између Црњанског и немачко-аустријских експресиониста у последње време бавиле су се Олга Ellermeyer-Животић у раду *Црњански и једна антологија аустријских експресиониста*, у: *Стваралаци и посредници,* Филолошки факултет-ИКУМ-Чигоја штампа, Београд, 2007, стр. 33–46, као и С. Веселиновић: *На острву апстракције – Милош Црњански и Георг Тракл*, *Зборник Матице српске за књижевност и језик,* књ. 54, 2006, св.3, стр. 123–146.

[3] Вид. И. Настовића *„Сеобе“ Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича*, Прометеј, Нови Сад, 2007.

[4] Ово је углавном опште место тумачења Чарнојевићевог лика. Уп: Н. Петковић, *О типовима приповедања као засебном предмету проучавања*, у: *Типови приповедања у роману и приповеци, Поетика српске књижевности 2,* ИКУМ, Београд, 1989, стр.20–22; Б. Јовић, нав. рад, стр. 82.

[5] Нпр. queer theory или родни приступ који не само да проблематизују различите облике сексуалности па самим тим и родних улога, већ се баве деконструкцијом појединих митских

свега роман Хермана Хесеа *Демијан* објављен две године раније, дакле 1919. године, о чему ће у раду нешто касније бити речи.

Прича о сину дрвара Егона Чарнојевића заузима релативно мало простора у роману (свега 14)[6], али се он појављује у амбивалентној улози, и као *реални сусрет* судбоносан за Рајића и као метафорички *сан о том сусрету.* Као повлашћена паралелна стварност, односно надстварност која се идентификује са сном, која тај сан уистину *јесте.* Фрагментарна реконструкција и сличност Рајићевог и Чарнојевићевог детињства (тежак живот и смрт мајке која је била изложена очевом малтретирању), детињства и младости, флертова и веза са различитим женама у разним деловима света, осећање безизлаза и занесености, скоковито су испресецани симултаним укрштањем различитих временских и просторних секвенци у једну наративну и симболичку жижу. Она представља централни део *Дневника* и његових медитативно-лирских рефлексија о смислу живота, љубави, греха, жртвовања за отаџбину, националног питања и судбине, али пре свега лирску артикулацију халуцинантних суматраистичких визија код оба лика.

Ако наратор каже за Чарнојевића да му је значио више од брата, и да његов живот зависи од боја, мириса и облика *негде у свету,*то значи да он припада не само пишчевом ратном времену, већ неком „будућем, бољем столећу“ у којем убијање неће бити „једина истина.“ Рајићева љубав према лишћу у истој је симболичкој равни са Чарнојевићевим обожавањем „румених дрвета“*,* али је смисаони и вредносни предзнак другачији. Док румена и плава боја од које се мути свест сугеришу експресионистичку чежњу за бескрајем и трансценденцијом, дотле превасходно експресионистичка употреба жуте боје у Рајићевом случају слути пролазност, труљење, распадање и смрт као негацију свих форми. Конструктивни принцип сна (духа) насупрот деструктивном принципу осипања материјалног (тела) на тај начин смисаоно утемељује езотерични и опори стил Црњансковог кратког романа.

Овде је особито занимљива ауторска позиција која је несумњиво обележена пишчевим полом, па је стога доследно *мушка*, маскулина (нпр. песма *Гардиста и три питања* из збирке *Лирика Итаке,* као и наслов прозне збирке *Приче о мушком*). Ауторефлектовање маскулинитета је, међутим, амбивалентно и противречно, јер је с једне стране мушки принцип увек носилац сексуалне доминације, политичке власти, друштвене хијерархије и због тога уређује односе и у женском свету, али према законима своје психе и менталитета. У том смислу, код Црњанскових јунака појављују се типична осећања тескобе и фрустрације у односу на доминантну, промискуитетну жену, поготово у текстовима из збирке *Приче о мушком* (*Врт благословених жена, Легенда, Рај),* према којима осећа гађење, мржњу или пуко сажаљење. Слично је и са женама из *Дневника о Чарнојевићу:* Лушјом, Мацом,

---

фигура у функцији артикулације флуидности, а не детерминисаности ликова. Вид. нпр. студију Stevena Bruhma: *Reflecting Narcissus: a queer aesthetic.* Minesotta University Press, 2001.

[6] Сви цитати из *Дневника о Чарнојевићу* наводе се према издању Милош Црњански, *Проза, Сабрана дела Милоша Црњанског,* књ.5, Просвета-Матица српска-Младост – Загреб-Свјетлост-Сарајево, Београд, 1966, стр. 49–63. Убудуће ће бити означено само бројем странице.

Изабелом или Маријом, које Рајић доживљава готово као неку присилну везу, фрустрирајућу и бесмислену, и увек у сенци смрти:

> „Клечала је преда мном и шапутала, да не може без мене да живи. Ја сам јој рекао да оде. Предосећам смрт и радо кашљем, па би било сувише сентиментално да умрем у њеним рукама. Она би сувише гласно плакала, а ја не волим плач, него тугу. Нисам више жељан да ме љубе, нити да ми ико пружа руку. Доста је било. Ако је љубав, наљубио сам се. Уморан сам.“ (Црњански 1966: 80). Или:

> „Она би расплела косу, мада сам ја, тајно, ту тешку косу брисао са лица, јер нисам могао под њом да дишем. А имала јој је коса неки тежак мирис, ког сам се гадио. Нисам могао да замислим тако тешке и дуге пољупце, док је она једнако уздисала: Слатки, још, још....“ (Црњански, 39);

> „Радуловић ми је донео двопека. Дирали смо неке прљаве жене и куповали смо свуд чоколаде“ (Црњански, 19).

Црњанскова унутрашња поетска наративна визура може, међутим, бити усмерена и ка деконструкцији патријархално схваћене мушке родне улоге. Његов јунак не жели да буде учесник рата, муж и отац породице, чак ни љубавник у традиционалном смислу речи. На једном месту Рајић каже да не воли људе, већ само лишће, које га тако добро умири (Црњански, 47). Ауторов специфични нарцизам и сензуализам, тешка и тамна еротичност морају се на симболичком плану читати на фону идеје о свеопштој пролазности људског живота и телесне љубави. Такође је занимљиво указати на досада неуочену хомоеротичност романа *Дневника о Чарнојевићу*. Прича о младом морепловцу Егону Чарнојевићу који јесте онај *Други, идеални лик* овог романа и исповеда нараторов суматраистички поглед на свет, никако није само лик који симболизује двојника Петра Рајића, аутора дневника. Чарнојевић по својој концепцији и симболичкој функцији у тексту подсећа на лик Макса Демијана из чувеног Хесеовог романа, који је писан уочи и током Првог светског рата и могао је бити познат Црњанском, иако о томе немамо званичних података.

Композиционо и приповедачки Хесеов и Црњансков роман веома се разликују, иако и један и други обликују егзистенцијалне сумње, психолошке и мисаоне кошмаре и бунт против постојећих норми. Ипак је Хесеов роман у својој основи роман о сазревању дечака у зрелог мушкарца (пример својеврсног модернистичког Bildungsromana), па се приповедање одвија ретроспективно и добија, као и код Црњанског, назнаке аутобиографског романа. Притом је Синклеров учитељ, вођа или идеална љубав оличена у јунговски конципираном, прилично апстрактном лику старијег Макса Демијана. Према неким истраживањима име Демијан (Demian) може да значи или анаграм од немачке речи *jemand,* или што је извесније – демона (од грчке речи *daimon*), што би значило „унутрашњи глас“.[7] И Чарнојевић је за Рајића нешто сасвим особено, флуидна фигура која тако поунутрашњена постаје део њега самог:

---

[7] Вид. у: *Hermann Hesse, Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend.* Erläuterungen und Dokumente, von Helga Esselborn-Krumbiegel, Reclam, Stuttgart, 2005, стр. 63. Хесеово непосредно искуство са психоанализом К. Г. Јунга и С. Фројда инспирисало је и концепцију Демијановог лика али и смисао других пишчевих романа, нав. дело, стр. 61.

„Целе те ноћи сећам се само као кроз сан, мада ме то боли, а много ме више не боли, драги мој. Па ипак, тај човек ми је постао више него брат, ето тако, као у сну“ (Црњански 1966: 54).

У оба романа појављују се типичне експресионистичке теме: криза и ратна страдања европског човека, наговештај катастофе и активно суделовање у њој, питање идентитета, ероса и танатоса, андрогиности, лепоте која је вечита али и пропадљива, халуцинантне визије, истицање индивидуализма, специфичан доживљај жене (јунговске *anime*), отуђеност од породице и заједнице, бунт против грађанских, национално-политичких, религијских и цивилизацијских норми, итд. Мистериозни Демијан указује Синклеру да су изузетни појединци обележени Каиновим знаком, што је симбол снаге, моћи и независности. Касније, у својим разговорима са пастором Писторијусом, Синклер сам долази до сазнања да је знање његовог новог учитеља књишко и догматско, а не проживљено и непоновљиво, засновано на болном искуству сазревања:

„Зато је повест сваког човека важна, вечита, божанска, зато је сваки човек, докле год живи и испуњава вољу природе, изванредан и достојан сваке пажње. У свакоме је отелотворен дух, у свакоме пати створење, у свакоме се избавитељ распиње на крст“.[8]

Тај „хитац природе уперен ка човеку“ како наратор назива људску тежњу за самоостварењем, особито се истиче у VII глави романа *Госпођа Ева*, једној од најзначајнијих за разумевање Синклеровог односа према жени.[9] Он се битно разликује од Рајићевог помало одбојног и блазираног осећања која га везују за различите жене у његовом животу, изузимајући мајку. Демијан развија своју концепцију *индивидуализма* који почива на типично експресионистичком сукобу између изузетног појединца и колектива (стада, масе), који је карактеристичан за тадашњу Европу. Опустошење духа, губитак душе и воље, критика европске цивилизације, тежња ка новом и другачијем, ка вољи, слободи и љубави – јесте оно што ова два романа несумњиво повезује и на поетичкој равни. Демијан, сав у пророчкој грозници излаже тај нови програм:

„Али док смо ми, знаком обележени, по нашем схватању представљали вољу природе ка новоме, ка појединачноме и будућему, дотле су други живели са вољом да остану при староме“ (Хесе 1961: 176).

А Петар Рајић релативизује све вредности, па и себе самог,[10] приближавајући се нихилистичком доживљају реалности:

---

[8] Х. Хесе, *Демијан,* прев. П. Албала, Просвета, Београд, 1961, стр. 10. Сви цитати наводиће се према овом издању.

[9] У госпођи Еви Синклер тражи мајку, љубавницу, блудницу и богињу. Она је отеловљење симболичке слике „либидоносног“ принципа, као и женска слика у мушком принципу, Демијану. Она оличава његов пут ка целовитости. Уп. „Perspektiven der Forschung“, у: *Hermann Hesse, Demian, Erläuterungen und Dokumente,* Stuttgart, 2005, S. 61–62.

[10] Можда је овај специфични иморализам последица утицаја још једног аутора који је изузетно привукао Црњанског, а то је Оскар Вајлд, о коме је написао есеј 1921. године.

„Живот, грех, ред, закони, границе, све су то тако мутни појмови за мене. Ја томе нисам крив. И, био какав био, ја знам да ћу умрети са уморним, али светлим осмехом, мада ми је нејасно све што сам учинио и преживео.“ (Црњански 1966 : 66).

За разлику од Синклера, Рајић не може да добије одговоре, чак је и свестан да их нема, већ их само интуитивно наслућује, зато што је његов поглед на свет у овом роману готово радикално оспорен са становишта смисла постојања.

Између главног јунака Емила Синклера и његовог блиског пријатеља/учитеља Макса Демијана развија се сложена емотивно-интелектуална веза која, као и у случају Рајића и Чарнојевића, несумњиво упућује и на хомоеротске конотације. У фројдовском смислу речи оба лика могла би бити сублимација њихових потиснутих хомосексуалних жеља, док би према Јунговом тумачењу они представљали онај идеал уметничке креативности која их преко везе са различитим женским ликовима води до потпуног сазревања.[11] Синклер тај „пут ка себи“ тражи кроз заоштрене супротне мисаоне категорије,[12] налазећи у митској гностичкој фигури бога Абраксаса симбол хармоничног идеала између добра и зла, светла и таме, женског и мушког, тела и духа. Такође, он у Демијану, као и у женама које га привлаче (Беатриче и Максова мајка госпођа Ева) увек види рефлекс и слику оног Другог пола, женствености у мушком принципу и обратно. Флуидност Демијановог лика огледа се управо у тим женским *фигурама замене* које се помаљају из колективног несвесног. Он је стога уједно симбол вечите младости и љубави, али и старости и безвремености која Синклеру, слично као и Рајићу, такође делује као сан на јави:

„Видео сам Демијаново лице, и запазио сам не само да он нема лице као у дечка, већ да има лице као у човека; запазио сам још више: чинило ми се да видим или осећам да то није лице ни човека, него нешто сасвим друго. Изгледало ми је као да је у томе било и нечег од женског лица, и управо ми се то лице чинило, за тренутак, као да није ни мушко ни детиње, ни старо ни младо, него некако тисућgodишње, некако безвременско, са отисцима из других прохујалих времена. Тако су ваљда изгледале животиње, или дрвеће, или звезде – то нисам знао, нисам осећао јасно то што сада као одрастао човек о томе казујем, али сам осећао нешто слично. Можда је он био леп, можда ми се свиђао, можда ми је био и одвратан, – то се није могло да утврди. Видео сам само: он је био друкчији него ми, био је као животиња, или као дух, или као слика, не знам какав је био, али је био друкчији, друкчији него ми сви, као што се не да замислити“.[13]

А Рајићев доживљај Чарнојевићеве посебности је сличан:

„Чинило ми се да његове дуге и танке, као мотка, ноге не газе по земљи, као да је лебдео над земљом....Мене је погледао непознатог, само је мене погледао; а те очи беху светле, бистре, оне ме сетише неба...(Црњански 1966: 51);

„Ја сам се бацио на постељу, али он је сео до мене, држао ме за руку, муцао и говорио даље. Бранио се да није пијан и молио ме да му узајмим новаца. Па ме је пољубио.... Пољубио ме је опет и почео одушевљено да прича. Ја сам покушао да заспим, али је тешко

[11] Уп. S. Bruhm: *Reflecting Narcissus:A Queer Aesthetic,* University of Minessota, 2001, p. 91.

[12] Уп. поговор Зорана Глушчевића *Хесеов поглед у европски хаос*, у: Х. Хесе, *Демијан,* 1961, стр. 203–208.

[13] Х. Хесе: *Демијан,* стр. 64–65.

ишло, он ми је једнако шапутао, а сваки час сам као у неком огледалу видео, над својом главом, сам своје лице. Била је то чудна ноћ. Изненада, он ми се учини давно познат и ми смо дуго говорили о будућности Србије, о народној ношњи и о коринтским ступовима. Он је једнако почињао о небу“ (Црњански, 55).

Занимљиво је да у издвојеном сегменту о Егону Чарнојевићу Петар Рајић у приповедачком смислу прелази у форму обраћања адресату кога ословљава са „драги мој“. Прилично је загонетно коме се овде обраћа аутор *Дневника*: неком неименованом пријатељу, саборцу, некоме из своје „изгубљене генерације“, или пак – свом нерођеном сину. Нешто раније у тексту Рајић сам поставља себи ово питање:

„Коме ја ово пишем? Младићима; можда мом сину, бледом и напаћеном. А око мене куља велика лудорија рата, ломи пода мном и ја смешећи се гледам те руље и идем од града до града. Руље пустих жена, руље хуља трговаца, руље радника, руље болесних и руље мртвих“ (Црњански 1966: 24-25).

Такође, после уметнуте приче о Чарнојевићу, Рајић експлицитно каже следеће:

„Не, никад не желим сина. Згрозио бих се кад бих га видео младог и лепог у првој младости својој а знао шта га чека“ (Црњански, 74).

Исповест искуства које се прелама кроз сан потпуно се уклапа у пишчеву концепцију суматраизма, који све елементе текстуалног света и ликова асоцијативно повезује симултаним прожимањем временских и просторних перспектива. И Рајић и Чарнојевић су ликови који почивају на растакању, дисоцијацији субјекта и своју целовитост постижу на плану артикулације колективног несвесног и индивидуалних жеља које симболизују сан. У последњој глави романа *Демијан* који се дешава на ратишту, заправо у болници у којој рањени леже Синклер и Демијан, Демијаново предсмртно посредовање пољупца његове мајке Еве симболички означава Синклерово коначно сазревање и самоспознају:

„Ја послушно склопих очи, осетих лаки пољубац на својим уснама, на којима ми је увек стајало мало крви, која никако није хтела да пресахне. И тада заспах.

Ујутру су ме пробудили, требало је да ме превију. Кад сам се најзад потпуно пробудио, обрнуо сам се брзо ка суседном душеку. На њему је лежао неки страни човек, кога нисам био никад видео“ (Хесе 1961: 200).

Упадљиви паралелизам ове и неких других сцена из Хесеовог и Црњансковог романа недвосмислено потврђују да су ликови Чарнојевића и Демијана нека врста њихове стварне и симболичке допуне. Стога се несумњиво може говорити о флуидном и родно дестабилизованом идентитету кључних мушких ликова.

Кључне речи: експресионизам, лирски роман, Дневник о Чарнојевићу, Демијан, Bildungsroman, Егон Чарнојевић, флуидни идентитет, родне улоге, хомоеротизам, суматраизам, Јунгова теорија колективног несвесног.

БИБЛИОГРАФИЈА

Примарна литература:

Црњански, Милош: *Дневник о Чарнојевићу, Проза, Сабрана дела Милоша Црњанског,* Просвета и др., Београд, 1966.

Хесе, Херман: *Демијан,* с немачког превела Паулина Албала, Просвета, Београд, 1961.

Секундарна литература:

Bruhm, Steven: *Reflecting Narcissus: A Queer Aesthetic,* University of Minessota, 2001.

Глушчевић, Зоран: *Хесеов поглед у европски хаос*, у: *Демијан,* Бгд. 1961, стр. 203–208.

Дамбровска-Партика, Марија: *Библиотека Албатрос и Књижевна заједница Alpha – реч је о јединству супротности*, у: „Књижевна критика", тематски број *Авангарда,* прир. Г. Тешић, XVII, Београд, зима/пролеће 1997.

Јовић, Бојан: *Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја*, у: *Милош Црњански – теоријско-естетички приступ књижевном делу,* зборник радова, ур. М. Шутић, Институт за књижевност и уметност, Београд, 1996, стр. 77–87.

Esselborn-Krumbiegel, Helga (Hrsg.) *Hermann Hesse, Demian. Die Geschichte von Emil Sinclairs Jugend.* Erläuterungen und Dokumente, Reclam, Stuttgart, 2005.

Настовић, Иван: *„Сеобе" Милоша Црњанског у светлу снова Вука Исаковича*, Прометеј, Нови Сад, 2007.

Петковић, Новица:, *О типовима приповедања као засебном предмету проучавања*, у: *Типови приповедања у роману и приповеци, Поетика српске књижевности 2,* ИКУМ, Београд, 1989.

Стојановић-Пантовић, Бојана: *Српски експресионизам,* МС, Нови Сад, 1998.

Stojanović Pantović, Bojana: *Morfologija ekspresionističke proze,* Artist, Beograd, 2003.

Bojana Stojanovic Pantovic

THE FLUID CHARACTER OF EGON CARNOJEVIC: POSSIBLE ROLEMODEL AND INFLUENCE

(Summary)

In this paper the author tries to offer a different intertpretation of the character of Egon Carnojevic from Crnjanski's famous short lyrical novel *Dnevnik o Carnojeviću* (Journal about Carnojevic, 1921). The conception of this fluid male character is being compared to another famous hero from the Expressionist period – to Max Demian from the Hermann Hesse novel *Demian* (1919). Even though these novels are distinctive in many structural and narrative aspects, the two main characters are strongly related both to their narators Petar Rajic and Emil Sinclair respectively as well to the wide range of female figures. They represent their Anima/Animus which are influenced by the theory of collective unconsciousness by C. G. Yung. Therefore the slightly homoerotic relationship between Rajić and Čarnojević can be perceived as some sort of intensifying reality through dream and vision, which are essential features for Crnjanski's sumatraistic point of view.

УДК 821.163.41.09-31 Crnjanski M.

Горана Раичевић*
Филозофски факултет, Нови Сад

ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ У *ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ[1]

У раду се наводе најважније интертекстуалне релације које роман Дневник о Чарнојевићу (1921) *успоставља са делима из европске књижевне традиције. Закључује се да је већ романескни првенац Милоша Црњанског европски роман у правом смислу речи, те да његов аутор, са пуном свешћу о историји и традицији, иако са позиције авангарде, претендује на улазак у национални књижевни канон.*

У овом раду покушаћу да покажем како је српска књижевност 1921. године обогаћена једним у пуном смислу речи *европским романом,* ослањајући се, при том, на сазнања до којих сам дошла пишући књигу *Коментари „Дневника о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског*.[2] Намера ми је, наиме, била да у коментарима који прате оригинални пишчев текст (објављен 1921. године као прва књига модернистичке едиције „Албатрос“ у Свесловенској књижарници М. Ј. Стефановића и друга)[3] разрешим неке од основних дилема које су до дан данас пратиле овај *недовршени роман* настао на основу дневника што га је као аустроугарски војник, а затим и официр сам писац водио за време Првог светског рата.[4] Пошла сам тада од уверења да су недоумице које се тичу имена главног јунака, те времена у којем се одвијају поједине епизоде, у суштини

* gorana.raicevic@gmail.com

[1] Рад је написан као део пројекта „Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности“ које финансира Министарство за науку и технолошки развој Републике Србије.

[2] Горана Раичевић, *Коментари „Дневника о Чарнојевићу“ Милоша Црњанског*, Академска књига, Нови Сад, 2010.

[3] Црњански је текст овог првог издања мењао у два наврата: темељно је редиговано издање из 1930, објављено у првој књизи Сабраних дела у издању Народне просвете (Библиотека Савремених писаца). Највећа интервенција је она којом је аутор, очигледно вођен неком врстом самоцензуре, из романа избацио епизоду са Изабелом и Маријом, двема сестрама са Крка. Друга исто тако темељна редакција извршена је у издању *Дневника* у оквиру пете књиге Сабраних дела (ћирилично и латинично издање) 1966. године (Београд, Нови Сад, Загреб, Сарајево, приређивачи – Роксанда Његуш и Стеван Раичковић).

[4] О тврдњама самог аутора да је рукопис *Дневника* који је првобитно имао 12 штампарских табака морао да скрати на седам а затим и на пет, о томе како је преостали текст спалио, те о наводно побрканим поглављима романа видети: Горана Раичевић, нав. дело, 5–17.

последица недовршености овог у српској књижевности у жанровском смислу сасвим новог дела, које је могуће описати једном реченицом из Црњансковог предговора Флоберовом роману *Новембар* објављеном у српском преводу 1922. године: *Мемоари су одувек били најбољи део књижевности особито ако нису дословце верни.*

О могућим утицајима овог постхумно објављеног Флоберовог романа, на Црњансков првенац већ је писано.[5] И у овој мешавини романескне фикције и личних доживљаја, у овој *аутофикцији*, како се данас у савременој теорији називају дела сличне жанровске провенијенције, Црњански је као млад човек (као што ће и много касније учинити у књизи *Код Хипербορејаца*) показао да је страстан читалац и да догађаје из стварног живота врло често самерава према нечему што се некада некоме у прошлости већ догодило, проналазећи при том упориште у европској културној и књижевној традицији. Отуда бројни цитати и помињање чувених књижевних јунака у овом Црњансковом романескном првенцу нису пуки украс настао из потребе младог писца да се похвали својом ерудицијом, већ се пажљивом читаоцу откривају као пут до неких дубљих значења, како оних која се тичу самог дела, али исто толико оних што бацају светло на укупну пишчеву поетику, те на оно што се назива духом или сензибилитетом епохе.

Тако ће се већ на самом почетку *Дневника* читалац суочити са наратором, ауторовим двојником, који пред хапшење у Темишвару у сам освит рата понавља „хладне, раскошне латинске речи 'да сунце не сагледа никад већега града од Рима'". То што овај бивши ђак фратара пијариста позива Хорација, показаће се, и није случајно. Стих који се налази у чувеној Хорацијевој Carmen Saeculare (Секуларна химна, или „Песма у славу стогодишњице") коју је римски цар Август наручио 17. год. п.н.е. („Благотворно сунце, што нам носиш дан... Не могло видет ништа веће од Рима"),[6] није овде уметнута као пуки декор, као редундантни доказ доброг класичног образовања које су ђаци различитих националности стицали у католичкој темишварској гимназији почетком 20. века. Напротив, овај стих који изговара аустроугарски Србин у освит Првог светског рата, када се над његовим народом претећи надноси огромна сенка двоглаве монархије, може да се тумачи као нека врста пркоса империји која у том тренутку верује да је непобедива. Интертекстуалне везе романа чији је писац две године раније стиховима *Лирике Итаке* показао своју модерност управо враћајући се класичној култури преко њених митова не завршавају се на томе. Стих је чувен и по томе што га цитира Гете у својој 16. *Римској елегији*: („Сунце, што устављаш ход докле свој посматраш Рим! / Веће ти не виде ништа, и нећеш ни видети, ко што / Хорације ти реч даде, занесен твој жрец."[7] – песник, чијим ће трагом, опет, Црњански путовати по Италији две деценије касније, када над Европом буде лебдела сенка

[5] Б. Јовић, *Поетика Милоша Црњанског – два страна утицаја*, *Милош Црњански – зброник радова* (ур. Милослав Шутић), Београд 1996, 77–89 и Г. Раичевић, *Есеји Милоша Црњанског*, Нов Сад, 2005.

[6] К. Хорације Флак, *Целокупна дела* I, Крагујевац, 2005, 200, прев. Младен С. Атанасијевић

[7] J. В. Гете, *Песме*, Београд 58-59, прев. Бранимира Живојиновића.

једне нове катастрофе, када ће у ратне трубе дунути неки нови моћници. И ту се налази јасно повучена граница између оних којима се разговор са Сунцем, и Хорацијем, и Гетеом, чини сасвим бесмисленим. На другој страни је усамљени писац, припадник једног малог словенског народа, који носи дубоку меланхолију настањену у немоћи да се онима са друге стране супротстави. Када у својим *Хиперборејцима* буде наставио да зарања у прошлост Европе, представљене управо у делима песника и уметника, свестан много пре постмодерниста да она одјекује у нама у зависности од резонатора који је салила наша садашњост, наша једина стварност („Прошлост је халуцинација“,[8] „Цео свет садашњости само је фикција о прошлости“[9]), Црњански ће ово дозивање усамљеника кроз векове видети као основни разлог понављања истих тема и мотива у књижевности: „Песници...не краду идеје, него предају, тако, кроз векове, да се не угасе, буктиње човечанства.“[10]

Осим Хорација, на самом почетку романа читалац ће се сусрести и са поменом персијског песника Хафиза, Достојевског и његових *Записа из мртвог дома*... Биће ту и алузија на Хамлета, у једном руском заробљенику наратор ће препознати Љермонтовљев лик, а као омиљена лектира банатских девојака пред Први светски рат наводиће се и Арцибашевљев *Сањин* и *Девајтис* пољске књижевнице и добитнице нобелове награде Марије Родовичувне. Наратор ће и у најмрачнијим ратним годинама читати Дантеа и Микеланђелову „Ноћ“. У једном од најлепших одломака из *Дневника*, у којима је наратор преплављен „океанским осећањем“ јединства са читавим светом, човечанством и његовом историјом (а које је, види се из есеја о Флоберу, пронашао управо у аутобиографском роману писца који се ужасавао испољавања личних осећања у књижевности!) наићи ћемо на страшну слику Нерона коме вечни град у пламену служи само као декор у представи у којој ће рецитовати стихове такмичећи се у свом лудилу са самим Хомером, уз своју драгу Попеју која се раскалашно кикоће.[11]

У мирној ноћи у којој Рајић, односно Чарнојевић, лежи у болничкој соби у Закопанима чују се и Тибулови стихови:

> „Увече ја читам Тибула и сећам се неке моје тетке, што је сахрањена у веселом мирисном сплићанском гробљу, и једне зелене сфинге сплићанске коју сам јахао. Ах био

[8] М. Црњански, *Код Хипербореjаца* I, Београд, 1966, 142.

[9] Нав. дело, II, 341.

[10] Нав. дело, I, 214. Историју као врсту уточишта и утехе доживљава Црњански и у овој књизи: „Читам те старе записе, не зато да бих себи ласкао, како сам начитан, него зато што сам се, у Риму, био научио, да не треба причати само своје жалости, него треба чути и туђе. Треба чути и мртве. А њих нарочито. Мртви су искрени – што савременици нису често. Нав. дело, II, 269.

[11] Милена Јовановић сматра да Црњански ову слику Попеје, која се кикоће док Рим гори и док Нерон рецитује стихове, није могао да преузме из неког историјског предлошка из једноставног разлога што историчари попут Тацита и Светонија или Касија Диона, који пишу о Нерону, о пожару и о сцени у којој он на крову своје палате рецитује стихове, никада нису у тој мери поклањали пажњу женама. Попеја није на тај начин описана ни у Сјенкијевичевом роману *Quo Vadis*, а верујемо ни у Монтеверидијевој опери *Крунисање Попеје*. У *Дневнику о Чарнојевићу*, осим Попеје, као што смо већ видели, кикоће се нараторова мати, кикоћу се и чланице певачког друштва, младе девојке у Кракову, али и друге жене. Верујемо, стога, да је слика аутентично Црњанскова.

сам тада весео и млад и говорио са ње весело сам себи: 'Играјте ноћ је већ стала на кола; мајчином спрегу весело јуре звезде, а за њима ево долази сан на мрким колима и са њим тамни снови.'"[12]

Не случајно безимени Далматинац-суматраиста, нараторов пријатељ и двојник који, показујући му занесено слике неба из свих крајева света, брише са грдне црне табле библијске речи на енглеском језику „Thou art hearing" „Слушајући твоја дела". У том чину можемо видети и гест одрицања од служења и дивљења хришћанском Богу јер нас овај наслов упућује на наслов једне од најпознатијих протестантских молитава – „госпел" – „Како су велика твоја дела" („How great thou art"). (Овај детаљ и значење које се у издању изгубило,[13] послужио би и у једној универзалнијој расправи о томе да ли је суматраизам метафизички концепт или пре нека врста трагања за овоземаљским рајем, достизањем среће и спокојства у животу, а не као награде на оном свету, што је један од основних постулата хришћанства.)

И ту није крај. Могла бих да наведем још примера из овог кратког романа у којима се види да је његов аутор одличан познавалац европских књижевности и европске културе – како оне старе, класичне (грчке и римске), тако и модерних националних књижевности – са Запада и Истока подједнако. Овде се нећу бавити ни чувеном реченицом са самог почетка романа која је у другим издањима избрисана, а у којој се аутор *Дневника* позива на Казанову: **„**И пун успомена, ја их пишем поносно, као Касанова, за оне, који су горели у пожару живота, и који су сасвим разочарани" – зато што би отварање проблема односа нашег писца према великом италијанском љубавнику и писцу *Мемоара* превазилазило задате просторне координате овога рада.[14] Нећу такође отварати ни питање интертекстуалних веза овога романа са Рилкеовим романом *Записи Малтеа Лауридса Бригеа*, који је објављен 1910. године.

---

[12] Загонетку Тибулових стихова које рецитује наратор разрешила је Милена Јовановић: ради се о последња четири стиха из прве елегије у другој књизи (Tibulli *Elegiae* II, 1, 87-90). Њеном љубазношћу добили смо и оригинал и превод латинских стихова, који, такође, открива и верност Црњансковог.

ludite: iam Nox iungit equos, currumque sequuntur
matris lasciuo sidera fulua choro
postque uenit tacitus furuis circumdatus alis
Somnus et incerto Somnia nigra pede.

Играјте: Ноћ већ преже коње своје, кола мајчина
следе у колу раздраганом звезде жуте,
стиже потом неприметно мрким опремљен крилима
Сан и несигурним кораком тамни снови.

[13] У издању из 1930. године реченица на енглеском је исписана ћирилицом (онако како је мислио да се изговара „Тху ар хиринг) , да би се 1966. ова конотација сасвим изгубила јер је аутор, очигледно из идеолошких разлога, фразу која упућује на Библију сасвим заменио потпуно неутралним: „Let's learn English" – „Хајде да учимо енглески".

[14] О томе видети: Г. Раичевић, *Улисова мушка туга: мушки и женски принцип у делу Милоша Црњанског, Синхронијско и дијахронијско изучавање врста у српској књижевности*, Књига 1, Филозофски факултет Нови Сад, Дневник, Нови Сад, 2007, 227-243; и Г. Раичевић, *Кротитељи судбине*, Алтера, Београд, 2010,

Напоменућу само да, као и у *Дневнику*, и у овом роману читамо записе једног младића, који се, по речима критике, такође одликују извесним подударностима са чињеницама из живота самог аутора, те се да по том споју аутобиографичности и фикционалности такође могу сврстати у жанр *аутофикције*. Епизода у којој наратор описује суочење са својим мртвим оцем, и где се помиње долазак два лекара, и то због «убода у срце», свакако даје основ за поређење са деловима *Дневника* у којима наратор описује смрт мајке.[15]

Оно што ме је, међутим, и овде, а и у *Коментарима* много више занимало јесте нешто што бих назвала типолошким сродностима – мотивима који су упоредиви са мотивима из дела које Црњански није могао читати из веома једноставног разлога – зато што су настајала или у исто време када је писан *Дневник* или много касније. Те типолошке сродности показују, међутим, нешто веома важно, а то је да је роман-првенац овог аутора писан у обзорју исте осећајности и идејности из које су израстала и велика дела европске и светске књижевности – чиме се његово европејство и најчвршће утемељује.

Први пример показује како је Црњански много пре великог Ернеста Хемингвеја умео да чује оно што нам говори европска књижевна традиција. Описујући своје одласке из завичаја и повратак у њега, наратор *Дневника* ће написати:

> „И сад, кад је младост прошла и кад све разумем, мене често подилази језа од ужаса. Чим бисмо ми дошли кући из туђине, зазвонила би звона. Чинило ми се, да баш мени звоне".

Да ли је Црњански већ тада знао за Џона Дона, енглеског песника из 17. века, и његове чувене стихове: „...send not to know for whom the bell tolls, it tolls for thee" (Не тражи да сазнаш за ким звони звоно, звони за тобом...) када је писао свој *Дневник?* Судећи по смислу целокупног одломка из Донове *Медитације број 17* из 1624. године, који почиње речима: „Ниједан човек није острво...", и у којем се истиче неодвојивост појединца од судбине човечанства,[16] а који тако одговара начину на који наратор *Дневника*

---

[15] Између Рилкеа и Црњанског постоје и многе друге везе и једно исцрпно компаративно истраживање свакако би требало да почне од мотива „младих мртваца" из Црњансковог „Стражилова" и Рилкеових „Девинских елегија". Када су у питању биографије ова два писца, онда свакако треба поменути и име једне даме коју су, по свој прилици, обојица познавала. Рилкеово познанство са венецијанском графицом Агапијом (Пијом) ди Валмараном, крунисано је песмом на француском језику у њену част, док је дивљење Црњанског према овој загонетној дами остало скривено у свету његове интиме. (У књизи *Код Хиперборејаца* исказују га други, а у књизи *Са Црњанским у Лондону* Драган Аћимовић нам открива да је у вези са њеним именом у пишчевом животу постојала нека тајна. Вид. Драган Р. Аћимовић, *Са Црњанским у Лондону*, Филип Вишњић, Београд, 2005, 89-92.

[16] No man is an island, entire of itself; every man is a piece of the continent, a part of the main. If a clod be washed away by the sea, Europe is the less, as well as if a promontory were, as well as if a manor of thy friend's or of thine own were. Any man's death diminishes me, because I am involved in mankind; and therefore never send to know for whom the bell tolls; it tolls for thee. (John Donne, Meditation 17, *Devotions upon Emergent Occasions* (Ниједан човек није острво, не постоји сам за себе, сваки је део овог континента, део целине: ако само груду земље однесе море, Европа ће бити бити мања, као што је и планина, и дом твог пријатеља и твој властити. Смрт сваког човека ме рањава (умањује), зато што сам део човечанства, и зато никад не тражи да сазнаш за ким звоно звони, звони за тобом.)

доживљава рат, као личну, али и генерацијску и општу трагедију, могло би се рећи да јесте. Ако је тако, онда је Црњански био тај који је много пре чувеног Хемингвеја унео овај књижевни цитат у своје дело. (Роман америчког писца о шпанском грађанском рату *За ким звоно звони* писан је тридесетих година 20. века, а објављен је 1940). Црњански ће иначе, касније, изузетно ценити Џона Дона или Дана, како је транскрибовао његово презиме, написавши о њему и један кратак есеј, а када после лондонског изгнанства буде писао текст „Моји енглески песници", делу овог аутора биће посвећен велик простор. После рата, у интервјуима, неколико пута ће испричати епизоду са београдском дамом, из доба када је, како каже, још 1920, у „Српском књижевном гласнику" поменуо Џона Дона: „Када сам, први пут, поменуо, године 1920, у Београду, мени сад најмилијег, енглеског песника, који се звао Џон Дон, једна професорка енглеске литературе, питала ме је: Црњански, ко је то?"[17]

Ако сам у овом првом примеру и прекорачила границе европске књижевности (иако се не само по теми Хемингвејев роман може посматрати као део европске традиције, као што јој, уосталом, англоамеричка литература и језички и идејно припадају), онда је други пример типолошке сродности прави показатељ јединствености европске осећајности и идејности у доба Великог рата.

У одломку у којем наратор описује своје (али и Црњанскове) бечке године школовања пред рат каже се следеће:

> „У то доба се играо танго, а ми, Банаћани носили смо свилене чарапе. Да, није више ђачки живот као некада у Хајделбергу; не било нас је свакојаких. Дани су пролазили. Учио сам. Седео сам највише тамо, где се говорило о покретима читавих слојева бедних и одушевљених. То сам волео. Ту румену крв просуту по улицама. Седели смо ја и неколико Пољака и Чивута и слушали смо историју руске душе; она је долазила као грдна магла са Истока. И знао сам, да мора доћи нека грдна олуја, која ће разнети тај учмао живот без сржи и без бола. Књиге, читава брда од књига лежала су којекуда по соби; напољу је било кобно пролеће о којем још нико слутио није шта доноси. А ми смо носили свилене чарапе и целе дане проводили по улици и кафанама. Хтели смо да спасемо свет – ми словенски ђаци".

О томе колико се у предратним годинама наслућивала нека „грдна олуја", која ће разорити истрошену западњачку цивлизацију, видимо између осталог и ако упоредимо осећајност и идеје *Дневника* са доминантном осећајношћу и идејношћу једног немачког романа, који се појавио такође непосредно после Првог светског рата 1919. године. У роману са насловом *Демијан* Херман Хесе описује сазревање младог Емила Синклера, у којем велику улогу има његов школски друг Макс Демијан. Двојица пријатеља који спознају да су „одабрани" да шире нову веру у свету, они који носе на челу каиновски знак, откривају се у овом роману као носиоци авангардних идеја о новом, обновљеном човеку. Европа коју гледају „задобила је свет" али је при том „изгубила своју душу":

> „Али док смо ми, знаком обележени, по нашем схватању представљали вољу природе ка новоме, ка појединачноме и будућему, дотле су други живели са вољом да остану при староме. За њих је човечанство – које су они волели као и ми – било нешто довршено, што

[17] М. Црњански, *Есеји и чланци* II, 464.

се морало одржати и заштитити. За нас је човечанство било далека будућност, којој смо сви грели, чију слику није нико познавао, чији закони нису нигде стајали написани“.[18]

Макс Демијан, Емилов пророк али и двојник, јесте онај који зна да мора бити рата јер: *Свет хоће да се обнови. Мирише на смрт. Ништа ново не долази без смрти.*[19] А убијање и страхоте, проповедао је младић који није успео да их преживи, имали су неки дубљи смисао:

„Исконска осећања, па чак и најдивљачнија, нису била управљена на непријатеља; њихово крваво дело било је само зрачење изнутра, из раздеране душе (нагласила Г. Р.), која је хтела да бесни и убија, да уништава и умре, да би могла бити наново рођена. Једна горостасна птица пробијала се из јајета, а јаје је био свет, а свет је морао да оде у парампарчад“. [20]

Свако ко познаје дело Црњанског зна колико је појам „душе“ присутан у речнику овог писца управо у годинама после Првог светског рата. (Када пише о Флоберовом *Новембру*, о слободном стиху Црњански користи појам „раскидана душа“). И јасно је да се ту не ради о „утицају“ већ о идејама и осећајности које су се родиле у истој духовној клими.

И Црњансков и Хесеов роман отварају заправо једно велико питање и проблем који их надилази као појединачна остварења, а то је однос авангардних писаца, српских и европских према феномену *жртве* и *жртвовања*. Иако има аутора који су тврдили да су ношени нихилистичким таласом авангардисти показали сумњу у сврху жртвовања, дело Милоша Црњанског (од суматраизма који се рађа управо као противтежа ратном и поратном нихилизму, као нова религија, па нарочито преко дела тзв. стражиловског комплекса) показује да су писци европске авангарде тражили начин да пронађу смисао тих милионских жртава које су биле последица прве катастрофе глобалних размера у двадесетом веку. И Хесе ће тако, тек пошто је рат завршен, говорити о предратној Европи као култури која мора да умре да би се нешто ново родило. Суштина авангардних покрета и јесте управо у томе: жртвовати традицију, учинити оно што би Фројд назвао оцеубиством, разрачунати се са старом и истрошеном културом која није била довољно снажан омотач који би човечанство заштитио од бестијалности и варварства, и створити нешто ново. Жртва и жртвовање су у основи свега што је међуратна књижевност дала. У том светлу требало би посматрати и идејни комплекс Црњансковог „Стражилова“ (поеме настале те исте 1921. године у којој се појавио и *Дневник о Чарнојевићу*), који сав почива на уверењу у сврховитост раног умирања, у жртву која треба да се угради у судбину народа и његове културе. Без тог аспекта, тумачење Црњанскових тежњи за животом који ће човеку донети радост *на овом свету* (а не како му је то обећавало „туробно хришћанство“), радост која има основ у духовном, аполонијском, етеричном, а не телесном и материјалистичком, не би било могуће.

[18] Х. Хесе, *Демијан*, Београд 1964, стр. 176, прев. Паулина Албала.
[19] Исто, 197.
[20] Исто, 197.

Отуда питање односа *Дневника о Чарнојевићу* према европској традицији за све који се баве делом Милоша Црњанског надилази проналажење интертекстуалних веза. Песник који се по образовању може мерити са највећим ерудитама модернистичке англоамеричке поезије – Езром Паундом (1885–1972) и Томасом Стернсом Елиотом[21] (1888–1965), иако песник снажне авангардне инспирације, већ у свом романескном првенцу открива се као аутор изоштрене свести о томе да је свакој култури и нацији потребан духовни *континуитет*, и то као предуслов достизања оног авангардистичког сна о бољем свету и пре свега бољем човеку који ће у том свету живети. У том смислу се и у самом концепту српске анвангарде може пронаћи много више континуитета него што смо до сада желели да видимо.

Кључне речи: Милош Црњански, *Дневник о Чарнојевићу*, европске књижевност, традиција, авангарда, Хорације, Тибул, John Donne, Ernest Hemingway, Rainer Maria Rilke, Herman Hesse, Ezra Pound, Thomas Stearns Eliot.

Gorana Raicevic

EUROPEAN LITERATURE IN THE NOVEL *DNEVNIK O CARNOJEVICU* BY MILOS CRNJANSKI

(Summary)

In the essay the most important intertextual relations between the Milos Crnjanski's novel „Dnevnik o Carnojevicu" (1921) and works from European literary tradition has been pointed out. On that basis the author concludes that it could be considered European novel and that Milos Crnjanski, in spite of being on the position of vanguard was fully conscious of history and tradition and pretended to enter it as both Serbian and European writer.

[21] Песником који је потребу за савременом ревалоризацијом традиције исказао не само у поезији већ и у чувеном теоријском есеју: *Традиција и индивидуални таленат*.

УДК 821.163.41.09 Mihailović D.
821.161.1.09"18/19"

Бранимир Човић*
Филозофски факултет, Нови Сад

ЛИЦЕ И МАСКА У ПРОЗНОГ ПИСЦА

(О *сказу* Драгослава Михаиловића према изоморфним наративним моделима у руској прози XIX и XX века)

Зачеци сказа као посебног наративног модела у руској књижевности везани су за два зборника приповедака: „Повести Белкина" (1830) Александра Пушкина и „Посела у сеоцету крај Дикањке" (1830-32) Николаја Гоголља, а у пуном је замаху у време почетака кризе и распада руског реализма, када се у стваралашву Николаја Љескова афирмише тзв. право приповедање, када се у прозној структури тежиште помера са фабуле и јунака на само приповедање и приповедача са његовом готово опипљивом речју која постаје прави „главни јунак", а збивања се ређају не по строгом хронолошком редоследу, какав је случај у тзв. „објективном приповедању" (или „Er-form") већ хаотично, „цик-цак". А како искусни стари казивачи махом пате од старачке заборавности, они просторе између појединих епизода епских збивања испуњавају често испразним ћаскањем „за своју душу". Свега тога има како у већини новела, тако и у романима Кад су цветале тикве, Петријином венцу *и у* Чизмашима *Д. Михаиловића.. Већ на самом почетку својих трагичних исповести казивачи и главни актери епких догађаја: и Љуба Сретеновић, и Петрија, и Жика Курјак, засипају бујицама испразних речи своје фиктивне сабеседнике, запричавају их док им се сећања не избистре и не набасају на праву тему. Готово су идентични казивачи Николаја Гоголља у „Поселима на салашу крај Дикањке", и то већ у уводу када казивач Руди Пањко признаје да се „заиста растрљао" и да је време да дадне реч и осталим казивачима на његовим поселима. Таква је и Љесковљева Домна Платоновна у својим „Кажама"; такав је и Назар Илич Михаила Зошченка у „Причама Назара Илича, господина Модротрбића", као и многи казивачи Ивана Буњина и неких других руских писаца XIX и XX века. Доста простора у овим истраживањима биће посвећено бројним „сигналима" сказа, заједничким како за сказ Драгослава Михаиловића, тако и за изоморфне наративне моделе руских писаца XIX (пре свих Николаја Гоголља и Николаја Љескова) и XX века (Ивана Буњина, Михаила Зошченка, као и једног од Михаиловићевих руских савременика – Василија Шукшина који ће бити заступљен анализом наративних модела у двема новелама: „Снови моје мајке" (Сны матери) и „Недељна туга" (Воскресная тоска). Ове две краће прозне структуре В. Шукшина одмериће се према неким изоморфним структурама Д. Михаиловића, на којима ће се демонстрирати разлика између сказа („правог приповедања") и Ich-Erzaelung-а, два различита наративна модела који се и дан-данас у неких наших истраживача идентификују.*

1. Писац је увек маскиран, – вели Иља Груздев.[1] Аутор, истина, има само једно лице и оно је творац и носилац књижевно-језичке приповедне норме.

* covicb@mail.ru

[1] Груздев, Илья, *Лицо и маска*. /В:/ Серапионовы братья (алм.) Берлин: Русское творчество, 1922, 207.

Међутим, он има на располагању и безбројне језичке маске, социјално, сталешки и локално обојене, које може да навлачи у току преношења епског догађаја и које су мање или више у опреци према некаквој замишљеној категорији „неутралне приповедне норме“.[2] И управо од умешности прерушавања је зависила оригиналност маскараде казивања у модерној прози током последња два века. Један од честих облика тог прерушавања је наративни модел познат под називом *сказ*, када се аутор користи маском посредника између себе и света уметничког догађаја. Тај посредник (Medium) је најчешће из одређене периферне, затворене, дијалекатске, социјалне и сталешке средине и он у ту маскараду казивања уноси део своје језичке, културне, етичке и естетичке свести. *Сказ* се најчешће и сасвим исправно дефинише као индивидуална језичко-уметничка творевина која се користи језичком грађом једног од четири основна типа усменог монолога[3]. Посебно треба истаћи да се ретко било који од ова четири монолога јавља у „чистом“ облику; више их је прелазних, мешовитих облика. Жив говор се у *сказу* претаче у писану конструкцију и прилагођава се њеној традиционалној организацији логичке повезаности делова и поступности. Губећи при том своју говорну хаотичност и фабуларну исцепканост, усмени говор и сам поприма функционалну усмереност писане традиције. У томе је суштина Бахтиновог учења о *двогласности у сказу* у језичком, етичком и психолошком смислу.[4]

Међутим, проблем *сказа* у филолошку раван први је увео Борис Ејхенбаум у чланцима *Илузија сказа* и *Како је сачињен Гоголљев Шињел*, објављених у I броју „Поетике“ у Санкт-Петербургу (1919). Идеју је, како сам каже, преузео од неких немачких филолога који су се залагали за примену тзв. «аудитивне филологије» у анализи уметничке прозе. Тиме је он уочио тек једну, не и најважнију компоненту *сказа* као приповедачког модела, његову аудитивну страну – тзв. *фонетику сказа*. Ипак ове две расправице, заједно са каснијим истраживањима Виктора Виноградова (*Проблем сказа у стилистици*, 1926) и Михаила Бахтина (*Проблеми поетике Достојевског*, 1929), који су у својим истраживањима на различитом корпусу уочили и истумачили ону битнију страну овог феномена – *семантику сказа*, – с правом могу да понесу епитет класичне литературе о *сказу,* тако да је већ тада утемељена завршена и савршена теорија *сказа*. Али у новије време у поплави литературе о овом наративном моделу да се уочити појава једностраног, формалног и површног тумачења појединих аспеката теорије ове тројице. Тако једни истраживачи комплексност овог приповедачког поступка намерно упрошћавају свођењем

[2] Левин, В.Д., *Средства языковой исторической стилизации в романах Ю.Н. Тынянова*. /В:/ Исследования по языку советсктх писателей, Москва: АН СССР, 1959, 90–215)

[3] Вид.: „У свакодневној говорној пракси издвајају се четири основна типа монолога: *монолог сугестивно обојен,* као примитивни облик реторичког говора, *лирски,* као језички облик излива емоција, *драматски,* као сложени тип, у којем је вербални исказ пропраћен невербалним средствима – мимиком, гестом и пластичним покретима, и, најпсле, *приповедни*. Овај последњи је усмерен на предметно-логичку страну језика и у њему се огледа преламање писане традиције и разговорнх интонација карактеристичних за *сказ*.“ (Виноградов, В.В., *Стилистика. Теория поэтической речи, Поэтика*, Москва: АН СССР, 1963, 20–21).

[4] Бахтин, Михаил, *Проблеми поетике Достојевског*, Београд: Нолит, 1963.

на оголеле схеме јер то погодује њиховим погрешно постављеним тезама. Другима пак дефиниције преузете од великана служе као безбедан заклон који их ослобађа даљих истраживања.

Погрешан је надасве сваки онај покушај да се од речи-термина крене у тумачење ове сложене појаве, па се *сказ* као термин, сачињен од руског глагола „сказывать“ (*диванити*), упрошћено схвата и тумачи као „кажа“ или „жив говор човека из народа“. Тако се једној од еминентних стручњака у области руске наратологије с почетка 80-их година прошлог века, Н. А. Кожевњиковој поткрала таква погрешка када је покушала да сугерише постојање тобоже два различита схватања *сказа* у радовима Виноградова и Бахтина, јер је пошла од дефиниција.[5]

А дефиницијом се само сагледавају обале појаве, али не и понори смисла и суштина појаве. Међутим да је само мало пажљивије трагала, ова иначе вредна и плодна истраживачица би и у Виноградовљевом тексту нашла оно што Бахтин истиче као битну одлику сказа: и социјално туђу реч, и социјално туђи поглед на свет, па и туђу свест.[6] Ако се узме у обзир да је Бахтин своје резултате истраживања објавио три године после Виноградова – 1929. г., очигледно је коме припада првенство у оваквом схватању *сказа*. Али то, уосталом, није за науку од значаја: битно је за ова питања да је свако од њих понаособ и на свој оригиналан начин осветлио семантичку раван овог слојевитог наративног модела, те су тако дали једну чврсту синтезу. Ретке су у нашој науци полемике тако плодотворне као она из 1930-их година између Ејхенбаума, Виноградова и Бахтина.

2. Зачеци овог модерног прозног израза у руској књижевности везани су за два зборника прповедака: „Повести Белкина“ (1830) Александра Пушкина и „Посела у сеоцету крај Дикањке“ (1830-32) Николаја Гоголља, а пуни му замах пада у време почетака кризе и распада руског реализма, када се пре свега у стваралашву Николаја Љескова афирмише тзв. *право приповедање*, у којем се наратор удаљава од аутора, осамостаљује се и приближава усменом говору, односно писац опонаша стил усменог казивања, тако да се у прозној структури *тежиште помера са фабуле и јунака на само приповедање и приповедача са његовом готово опипљивом речју која постаје прави „главни јунак“*, а збивања се ређају не по строгом хронолошком редоследу, какав је

---

[5] Вид.: „Једно је формулисао Б.М. Ејхенбаум („оријентација на усмено казивање“) и које је разрадио В.В. Виноградов: „Сказ је својеврсна књижевно-уметничка оријентација на усмени монолог *приповедног типа*, и то је уметничка имитација монолошког говора који као да настаје као резултат његовог непосредног казивања; друго припада Бахтину и који полемише са Б.М. Ејхенбаумом: „у већини случајева *сказ* је пре свега оријентација на „туђ говор“, а отуда тек као последица – на усмено казивање... У већини случајева *сказ се уводи управо због туђег гласа, социјално дефинисаног* који доноси са собом низ гледишта и оцена који су аутору управо и потребни. Уводи се, заправо, казивач, а он није литерата и најчешће припада нижим социјалним слојевима, народу (што је аутору и важно) – и он доноси са собом усмени говор“ (Кожевникова Н.А., *О типах повествования в советской литературе*. (В:) Вопросы языка современной русской литературы. Москва: Наука, 1971, 98–99).

[6] Исп. „Када почну као у напуштеној кошници да заударају мртве речи канонизиране уметничке прозе, тада писац прибегава стварању нових светова посредством *туђег језичког материјала*... Писац вуче за собом *низ туђих језичких свести*“. (Виноградов, В.В., *Проблема сказа в стилистике*. (В:) Поэтика, Ленинград, 1926, 39).

случај у тзв. „објективном приповедању“ већ хаотично – „цик-цак“. А како су казивачи углавном старији људи са големим животним искуством, они пате од старачке заборавности, те просторе између појединих епизода епских збивања испуњавају често испразним ћаскањем „за своју душу“. Свега тога има и у у већини приповедака из прве књиге Драгослава Михаиловића *Фреде, лаку ноћ* (1967), и у кратком роману *Кад су цветале тикве* (1968), и у *Петријином венцу* (1975), и у *Чизмашима* (1983). У својој првој изјави приликом додељивања Андрићеве награде за књижевност за роман *Петријин венац* Д. Михаиловић ће истаћи свој књижевни проседе – да му је у трагању за оригиналним наративним моделом „близак јунак који је далек од литерарних манира“.[7] И то се односи на безмало све његове трагичне јунаке: почев од Лилике из истоимене новеле, и на припросту и полуписмену сељанку Милицу Стефановић из новеле „Богиње“, анонимног партизана из новеле „Путник“, па све до Љубе Стефановића-Шампиона (*Кад су цветале тикве*), Петрије Ђорђевић (*Петријин венац*) и, најпосле, Жике Курјака из недовршеног романа *Чизмаши*.

Већ на самом почетку својих исповести и Петрија и Љуба Сретеновић, казивачи и учесници епског догађаја, засипају бујицама испразних речи своје фиктивне сабеседнике, запричавају их док им се сећања не избистре и не набасају на праву тему.[8] Готово су идентични казивачи Николаја Гоголља у

---

[7] „Политика експрес“, XIV/1976, br. 4004, 11.X.

[8] Тако је прва, оквирна и најкраћа новела „Пи воду и ћути“, заправо, прича о таквим споредним стварима које, рекло би се, немају везе са Петријином трагичном судбином. Па и почетак завршне пете приче „Небески свирачи“ испуњен је у целости причом о споредним стварима, али је значајан по концентрацији виртуелног дијалошког контакта казивача и њеног слушаоца и сабеседника, присутног само у трагу, што је један од релевантних „сигнала“, значајних за препознавање *сказа* и његове *двогласне* усмерености. Следећи преглед пробраних „сигнала сказа“ ће то и потврдити:

(1),*Је л пушиш?*

Онда запали цигару. Дуван ти је добра ствар. Кад би мушкарци мене слушали, сви би пушили. *Ајде ти запали, а ја ћу да ти скувам кафу*. Каки је то мушкарац који не пуши?

Ма јок, запали одма. Па ћеш опет после. Ја сваком човеку који дође код мене одма кажем да запали цигару. После се сама са себе у ова четири дувара смејем. Е, Петријо, смејем се, баш си будала. Можда се човеку није пушило. А ти навалила, пуши, па пуши.

Које су ти то цигаре? Бога ти. Мој Миса није те пушио. Овде се таке, чини ми се, не продају.

Мислиш? Нисам видла. Ал лепо меришу. У, баш лепо.

Мене су оба мужа пушили и ја се тако навикла на дуван. Сад више ники код мене не пуши. Нема кој. А кака ти је то кућа у коју се не пуши? Чим ти у кућу немаш никог кој ће ти замерише на дуван, мож да ју затарабиш. Нема ништа од таку кућу. Пропала ствар. Врцни шибицу, па ју запали.

Е, шкодљив. Ајде бога ти. Ма кој још слуша доктори? Па ни они сами себе не слушају, како ли ће и тек народ?...“ (стр. 157)

(2) „*И ето ти*. Тако испало.

Оћеш да ти причам? Баш ајде. Ја волим с људи да се разговарам.

Овде, бога ти, ни то више немам с кога. Ћутим, ћутим, поваздан. Онда сама себи кажем:

„Петријо, мори, кукавицо, па је л умеш ти опште да се разговараш с народ? Је л си заборавила?“

Богами, ако тако понекад сама себе не кажем. Кај шашава.“ (Исто)

Међутим, ретко која нова трагична епизода из њеног патњама испуњеног живота да није прошарана оваквим „паузама“, испуњеним, чини се, празним причама о некој споредној ствари, које су најчешће у тренуцима када трагика кулминира и представљају тренутке неизбежног ка-

„Поселима на салашу крај Дикањке“, и то већ у *Уводу* када казивач Руди Пањко признаје да се „заиста растртљао“ и да је време да дадне реч и осталим казивачима на његовим поселима. Таква је и Љесковљева Домна Платоновна у својим „Кажама“, а ту је и Назар Иљич Михаила Зошченка у „Причама Назара Иљича, господина Модротрбиња“, као и многи казивачи Николаја Ремизов, Ивана Буњина и неких других руских писаца XIX и XX века.

3. За *сказ* Драгослава Михаиловића, као и за изоморфне наративне моделе Николаја Гоголља, Николаја Љескова, Ивана Буњина, Михаила Зошченка могло би се рећи да су супротни моделу „Белкинових прича“ Александра Пушкина који се у целости креће у оквирима неке замишљене „неутралне приповедне норме“, на основу које се изводи и општа књижевно-језичка норма језичког стандарда. У свих ових писаца је, насупрот строго логички организованој фабули у Пушкина, присутна казивачка каскада разноразних згода и незгода анегдотског, легендарног и бајковитог типа, најчешће неповезаних у чврсту логички организовану фабулу. Условно би се такав *сказ* могао назвати *импровизаторско-драматским сказом*, али и *артикулационим*. А поједине деонице већине Михаиловићевих новела, па и романа *Када су цветале тикве, Петријиног венца* и *Чизмаша* могле би се, опет условно, назвати *мимичко-гестикулационим сказом,* у којем вербалне говорне деонице прати читав низ *пластичних покрета и мимике*. Тако у сва три Михаиловићева романа постоје бројни примери тзв. „говора тела“ са читавом скалом гестова, мимике и пластичних покрета којима наратор компензује своју немоћ да речју дочара *волумен и место предмета*.[9] Од руских писаца, чешће него ли у других, обиље оваквих примера се среће у Љесковљевим наративима.

тарзичног пражњења, неку врсту одбране од силине емоција. Таквим примерима је прошарана сва приповедна структура романа. А све започиње у другој новели под насловом „Увеличане слике и досадне мачке“ која ни насловом ни почетком не наговештава причу о трагичној смрти Петријине двоје деце. Све започиње похвалом фотографу уметнику за увеличавање слика који је од једине сличице њене трагично преминуле кћери Милане начинио велику слику. А онда би се неосетно, као узгред, у неколико потеза Петрија присетила своје највеће животне трагедије – губитка петогодишње кћери. А онда следи време катарзе, да би се опет неосетно прешло на причу о трагичном губитку другог, тек рођеног мушког детета, а затим још једном начинила слична пауза пред расплет трагичних догађаја.

(1) „*Ма не. Ма не плачем*. То сам, тако, мало нервозна. То ми валда живци мало попуштили, па кад се нешто нервирам ел потресем, на *ово*, лево око ми удари нека водурина. Исплакала сам ја моје сузе, одавно. Немам и више. То ми сад, мора бит, ракија отуд цури.

Па дабом. Па сигурно да попијем. И више но две-три. Овдена сад све жене пију. Па неку попијем и ја. Сигурно и чека неки живот да не би пиле. *Ајде, бога ти. Што да не пију?* А онда ми то лево око тако прво заигра, заигра. Па удари на њега та вода. Личи тако на сузе, кај да плачем. А не плачем. *Ма није, кад ти кажем. Па ево, види, сам на ово лево. На десно нема ништа. Је л видиш? Је л тако?* (стр.10–11.)

(2) „Ал имала сам ја још једно дете. Пре јадне Милане. Мушко било. Кај луткица, таки је био. Сад немам ни њега. Плачи колико оћеш, кој ће да те види? Запомажи и лелећи до сутра, нема кој да те чује.“ (стр. 11)

(3) О, опет, ово моје око. Сам ми тако затрепери, затрепери. *Ма није. Ма не плачем, кад ти кажем. Па је л ти човечански говорим? Па немој да ме нервираш. Па валда ја боље знам да л су сузе ел нису? Па валда ја боље знам шта мене фали? Немој, брате*. (стр. 12)

[9] Код Д. Михаиловића постоји читава скала „говора тела“: гестова, мимике, пластичних покрета којима казивачи надомешћују своју немоћ да речју дочарају предмете у простору који и их окружују, и могао би се условно назвати „унутрашњи гест“ јер подразумева пратећи покрет, најчешће руком.

Још чешћи „сигнали“ непосредног казивања заступљени су низом „глаголских узвика ултратренутног глаголског вида“ (термин А. Шахматова) или „глаголско-узвичних облика“ (термин В. В. Виноградова[10]), својствених експресивном говору са очитом народском експресивном бојом, а у употреби су искључиво у фолклорним жанровима из којих *сказ* преузима народски језички материјал. Тим и таквим „глаголским узвицима“ преплављене су наративне структуре новела Ивана Буњин, Николаја Љескова, Михаила Зошченка, М. М. Пришвина, као и већина приповедака и свих романа Д. Михаиловића. (*Кад су цвтале тикве*, *Петријин венац*; *Чизмаши*).[11]

4. Битна одлика *сказа* је да писац препушта своме изабраном казивачу да игра улогу писца, али, наравно, по његовом, пишчевом сценарију. Али у тој игри казивач се толико уживи у улогу писца да почиње да ужива у казивању, да се поиграва догађајима и чарима игре речима, премештајући поједине епизоде епског догађаја и померајући семантичка поља речи, што га често

Кад су цветале тикве: „И *овако* ће руком“ (7); „ А панталонице нам *овако* трепере“(17); „Ја, *овако*, – раширених руку и ногу – на леђа!“(25); „Пође према мени. Смешка се а, видим, блед. *Овако* дигао руку“(42); „Он *овако* учини рукама“(45); „“Он је“, вели, „отишао даље. И *овако* учини руком. Осмехну се ваљда“(42); „Одем прво у Звезду – они *овако* раширених руку“(55); „Он стоји, *оволиких* осветљених руку“(116).

Петријин венац: „А ово је, *ево*, моја Милана. То била *овако* мала слика.Тако су, *ево*, урадили мене и Добривоја“ (5); „Био некако миран и *оволика* нека уста имао“(20); „Богами, не попушта мене оно сам сече... почне *овдена око шупка*, па пође у круг“(9); „*Ово* је наша увеличана слика: показала сам ти“(27); „Сваку керефеку да начини и свуда да и ћушне кај да су *оволицке*“(60); „Мурџа, Гарча, Калина, по леђа улопани с блато, *оволики* језици исплазили“(165) „Купим тамо *оволику* векну бео леба“ (166); „...Мене се црце стегло па се *оволичко*, кај скоруша саградило од стра да ће ми мој Миса без ногу да остане“(174); „Он, као, сад оће да ми објасни. *Овако* рукама“(184); „Овај на њега сам *овако* рукама“(189); „Гледа ме тај, видим, с неке *оволике* очи и пружа ми руку“(194); „И то му там само *ев оволико* потраје, ни толико колико реч да кажеш, па нестане“(226); „Ал, лагао не лагао, он моју руку, богами, излечи. *Ево, види*, иста ко ова. Ништа није тања. *Види*.“(236); „*Чак под она дутић* одлетеше“(261).

Исп.: а) код Михаила Зошченка: Только вдруг подходит ко мне Егор Иваныч, ручкой *этак* передо мной крутит“ (54); „Так вот, представьте себе пенек, а *так* – он сидит“ (60) (Зощенко, Михаил, *Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова*. (В:) Избранное в двух томах. Т. 1. Л.,1978);

б) код Николаја Лескова: „При этом Домна Платоновна сожмет, бывало, горсть и показываетю – *Вот он*, – говорит , – женский-то пол где у меня, весь в одном суставе сидит“ (Лесков, Николай, *Воительница*. (В:) *Рассказы*. М: Сов. Россия, 1976, 75)

[10] Виноградов, В.В., *Русский язык, Грамматическое учение о слове*, М-Л, 1947, 556.

[11] а)Код Ивана Буњина: „Подбегаю, *толк* в дверь . так и так и есть: заперто“; „Вдруг задвижка – *стук*: Ванька. Белый, как снег“; „Вышел наутро из-под замка – и *ни гугу*: боится очень и совесть изобличает“; „каждый вечер к ней отправляется, бутылку под пооддевку и *марш*“; „Стою раз в сумерки в лавке, прибираю кой-что – вдруг кто-й-то *грох, грох* в ставню в доме“, (Бунин, Иван, *Хорошая жизнь*, (В:) Изранное, Картя Молдовеняске, 1976, 178–197);

б) код Николаја Љескова: „Она, это *дерг-дерг* за губенку-то, и хочет, вижу, что-то сказать, занимается“; „Эта полячка, бывало, даже руку на него поднимала: сделает, бывало, истерику, да *мах* его рукою по очкам“; „А слезы *кап-кап* – так и брызжут“ (Лесков, Николай, *Воительница*);

в) Код Михаила Зошченка: „А сам как был в нижних подштанниках – *шасть* за дверь и слова никому не молвил“; „Забежал я к нему, сам путаюсь, *хвать да хвать* его за руку, а рука уж холодеет, и смотрю: в нем дыханья нет – покойник“ (Зощенко, Михаил, *Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова*).

Исп.: Извукох му се опет, и тада *дуф*! – из све снаге га погодим у груди... Ништа страшно; али он ми се рефлексно отвори и ја опет –*дуф*! – јаче него мало час, у прса“ (Михаиловић, Драгослав, *Кад су цветале тикве*); „Тад у ону тишину неки залупа на моја врата. Почну они нешто *жвањ-жвањ* између себе –ништа и ја не разумем“ (Михаиловић, Д., *Петријин венац*)

одведе у каламбурске ниске испразног ћаскања. Он се толико занесе да напушта основне смернице пишчевог сценарија, почиње да знатно одступа од њега, споредно и небитно проглашава за главно, занемарујући суштинско, а магистрални ток фабуле замењује споредним мртвајама, да би му се опет вратио у тренутке када се у сласт исприча за своју душу. Таквим празним ходовима преплављене су приповедне структуре и Михаиловићевих новела и романа *Кад су цветале тикве*, *Петријиног венца* и *Чизмаша*. Готово идентичне деонице могу се наћи и у Гогољевим „Поселима“, као и у „Причама Назара Иљича“ Михаила Зошченка. Увек кад таквом казивачу досади шаблон логички оранизоване фабуле и строга логичка повезаност људи и догађаја, он се изнова, са још већим заносом препушта чарима ћаскања које може да га одведе ко зна куд, па и до нове занимљиве теме на коју, чини се, случајно набаса. Такво би било казивање Фоме Григоријевича из новеле „Уклето место“ из збирке „Посела у сеоцету крај Дикањке“ Николаја Гогоља, или Назара Иљича из Зошченкове збирке „Приче Назара Иљича, господина Модротрбића“, Љубе Сретеновића у *Кад су цветале тикве* и Петрије у *Петријином венцу* Д. Михаиловића. Тај тип *сказа* ове тројице писаца могли бисмо назвати „импровизаторским“ сказом јер се код таквог приповедачког поступка казивања пропорције стварности епског догађаја преламају у мноштво кривих огледала из којих израња фантазмагоријски низ слика дисхармоничних пропорција.

5. Међутим, пошто је и таква једна једина, локално, дијалекатски и социјално ограничена културна свест и језичко-естетска визура сувишно бреме чак и у оквирима кратке форме, повремено аутор напушта те ограничене оквире и узлеће у орловаке висове рафиниране етеричне поезије, те се тако приближава и чак идентификује са писцем као носиоцем друге и битно другачије културне и језичко-естетске свести. Као резултат таквог искорака настала су антологијска лирска одступања из Гогољевих „Посела“: „Да ли знате украјинску ноћ...“, „Диван је Дњепар за тијана времена“; такав је и сложни метафорични заплет из романа *Кад су цветале тикве* у епизоди уочи обрачуна Љубе Сретеновића и Апаша; такво је, најзад, и финале *Петријиног венца* са симболима црних и и белих птица. Али, као по правилу, глас казивача се после тога мења и он се спушта у низине испразног ћаскања. У тим паузама између ретких поетских узлета казивач их испуњава бујицом речи о некој споредној ствари, али њему драгој, час опет плете каламбурске ниске речи, да би на моменте бљеснуле искре надахнућа и тако се он по уметничким дометима надмеће са писцем. *Сказ* је отуд за разлику од „објективног приповедања“ вратоломија казивања, вратоломија, у којој се сваки час померају, нарушавају, опет васпостављају, па опет искривљују пропорције стваности. Ту влада фантастика живота и онда када је, заправо, и нема. А када се најзад уплете у след збивања и права фантастика, она се природно надовезује и уклапа у вратоломију претходног казивања и као да је очекивана и природна последица вратоломије живота овоземаљског. Тако настаје „цик-цак“ каскада саздана од случајно нанизаних епизода епских догодовштина који руше строго логичку организацију фабуле „објективног

приповедања“: из равни фабуларне поступности и логичких веза међу епизодама епског догађаја прелази се у „право приповедање“, где главни јунак постаје сам *језик*. И отуд нимало чудно што у таквом окружењу реч добија двоструку резонансу: предметно-логичку и мимичко-артикулациону и има два лика: звучну, артикулациону слику, с једне, и мимичку, гестовну ауру, са друге стране. И уместо Пушкинове девизе да „проза захтева мисли и само мисли, јер без њих и најблиставији језички исказ ничему не служи“, у *сказу* је актуелан обрнут смисао: исказ и само исказ, јер без њега и најблиставија мисао ничему не служи.

6. И, најпосле, на крају, иако не и по значају, треба истаћи једну битну дистинкцију – између *сказа* и *Ich-Erzaehlung-a.* Сказ се, наиме, може, а то је врло честа појава, да се поистовети са *Ich-Erzaehlung-ом* чија је одлика такође 1. граматичко лице заменица и личних глаголских облика, а често се среће у посебном жанру тзв. „домаће литературе“ (мемоари, дневници, забелешке, писма итд.). Међутим, основна одлика овог наративног модела је одсуство *двогласности,* и двоструке усмерености: од писане традиције ка разговорности, и обрнуто, што је обавезно у *сказу*. Она је овде једногласна и сведена на једну културну, социјалну, сталешку и естетску свест и по томе је изоморфна са тзв. „објективним приповедањем“ или *Er-form*-ом са „објективним аутором“ и понекад се са њим и као културни и језички тип подудара, јер су обојица творци и носиоци „неутралне књижевнојезичке норме“. Изједначавањем ова два различита наративна модела магла уместо да се разиђе, она се још више згушњава, те се *сказ* изједначава са усменим казивањем човека из народа.

А усменост је тек једна и не, како смо већ претходно утврдили, обавезна компонента *сказа*, као што није обавезно ни 1. граматичко лице заменице казивача, мада је најчешће присутно. А у *Ich-Erzaehlung*-у је опет ово друго битно и пресудно за препознавање, уз споменуту једну једину свест и самосталност казивача Прво лице заменинице је оно што чини основну специфичност *Ich-Erzaehlung*-а, а за *сказ* је споредно, за кога је опет битно усмерење: од писане традиције ка разговорности, и обрнуто. Елеменат хаотичне организације фабуле или чак њене потпуне одсутности, одступања од основних сижејних токова код *сказа* води у фабуларне мртваје.

Различита усмереност *Ich-Erzaehlung*-а и *сказа* на најубедљивији начин илуструју две паралеле. Прва се односи на две новеле из Михаиловићеве збирке „Фреде, лаку ноћ“(1967): на „Госта“ и „Лилику“; друга – на две новеле Василија Шикшина, такође из једне исте збирке „Повести и рассказы“: „Воскресная тоска“ (*Недељна туга*) и „Сны матери“ (*Снови моје мајке*), обе настале 70-их година прошлог века.

Све четири су написане с формалне тачке гледишта у 1. граматичком лицу заменица и личних глаголских облика. Међутим, у прве новеле у пару – „Гост“ Д. Михаиловића и „Недељна туга“(*Воскресная тоска*) В. Шукшина – између писца и његовог изабраног посредника-казивача је знак једнакости јер су и један и други носиоци „неутралне књижевнојезичке норме“ и казивање им се креће у тим оквирима. Нема, дакле, ни у једној, ни у другој *двоглас-*

ности карактеристичне за *сказ*.[12] У друге две у пару – у новели „Снови моје мајке“(*Сны матери*) Шукшина и у „Лилики“ казивачи су припадници периферне, затворене дијалекатске средине, битно различите од „неутралне књижевнојезичке норме“.[13] Пред нама су, дакле, примери два усмерења у дихотомији: жива реч и писана традиција. У новелама „Гост“ и „Недељна туга“ говор казивача је једногласан и креће се у оквирима књижевнојезичке норме. У „Лилики“ и у „Сновима моје мајке“ говор казивача је *двогласан*, што значи да се креће од писане традиције ка једном од облика супстандардне разговорности, са свим импликацијама које из тога произилазе: без строго организоване фабуле, са честим изненадним скоковима са једног предмета на други, кад казивање постаје само себи циљ.

Кључне речи: наративни модели, „сказ“, сигнали сказа, семантика сказа, компаративна истраживања, изоморфни руско-српски модели.

---

[12] „Пре неколико година једне опаке зимске ноћи изненада ме је посетио један гост. Не бих могао да кажем по чему сам га осетио чим сам ушао. Је ли то било оно ситно, пригушено лупкарање које је оглашавало његов корак, чега сам се до јутра доста наслушао, или, пак, шуштање по хартији налик на оно кад се деца уче писању пером; или ни једно ни друго него неки мирис, који сам те ноћи такође осећао. „

(Драгослав Михаиловић, Гост. (У:) *Фреде, лаку ноћ*, Београд, 1983, стр. 7-18)

Исп.: „Моя кровать – в углу, его – напротив. Между нами =стол, на столе – рукопись, толлстая, глупая. Моя рукопись Роман. .. Теперь лежу и думаю: на каком основании вообще человек садится писать? Я, например. Меня же никтоне просит.

...Да, так на каком основании человек бросает все другие дела и садится писать? Почеме хочется писать? Почему так сильно – до боли и беспокойства – хочется писать?

(Василий Шукшин, Воскресная тоска. (В:) *Повести и рассказы*, Москва: ЭКСМО, 2003, с. 95-101)

[13] „Мени сви кажу да сам глупа. *И мама и тата и сви*. Само ми мој мали бата не каже. Он још не зна да говори. Али није ни важно што сам глупа ако је мени овде лепо. *Је л тако*. Ја тако мислим“

(Драгослав Михаиловић, Лилика. (У:) Фреде, лаку ноћ. Београд, 1983, стр.41-66)

Исп.: „Вот материны сны, несколько. Почему-то они мне запомнились, не знаю. Может, потому, что рассказывала она их не один раз; она сама помнит их всю жизнь.

Первый

„ – Я была *ишо* маленькая, *годов семь так, восемь было*. Может, *маленько* больше. Вижу сон. Вышла я вроде из дома – *в татином дому-то*, – а в ограде у нас на ослике сидит святой с бородой. Маленький такой старичок, весь белый: белая бородка, волосы белые.“ Поводи, – говорит, – меня, девочка, по оградке-то, поводи“. Я – вроде так и надо – начала его водить....Вожу, *а сама возьми да подумай*: „Дай-ка я у него спрошу, *што* мне на том свете будет?“ *Да взяла и спросила*.“

(Василий Шукшин, Сны матери. (В:) Повести и рассказы. Москва: ЭКСМО, 2003, с. 407–411).

ЛИТЕРАТУРА

Барт, Ролан, *Избранные работы. Семиотика. Поэтика.* Москва: Прогресс, 1989б 384–391.

Бахтин, Михаил, *Проблеми поетике Достојевског*. Београд: Нолит, 1963.

Бахтин, Михаил, *Разноречье в романе*. (В:) Вопросы литературы и эстетики. Москва, 1975

Виноградов, В. В., *Проблема сказа в стилистике*. (:В) Поэтика, Ленинград, 1926, 39).

Виноградов, В. В., *Русский язык. Грамматическое учение о слове*. М-Л, 1947, 556.

Виноградов, В. В., *Стилистика. Теория поэтической речи. Поэтика*. Москва: АН СССР, 1963, 20–21.

Виноградов, В.В., *О языке художественной литературы*. Москва, 1959.

Груздев, Илья, *Лицо и маска*. /В:/ Серапионовы братья (алм.) Берлин: Русское творчество, 1922, 207.

Кожевникова Н. А., *О типах повествования в советской литературе*. (В:) Вопросы языка современной русской литературы. Москва: Наука, 1971, 98–99).

Левин, В.Д., *Средства языковой исторической стилизации в романах Ю.Н. Тынянова*. /В:/ Исследования по языку советсктх писателей. Москва: АН СССР, 1959, 90–215)

Политика експрес, XIV/1976, br. 4004, 11.X.

Човић, Бранимир, *Облици приповедања у уметничкој књижевности*. (У:) Зборник за славистику. Св. 20. Нови Сад: Матица српска, 1981, стр.77–111.

Човић, Бранимир, *Реторика прозе*. (У:) Реторика. Бања Лука: Паневропски универзитет „Апеирон“, 2007, 225–287.

Doležal, L., *O stylu moderni češke prozy*. Praha, 1960.

Долежал, Д., *Нейтрализация противопоставлений в языково-стилистической структуре эпической прозы*. (В:) Проблемы современной филологии. Москва: АН СССР, 1965, 116–123.

Шведова, Н.Ю., *К вопросу о общенародном и индивидуальном в языке писателя.* (В:) Вопросы языкознания, № 2, 1952, 104–126.

Эйхенбаум, Борис. *Иллюзия сказа*. (В:) Сквозь литературу. Москва, 1962, 156.

ИЗВОРИ

Дела Драгослава Михаиловића. Књ. 1–6. Београд: Београдски графичко-издавачки завод, Српска књижевна задруга, Просвета, 1984.

Шукшин, Василий, *Позови меня в даль светлую*. Повести и рассказы. Москва: ЭКСМО, 203.
Зощенко, Михаил, *Рассказы Назара Ильича господина Синебрюхова*. (В:) Избранное в двух томах. Т. 1. Л.,1978;
Лесков, Николай, *Воительница*. (В:) Рассказы. М: Сов. Россия, 1976, 75)
Бунин, Иван, *Хорошая жизнь*. (В:) Изранное. Картя Молдовеняске, 1976, 178–197.

Бранимир Чович

ЛИЦО И МАСКА У ПРОЗАИКА
(О *сказе* Драгослова Михайловича по сравнению с изоморфными формами у некоторых русских писателей XIX и XX века)

(Резюме)

Предметом данного исследования является *сказ* как один из самых распространенных форм повествования в современной сербской и русской литературах за последних 150 лет. Материалом для исследования послужили произведения Драгослава Михайловича. выдающегося современного сербского прозаика, в которых данный повествовательный прием является преобладающим в течение всей его пятидесятилетнеей творческой деятельности, в сравнении с изоморфными прозаическими формами в русской литературе XIX-XX веков.

Особое внимание уделяется традиции сказовых форм повествования в русской классической литературе XIX века, основы которых заложили два русских классика: Александр Пушкин в «Повестях Белкина» (1830) и Николай Гоголь в «Вечерах на хуторе близ Диканьки» (1830/32). С тех пор *сказ* является одним из основных типов строения эпической структуры в русской и советской новелле вплоть до наших дней. Этот факт лишний раз свидетельствует о живучести этого повествовательного приема. Минуло уже 90 лет с тех пор как *сказ* стал предметом филологических исследований (Борис Эйхенбаум, *Иллюзия сказа*, 1919), но все еще нет единого взгляда на этот нарратив. Причиной разногласий являются в первую очередь различный методологический подход к эволлюции сказовых форм за 180 лет их существования с различными индивидуалными модификациями в разные эпохи и у разных русских писателей: Н. Гоголя, Н. Лескова; Ивана Бунина, Михаила Зощенко, Василия Шукшина. В целом ряде статей мы попытались выявить следы влияния сказовых форм ряда русских классиков на сербских прозаиков: на Стефана Митрова Любишу, Стевана Сремаца, Иво Андрича. На этот раз мы попытались обнаружить в творчестве Драгослава Михайловича следы изоморфных сказовых форм русских прозаиков XIX-XX веков.

Ключевые слова: нарративы, сказ, „сигналы“ сказа, семантика сказа, сопоставительные исследования, русско-сербские изоморфизмы.

УДК 821.163.41.09-93 Radović D.
821.111.09-93

Јован Љуштановић*
Филозофски факултет, Нови Сад

„РАДОВИЋ ИЛИ МИЛНОВИЋ“ – ОДНОС ДУШАНА РАДОВИЋА ПРЕМА ЕНГЛЕСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ КАО КУЛТУРНА ЗАГОНЕТКА

Рад проверава колико су импулси из књижевног дела за децу Александера Алана Милна и, уопште, из енглеске књижевности за децу, присутни у делу Душана Радовића. Одређене сродности с енглеском књижевношћу, пре свега с nursery rhimes и с фантастиком Луиса Керола, Радовић је могао преузети и из националне традиције, из књижевног дела Јована Јовановића Змаја и Александра Вуча. С Милновим Вини Пуом *и* Кућом на Пуовом углу *Радовића повезује развијен дијалог одраслог с децом и игра произашла из тог дијалога, а с поезијом откриће универзалне поетичности детињства. На Радовића су, по свему судећи, утицале и* Изистинске приче *Радјарда Киплинга. Ипак, упркос свим сличностима, Радовић није писао под непосредним утицајем енглеске књижевности за децу.*

Већ деценијама, по књижевним кулоарима, повремено се јављају инсинуације о утицају енглеске поезије за децу на Душана Радовића. Чаршијске приче углавном имају за циљ да детронизују истакнутог песника. По природи ствари, оне готово да и немају своју јавну артикулацију. Ипак, на једном од Саветовања Змајевих дечјих игара, с краја шездесетих година двадесетог века, појавио се један, истина слабашан траг везан за ове приче.

На том Саветовању песничка генерација која је стасавала током претходне деценије артикулисала је самосвест о тематском и формалном novumu властите поезије и снажно је, уз одређена противречја, постављала питање о могућој модерности савремене поезије за децу. У духу тих расправа, песник Драган Лукић говори о *класичном* и *модерном* у савременој југословенској поезији за децу, при чему, наслућује се, под *класичним* подразумева канонизоване књижевне вредности и поступке, а под *модерним* оно што је ново, иновативно, другачије. Лукић долази до парадоксалног закључка да у југословенским књижевностима за децу није уопште дошло до диференцијације на класични и модерно. За њега, цела југословенска књижевност за децу, „од народне књижевности, Змаја, Жупанчића, Иване

*jolj@ptt.rs

Брлић-Мажуранић и Назора, па до две хиљаде деветсто и ове године – јесте у исто време и модерна и класична литература“ (Lukić 1969: 24) Лукић види књижевност за децу, у дијахронијској перспективи, као целину.

Општи смисао овог Лукићевог текста важан је за разумевање полемике која је настала на основу две његове реченице које се, на први поглед, не чине превише провокативнима. Лукић јасно указује на значај страних импулса за развој српске поезије за децу у педесетим годинама 20. века: „Прво су наши писци за децу били изненађени Каролом и Милном, Тувимом и Маршаком. Имали смо ми једно време у нашој књижевности *Милновиће*, *Тувимовиће* и *Маршаковиће* (курзиви Д. Л.), али смо брзо, научивши шта је имало да се научи, прерасли у своје индивидуалности“ (Lukić 1969: 24).

Ова тврдња заузима релативно скромно место у Лукићевом тексту. Ипак, само њено изрицање било је довољан разлог да на њу, очигледно, препознајући се, реагује Душан Радовић. Он приписује Лукићевим речима тежину много већу од оне коју, на први поглед, саме по себи имају: „На крају, Лукић нас је раскринкао. Рекао је да смо Милновићи. Значи, нисмо ништа учинили. Нема ничег новог. Све је старо“ (Radović 1969: 124).

Зашто Радовић овако жустро реагује? Могуће је да му се учинило да Лукић умањује обим промена у српској књижевности за децу које су донели писци из педесетих и шездесетих година 20. века. Још је вероватније да Радовић реагује на оно што је у Лукићевом наступу препознао као чаршијску причу о страним утицајима на његово стваралаштво. Томе у прилог иде и чињеница да Радовић Лукићеву тврдњу препознаје као део ширег полемичког миљеа, који се формирао у савременој поезији за децу, и трајао све од краја педесетих година двадесетог века до почетка седамдесетих, а тицао се, пре свега, модуса модерности савремене поезије за децу, посебно питања савремености њене тематике (Љуштановић 2009: 225–266). Иако те полемике нису ни приближно биле интензивне као оне које су водили реалисти и модернисти у педесетим годинама двадесетог века, оне су свакако снажно ангажовале емоције савременика. Зато Радовић каже:

> „Ми смо почели једни других да се плашимо, па смо се поделили. А ја мислим: све што је бистро, све што је приступачно уму и све што је талентовано, нема разлога да се до те мере дели на ново и старо, као што ми то радимо“ (Radović 1969: 124).

Не улазећи у све импликације које Радовићева тврдња доноси, можемо констатовати да ова реакција указује на одмеравању снага у генерацијском кругу песника, при чему предмета расправе није озбиљно конституисање око онога што је изрекао Лукић. Чини нам се да ни Лукића ни Радовића суштински не интересује колико су и како су Луис Керол, Алан Александер Милн, Јулијан Тувим, или Самуел Маршак утицали на српску поезију за децу у педесетим годинама 20. века. Због тога је прича о *Милновићима*, *Тувимовићима* и *Маршаковићима*, иако је изашла на светло дана, истовремено постала и својеврсна културна загонетка, која није до данас решавана.

Колико је Душан Радовић у појединим тренуцима своје књижевне каријере уистину био *Милновић*, односно колико су импулси из модерне

енглеске књижевности за децу присутни у његовом делу? Одговор на ово питање слути се у чињеници да се српска књижевност за децу почетком педесетих година двадесетог века снажно отварала према светској књижевности за децу. Реч је о истом књижевноисторијском процесу који је захватио, укупно, све југословенске књижевности после 1948. године, а у коме је напуштен крути, утилитарни концепт социјалистичког реализма, што је резултирало вишеструким отварањем према свету. Цео процес у култури за децу отпочео је, аналогно збивањима у југословенској култури уопште, идеолошко-политичким „даривањем“ стваралачке слободе (Љуштановић 2009: 82-101). Душан Радовић као уредник листова и писац међу првима покушава да артикулише нови дух стваралачке слободе у књижевности за децу, укључујући отварање према савременој преводној литератури.

Већ у другој половини 1950. године, на страницама *Пионира*, појављују се „прве ласте“ новог песничког сензибилитета: *Лав у цртанци* (Радовић 1950А: 18), *Писмо за ловца* (Радовић 1950Б: 19) и *Да ли ми верујете* (Радовић 1950В: 19). Радовић, водећи дијалог с децом као замишљеним сабеседницима, поиграва се наивним жељама (*Писмо за ловца),* дечјим страховима *(Лав из цртанке*) и иронијом и хумором деконструише традиционалну васпитну тему везану за обавезно умивање (*Да ли ми верујете*). У овим песмама постоји дух игре у коју је укључен и семантички и формални слој песме и активан песнички однос према унутрашњем свету детета, укључујући и несвесно. У свему томе може се препознати извесна сродност с једном линијом енглеске књижевности за децу зачетој у римама за малу децу – у *nursery rhimes* – али и у *Алиси у Земљи чуда* Луиса Керола.

До педесетих година двадесетог века ова линија енглеске књижевности за децу била је мало присутна на српској културној сцени. Истина, у традицији српске поезије за децу постојало је нешто што је пандан *nursery rhimes*:

> „’Стихови нелогичне или апсурдне садржине, каткад и са измишљеним речима, прављени за забаву деце или као хумористичка поезија’ (РКТ, 1992, 526)[1] у усменој српској књижевности јесу бајалице, разбрајалице, ређалице, брзалице, загонетке, пословице, лагарије, док су у енглеској књижевности такве песме познате као *nursery rhimes*“ (Грујић 2010: 51). Ова врста народне традиције непосредно је утицала на Змаја. Нема сумње, један део његове поезије настајао је, иако не знамо за непосредне импулсе, на сличан начин као и енглеска књижевност за децу која садржи игру, хумор и нонсенс (Грујић 2010).

Сем тога, енглески импулси били су асимиловани у традицију српске књижевности за децу и на други начин. Између два рата објављене су Керолова *Алиса у чаробној земљи* (Керол 1923) и Киплингове *Изистинске приче* (Киплинг 1925), у преводима Станислава Винавера. *Алиса...* почива на логици сна, њен сиже развија се тако да више доноси изненађења него што остварује очекивања, она истовремено изазива осећање нелагоде и засмејава. Киплингове *Изистинске приче* су из животињског света, у неку руку су апокрифна предања како су животиње добиле поједина својства, маштовита, прожета

[1] Скраћеница се односи на *Речник књижевних термина* (1992), Нолит, Београд.

фантастиком и хумором. Обе књиге су потпуно различите од свега што се до тада приповедало у српској књижевности за децу.

Сем тога, једно од најзначајнијих дела српске књижевности између два светска рата, *Подвизи дружине „Пет Петлића“* Александра Вуча (Vučo 1933), има интертекстуалну релацију с књижевним делом Луиса Керола. У њима се појављује, како примећује Ново Вуковић, фантастика сродна фантастици Лиса Керола, „заснована на слободној и свемоћној игри фантазије“ (Вуковић 1979: 80). Душан Радовић, од својих првих песама, обраћа се несвесно утемељеним дечјим жељама и сновима, чији је манифестни план често повезан са ликовима, догађајима и топосима из пустоловне литературе, филма и стрипа, следећи тако не само надреалистичко искуство, већ, донекле, и поетичко искуство Луиса Керола (Љуштановић 2009: 218).

Када се све сабере, један круг књижевних импулса сродних ономе што егзистира у енглеској књижевности за децу, или посредованих из те литературе, Радовић је наследио већ на самом почетку свог књижевног рада, заједно с књижевном традицијом којом је припадао и на коју се непосредно ослонио. Нови круг књижевних узајамности генерише се отварањем према страним књижевностима с почетка педесетих година 20. века. То отварање симболизује, нова серија *Пионира*, листа за децу који је Радовић уређивао од средине 1951. па до средине 1952. године. *Пионири* снажно изражавају дух нове културне политике и либералније културне климе која се брзо ширила. У свету књижевности за децу они су, условно, били пандан часопису *Младост* на чији страницама промовисан нови, модеран књижевни сензибилитет оличен у поезији Васка Попе и Миодрага Павловића. Иако овај лист за децу нису пратиле тешке књижевне и идеолошке полемике, као када је реч о *Младости*, он је доносио суштинску промену поетике и књижевног сензибилитета у књижевности за децу.

Једна од највидљивијих промена јесте објављивање превода одабране модерне литературе за децу. Већ у броју 5, на насловној страни, објављена је песма пољског песника Јулијана Тувима, *О господину Тралалинском*. Песма је сва од игре у језику и с језиком: у кући оперског певача Тралалинског ономатопеја певања *тралалала* именује све од жене и деце до мачке и миша. Ипак, *Пионире* је обележио стрип *Алиса у Земљи чуда* . Дизнијева *Алиса* је, у односу на Керолов текст, ликовно „зашећерена“, али презентовање књижевног дела у новом медијском руху, које је ближе деци, било је у том часу прворазредни модернистички гест и настављало је предратну традицију транспоновања класичних дела у стрип.

Ипак, настајање новог, другачијег, модерног у *Пионирима* у највећој мери обележила је поезија самог Душана Радовића. Већ у првом броју, на насловној страни објављена је његова песма *Позив*, што је својеврстан програмски гест. У њој песнички субјекат обраћа се деци чувеним вокативом који ће постати симбол Радовићеве поезије: „Поштована децо“. Цела песма је вишеструка игра заснована на имену брода које је својеврсна брзалица: *Санглбанглтинглтанглрод*. У песми се одрасли игра с децом, али и песник језиком, структуром народне брзалице и асоцијацијама на поморске пусто-

ловине из романа и с филма. По поигравању различитим асоцијацијама из народне традиције и масовне културе, књижевни поступак у овој песми је сродан је поступку у Вучовим предратним поемама, па, сасвим посредно, и с поступком у Кероловом делу. Ипак, Радовићева песма је кратка форма и она, по одсуству наративности и по наглашеном партнерском ставу песничког субјекта према детету–читаоцу, доноси новине у српску поезију за децу.

У години у којој започиње излажење Радовићевих *Пионира* бивају преведени и Милнови романи *Вини Пу* (Милн 1951А) и *Кућа на Пуовом углу* (Милн 1951Б). Слично Радовићевом непосредном обраћању претпостављеном читаоцу: „Поштована децо“, Милнов *Вини Пу* почиње песмом посвећеном имагинарним читаоцима. Она је насловљена личном заменицом другог лица множине у дативу, што наговештава активан комуникациони став – *Вама*:

Држимо се за руку и долазимо
Кристофер Робин и ја
Да положимо ову књигу теби у крило.
Реците, јесте ли изненађени?
Реците, свиђа ли вам се?
Реците, јесте ли баш тако што желели?
Она је ваша –
Јер вас ми волимо.

(Милн, 1951А: 5)

У овој песми приказана је присност одраслог и детета, исказног субјекта и лика, условно се може рећи: оца и сина, јер *Вини Пу* има и аутобиографску димензију. Они изненада улазе у свет претпостављеног читаоца, који бива увучен у тај круг присности. Имагинарно даривање садржи снажан напор да се жељена присност истински оствари. Чежња за комуникацијом појачана је утрострученим питањима која траже најнепосредније реакције имагинарних читалаца, а посебно је наглашена доследно поновљеним императивом: *реците*. Осећајна интенција песме кулминира изразом љубави: „Јер вас ми волимо“.

Чежња за партнерским односом снажно је изражена у уводној песми *Вини Пуа,* али она у Милновим романима далеко превазилази њене границе и значења. Оба романа су причана Вини Пуу, плишаном медведићу који је играчка и својеврсни алтер-его Милновог сина Кристофера Робина. У оба романа ликови су антропоморфизоване плишане животиње, али и сам Кристофер Робин. Приповедач се повремено обраћа и Вини Пуу, и Кристоферу Робину и деци–читаоцима. То привидно тројство приповедачевих саговорника сасвим је релативно, улоге јесу подељене, али граница између Робина, Вини Пуа и деце читалаца често и нема, између осталог, и због тога што Милн мајсторски час диференцира, час претапа идентитете својих имагинарних дечјих саговорника. И сам приповедач има вишеструку улогу, он је отац, партнер у игри, онај који прича причу. Јасно је да је већина догађаја у Милновим романима „кобајаги“, односи између плишаних јунака су својеврсни

пандан социјализацији мале деце, збивања су често наивно фантастична и смешна.

Много шта у оваквом књижевном поступку личи на оно што пише Радовић. Највећа сличност је снажна усредсређеност на читаоца, фикција непосредне двосмерне усмене комуникације с њиме – партнерски однос. Радовић се обраћа својим претпостављеним читаоцима у *Страшном лаву* (Радовић 1983А: 7) он на њихово питање „Какав лав?“ одговара: „Страшан лав“ и готово се љути на њихову радозналост: „Не питајте шта је јео...“ У другој песми запиткује их стално: „Да ли ми верујете?“ (Радовић 1983А: 11), или их подстиче да замишљају: „Замислите, децо...“ (Радовић 1983А: 30-31). Разнолике форме непосреде комуникације с децом у великом броју случајева организују структуру Радовићевих песама, граде њихов имагинарни свет. И када, на крају, страшни лав буде избрисан, а плави зец за навек побегао, у осећањима и свести читалаца остаје само Радовићев партнерски труд, интензиван утисак произашао из интерактивне игре стварања и укидања света.

Има и знатних разлика у модусима партнерске комуникације с децом код Милна и код Радовића. Радовићеве форме те комункације, поготово у поезији, нешто су једноставније него Милнове. Радовић се најчешће обраћа деци уопште, говори у другом лицу множине без индивидуализације саговорника: „Не питајте...“, „Да ли ми верујете“, „Замислите...“ Нема оних разноликих облика индивидуализације детета какви се у *Вини Пуу* откривају и у непосредном односу између оца и сина, Александера Милна и Кристофера Робина, и у свету дечјих играчака, и у комуникацији с претпостављеним читаоцима приче.

Нешто је другачија ситуација када је реч о појединим причама Душана Радовића. Он, на пример, има две приче упућене конкретном детету: *Причу за Гордану* (Радовић 1983Б: 48–49) и *Причу за Горданин сан* (Радовић 1983Б: 50-51). Обе приче карактерише фикција комуникације с појединачним дететом, игра с њиме и имагинирање приповедачке ситације у којој дете тражи причу по својој мери, а одрасли је казује. У *Причи за Гордану* у првом плану је сама комуникациона ситуација и игра одраслог и детета. Сама прича у причи неразвијена је, фрагментарна и само део игре – реч је о преокренутом причању *Црвенкапе*: „Није била једном једна Црвенкапа..“. Насупрот томе, у *Причи за Горданин сан* комуникациона ситуација је подређена причању приче – необичног жанровског хибрида: успаванке–бајке – у којој се одрасли појављује и као приповедач, и као пандан традиционалном певачу/певачици успаванке који хоће да безбедно проведе дете кроз сан. Одрасли је, при том, нека врста помагача који подучава Гордану како да се избави из бајке–сна. *Прича за Гордану* и *Прича за Горданин сан* својеврстан су приповедачки диптих, који, гледано у целини, по сложености комуникационе ситуације развијене између одраслог и детета, јесте пандан ономе што конституише Милн у романима о Вини Пуу, али, с друге стране, те две кратке приче, знатно су сажетије од прича–поглавља у Милновим романима, сасвим су уникатна дела и не личе битно на Милнове романе. Једна је разиграна,

укида сваку могућу сижејност и чак се поиграва с идејом сижејности. Друга је ослоњена на необичан жанровски укрштај у коме се ресемантизују традиционални жанрови, али се, истовремено, конституише и њихова основна сугестија – нежност успаванке и заштитничка улога онога ко успављује и чудесна узбудљивост бајке.

Одређене аналогије с Милновим романима, можда се могу тражити и у Радовићевом песмама и причама о антропоморфним животињама. Страшни лав јесте, свакако, биће из дечје маште, јесте предмет игре, хиперболисања и, тиме, игре „брисања“ које почиње од првог реда песме. Попут антропоморфних животиња–играчака из Милнових романа, он може имати и одређену улогу у сређивању „унутрашње куће“малог детета и у његовој социјализацији, али он, у суштини, и није „права“ антропоморфна животиња, већ биће из подсвести, које, обелодањујући се у својим пуним размерама, бива избрисано. На другој страни, Плави зец има одређене људске особине. Он би могао бити плишана играчака, али уз то је и особена сублимација дечјих жеља. Сем тога, он је зец из приче коју прича ловац – лик из песме – што све указује на сложену партнерску игру одраслог и деце какву конституише и Милн. Ипак, и овде сажетост песме, њена усредсређеност на основну психолошко-социјалну функцију, игра интензивног конституисања и интензивног укидања света, доноси неодређенији, апстрактнији и интелектуалнији тип осећајности, него што је то случај у Милновој прози.

На Милнову прозу можда највише личи прича *Крокодил* (Радовић 1983Б: 19). Прича о антропоморфној породици крокодила који кажњавају дете Крокодокодила за неименоване грехе „није био добар“ – остављајући га у шуми да га животиње поједу, свакако посредује поједина питања о социјализацији детета као и Милнови романи. Сем породице појављују се и друге антропоморфне животиње, које унеколико личе на круг Милнових ликова–плишаних играчака. Змија, миш и мрав преображавају се од могуће опасности у ликове с хумористичком функцијом, хумором деконструишући дечји страх од одбацивања и кажњавања. Као и у песмама, чини нам се да се Радовић и у *Крокодилу*, директније и интензивније бави дечјим несвесним страховима него Милн, те да је у његовом књижевном делу, социјализација детета, често, артикулисана као превладавање страхова.

Када је о кратким причама реч, мислимо да је на Радовића, од енглеских писаца, најдиректније утицао Радјард Киплинг. Његове *Изистинске приче*, које је још између два рата превео Винавер, садрже приче испричане у духу дечје имагинације сличне етиолошким предањима: како је слон добио сурлу, а кит решетку у грлу. Душан Радовић у том духу прича о томе како су мајмуни добили реп у *Причи о мајмунима* (Радовић 1983Б: 26-27), или *Како је кит постао домаћа животиња* (Радовић 1983Б: 22-24). И Киплингова и Радовићева апокрифна предања садрже комичку радњу која доводи до чудесне трансформације животиња. При том, чини нам се да Радовић надреалне елементе у својим причама хиперболише и доводи до апсурда. У причи *Како је кит постао домаћа животиња* људи које је прогутао кит, станују у њему, па чак и киту кувају ручак, да не би, због глади, пренаселио своју утробу.

Милнова поезија се у српским преводима појављивала споро, готово спорадично. До данас, све заједно, једва да је преведена танушна песничка збирка.[2] Преводи поезије долазили су, несумњиво, пошто се Радовић већ увелико формирао као песник. Ипак, поређења су могућа. На пример, и Милн и Радовић писали су пародично-нонсесне песме. У најбољим Милновим песмама ове врсте, попут песама *Краљ Веселин и просјак* (Лазић 1960: 103-106) или *Краљев доручак* (Лазић 1960: 110-112), предмет пародичне игре јесте династички миље, дубоко везан за енглеску културну традицију. У Радовићевој поезији постоји поигравање низом усмених жанрова: бајком, успаванком, басмом, тужбалицом, загонетком, али и с ликовима из тривијалне и масовне културе, пустоловног романа и филма.

Оно што, такође, повезује два песника јесте начин на који се у појединим њиховим песмама артикулише модерно песничко осећање *панкохерентности*. „Да би се повезали предмети не треба указивати на основицу повезаности, није је потребно аргументирати. Њихов суоднос не одређује се њиховим својствима. Стога је све повезано са свиме. Свијет је *панкохерентан*“ (Smirnov 1989: 13). И Милн и Радовић имају способност да у наивном дечјем мишљењу и односу према свету препознају општост и осећање јединства света. Тако, на пример, у Милновој песми *Врх света* (Лазић 1960: 14), у снажној, привидно безразложној чежњи детета да се попне „на врх брега“, гради се осећање бесконачности и слути се жеља да се истражи свет. У песми *Ветар на брегу* (Лазић, 1960: 90), дечја заокупљеност ветром као метеоролошким феноменом прераста у симболичку причу о „тајним путевима ветра“, о загонеци његовог порекла која постаје нека врста метафизичке тајне – оно што „НИКО не зна“ (верзал А. А. Милн). Слично томе, у својој успаванки *Дрво спава* (Радовић, 2006: 35), Душан Радовић дрво, антропоморфизујући га и приказујући га као дете које трчи за сунцем, доводи до „краја света“. Има у том опису сна на самој граници оностраног нечег од митског схватања јединства света коју дефинишу астрономски циклуси и кретања небеских тела.

Бројне су сличности и подударности између поезије и прозе Алана Александра Милна и Душана Радовића. Много шта произлази из начелних поударности у схватању детета и детињства. Обојица писаца деле модерно схватање о специфичностима дечјег мишљења и дечје имагинације, о значају игре за развој детета, о проблемима социјализације детета, и откривају могућност да се све то транспонује у језичку структуру књижевног дела. Део тих подударности произлази и из сличности у генези српске и енглеске књижевности за децу, из ослањања на усмену традицију, на песме којима се забављају мала деца, на фолклор саме деце, као и на традицију усмених шаљивих, поготову нонсесних песама. По тотализацији игре, по једној врсти рафиниране дис-

[2] Никола Дреновац је 1954. године објавио два превода у *Змају*: (Милн, 1954А: 7); *Мала добра девојчица* и *Песма колевке* (Милн, 1954Б: 7). У избору из светске поезије за децу *Пун џеп златних стихова* Слободана Лазића (Лазић, 1960) налази се 11 Милнових песама. Потом, тек деведесетих година 20. века, поводом смрти Кристофера Робина, Влада Стојиљковић преводи 7 песама (Стојиљковић, 1996).

танце од предмета певања, по осећању за апсурд, по луцидној нонсесности своје поезије – Радовић је свакако близак једној од важних линија у енглеској књижевности за децу. Ипак, све су то или „сродности по духу“, или подударности у духовном и културном контексту, или сродности по књижевном сензибилитету. У Радовићевој поезији и прози непосредних утицаја енглеске књижевности за децу скоро да и нема. Дилема „Радовић или Милновић“ је само чаршијска прича.

Кључне речи: књижевни импулси, сродности, модерна поезија за децу, партнерски однос, игра.

ЛИТЕРАТУРА:

Вуковић 1979 – Др Ново Вуковић, *Иза границе могућег, Фантастично и чудесно у књижевним дјелима за дјецу насталим у периоду између два свјетска рата на српскохрватском језичком подручју,* Научна књига, Београд, 1979.

Vučo 1933 – Aleksandar Vučo (Askerland), *Podvizi družine „Pet petlića“,* predgovor, naslovna strana, kolaži i objašnjenja od Dušana Matića, Nadrealistička izdanja, Beograd 1933.

Грујић 2010 – Тамара Грујић, *Везе и сродности између Змајевих нонсенсних песама за децу и песама у Кероловој „Алиси у Земљи чуда“*, Детињство , пролеће-лето 2010, XXXVI/1, 51–60.

Керол, 1923 – Луис Карол, *Алиса у чаробној земљи,* превод Станислав Винавер, Београд: Време.

Киплинг, 1925 – Радјард Киплинг, *Истинске приче.* књ. 1, превод Станислав Винавер, Београд: Време.

Лазић 1960 – *Пун џеп златних стихова*. *Избор дечјих стихова из целог света*, избор и препев Слободан Лазић, Младо поколење, Београд 1960.

Lukić, Dragan (1969). Klasično i moderno. *Tragom dečje pesme* (pp. 24-27), Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar.

Љуштановић 2009 – Јован Љуштановић, *Брисање лава, Поетка модерног и српска поезија за децу од 1951 до 1971*, ДОО Дневник новине и часописи – Висока школа струковних студија за образовање васпитача у Новом Саду, Нови Сад 2009.

Милн, Алан Александер (1951Б). *Кућа на Пуовом углу,* Л. Семеновић Београд: Дечја књига, издавачко предузеће републике Србије.

Милн, Алан Александер (1951Б). *Кућа на Пуовом углу,* (Л. Семеновић, Trans.) Београд: Дечја књига, издавачко предузеће републике Србије.

Милн 1954А – Алан Александер Милн, *Песма колевке,* Змај, I/2, Београд, 1. фебруар 1954, 7.

Милн 1954Б – Алан Александер Милн, *Мала, добра девојчица,* Змај, I/4, Београд, 1. април 1954, 8.
Радовић 1950А – Душан Радовић, *Лав из цртанке*, Пионири, VII/9, 1950, 18.
Радовић 1950Б – Душан Радовић, *Писмо за ловца*, Пионири, VII/9, 1950, 19.
Радовић 1950В – Душан Радовић, *Да ли ми верујете*, Пионири, VII/9, 1950, 19.
Radović, Dušan (1969). *Prividi i Simboli*, *O pojmu moderno u literaturi za za decu*. *Tragom dečje pesme* (119–124). Novi Sad: Zmajeve dečje igre – Kulturni centar.
Радовић 1983А – Душан Радовић, *Понедељак*, *Песме,* Поезија и проза за децу у 4 књиге*,* приредио аутор, БИГЗ – Наодна књига, Београд, 1983.
Радовић 1983Б – Душан Радовић, *Уторак*, *Приче и песме,* Поезија и проза за децу у 4 књиге*,* приредио аутор, БИГЗ – Наодна књига, Београд, 1983.
Smirnov, 1989 – Igor P. Smirnov, *Avangarda i simbolizam (Elementi postsimbolizma u simbolizmu)*. *Pojmovnik ruske avangarde,* šesti svezak*,* uredili: Aleksandar Flaker i Dubravka Ugrešić, Grafički zavod Hrvatske, Zavod za znanost Filozofskog fakulteta u Zagrebu, Zagreb, 1989, 95–118.
Стојиљковић 1996 – Влада Стојиљковић, *Кристофер Робин Милн (1920-1996)*, Детињство XXII/4, зима 1996, 59–91.

Jovan Ljustanovic

„RADOVIC OR MILNOVIC“ – DUSAN RADOVIC’S ATTITUDE TOWARDS THE ENGLISH CHILDREN’S LITERATURE AS A CULTURAL RIDDLE

(Summary)

This paper examines how much impulses from Alexander Allan Milne’s children’s works, and, in general, from the English children’s literature, are present in Dusan Radovic’s works. Radovic might take over certain similarities with the English literature, primarily with nursery rhymes and Lewis Carroll’s fantastic from the national tradition, from Jovan Jovanovic Zmaj and Aleksandar Vuco’s literary works. The connection between Radovic and Milne’s *Winnie-the-Pooh* and *The House at Pooh Corner* is the developed dialogue of an adult with childen and play that comes out as a result of it, while his connection with Milne’s poetry is the revelation of universal poetics of childhood. In some of Radovic’s stories adult subjects, just like at Milne’s ones, talk and play with a particular child (Gordana). Beside Milne’s fiction, Radovic was influenced by Rudyard Kipling’s *Just So Stories for Little Children*. Despite all similarities, Radović did not write under the direct influence of the English children’s literature.

Key words: literary impulses, similarity, modern children’s poetry, partner relationship, play.

УДК 821.163.41.09-3 Vlajković S.
821.163.41.09-31 Tešin S.
821.162.1.09-31 Sjenkjevič H.

Milica Jakóbiec – Semkowowa*
Uniwersytet Wrocławski, Instytut filologii Słowiañskiej, Wrocław

„*КРОЗ ПУСТИЊУ И*...“ КОЛИКО ИМА СЈЕНКЈЕВИЧА У СРПСКОЈ ПРОЗИ ПОСЛЕДЊИХ ДАНА

Предмет анализе су две књиге штампане у последњим годинама: Пустиња у прашуми *Светозара Влајковића и* Кроз пустињу и прашину *Срђана Тешина. Главно питање је уколико се аутори надовезују на роман Хенрика Сјенкјевича* Кроз пустињу и прашуму *– да ли је сличност само у насловима или су коришћене друге могућности итертекстуалних постмоденистичких веза.*

Када је тачно пре 100 година часопис „Курјер Варшавски“ покренуо штампање романа за децу *Кроз пустињу и прашуму* његов је аутор, Хенрик Сјенкјевич био је већ светски писац, добро познат читалачкој публици, творац приповедака, низа романа и путописа, добитик Нобелове награде за роман *Quo vadis* 1905. године. О феномену ране рецепције Сјенкјевича код Срба – 1906. био је изабран као страни члан Српске краљевске академије – исцрпно је писао Ђорђе Живановић[1], а касније Петар Буњак[2] и нема потребе да се овде препричавају њихова истраживања и запажања. Свакако треба рећи да је Сјенкјевич најчешће превођен и читан пољски аутор у Србији, а међу најчитанијим романима је *Кроз пустињу и прашуму.* Први српски превод Милорада Јанковића објављен је скоро паралелно са оригиналом 1912. (и још двапут 1925. и 1940.) али у другој половини XX века замењен је преводом Ђорђа Живановића први пут штампаном 1939. у издавачкој кући Геце Кона. Према Буњаку до половине 90-их година прошлог века овај је превод штампан много више од 20 пута стекавши популарност захваљујући важном месту у канону школске лектире.

* milicasemkow@wp.pl

[1] Dj. Živanović, *Sienkiewicz w literaturach serbskiej i chorwackiej,* ‘Pamiętnik Słowiański, t. XVII, 1967, s. 96–119.

[2] П. Буњак, *Преглед рецепције дела Хенрика Сјенкјевича код Срба*. Зборник Матице српске за славистику 1997 (52)с. 129–138, P.Bunjak, *Zarys recepcji dziel Henryka Sienkiewicza wśród Serbów* http://scindeks-clanci.nb.rs/data/pdf/0352-5007/1997/0352-500797521298.pdf; библиографија превода у: П.Буњак, *Преглед пољско-српских књижевних веза (до II светског рата),* Београд, 1999.

У уводу за даља разматрања треба још рећи да српски наслов *Кроз пустињу и прашуму* није потпуно еквивалентан оригиналом *W pustyni i w puszczy*. Већ први преводилац, Милорад Јанковић, је додао динамични предлог „кроз“ који сугерише путовање што потпуно одговара фабули романа; код Сјенкјевича је статички предлог *w – y*. Сјајно транслатолошко решење!

Вредност романа, као узрок његове популарности, може се гледати у многим и различитим контекстима, на разним нивоима. Историјски догађаји – као што је био устанак суданских муслимана под вођством Махдија против Енглеза 1885. – засењени су богатом историјом XX века, као и изразит апел упућен против трговине црним робљем. За прву генерацију читалаца – не само у Пољској – много су значили родољубиви акценти, гест Сташа који је на стени Килиманџара исклесао почетак пољске химне („Jeszcze Polska ...“) што је у јужнословенским крајевима могло изазивати асоцијације на Гајеву будницу „Још Хрватска ни пропала“. Али ове вредности почетком XXI века имају само историјски карактер.

Које –дакле – вредности могу будити интересовање у наше време? Можемо се сложити са мишљењем да се данас родољубиви акценти интерпретирају као општељудски. Али шта је са егзотиком афричких предела? У доба развијеног туризма? Може ли млади јунак Сјенкјевичевог романа конкурисати Харију Потеру који се служи натприродним средствима, познаје змајев језик и побеђује разне монструме? Остаје племенита узвишеност испреплетена ванвременским хумором, жива фабула пуна драматичких догађаја и сплета неочекиваних изненађења и мађија наслова који спада у низ наслова-синтагми као нпр. *Злочин и казна, На Западу ништа ново, Старац и море* или *Име руже.*

И баш су наслови два мала тома случајно пронађена полонистичким оком на књижарској тезги, привукли пажњу: *Пустиња у прашуми* Светозара Влајковића[3] и *Кроз пустињу и прашину* Срђана Тешина[4]. Ни један ни други наслов није исти са Сјенкјевичевим, али без сумње надовезује се на у Србији добро познат пољски роман за децу. Какве су ове везе, у који модел интертекстуалности спадају – то је главно питање ове анализе.

На почетку треба рећи да и један и други аутор свесно, а не случајно, употребљава алузију са надом да ће је читалац прихватити и у овом контексту реконструисати текст, дакле у праву смо кад тражимо интертекстуалне стратегије у овим романима. Поред тога постоји још једна заједничка црта: оба романа су написана по аутобиографском кључу, спадају у овај модел савремене књижевности који пружа низ могућности: од књижевног аутопортрета скоро лишеног фабуле, иначе неке врсте документа, есеја, до разних модификација дневника, успомена или путописа.

---

[3] С.Влајковић, *Пустиња у прашуми,* Београд, Просвета, 2008. Све каснији цитати потичу из ове књиге и описани су у тексту.

[4] С.Тешин, *Кроз пустињу и прашину,* Београд 2005, Сви каснији цитати потичу из ове књиге и описани су у тексту.

Светозар Влајковић[5] (рођен 1938.) познат је пре свега као вишегодишњи уредник културних програма у Радију Београд („Поетски театар 202“). Објавио је 14 романа, 4 књиге приповедака, аутор је близу 50 драмских дела, углавном радио драма, бавио се такође есејистиком: теоријом позоришта, естетиком радија, књижевним животом. У *Белешци о писцу* која прати његову последњу књигу, читамо да је «до данас остао нека врста слободно лебдећег елемента у српској књижевности» (с.117). Његова је књига, објављена 2008. – према *Белешци.* – „есејистичка аутобиографија структурисана као роман, која обухвата период деведесетих година на тлу Србије“ (с. 117–118).

Глави лик овог романа, приповедач и аутор је без сумње сам Влајковић, представник тзв. урбане прозе друге половине XX века. У овом делу аутор износи своја искуства у потрази за смислом живота и књижевности. Наредне главе књиге имају у насловима његова дела штампана крајем прошлог века: *Покретне степенице* (1987)*, Ружичасти архипелаг* (1991)*, Најслабији ученик у школи играња* (1992), приповетке за децу по узору на радио драме *Узлетање*, *Складиште уздаха* (1998), *Именик* (1998). У тексту су поменути такође каснији романи: *Тајанство спајања* (2000) и *Ненсолета дела Луна* (2002). Наведени наслови и кратки описи ових књига гарантирују аутентичност аутобиографије. Међу поменутим поглављима књиге аутор је увео нумерисане од 1 до 4 фрагменте под насловом *У међувремену.* Свој књижевни пут, који Влајковић упоређује са маратоном, показује с једне стране као пут ка зрелости и правди, као процес сазревања аутора – човека, с друге – као борбу са спољашим светом, са многим потешкоћама свакодневнице у тешким временима крајем прошлог века: као борбу са издавачким кућама упетљаним у политичке интриге, са редитељима и критичарима. Насловна „пустиња“ и „прашума“ се тичу управо ових односа у књижевној средини.

Из наслова овог романа-аутобиографије Светозар Влајковић брише динамичан предлог „кроз“ а *пустињу* и *прашуму* повезује предлогом „у“ што ствара потпуно другу, нову ситуацију; пустиња у прашуми у реалном свету тешко се може замислити, а као метафора делује песимистички што сам аутор дозвољава и објашњава већ на првим страницама када представља своју визију књижевног живота Србије крајем 80-их. Тада је „књижевну сцену захватило бујање корова“. Метафоричка слика се конкретизује надовезујући се на Сјенкјевичев претекст:

> „Било је ту високог растиња, обавијеног лијанама по којима су скакутали мајмуни, клизали рептили, птице без крила подметала су јаја у туђа гнезда. Права п р а ш у м а, али нипошто надахнута животом попут ове ботаничке. ...“. И ту је крај сличности; аутор руши илузију: „У њој су цикљале лажне вредности. ... У овој нашој прашуми све је било наопако. Мајмуни су себе прогласили царевима. Сваки мајмун је био цар. Слонови су се завукли у испражњене мишје рупе. Мишеви су похитали да скупљају мрвице са трпеза мајмуна. Успут су писали књижевне критике. ... Једино су сове остајале на својим местима. ... Сав тај привид важности и бујања продорном оку се указује као п у с т и њ а у п р а ш у м и“ (с. 12–13).

[5] http://www.svetozar.vlajkovic.com/biografija.htm

Уведена на почетку метафора појављује се још неколико пута. Објашњавајући генезу *Именика* који се састоји од неколико прича о разним људима ређаних по азбучном реду, Влајковић даје кратак садржај приче «О Најпознатијим» као доказ каква је била и књижевном животу Србије овог времена «пустиња у прашуми». Прича има облик разговора о механизмима владања који аутор-приповедач води на пустом острву са човеком чији је идентитет требало да буде сасвим јасан («из дана у дан био је на насловним странама свих листова и у ударним терминима свих телевизија [...] Та алегорија је одвише јасна да би неко могао да промаши у одгонетању» с. 88). Публикација ове приче је значила излагање опасностима, аутор је спреман на то, чак очекује да његова храброст буде кажњена, али ништа се није десило, нико у јавности није ову књигу поменуо. Разочаран закључује: «У овој пустињи је вечити мрак због прашуме. […]. Овде је у мраку мрак» (с. 88)

Негативна конотација пустиње и прашуме понавља се још у фрагменту *У међувремену IV* скоро истим речима као на почетку књиге. Шума по којој се писац целог живота кретао „обрастала је коровом, претварајући се у прашуму. Прашума је цикљала. Они који су у њој видели пустињу, повукли су се из јавног живота, или су насилно пострањени“ (с. 95). Емиграција десетина хиљада младих најчешће високообразованих људи који су бежали од војске и рата, повећавала је размер ове пустиње исто као „аутистична елита на власти […] сигурна у своју будућност“ (с. 96–97). Узгред, у слику цивилизацијске пустиње аутор укључује феминизам који је „развио барјак усред прашуме, постао стег демократије“ (с. 96), описан са иронијом чак и сарказмом („Са лезбејкама у светлу будућност!“ с. 96) и са упрошћеном интерпретацијом („Искварене, изжљебљене из женскости, жене су престале да рађају. Радије се сликају на телевизији“ с. 96).

Лично огорчење води Влајковића далеко од дослових значења речи „пустиња“ и „прашума“, од ових које је користио Сјенкјевич. Симболично схватање *пустиње* поклапа се овде са празним сувим местом, без живота, неком врстом негативног крајолика. Влајковићева представа пустиње потпуно се слаже са библијском интерпретацијом овог симбола – „Пустиња као јалова, опустошена и ненастањена земља човеку значи свет удаљен од Бога и скровиште демона“, аутор не допушта двосмислено тумачење („место погодно за објаве“)[6].

Фрустрацију доноси аутору такође почетак трећег миленијума („Трећи миленијум нове ере! Крупно звучи, а мало значи, нимало!“ с. 112) и политичке промене у Србији. Дотадашњи режим је морао да падне – сматра Влајковић – али „ни победници се нису показали визионарима“ (с. 113), а уличне пароле о уласку / повратку у свет (хтело би се рећи о новом преокрету према Западу) значиле су уистину „свет варвара, лептир машни, кокаина, линколна, сиде, педерастије, лезбејства, клонирања [аутор додаје још читав низ других божијих бичева, а на крају] и енглеског језика, али не Шекспировог“ (с.

[6] A.Gerbran, Ž.Ševalije, *Rečnik simbola. Mitovi, snovi, običaji, postupci, oblici, likovi, boje, brojevi.* Prevod i adaptacija P. Sekeruš, K. Koprivšek, I. Gordić. Novi Sad, 2004, c. 761.

113–114). Међутим, упркос овом стању у свету, а пре свега у Србији, аутор налази охрабрење и оснажење; прво у жени која дели његово мишљење. Коначна сенка (али само сенка!) оптимизма утемељена је на вери у улогу писца у друштву, у књиге које доносе радост обичним читаоцима. Можда је то и далеки одјек Сјенкјевичевог оптимизма.

Много више оптимизма (који је типичан за младост) можемо наћи код другог аутора, Срђана Тешина у књизи која парафразира наслов Сјенкјевичевог романа. И ту је ситна, али битна замена: остаје динамичан почетак *Кроз пустињу*, али *прашума* се мења у *прашину*. Свакако поднаслов „авантуристички роман“ је још једна информација која дозвољава трагање за одјецима пољског романа.

Срђан Тешин припада млађој генерацији аутора чије су прве књиге објављене крајем прошлог века.[7] Рођен 1971. у Кикинди, Тешин је био један од уредника часописа „Северни бункер“ у којем су нашли своје место представници младе генерације зарађених земаља бивше Југославије. Као сарадник новосадског „Грађанског листа“ и београдског „Данас“ отворено је износио своје либералне погледе. Почеци његовог књижевног рада ослањају се на богату традицију српског постмодернизма – од Киша до Басаре (П*оховани мозак* 1996, *Свето Тројство Георгија Зецовског* 1997*, Сјајан наслов за пантомиму* 1997*, Антологија најбољих наслова* 2000*, Казимир и други наслови* 2003)[8]. Насловни јунак ове последње књиге, односно сам Тешин саопштава: „Мој роман се не рађа ни из чега, већ из добро одабраних цитата“[9]. У извесној мери може се то рећи и о „авантуристичком роману“ и није у праву аутор белешке са интернета кад пише да: „путописна књига *Кроз пустињу и прашину (*2005) доноси обрат“[10] јер Тешин сам представља опширан списак разних књига из којих су преузети цитати или које су служиле као подлога за парафразирање, нпр. *Мали еротски речник српског језика и друге приче* Јована Аћина, Пекићев политички есеј *Одмор од историје,* а такође *Историја канибализма* Ролана Вилнева, *Историја света у 10 ½ поглавља* Џулијана Барнса и др. Нема у овом списку Сјенкјевича од којег без сумње потиче ретуширан наслов књиге.

Први део Тешиновог наслова (као и поднаслов) евоцира на путопис и уистину роман много више него код Влајковића представља описе географских предела и туристичких знаменитости. Школска летовања на јадранској обали и острвима, ратна служба у Бихаћу, послератно Сарајево, Истра, Беч, Тунис преплићу се са ерудитивним дигресијама. Сам аутор двапут потврђује избор овог жанра: „исписујући путопис по прашини, путујем по успомена-

---

[7] http://www.gku-bcu.hr/hr/arhiva/42-srv-tein.html и http://tesin.wordpress.com/2008/07/08/drugo-izdanje-romana-kroz-pustinju-i-prasinu/

[8] Питање функције наслова објашњава Тешин у роману *Казимир и други наслови*: «...наслов има две функције: да објасни самог себе и да објасни оно што испод њега следи». С.Тешин, *Казимир и други наслови*, Београд, 2003, с. 13. Разматрање функције наслова његових романа може да буде интересантан интерпретациони покушај. С.Тешин, *Казимиор и други наслови (*Роман у цитатима), Београд, 2003, с.13.

[9] С. В. Тешин, *Казимир...*, с. 32.

[10] http://tesin.wordpress.com/2008/07/08/drugo-izdanje-romana-kroz-pustinju-i-prasinu/

ма“ (с. 101, 106) и објашњава: „путописи су спасоносне оазе у нарастајућој пустињи успомена“ (с. 101, 106). Истовремено саопштава: „Приче у овом роману писане су на основу, мање-више, истинитих догађаја и под утицајем личности и литературе од којих су зависили правци пишчевих путовања по овоме свету“ (с. 135).

Аутобиографске реминисценције су смештене у осам поглавља, свако од њих почиње од увода који има облик тачног, детаљног садржаја. Објективни приповедач у трећем лицу једнине већ у првој а најкасније у другој реченици сваког увода прича о намерама „нашег писца“: „Наш писац започиње роман...“ (с. 11), „Већ знате да је наш писац трипут био на Вису...“ (с. 27), „Следећи Јасонов траг, наш писац се обрео у Истри...“ (с. 39). Приповедање тече у сваком поглављу у првом лицу једнине, а аутор – приповедач је свестан ограничења својих могућности; причајући о рату даје глас анонимним учесницима рата, сам према драматичности ратних догађаја остаје нем: „беспомоћно ћутим о ономе о чему се не може говорити, уместо да вриштим на сав глас“ (с. 31). Одустаје такође од нарације у првом лицу једнине када се говори о избору начина писања: „временом је стекао хвале вредну навику да кад пише приче, а нарочито оне о себи, пише их у трећем лицу једнине, јер тврди да се објективно може писати само кад се ствар посматра из свих углова“. Одмах после ове озбиљне напомене /примедбе аутор се обраћа читаоцу: „Ја сам необична цвећка, зар не?“ (с. 65)

Свако поглавље састоји се од неколико кратких нумерисаних епизода (од 3 до 11). Укупно их има 49, а последња представља пун животопис смештен у једној развијеној, разгранатој реченици чији завршетак поставља питање: „Какав је то живот који може да стане у једну реченицу?“ (с. 143). Одговор на ово питање даје цела фабула: то је типичан живот једне генерације „храњене страховима историје као мајчиним млеком“ (с. 27 и с. 33), генерације „на смрт уплашених младића у сивомаслиновој униформи […] на пушкомет од места где се клало, сакатило и силовало“ (с. 33). Најјаче осећање које повезује младе људе овог времена је страх с којим се аутор сусреће током целог живота: „Тумарајући својеглаво кроз пустињу и прашину без разумљивог циља наш писац сусреће се на том путу са најразличитијим страховима“(с. 39) – најављује објективни приповедач у уводу у треће поглавље – страх „од црних врачара, необјашњивих временских вакуума и злих и покварених људи који живе у новинама“(с. 37). Последња реченица (49. епизода) која обухвата читав пишчев живот грађена је као набрајање страхова. Има међу њима и тешких успомена из детињства („од старијег брата који ... прети назубљеним ножем“ с. 141–142, „од срџбе мајке“), ране младости („од песама из блокчића које пишем за девојке румених образа“), војничких успомена („од метка на ком је урезано моје име“), интимних опсесија; двапут се понавља страх од прашине („која се скупља на мојој руској гитари“ и „која се таложи на синопсису романа који немам снаге да почнем да пишем“ с. 143). Све се то може сабрати као страх од живота.

Насловна „прашина“ је присутна у тексту много пута, понекад и дословце као у вароши названој само првим латинским словом *X* после

грађевинске катастрофе и у уводу за осмо, последње поглавље: „Наш писац окончава авантуру у прашини места […] одакле је на пут и кренуо“ (с. 135). Коришћена током целог романа метафора пустиње – нечег сувог, празног и опасног блиска је Влајковићевој. Прашина – према *Речнику симбола* – може се двосмислено тумачити: пепео као симбол стваралачке снаге (у *Књизи постојања* човек је обликован од праха земаљскога), и насупрот томе је понекад знак смрти; Јевреји су стављали прашину на главу у знак жалости, а аутор *Псалма* говори о праху смрти. Библијско порекло има такође тумачење метафоре „стрести прашину са сандала“ – то је „поступак који симболизује потпуно напуштање прошлости, потпун раскид, порицање свега што је та прашина представљала: домовине, породице, пријатељства“[11]. Тешинова прашина лебди у ваздуху, прекрива људска збивања и доживљаје, међутим аутор конкретизира овај симбол у интернет интервјуу: то је „пустиња и прашина титоизма и слобизма“[12]. У тексту романа нема директних политичких односа, Тешин се само неколико пута служи, позајмљеним од Харија Потера, духовитим епитетом упућеном најопаснијем непријатељу: „онај-чије-се-име-не-спомиње“. Отворена форма романа дозвољава не само скоковита повезивања разних мотива обогаћених ерудицијом и бројним алузијама већ и суптилном иронијом и финим хумором.

А где је место за Сјенкјевича? – У наслову добоко урезаном у српску културу, наслову који је савременим ауторима, Влајковићу и Тешину отворио пуну ризницу могућности.

Кључне речи: Хенрик Сјенкјевич, интертекстуалност, аутобиографизам, пустиња, прашума, прашина.

Милица Якубец – Семковова

В ПУСТЫНЕ И ... СКОЛЬКО СЕНКЕВИЧА В СОВРЕМЕННОМ СЕРБСКОМ РОМАНЕ

(Резюме)

Предметом анализа данной работы являются две книги, изданные в последние года, а именно *Пустыня в пуще* Светозара Влайковича и *Через пустыню и пыль* Срджана Тешина. Главный же вопрос – какого рода связь существует между этими двумя произведениями и романом Генриха Сенкевича *В пустыне и пуще*: сводится ли сходство лишь к названию или же использованы другие возможности интертекстовых постмодернистских связей. Анализ материала позволяет сделать вывод, что авторы обеих книг, написанных в автобиографическом ключе, сознательно используют ассоциацию с польским романом.

---

[11] A.Gerbran, Ž. Ševalije, *Rečnik simbola*….с. 740

[12] Према интернету: http://www.gku-bcu.hr/hr/arhiva/42-srv-tein.html

УДК 821.163.41.09-1 Popa V.
821.135.1.09-1 Soresku M.

Octavia Nedelcu*
Universitatea din Bucureşti, Facultatea de Limbi şi Literaturi Străine, Bucureşti

ВАСКО ПОПА И РУМУНСКА ПОЕЗИЈА– ЛИРСКИ СЛИВОВИ: ВАСКО ПОПА И МАРИН СОРЕСКУ

Покушаји компаратистичке анализе у упоређивању Попине лирике са делима других аутора до сада су предузимани делимично, исто као и истраживања уопштеног карактера. Рад се бави лирским прожимањима двојице великана српског и румунског песништва, сродних лирских душа, Васка Попе и Марина Сореску, које спајају исти мотиви, теме, формална структура песама и уношење дражи лудистичке фантастике.

Проучавање румунско-српских културних односа и међусобних утицаја, осим тога што има своју историју, све више привлачи истраживаче наших земаља. Највећи број студија на том подручју посвећен је било циљевима и методологији рада, било међусобним лингвистичним прожимањима у контактним зонама, у дијалектима и народним говорима или општем утицају у домену лексике и топономастике.[1] Међи су до сада били покушаји проучавања прожимања румунско-српске књижевне проблематике. Обраћамо пажњу, међутим на два докторска рада (нажалост – још увек необјављена), одбрањена у Румунији на српском и румунском језику. Реч је о раду Славомира Гвозденовића *Слика и израз у поезији Васка Попе,* одбрањеном 2000. године у Букурешту под руководством познатог слависте проф. др Дорина Гамулескуа и о раду *Васко Попа у румунској књижевности* ауторке Љубице Рајкић, одбрањеном 2008. у Темишвару, под руководством књижевног критичара проф. др Корнела Унгуреануа. Испредајући песничку слику од митске грађе, Васко Попа спаја митско и историјско са модерним, градећи необичан песнички космос каквих је мало не само у српској послератној поезији, него и у свету. У том и таквом свету Васко Попа је најпревођенији српски песник. Васка Попу су највише на румунски језик преводила двојица од највећих

* cnedelcu2004@yahoo.com

[1] Радови симпозијума о југословенско-румунским језичко-дијалекталним интерференцијама и филолошким паралелизмима-Actele simpozionului dedicat interferenţelor lingvistico-dialectale şi paralelismelor filologice iugoslavo-române (Зрењанин, 1974, Панчево-Зрењанин, 1977).

румунских послератних песника: Никита Станеску[2] и Марин Сореску[3] као и двојица румунских преводилаца из Србије, лингвиста Раду Флора и песник Јоан Флора. Полазећи од претпоставке да постоје одређене сличности између песничког стваралаштва румунске и српске књижевности, определили смо се за проучавање неких аспеката узајамног утицаја и књижевних прожимања двојице великана румунског и српског песништва: Марин Сореску и Васко Попа посредством превода. Речита је блискост која се успоставила попут каквог венца, између Васка Попе и Марина Сореску. Из те блискости изникли су блистави препеви.

О значају превођења и неопходности превода писано је много, можда не са довољно убеђења да је поступак превођења једна од најконкретнијих и најважнијих друштвених посредних активности у размени културних вредности. Рецепција универзума књижевности бивше Југославије потврђује се у другој половини XX века када се примећује повећано интересовање за југословенске књижевности уопште, а нарочито за српску књижевност. Упркос географској близини, сродној духовности, не мало пута заједничкој историји или сличности наших народа, рецепција српске књижевности у Румунији путем превода остварена је често, нарочито последње две деценије након већ стечене литерарне и уметничке славе дотичних писаца у западној култури. Видљив је случај писаца као што су Андрић, Црњански, Павић, Пекић, Ковачевић, Киш који су преведени на румунском након што су већ остварили интернационалну каријеру. Васко Попа није изузетак, његова прихваћеност као најпревођенијег српског песника у Румунији остварена је касније[4] «...што је разумљиво, наравно» каже иронично песник Марин Сореску иако је «удаљеност између Београда и Темишвара могла бити превазиђена за неколико дана пешке у свакој његовој песми»[5].

Судбина је хтела да «овај грађанин космичког простора», универзални песник Васко Попа, рођен 1922. у Гребенцу, у српском Банату, буде румунског порекла, што се националности тиче, да крене песничким путем стиховима

---

[2] Никита Станеску (1933–1983) јесте један од највећих румунских песника, доста познат у Србији, добитник „Златног венца“ на струшким вечерима поезије 1982. О његовим књижевним квалитетима српски читаоци су имали прилике да суде још 1971. године кад му је крушевачка *Багдала* штампала плакету песама *Неречи/ Necuvintele.* Исте године излази му на српски језик и збирка *Београд у пет пријатеља/ Belgradul în cinci prieteni*. Године 1973. је објављена збирка Станескуових песама *Дозивање имена,* а 1980. године *Стање поезије.* Године 1984, издавач „Књижевне новине“ из Београда објављује избор Станескуових стихова и есеја у оквиру библиотеке Мандрагора, у преводу Адама Пуслојића. У Вршцу 2007. године, такође је објављена збирка његових песама *Мутња и хладноћа* у преводу Петруа Крдуа.

[3] Марин Сореску (1936-1996), истакнути румунски песник, драмски и прозни писац, есејиста и преводилац чије су бројне књиге, позоришна дела и представе и преводи оставили значајан траг и достигли завидну уметничку репутацију. Књижевнику и академику Марину Сорескуу, добитнику сребрне медаље „Felix Romuliana“ у Гамзиграду 1994. објављени су избори поезије: *Живот у точку* (1969), *Повратак фараона* (1988), а изведене су му и драме *Јона* и *Промаја* (на Битефу).

[4] Први се превод на румунски појављује тек 1966, (имајући у виду да је прва збирку песама, *Кора,* објављена 1953.), у преводу Никите Станескуа, *Versuri (Стихови),* Букурешт.

[5] Марин Сореску, у предговору збирци стихова Васка Попе, *Sare de lup (Вучја со),* Букурешт, 1983, стр. 8.

написаним на румунском језику[6], да би се међутим посветио и придобио све меридијане света на језику земље одакле потиче, на српском језику (у оно време, српскохрватском). Није дакле, изненађујућа његова привилегована повезаност са румунским језиком. Корнел Унгуреану пише следеће: «Сусрео сам га 1989. захваљујући Пуслојићу. Говорио је одлично румунски, иако је у разговору понекад прелазио на српски: било је техничких појмова који су му недостајали...»[7] И Симеон Лазареану, један од најбољих познавалаца румунских прилика у Војводини, бележи следеће:

> «Нисмо заборавили, како би и могли: Васко Попа био је један од утемељивача књижевног покрета на румунском језику у Војводини[8]... који је допринео афирмацији најзначајнијих и најталентованијих представника те књижевности, како у земљи, тако и у иностранству»[9].

Његово песничко стваралаштво преведено је на више од 22 језика, од којих, ако изузмемо енглески језик на којем је његово дело преведено у 11 књига поезије, друго место заузима Попин песнички опус на румунском језику преведен у 7 књига. Ако овоме додамо још стотине песама преведених и објављених у румунским књижевним часописима, почевши од „Лумина" из Панчева, преко часописа „România literară", „Luceafărul", „Contemporanul" из Букурешта, часописа „Tribuna" из Клужа, часописа „Orizont" из Темишвара, „Convorbiri literare" из Јашија и „Ramuri" из Крајове схватићемо и посебну сентименталну везу овог песника визионара чије песништво постаје предмет бројних чланака, књижевних критика, рецензија, низа стручних курсева универзитета широм света, стручних студија[10] и теме докторских дисертација[11]. Овом револуционарном прекретничком лирском феномену у обема књижевностима обратили су пажњу у својству преводилаца и не само, крупна имена у румунској култури као што су: Никита Станеску, Марин Сореску[12], Јоан Флора[13], Раду Флора, Ћелу Наум, Ћелу Богза, Вероника Порумбаку, Еуђен Симион, Корнел Унгуреану, Корнелију Барборика[14] и други.

Тешко је писати о Васку Попи ако не узмемо у обзир контекст југоисточне европске књижевности. И поред чињенице да је готово немогуће представити

---

[6] Зна се за само једну једину песму.

[7] Корнел Унгуреану, *La moartea lui Vasko Popa/На погребу Васка Попе,* „Лумина", Панчево, XLV, 1-3/1991, стр. 18.

[8] Васко Попа је први одговорни уредник часописа за књижевност, уметност и културу «Лумина" који је почео да се објављује на румунском језику у Вршцу 1947. година па све до данас.

[9] С. Лазареану, *O floare de tei pentru Vasko Popa/Липин цвет за Васка Попу,* „Лумина", Панчево, 1987, стр. 6.

[10] Р. Александер, *Структура поезије Васка Попе,* Београд, 1997.

[11] В. Цидилко, *Студије о поетици Васка Попе,* Београд, 2008.

[12] Мало је познато данас да је Марин Сореску био значајан историчар књижевности, есејиста и преводилац. Он је изванредно превео и тумачио Езру Паунда и Томаса Елиота, доказавши још једном да је превођење поезије «привилегија» предодређена првенствено песницима.

[13] Види В. Попа, *Poezii, (Песме), 1-2*, Панчево, 1983. Исти преводилац, песник Јоан Флора ће превести збирку *Câmpia neodihnei (Непочин поље)*, 1995. године.

[14] Корнелију Барборика, *Studii de literatură comparată (Студије из упоредне књижевности),* Букурешт, 1987. године.

у неколико речи сржњеговог дела, Марин Сореску успева да скицира његов портрет у неколико потеза:

> «Архаични модерниста, умерени авангардиста који је у извесној мери накалемио родни традиционализам из своје крви на најновија песничка достигнућа, ... допуштајући да процвета... поезија горепоменутог Васка Попе, грађанина Вршца и света»[15].

Године 1947. познат још увек под именом Василе, Попа је био једна од најугледнијих личности послератног периода. Рођен у Вршцу, у Банату одсеченом на два дела, у аустроугарској империји у распаду, у очигледном успону фашизма и у време великих оскудица у матичној земљи, Попа студира у Букурешту, Бечу и у Београду где завршава романистику на Филозофском факултету. У току краћег периода студија медицине у Букурешту (1948), Попа открива румунски надреализам, представљајући га читаоцима часописа „Lumina“ у својству доброг познаваоца румунске авангарде. Књижевни критичар Корнел Унгуреану тврди у једном чланку часописа „Steaua“ (9/1990) да Попина опција за име Васко којим ће се прославити у књижевности, није само српска верзија имена Василе, већ је у тесној вези са надреалистичком поезије румунског песника Ћелу Наум[16], аутора збирке песама *Vasco da Gama* (1940). Ко прочита мото збирке поезије Ћелуа Наума може увидети повезаност између ове двојице «путника»:

> „Ово путовање кроз океан пун костију, носећи неопходно оруђе: сан, љубав, крв/ Из луке у луку, бродић пун немира пролази несметано/ На поетским доковима се рецитује/ Какве ли хоризонталне оргуље разобличују једра?...Разбијено тело брода, остављено да се само супростави урагану, наставља цик-цак једне накарадне и чаробне путање, у чијим законима одзвањају најмрачнији кутови наших опекотина“.

Не може бити јасније, с пуним правом бележи Корнел Унгуреану: он, Васко Попа требало је да пренесе даље поруку своје сабраће, заробљене иза Гвоздене завесе. Требало је да он укрца на Арку осуђене симболичне знакове, запуштене ликове, краљевске слике надреалистичке империје. Он је левичар и не одриче се ничега из своје прошлости. Он је на Арци. Самим тим постаје песник затвореног простора, песник прибраности и покајања. Постаје песник оног другог света, убијеног, осакаћеног у затворским сталињистичким ћелијама.[17] На овом надреалистичком путовању ка Васку, Василе се ослободио сенке завичајног вука.

Васко Попа је без сумње ушао у књижевност у време великих политичких превирања, принуђен да преживи и да створи сопствени песнички језик. Објављивањем прве збирке песама *Кора* (1953), а потом књиге *Неточин поље* (1956) Васко Попа ће доспети непосредно у одабрани круг признатих националних песника, створивши у кратком временском року, поетску

---

[15] Марин Сореску, у предговору збирци стихова Васка Попе, *Sare de lup (Вучја со),* Букурешт, 1983, стр. 8.

[16] Ћелу Наум (1915–2001), највећи представник румуског надреализма.

[17] Предговор Корнела Унгуреануа збирци песама, Vaska Pope, *Inel celest. Poeme alese (Небески прстен. Одабрани стихови).* Избор песама и превод Joana Флоре у издању задужбине Grai și suflet-Cultura națională, Букурешт, 2000.

оријентацију, школу поезије, васкопопизам, непресушни извор инспирације којом ће се напајати у првом реду песници мултиетничке Војводине, затим српски песници у Румунији, а пред којом неће остати равнодушни ни Марин Сореску, ни Никита Станеску, будући тумачи Попиног дела. Оно што је изненађујуће у поетском остварењу Васка Попе је доследност напетости лирског универзума и у наредним његовим делима: *Споредно небо* (1970), *Усправна земља* (1972), *Вучја со* (1975), *Живо месо* (1975), *Кућа насред друма* (1980), *Рез* (1981), као да је написао једну велику књигу поезије, као да је створио један модеран песнички еп.

Попина поезија користи теме из блиске свакидашњице, једноставне предмете из света реалног. Овакав вид поезије, поетике једноставности, објектуалне стварности појављa се у пољској књижевности у делима песника као што су Miłosz, Herbert, Białosyewski, Zagórski, или нешто раније и код немачког представника експресионизма Augusta Stramma који су започели деконструкцију поетског језичког израза чији је ефекат био откривање структуре значења у којој песнички симболи имају јасну улогу. Запажа се, дакле, истинита феноменологија предмета који имају естетску, сазнајну или функционалну конотацију, поезија која преноси уз помоћ објеката, мисли и танане идеје које се крију у контексту једне нове поетске визије. Овај узајамни однос између свакодневних предмета и песничких симбола води, с једне стране, ка конкретизацији и остварењу неких идеја, а с друге стране према објективизацији песничких слика или представа из реалног света уз помоћ симбола.

Док су песници његове генерације били више заинтересовани да негују уметничку двосмисленост чак и езотеричну која заправо није доступна и разумљива свима, Попа не жртвује своју поезију на олтару двосмислености или нејасноће. Његова заслуга је у томе што је пронашао оригиналну поетску формулу, лако прихватљиву. Лакоћа је међутим привидна. Васко Попа успева да оживи и обнови универзалне теме интертекстуалношћу свакодневнице у сарадњи са читаоцем, а да тиме не одузме чар поетичности својих стихова. Васко Попа је створио један нови свет у српској књижевности, забивши колац разграничења свог поетског поседа за који везује свог Пегаза са осам ногу. После Васка Попе се не може више писати поезија на онај начин као пре њега. Оргиналног и инвентивног духа, Попа је јединствен антидогматски поседнички ум. Његови стихови су генијални, добро осмишљени, обилују изненађујућим песниковим сугестијама које су привукле широку публику, а истовремен задовољиле и критичаре. Обећавао је препород и одржао је реч.

Иако је добро познавао румунски језик, није писао на румунском, јер је он већ припадао српској књижевности, као што је Сиоран припадао француској. Професор Дорин Гамулеску сећа се да му је у једном приватном разговору Васко Попа рекао да је одабрао да пише на српском језику, јер је српски народ виталан народ. Превођен, међутим, на румунски, Васко Попа оставља утисак ексецивног суседства, лирских сливова са модернистима румунске књижевности, укључујући и Марина Сореску, једног од тумача његових стихова који бележи: Васко Попа је један од песника, умало не казах

«наших», али рећи ћу из Југославије, који је кренуо у свет са торбом на штапу, да га освоји, а у торби носећи песме од куће.»[18]Занимљиво је, такође, како је доживео Сореску Попину поезије након превода збирке *Вучја со*, 1983 у издању букурештанске едитуре Универс:

> „Познавао сам човека, али поезију мање. Данас порука ове узбудљиве поезије, долази из прошлости бацајући нову светлост на њу. Када сам завршио посао, желео сам да телеграмом јавим Васку своје одушевљење: Превео, стоп, изванредно, стоп, нобел, стоп...“[19]

Као и у случају Васка Попе «...ретко се дешава да једно доба изроди у право време свог одговарајућег песника», пише критичар Николае Манолеску у недавно објављеном тому *O istorie critică a literaturii române (Критичко тумачење румунске књижевности)*[20] о Марину Сореску. Након пропадања соцреализма, Сореску успева да одчепи све изворе говорног језика, допуњујући их урођеном дечјом стваралачком маштом. За разлику од своје генерацијске сабраће, заинтересовани да негују двосмислени израз, лингвистичку двосмисленост, Марин Сореску, успева да креира успешну поетску формулу у поезији реализма у којој је свакодневница пронашла заједничко место са баналним чином постојања. Сореску као и Попа оживљава велике теме, чини их привлачним, без лишавања њихове поетичности, рушећи шаблоне:

> „Једна сламка је провела читаву младост/ У сламарици/ И мислила је о свету/ Да има само једну димензију: Тежину (Једна сламка); Скупља папире/ везује их канапом,/ Црвене папире, плаве, зелене/ Написане, /са чавлићима у њима/ Сагиње се на путу,/ Преко књига,/ Целог живота,/ Боже, колико папира!/колико крпица! (Ветар); Једна фрула врисне одједном/ Иза једног пролазника/ Чије се тело пуни иверицом/ као стабло када осети/ На ивици шуме/ Гатер (Фрула)[21].“

Сореску представља парадоксалан случај песника који се сматра субјективним, лиричарем, у многоме аналитичког духа, али само привидно. Песник искаже једну немогућност, једну привлачну, провокативну фантастичну премису, једну шармантну невероватност која плени и наводи на низ асоцијација: „Рђа је ишла од куће до куће/ трагајући за гвозденим људима“ (Роботи). Ако су Попине поеме кратке нарације са поентом и скривеном поруком, код Сорескуа, неуморног редитеља, песме су пре нека врста пантомиме са поентом, у оквиру немог позоришта, са веселим трагизмом: „Гле, ствари су/ надвоје исечене./ С једне стране су оне,/ С друге њихово име“. (Гле) Споменути изазовни почеци песама нуде се као известан шок, не толико намењен читаоцу колико потребан самом песнику као почетна сензација, као каква мера коју ваља досећи, као нека врста волшебне инсценације у које ће се сместити, развити унутрашњи расколи. Оно што су надреалисти

[18] М. Сореску, нав. дело, стр. 5

[19] М. Сореску, нав. дело, стр. 7.

[20] Н. Манолеску, *Istoria critică a literaturii române. 5 secole de literatură (Критичко тумачење румунске књижевности. 5 векова књижевности,* Букурешт, 2008, стр. 1029.

[21] Сви цитирани стихови Марина Сореску, у сопственом преводу, преузети су из књиге *Poeme. Cele mai frumoase poezii (Стихови. Најлепше песме),* Букурешт, 1976.

покушавали да постигну диктатом подсвести, Сореску и Попа чине вођени интуицијом, имагинацијом и самим разумом.

Љубавна лирика заузима релативно мали простор у Попином поетском делу. Доживљена као апсолутно осећање у циклусу *Далеко у нама*, та љубавна песма скреће од метафизичке основне тематске тенденције песника која потпуно апстрахује емоционално:

> „Очију твојих да није/ Не би било неба/ У слепом нашем стану/ Смеха твога да није/ Зидови не би никад/ Из очију нестајали/ .../Руку твојих да није/ Сунце не би никада/ У сну нашем пренођило. (Очију твојих да није); Идем/ Од једне руке до друге/ Где си/ Загрлио бих те/ грлим твоју одсутност/ пољубио бих ти глас/ Чујем смех даљина/ усне ми лице растргле/ .../ идем/ од једне слепоочнице до друге/ где си“. (Идем)

За разлику од Попе, љубавна поезија Марина Сореску заузима много већи простор у којем песник слика интимну идиличну атмосферу у двоје, лирски обојеној у својој прозаичности али много слична Попиној:

> „Данас сам видео једно око/ Које ме воли./Знао сам сигурно да ће ме примити/ Под његовој обрви./ Дошао је међутим облак/ И око се затворило/ Или уплашило/ И побегло је ка твом лику/ Поред оног другог ока/ Поред чела и устију/ Који ме не воле. (Аркада). Или: Онако како стојиш,/ Усправно,/ са опуштеним рукама/ на пуној утроби,/ Изгледаш као супруга војводе из давнине/ Држећи у крилу своју задужбину...»Ми, Јон и Јоана/ Нашим смо снагама сазидали ово свето/ Дете/ За вечни помен/ овог сунца/ и ове земље».“ (Задужбина)

То је само неколико примера лирског хоризонта, великодушно сједињена у интимној атмосфери за двоје. Љубавне поеме ове двојице песника имају ноту чулног и сакралног, препознатљивог у библијским псалмима.

Попа је стално распоређивао своје циклусе у нове целине, одређивао је нове редоследе својих песама и настојавао је да се за сваку књигу понаособ израде графички симболи на основу сопствене замисли. Круг представља једну од најважнијих идеографских ознака Попине поезије. Савршенство, једна од гаранција унутрашњег јединства, дубока концентрација духа само су неке од карактеристика којима се одликује ова поетска форма. На тај начин песник ствара лирске кругове који чак и када се разликују додирују се или се просто преплићу:

> (...) „Говоримо о кругу/ који се затвара (Шетња у круг). Цикличност је присутна и код Сореску: Станујем у једном точку./Разумем то/ По стаблима./ Колико пута гледам кроз прозор/ Видим га/ Када са лишћем до неба, / Када са њима до земље“. (Точак).

Ослобађање митских елемената кроз интимно описивање универзалних тема метод је који користе оба песника, уз мале разлике. За Сореску је типично да ликови, односно личности из националне историје или универзалне књижевности као што су Стари Мирчета, Сенека, Дон Кихоте, Шекспир, Прометеј, Овидије, Edgar Alan Poe и други нормално живе у његовим поемама, у необичним сценаријима из перспективе дечјег шеретлука:

> (...) Дође ми да му седнем у крило/ И да га повучем за бркове/ И да га питам, зашто су сви/ обучени у оклопе? (Мушкарци); Идем ка мору и разговарам са Овидијем (Према

мору); Прометеју је ипак остављено право реплике (...) Једина реплика коју је говорио била је: /- Зашто јетра? (Perpetum mobile); Море узима камичке у уста и мумла као Цицерон, / који је замуцкивао и хранио је своје муцаве млинарским точковима (...) (Вртоглавица).

Код Васка Попе овакав песнички приступ мање је присутан:

„Ако Стерија као за живота шета/ Свако вече Јабучким путем/ Могао бих га лако срести/ Подсетио бих га/ Да је на једном месту написао/ Вршац је лепа варош"...

(Лепо ништа) јер су историјске теме разматране озбиљношћу фреско-сликара, завештених хијератићких призора. Циклуси *Ходочашћа, Путовање светога Саве, Косово поље* и друге из књиге *Усправна земља* управо то доказују:

„Ја кос/ Црноризац међу птицама/Склапам и расклапам крила/.../Певам/ И палим једно перо из левог крила/ Да ми песма буде примљена". (Косова песма).

Васко Попа је осмислио сопствену формулу у стварању сажетих метафора према моделу поетског језика преузете из српског фолкора. Срдачно узбудљива непосредност којом је изворе те традиције и колективног памћења откривао и бистрио деловала је у савременој српској књижевности опојно освежавајуће.

Иако се на прво читање Попини стихови чине свима прихватљивим, свака наредна књига, често је тежа за праћење ове поезије од претходне. Песник мења поетски регистар, истражује нове поетске сфере, па су његови читаоци опет због тога мање расположени да га прате. Ако је прва збирка песама *Кора* била у знаку ослобађања од догме, укидања традиције, универзалности индивидуалног света, предмета, објављивање књига *Споредно небо* и посебно *Вучја со* развијаће се у смеру истраживања космоса уз помоћ националних симбола и постаће непресушни извор инспирације. Упркос сложеној поетској архитектури, јединственој и истрајној, у стваралаштву од осам књига поезије, Попа је остао веран и доследан свом песничком убеђењу више него било који уметник. Реализам његове поезије у којој је свакодневница заузела заједничко место са баналним егзистенцијалним чином представља стуб његове поезије. Ако, међутим, уклонимо овај транспарентни вео баналне свакодневнице, открићемо хиљадугодишње одјеке митова европске културе и цивилизације.

Стваралаштво Васка Попе тешко је уоквирити, имајући у виду овако великог песника, јединственог и нераздељивог чије се дело распростире «далеко у нама». Иако у почетку можемо говорити о етапи бурног надреализма, очигледно је да се Попа усмерио према неомодернизму где се преплиће свето и лаично, митско и историјско, архаично и модерно, трагично и духовито. Његова поезија, како лепо каже Марин Сореску је: „Слатка поезија, пуна ђаконија, месна, мирисна, поезија чисте сензуалности чак и апстрактног која је препуна немира са илузијама посног".[22]

[22] М. Сореску, *Păreri de post despre poezia de dulce a lui Vasko Popa (Мишљења о поезији сласти Васка* предговор горенаведеног дела.

Принуђен да изабере између земаљског и небеског царства, Попа се не изјашњава, не може да се веже за књижевне алгоритме и једначине, за огранке и категорије строгих лирских правила. Принуђен да изабере између „усправне земље“ и његов Пегаз са осам ногу лети према висинама «споредног неба», трчи по падинама «непочин поља» и зауставља се «испред куће насред друма» у родном крају у Вршцу затварајући песнички циклус.

Уместо закључка

Умберто Еко[23] сматра на основу свог личног искуства да када велики песник преводи дело исто тако великог песника, не очекује се да се добије доследан превод, већ одраз оригинала. Песник Марин Сореску у својству преводиоца успева да се приближи суштини универзалности поезије Васка Попа којег је много ценио:

> „...Превод је постајао све тежи /Кад сам се приближио самом себи/ Уз мало напора/ Нашао сам ипак задовољавајући еквиваленат/.../ Испред срца подрхтала ми је рука/ И направио сам мрљу сунца/ Покушао сам да то некако исправим са мањама са груди/ Али сам се дефинитивно спотакао/ Над душом“. (Превод).

Кључне речи: песништво, превод, модернизам, Васко Попа, Марин Сореску, компаратистички приступ.

БИБЛИОГРАФИЈА

Попа, В., *Дела,* 1-8, Београд, 1980–1981.
Сореску, М., *Роете (Песме),* Букурешт, 1976.
Александер, Р., *Структура поезије Васка Попе,* Београд-Нови Сад, 1996.
Јеремић, Д., *Надреализам,* Београд, 1957.
Петров, А., *Ваздух и Крила, Огледи о модерној поезији,* Београд, 1983.
Поповић, Р., *Васко Попа, мит и магија,* Вршац, 1998.
Цидилко, В., *Студије о поетици Васка Попе,* Београд, 2008.

Преводи на румунском

Popa, V., *Versuri (Стихови),* превод Никита Станеску, Букурешт, 1966.
Popa, V., *Sare de lup. Versuri (Вучја со. Стихови),* превод Марин Сореску и Славомир Поповић, предговор Марин Сореску, Букурешт, 1983.

[23] Вид. Алберто Еко, *A spune aproape acelaşi lucru. Experienţe din domeniul traducerii (Рећи приближно исто. Искуства из области преводилаштва)*, Јаши, 2008.

Popa, V., *Poezii (Песме), 1-2,* превод Joан Флора, Панчево, 1983.
Popa, V., *Câmpia neodihnei. Poeme (Непочин поље. Песме),* превод Joан Флора, предговор, Корнел Унгуреану, 1995.
Popa, V., *Inel celest. Poezii alese, (Небески прстен. Одабрани стихови),* превод Joан Флора, Питешт, 2000.

Octavia Nedelcu

VASKO POPA ET LA POÉSIE ROUMAINE
CONFLUENCES LYRIQUES

(Résumé)

Pendant les derniers décénies, les recherches dans le domaine de la traductologie ont favorisé l`apparition de nombreuses études, publications et institutions spécialisées où la théorie a souvent une importance excessive en comparaison avec des exemples concrets. C`est déjà un lieu comun l`assertion selon laquelle la traduction la plus difficile est celle de la poésie et que les meilleures traductions sont realisées par les poètes. L`histoire de la littérature nous y offre beaucoup d`exemples. Dans notre ouvrage nous avons analysé en quelle mesure le poète roumain Marin Sorescu assume consciencieusement la condition du traducteur de la poésie de Vasko Popa, un grand poète moderniste serbe et la nature de la trahison qui en résulte, étant donnée les éléments consonnantiques et osmothiques de leurs créations. Traduit en roumain, Vasko Popa donne l`impression d`un excessif voisinage thémathique avec les modernistes roumains, y compris Marin Sorescu qui réussit pourtant à s`approcher le plus de la quintessence de la création du poète serbe.

УДК 821.163.41(498).09”19/20”

Сунчица Денић*
Учитељски факултет, Врање

САВРЕМЕНА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У РУМУНИЈИ

Последњих деценија 20. века и у првој деценији 21. века, српска књижевност у Румунији репрезентативно је представљена преко самосталних издања наших аутора, преко периодике, а нарочито је значајно присуство антологија. Посебно се истичу антологије Јоана Флоре и Мариане Дан.

Посебну пажњу ове антологије посвећују класицима српске савремене књижевности, најпре Васку Попи. Истакнути су неколики фактори овог позитивног заједништва, међу којима: добросуседство, блискост тема и мотива, историјско наслеђе, позитиван однос према дијаспори, православље, као и мноштво других.

Питање места савремене српске књижевности у европској књижевности веома је актуелно. Нарочито се препознаје стање наше савремене књижевности у европском контексту када је у питању поезија. Источни или јужнији део европског културног простора, чини се, у већој мери форсира поезију српских аутора, у којој је тзв. *феномен препознавања* очигледнији. Неколики су фактори тог „позитивног“ присуства, међу којима треба истаћи словенску основу језика, блискост тема, преплитање (индукција) мотива, географску близину, православље, и читав корпус идеолошког и поетског наслеђа. Савремена српска поезија доминира, нпр. у Румунији, Бугарској, Русији... Можда се Румунија издваја као простор са највећим превођеним српским песницима, међу којима су Љуба Симовић, Матија Бећковић, Адам Пуслојић, Срба Игњатовић, Драган Јовановић Данилов... Осим превода објављиваних по часописима и новинама, издвајају се појединачна издања наших аутора и, нарочито, антологије. Дух савременог српског песништва репрезентативно су пренеле антологије које су сачинили Јоан Флора и Маријана Дан, дајући својим преводима и квалификацијом битну лепезу стања.

Зашто као меру књижевног стваралаштва једног народа узимамо антологије? Узимамо их из битних разлога: антологија је пречица, краћи, а практичан пут до литерарног одабира. Оне се не упуштају у неко теоријско или биографско разметање, већ чистије преносе читаоцу оно што је суштина и намена.

* ucfaxvranje@yahoo.com

Намера је данас да се у кратком осврту виде и забележе неке појаве у српској књижевној стварности. Намера нам је да, на неки начин, потврдимо ову културолошку појаву кад је у питању савремена српска поезија и њена рефлексија изван граница земље. Можда бисмо могли још на почетку да кажемо битну квалификацију, а тиме и разлог бављења овим проблемом: савремена српска поезија у Румунији последњих је деценија 20. и у првој деценији 21. века наишла на ретко добар пријем, тј. на најбољи пријем и присуство на простору изван српске језичке зоне. Наиме, стање поезије Срба у Румунији и поезије Срба из Србије у Румунији веома је позитивно. О положају духовног стваралаштва Срба у Румунији у прилици смо често да чујемо или да се на различите начине упознамо преко тамошње заједнице Срба која је кровна српска организација са седиштем у Темишвару, а са око 50 подружница широм Румуније, што је значајна мапа за живот и духовност једног народа. Верујемо да се и са друге стране, о положају Румуна и њихове књижевности у Србији може значајно и позитивно проговорити, као што се о животу и суживоту Румуна у Србији позитивно говори и пише.

Определили смо се за презентацију српске поезије најпре преко антологија, имајући на уму две значајне антологије које су приредили Јоан Флора и Мариана Дан. Свакако, овде није тенденција да се занемаре извесни преводи и појединачна издања наших песника у периоду који је непосредно иза нас.

Савремена српска поезија у Румунији заузима високо место у великој мери захваљујући Васку Попи. Посебно је занимљиво истаћи, а то и није нека загонетка, да је Васко Попа, својим румунским пореклом био у добрим везама са румунским писцима. Многима је био узор. После енглеских превода, Попа је највише превођен у Румунији. Има понекад тенденција да га тамо виде као румунског песника, али се не умањује значај и пут који је он отворио српском песништву. Такође посебну пажњу заузима поезија Миодрага Павловића, као и Милоша Црњанског и Бранка Миљковића. То би, на неки начин, био први круг савременог српског песништва који је присутан у Румунији.

Када је реч о овом проблему, пажњу изазива време последњих деценија 20. и прва деценија 21. века. Наиме, готово се ренесансно ширило интересовање за српску књижевност у Румунији. Овде користимо речи Славомира Гвозденовића, књижевника и професора на универзитету у Темишвару, синонима за заједницу Срба у Румунији, који је пак у више наврата говорио и писао о стању Заједнице. Поред многих институција културе и науке, у Румунији је покренут веома значајан пројекат који третира српску књижевност од Светога Саве до данашњих дана. У осам књига објављено је оно што припада репрезентативном у српској књижевности. Писци тзв. *модерне покретљивости* (Јован Деретић), на средокрађи између паганског и модерног космогонијског мита, чине једну поетску скупину, што укључује део певања Васка Попе, Миодрага Павловића и Бранка Миљковића. Ови песници изазивају битно интересовање читалачке публике у земљи и ван ње. У овом случају антологичари су им дали значајан простор и може се рећи извесну доминацију над другима. Ту се претпостављају неколики разлози,

а и идентитет ових писаца већ је за широки поетски простор аутономан. Са преко двадесет песама у Антологији Јоана Флоре, Васко Попа преноси слику своје индивидуалности, „с различитим односом према традиционалном и модерном“, те су у том мозаику и песме *Хиландар* и *Свети Сава*, као и песма *Врати ми моје крпице*.

Такође, значајно место у *Антологији* дато је песницима са израженијим лирским тоном, попут Стевана Раичковића, Флорике Штефан, Бранислава Петровића, Љубомира Симовића, који је овде заступљен и са песмама из ближе и даље историјске прошлости, где увек доминира његова ирониja и хумор, али и *апокалиптична визија будућности*.

У доброј слици о ауторима и њиховој поетици огледали су се још савремени песници, међу којима су: Борислав Радовић, Вук Крњевић, Петар Пајић, Александар Секулић, Александар Поповић, Матија Бећковић, Петар Цветковић, Милан Комненић, Слободан Ракитић, Гојко Ђого, Зоран Милић, Иван Растегорац, и други.

Овде долазимо до централних аутора када је време о којем је у најави било речи – до Адама Пуслојића, Радомира Андрића, Моме Димића, Србе Игњатовића, Слободана Зубановића, Милана Ненадића, Раше Ливаде, Новице Тадића, Даринке Јеврић, Радмиле Лазић, Братислава Милановића, Драгана Јовановића Данилова, Миљурка Вукадиновића...

Треба напоменути да је отварање српске поезије према европском, па и румунском песништву после 60-тих година, почетак њене интелектуализације, као што је то и почетак одвајања од једног – личног – омеђеног простора. Свакако, ту су поменути, сада већ наши класици: Попа, Павловић, Христић, Иван Лалић и Миљковић. „Тамни и елегични тон Миљковићевог певања биће велико орфичко завештање за све наредне поете“, каже Часлав Ђорђевић, „али и за све поете који се сусретну са њим.“

Већина од групе горе наведених пиасца присутна је у Румунији и у румунској књижевној јавности. Многи су објављивани пре ових антологија, најпре у периодици, као што је многима преведена једна или више књига поезије.

Ипак, најзаступљенији српски песник на данашњем румунском књижевном пољу је Адам Пуслојић, песник „велике вербалне енергије и плодности“, како га је окарактерисао Јован Деретић. Пуслојић, *у тмастој земљи мио гост*, као у истоименој својој песми, песник је који је својим духом и немиром, тежњом и песничком радозналошћу направио простор без физичких, државних, језичких, тематских граница, који је у стварању тог румунског и српског књижевног јединства готово дошао до праве родности. *И црни шешир од Богзе утекао, /овамо/ на главу мога лудила,* каже Пуслојић који са заједницом познатих и мање познатих румунских песника, писаца, филозофа и бунтовника *има све*. Он је први који је стваралаштво Никите Станескуа приближио српској читалачкој публици, као што је то учинио са стваралаштвом осталих значајних румунских писаца. За велики број савремених српских песника Никита Станеску, Михаил Еминеску, Ђео Богза, као и филозоф Мирча Елијаде, те неки млађи песници, велико су извориште.

Касније се и сам састављач ове значајне антологије, Јоан Флора, уздиже до култног песника у Србији. Био је пријатељ многима, преводилац многих.

Чини се да нема значајног савременог румунског песника који се није потврдио као пријатељ свеопштих српских поетских тема. Косовом, на пример, као један од најмлађих од њих, бавио се Разван Вонку, чији се стихови о српској прошлости преносе као наслеђе. Јоан Флора је знатан део живота провео у оквиру српске културе, био је један од најистакнутијих песника некадашње Југославије, добитних многих награда за поезију. Посебан допринос дао је рецепцији српске књижевности у Румунији, преводом комплетног опуса Васка Попе и састављањем ове *Антологије српске поезије од 18. до 20. века.* Рођен је у Банату, образован на коренима древних традиција; грчке, римске, византијске, а по речима Србе Игњатовића, „најнепосредније ослоњен на српску и румунску културу“, био је спреман, као слободан *бојовник да се са апсурдом суочи као са апсолутом*.

Отуда Флори смисао и дар да осети и наслути песнички свет. И сам песнички видовит, могао је да „ мирише љубичице одоздо“, како је за такве говорио Бранислав Петровић.

Из тих исходишта, дакле, као свој на своме, смело и одговорно направљена је ова *Антологија*, као и антологија тумача и преводиоца Мариане Дан, песникиње приде, која има квалификацију да уђе у коштац и осветли идеју „предузетништва“ чији су писци са овог простора постали саставни део румунског поетског тла.

На истом или сличном задатку били су многи са једне и са друге стране. Поменимо најпре Илеану Урсу и Миљурка Вукадиновића, песнике који су учинили значајан помак за ову узајамну наклоност. Поднаслов своје књиге *Огледи из књижевности Срба у Румунији* Вукадиновић је насловио: ПРИБЛИЖАВАЊЕ. Могуће је да би се од ове квалификације могло поћи: условљеност јединственог културолошког *приближавања* или препознавања двају народа.

Најпре, неизоставно је да су обе књижевности део својих граница, али и додирљивости. Свакако је фактор географске близине битан, као и фактор других близина. Самим тим, близина, суседство, а још и добросуседство намеће блискост тема и преплитање мотива.

Други битан фактор, макар у делу заступљених песника, јесте православље. Нарочито треба истаћи:

- историјско наслеђе (готово једновековне конвенције о културној сарадњи. На Сабору у Сибињу 1919. године потписана је сарадња у области „ школства, црквеног живота и културе“);
- позитиван однос према дијаспори;
- ангажованост и међусобно поверење;
- историодност тема и проблема;
- сведочење о социјалистичким „мукама и избављенима“;
- близак став према идеолошким и политичким приликама, „трагичност етничке периферије“;
- мелодијска и семантичка блискост, итд.

Могуће је да је део савремених српских писаца ангажованих око Удружења књижевника Србије, био више у прилици да шири међудржавну културу, као и традиционалнији, елегичнији, мирнији, ритмичнији израз.

Антологије су направиле најбољу везу и на најбољи начин осветлиле поетику песника о којима је реч.

Зашто?

За општи суд о значају одређеног песника, квантитативно присуство у антологијама може се схватити као истицање и вредност.

Избор румунских антологичара у великој мери поклапа се са избором наших најбољих антологичара који су им били узор, што сведочи о истоврсним духовним струјањима.

Значај ових антологија је тај што су сакупиле најбоље песме аутора и побудиле интересовање за њихово стваралаштво и изван антологија.

Кључне речи: савремена српска књижевност, Румунија, превод, антологије, заједништво.

Suncica Denic

CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE IN ROMANIA

(Summary)

Contemporary Serbian literature in Romania is the best evidence of the existence of a cultural map without borders. Namely, in the last few decades of the 20th century and the first decade of the 21st century, Serbian literature in Romania was represented by independent editions by our authors, through periodical publications, and anthologies – which have a particularly important place. Among the anthologies that stand out are those by Joana Flore and Mariana Dan.

In the work, we have emphasized the prominent position of Vasko Popa, who, being of Romanian origin and being a poet of excellence, made a huge step towards introducing Serbian literature to Romanian reading public. The aforementioned anthologies pay specific attention to the classics of contemporary Serbian literature, and especially to Popa, Miodrag Pavlovic, Branko Miljkovic, Ivan B. Lalic, Matija Beckovic... Among numerous authors, those that stand out are Adam Puslojic, Srba Ignjatovic, Radomir Andric, Milan Nenadic, Novica Tadic, Darinka Jevric, Radmila Lazic, Miljurko Vukadinovic, and many others. We have pointed out several factors of this positive cooperation, some of which are: a sense of community (good neighbourly relations), closeness of themes and motives, historical heritage, positive attitude towards the diaspora, Orthodox Christianity, as well as many others.

Keywords: contemporary Serbian literature, Romania, translation, anthology, cooperation.

УДК821.163.41.09-1 Pope V.

Немања Радуловић*
Филолошки факултет, Београд

АЛХЕМИЈА У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ

У раду се анализира присуство алхемијске симболике у Попиној поезији, првенствено у збирци Споредно небо, али и у каснијим песмама. Поред симбола атанора или змаја, и смена боја подсећа на редослед алхемијских операција. О упознатости са алхемијом сведочи песникова библиотека, али и сам контекст шездесетих година (Медиала у чијем се кругу кретао, француски утицај – Фулканели и његово наслеђе). Ипак, и у употреби алхемије Попа активира иронију и песимизам, као стабилне делове своје поетике. С друге стране, интересовање за митско и фолклор не разликује се суштински од окренутости алхемији јер и ова почива на архајском мишљењу које је поезији блиско.

Мада алхемији у Попиној поезији није посвећено онолико пажње колико миту, фолклору или средњовековној традицији, у очима критике она није остала незапажена. Иван В. Лалић, тако, говори о алузијама на *Смарагдну плочу* Хермеса Трисмегиста те примећује неке специфично алхемијске слике, попут поноћног тј. црног сунца. Светлана Велмар-Јанковић алхемијски карактер препознаје и у амблемима које украшавају корице Попиних збирки – јер два котла која припадају насловници *Споредног неба* долазе из алхемијских илустрација[1] и одговарају херметичкој кореспонденцији горњег и доњег. Надовезујући се на емблематичност, алхемију помињу и Ђорђије Вуковић и Весна Цидилко. Јелена Новаковић и у овом начину коришћења извора и позивања на херметику уочава сродност Попе sa надреалистима, француским као и српским. Ова се запажања тичу првенствено збирке *Споредно небо* у којој концентрација слика и симбола пореклом из алхемије јесте најгушћа (мада се, нпр, змија у ранијој песми „Срце белутка“ тумачи и као симбол уробороса – Н. Грдинић, Урошевић). Каснијој песми „Распра о роси“ из збирке *Рез* Јовица Аћин посвећује посебан чланак где поред објашњења алхемијских термина, интерпретира песму као песниково повезивање алхемијског поступка са поетским чином. Посебно место у овом кратком

* skjsk@fil.bg.ac.rs

[1] Ауторка упућује на *Психологију и алхемију* К. Г. Јунга где се налази илустрација из трактата Михаела Мајера *Symbolum aureae mensae*; можемо додати и се иста илустрација јавља у *Хемијском врту* Данијела Штолцијуса фон Штолценберга.

сумирању заслужују анализе Владе Урошевића које, сем препознавања језика алхемије, залазе и у оно што је код Попе више од извора, што је заправо песничко. Урошевић издваја специфично алхемијске термине, алузије на ову вештину у појединим изразима (згариште неба, чађави зреник), лик звездознанца пореди са Парацелзусом и Фулканелијем, показује присуство слика уробороса, алхемијске пећи (атанора) те неке песме анализира управо као опис алхемијског процеса, на шта ћемо се вратити.

Концентрисане првенствено на једну групу песама, поменуте студије и критике се углавном задржавају на наслеђу херметизма са аналогијом горњег и доњег света, израженом кроз слику два котла, на кореспонденцију макро и микрокосмоса, те на слике попут змаја, ватре, пећи. Надовезујући се на претходна запажања, овом бисмо их приликом проширили још неким примерима који указују на присуство алхемијског имагинаријума код Попе.

Приметно је понављање одређених слика, попут куле, троношца, подземља, фреквентност неких боја. Кула се може односити управо на атанор, алхемијску пећ која, како видимо на илустрацијама, има изглед куле. Троножац је служио за излагање реторте ватри, а на неким илустрацијама управо унутар атанора могуће је видети троножац на ком стоји посуда. Помињање троношца као златног упућује пре свега на преображај; уједно је *Златни троножац* наслов једне утицајне збирке алхемијских трактата из 17. века.

Боје у песмама често упућују на ток алхемијских операција. Њихов редослед јесте распад првобитне материје означен црним, њен пролазак кроз белу фазу те настанак еликсира, камена филозофа, трансмутације која се означава црвеним; јавља се и зелена боја чија симболика варира (прва твар, још савршенији облик камена, жива која разједа итд.)

Нпр, у песми „Смрт сунчевог оца“ сунце пролази кроз зелену и црвену боју, што може упутити на контрастно помињање ових боја у алхемији као зеленог и црвеног лава који се боре симболизујући тако различите процесе на материји. Помињање „сина сунчевића“ може бити изведено из универзалних митских тема (божанства сунца и њихова деца) или фолклора (сунце жели да се жени те се животиње уплаше да будућа сунчева деца не сагоре све)[2], али се и у алхемији јавља термин „сунчев син“ (filius solis) као један од назива за камен.

Јавља се и слика црног сунца („Сукоб у зениту“). Ова позната парадоксална слика, алхемијско sol niger, означава првобитно стање материје, прву твар (materia prima), симболично труљење и распад (putrefactio) кроз које материја мора проћи на свом путу ка преображају. Црно сунце се отуда јавља и у славном Нерваловом сонету „El desdichado“ инспирисаном и алхемијом и таротом.[3] Песма која тако на први поглед говори о збивањима на небу и

[2] Вид.нпр – В. Јовановић – *Српске народне приповетке. Антологија*, Београд, 1932, бр. 1.

[3] Уп. и наслов Попине чувене антологије «Поноћно сунце». Попа био и уредник едиције «Метаморфозе» која је носила алхемијску посуду као ликовно решење, а у којој је, између осталог, изашла и «Црна мена» (тј. nigredo) Маргарет Јурсенар. Сем чисто алхемијске, црно сунце добија и спиритуалну симболику у хришћанској езотерији, као знак материјалног, спољашњег

у космосу, заправо се тиче микропроцеса у алхемијској пећи и металима. Али, разлика није тако велика каквом се чини. У алхемији, наиме, поред кореспонденције микрокосмоса и макрокосмоса (које обликује езотеричну мисао уопште) влада и учење о аналогији метала и планета. Космички процес се не разликује од металуршко-алхемијског. Сам атанор има космички аспект (купола одговара небу, средњи део где је јаје хаоса свету, а доњи где је ватра подземљу). Песма завршава појавом златног троношца из куле; почела је црним сунцем распада материје а завршила симболом њеног преображаја.

„Поноћно сунце“ је вероватно песма у којој је ова симболика најјаснија и за разумевање саме песме суштинска. На почетку се опет јавља црна боја распада, а и јаје је алхемијски симбол праматерије, хаоса твари. „Филозофско јаје“ је и назив за реторту у којој се све одвија. На крају се опет помиње злато као исход процеса, трансмутација је постигнута. Пажњу, међутим, привлачи израз „озенелело није ништа“. Мада се ово може односити на симболику зеленог лава, зелено је, на најопштијем плану, и боја природе, вегетације, виталности – а обнова живота овде очигледно није успела. Заправо Попа релативизује и алхемију, као што чини и са другим системима, и ту је присутна иронија и песимизам. Иако је постигнут преображај о ком су вековима сањали алхемичари, на крају песме он не доноси ништа, за злато се каже: „У надгробни нам се камен/На живом срцу претворило“. Само тражење извора симбола није довољно, потврђује се изнова, тек њихова функција у самом тексту води ка пуном разумевању песме. Ово је закључак и Урошевића – поред уочавања симболике прве твари и црног сунца, аутор примећује и Попино релативизовање алхемије, приказивање неуспеха процеса, његове погрешне усмерености и лошег исхода.[4] Мада се, дакле, откривањем алхемијске симболике проширује поље алузија, цитата, симбола, неки општији закључци о духу Попине поезије се тиме не мењају. И даље то остаје поезија песимистична, иронична, склона преокретањима постојећег реда. Алхемију такође приближава гротесци или оживљавању окамењених фраза.

У песми „Ужарен пољубац“ поред слика горњег и доњег котла која је значајна за целу збирку[5], изнова се јавља слика куле. То је кула склона паду, као и код Нервала, што подсећа и на аркану тарота[6], али, овде је присутна алузија на процесе, тј. на пећ и котлове. Песма „Мудар троугао“ такође се може тумачити као алхемијска. Четврта, тајанствена, страна троугла заправо упућује на однос бројева три и четири: на претварање тринитета у кватернитет (и назад). Без жеље да се као алхемијска на силу прочита (или учита) симболика која може бити знатно општијег карактера (нарочито када су у питању елементарне фигуре и бројеви) наведимо ипак и неке алхемијске па-

---

сунца наспрам унутрашњег. Данас, одвојено од алхемијске симболике, постоји као важан симбол у езотеричном неонацизму.

[4] Те у томе види и алузију на нуклеарну претњу – закључак сасвим у складу са атмосфером времена када се збирка појављује.

[5] А за њу је у целини везана песма «Јешан дим». Иначе, илустрација из које Попа преузима слику котлова приказује алхемичарку Марију Јеврејку која показује на котлове да би доказала како «дим воли дим».

[6] Поређења неких песама с таротом и: Новаковић (стр. 68–69).

ралеле. Претварање тројног у четворног (заједно са односима бројева један и два) односно троугла у квадрат (заједно са проблематиком круга) присутно је у алхемији од раних дана (Марија Јеврејка) па до развијене алхемије 17. века, нпр. код Михаела Мајера (Јунг 1984: 133: 137; 169–171; Alleau: 25).

У више песама из циклуса „Липа насред срца“ јавља се мотив подземног силаска, обично тумачен као преузимање фолклорног обрасца, какав постоји, нпр, у бајкама. У питању је и шири митски образац descensus ad inferos, али и алхемијско правило означено анаграмом VITRIOL – „посети унутрашњост земље, прочишћујући нађи ћеш скривени камен“. Отуда није случајно што се појављују ватра и змај у песмама, мада су, опет, и као митска универзалија везани за подземље. Једно објашњење не искључује друго, реч је о сликама које су подједнако фолклорне и алхемијске. У котлу се налази сунце, што имајући у виду ову симболику можемо прочитати и као злато у котлу. Митске реконструкције (липа) спајају се са алхемијом (сунце и облаци у котлу). У „Страдању златног троношца“ где се из мрака (црна боја) копа тајна (езотеричност) на крају се јавља слика сунчевог кола које аналогијски одговара злату – опет се помиње редослед који води ка настанку камена; али, исто тако златни троножац себи копа раке и некако је супротстављен играчима соларног кола. У „Змају у утроби“ фигурирају ватра, преображај материје, храњење земљом, те црвено и бело – две (од три) кључне алхемијске боје, које се у текстовима помињу и као комплементарне (сумпор и жива, мушко и женско); њихово сједињење у „хемијској свадби“ треба да произведе камен. У „Звездознанчевој смрти“ из циклуса „Небески прстен“ однос мрава и звезда такође подсећа на аналогију горњег и доњег, док у песми „Јединство супротности“ сам наслов упућује на алхемију.[7]

У каснијим песмама алхемијске алузије постају јасније, чак прелазе у једну врсту цитатности. Ово нарочито важи за посмртно објављене песме. Песма о пропасти радионице такође се може – мада то није неопходно и једино тумачење – посматрати као опис алхемијске радионице, са мајсторима и шегртима[8], али такође са иронијским негирањем основне потке. Поред широке алузије на преокрете и портрет побуњених, надобудних шегрта, на нешто уже алхемијско тумачење упућује оно на чему се у радионици ради. То су четири елемента. „Ватра захвата радионицу /Радионица лети у ваздух/ Вода гута радионицу/ Радионица пропада у земљу“, чему следи опис манипулисања елементима. Четири елемента су и основа песме „Зелена плоча“. Наслов је, наравно, алузија на познату *Смарагдну таблицу*, најугледнији међу херметичким текстовима и један од кључних алхемијских текстова по свом утицају. Ако је алудирање на овај текст и његово учење о истоветности горњег и доњег препознато и раније у наведеним Попиним песмама, цитат је овде сада сасвим јасан. Веома сажетим, готово гномским језиком, језиком правила, Попа даје преглед елемената. Прво набраја њихове квалитете, сасвим у духу античко-средњовековног учења – али, то су сада парадоксално

[7] Овај појам посебну улогу има у Јунговој интерпретацији алхемије.

[8] Однос ученика и учитеља је незаобилазан у езотеријским традицијама, све до формализације ових назива у, нпр., савременој масонерији (ученик, мајстор).

одређени квалитети: земља је лака, вода је сува, ваздух је тежак, ватра је хладна. У класичном учењу о четири елемента ватра је сува и топла, вода хладна и влажна, земља сува и хладна, ваздух топао и влажан. Парадоксалност овде не долази од језика саме алхемије – који је парадоксу склон (уп. изразе девичино млеко, влажна ватра) – него управо од његовог негирања. Зато и следи одређивање кроз квалитете као негативне – земља је гладна, вода жедна, ваздух се гуши, ватра зебе, и даље у духу парадокса. Потом, међутим, следи набрајање елемената у њиховом развоју. Основно је да један *не* прелази у други. Четири наредне строфе одређују кретање, храњење, смрт и одржавање елемената, али сваки одржава само себе. Насупрот томе, алхемијски текстови непрестано дају упутства о претварању једног елемента у други; заправо, такво веровање и јесте основ на ком алхемија почива. Учење о четири елемента је одавно мртво када Попа пише ову песму, али он га ипак изокреће и потире. Као и песма о радионици, и ова песма нема више алхемију као извор креативних, митотворних симбола него је обојена песимизмом – наговештеним већ у „Споредном небу“, чак радикализованом.

У „Распри о роси“ се помињу директно и атанор, не више у виду куле, и енигматични Фулканели. Роса је важна и честа реч у алхемијском речнику; по упутствима, она се сакупља у пролећним ноћима и, пошто садржи кондензоване састојке неопходне за даљи рад на камену, користи касније у операцијама у лабораторији. Као шифра за росу се – због звучне сличности на латинском (ros, rosa) – често користи реч „ружа“ – и ето нас опет пред флоралном и „вртном“ симболиком. Одлазак у башту подсећа да је врт чест и у ликовним представама и у насловима трактата (врт, ружичњак, парк). Баште су веома честе и у ликовним представама ових текстова, и у језику (хемијско дрво). Како је већ указано у поређењу са стварањем поезије, као да на суптилан начин Попа овде води једну расправу. „Трубе да је вода H2O/ И не сањају да су облаци/ Такође планете“. Негирањем науке и хемије успоставља се оно што не само езотерично, него и сликовно и метафоричко. Уосталом, и у тумачењу порекла алхемије постоји струја која овај феномен сматра протохемијским и друга која истиче његов симболичан и мистичан карактер као есенцијалан, те сматра алхемију од почетка раздвојеном од хемије.

Ова песма добиће свој наставак у виду алузије у једној песми Душана Вукајловића где се Попа описује управо као неко ко познаје алхемичаре:

> Ко је, па и у четири ока само,
> Могао да помене сарадњу са алхемичарем.
> Старим четири века и далеко од смрти.
> А ко да буде пажљив и нем.
>
> („Ко је“)[9]

Помињање Фулканелијевог ученика је заправо показатељ историјског и културолошког контекста Попиног интереса за алхемију. Управо шездесетих и седамдесетих година у Француској (са почецима у двадесетим годинама

[9] Д. Вукајловић – *О светлости, о нежности, о мраку*, Београд, 1995.

када се и јавља Фулканели и претходницима у окултној ренесанси *fin-de-siecl*-а) постоји активност модерних алхемичара. Најпознатији међу њима је Ежен Канселије, ученик Фулканелија и тумач његовог наслеђа. Поред њега, као најславнијег, своје радове објављују и Арман Барбо, као и аутор под именом Камалађњана; чак ће и у документарном филму за француску телевизију бити демонстрирано извођење трансмутације, као што ће бити објављена и књига са фотографијама процеса. Шездесетих година велик успех и пажњу јавности стичу Пауелс и Бержије *Јутром чаробњака* где говоре о Фулканелију али и повезују алхемију са нуклеарном физиком и атомском бомбом. Попина окренутост француској култури је вероватно и овде била мост преко ког се упознао са алхемијом. Али, поменимо да интересовање за езотерију и окултизам постоји управо у том периоду и у домаћој средини, управо у кругу уметника, чланова Медиале, међу којима се Попа кретао и којима је посвећивао песме – код Шејке, Главуртића, Ивањицке, Милића Станковића, као и у радовима Богдана Богдановића. Веза Медиале и домаће књижевности управо на плану коришћења окултне симболике заслужује посебну студију.

У Попиној библиотеци која се данас чува као легат у САНУ постоји више књига везаних за ове теме, попут радова Бемеа (*Vom lebendigen Glauben*), студије о Генону (Lucien Meroz – *René Guénon et la sagesse initiatique*), књижевне антологије окултизма Робера Амадуа, историје магије Курта Зелигмана, књиге деветнаестовековног окултисте Харгрејва Џенкинса о розенкројцерима; имајући у воду Попин интерес за фолклор занимљиво је и присуство Казимировића или теозофских тумачења бајки (Karl Wachtelburn – *Der tiefere Sinn unserer Volksmärchen*). Ту спада и више књига о алхемији: утицајна студија Албера Поасона *Theorie et symboles des alchimistes: le grand-oeuvre*, радови Јунга (*Aion*; *Mysterium coniuctionis*) и Башлара *L 'eau et les reves; L 'air et les songes*; потом: John Read – *De l 'alchimie a la chimie*, Karl Kurt Doberer – *Goldsucher, Goldmacher*, Ganzenmüller – *L 'alchimie au Moyen age*, Reinhard Federmann – *Die königliche Kunst: eine Geschichte der Alchemie*. Поред ових историја, прегледа и тумачења алхемије, Попа је поседовао и обе Фулканелијеве књиге (издања из шездесетих година),

Ипак, било да се алхемија јавља као обликовалељица песничког имагинаријума и поетске митологије, било да се изокреће, негира и укида, она стоји као извор. Поред фолклора и средњовековне књижевности, и алхемија је један од кључева за читање симбола песама. Културолошки гледано, Попа се окреће једном специфичном току европске културе, који ни у његово доба није тако мртав као што би се у први мах учинило. Поред интересовања симболиста и надреалиста, поред јунгијанске интерпретације, алхемија у Француској постоји и као дисциплина коју неки појединци негују, и то не далеко од пажње културне и медијске јавности.

Још једном се показује колико је поезија сродна оним начинима мишљења који су описани као архајски. Не ствара Попа поезију из тумачења алхемије као неразвијене хемије, него користи управо парадоксалне слике, древно учење о аналогијама које суштински почивају на архаичним митским представама. Тумачења која су у *Споредном небу* видела целовиту космогонију и

формирање митске слике света (Џаџић, Петров) суштински нису различита од читања истих симбола као алхемијских.

> „Чак и у временима када наука даје мало подстрека за то, песништво показује тенденцију враћања старијим космолошким структурама...У хемији, периодични систем елемената могао је заменити стару четворовалентну групу коју су сачињавали ватра, ваздух, вода и земља, али управо се та четири традиционална елемента наново појављују у Елиотовим *Квартетима*. Универзум у сонетима Дилана Томаса, још увек је геоцентричан и астролошки; структуру *Финеганового бдења* држи окултна преписка; ниједан реномирани научник није имао толиког утицаја на поезију последњег столећа какав су имали Сведенборг или Блавацка“ (Фрај: 51)

Томе је склона и сама алхемија. Јаје као почетак стварања и симбол хаоса, мада је овде повезано са алхемијском симболиком, јавља се и у египатској и јапанској митологији, орфизму, индијској космогонији – што само говори о склоности алхемије да задржава архајске обрасце мишљења, те се тиме приближава и поезији. И историјски се, уосталом алхемија сматра наставком гностичког (што значи и митотворног и магијског) мишљења, не само у смислу историје религије, или психолошком (како чита Јунг), него и у културолошком смислу. Тако гледано, између Попиног обраћања древном словенском митском наслеђу, претколумбовским културама или алхемији – нема много разлике.

Кључне речи: алхемија, мит, симболика, иронија, магијско и архајско мишљење, Медиала.

Литература

Alleau, René – *Aspetti dell' alchimia tradizionale*, Roma, 2004.
Biedermann Hans – *Handlexikon der magischen Künste*, München-Zürich, 1976.
Burckhardt, Titus – *Alhemija*, Sarajevo, 2005.
Canseliet, Eugen -*La alquimia explicada sobre sus textos clásicos*, Madrid, 1981.
Eliade Mircea-*Kozmologija i alkemija drevnog Babilona*, Zagreb, 2005.
Eliade, Mircea-*Kovači i alkemičari*, Zagreb, 1983.
Evola Julius-*La tradizione ermetica*, Roma, 2006.
Faivre, Antoine – *The Eternal Hermes. Frome Greek God to Alchemical Magus,* Phanes Press, 1995.
Franz Marie-Louise von – *Alchemy. An Introduction to the Symbolism and the Psychology*, Toronto, 1980.
Grdenić, Drago – *Alkemija*, Zagreb, 2003.
Hutin Serge-*Histoire de l 'alchimie. De la science archaïque à la philosophie occulte*, Marabout universite, 1971.
Hutin, Serge – *Alkemija*, Zagreb, 2007.

Jung, C.G. – *Psihologija i alkemija*, Zagreb, 1984.
Klossowsky de Rola, Stanislav – *Alchemy. The Secret Art*, London, 1985.
Ch. Meinel (Hggb.) – *Die Alchemie in der europäischen Kultur-und Wissenschaftsgeschichte*, Wiesbaden, 1986.
Pattison Muir, M.M.– *The Story of Alchemy and the Beginnings of Chemistry*, London, 1902.
Roob Alexander-*The Hermetic Museum: Alchemy and Mysticism*, Taschen, 2005.
Sadoul Jacques – *Le grand art de l 'alchemie*, Paris, 1973.
Аћин, Јовица – *Теорија облака*, „Књижевне новине“, XXXIV, бр. 642, 1982, стр. 4–6.
Велмар-Јанковић, Светлана – *Васко Попа, чудотворац*, поговор у: Васко Попа-*Песме*, Београд, 1992, стр. 269–328; *Изабраници,* Београд, 2005, стр. 187–242.
Вуковић, Ђорђије – *Ars combinatoria*, „Књижевност“, 3, 1991, стр. 396–405.
Грдинић, Никола – *Знамења Васка Попе: емблеми, логографи, симболи*, *Поезија Васка Попе*, (ур. Н Петковић), Београд, 1997, стр. 143–156.
Ђорђевић-Милеуснић, Душан (прир.) – *Змија и змај. Увод у историју алхемије*, Београд, 1985.
Јунг, К.Г. – *Aion*, Београд, 1996.
Јунг, К.Г. – *Алхемијске студије*, Београд, 1997.
Јунг, К.Г. – *Mysterium coniunctionis* I-II, Београд, 1999–2001.
Лалић, Иван В. – *О поезији Васка Попе*, „Књижевност“, 3, 1991, стр. 385–395.
Новаковић, Јелена – *Елементи надреализма у поетици Васка Попе*, у: *Поезија Васка Попе*, (ур. Н Петковић), Београд, 1997, стр. 59–80.
Петров, Александар – *Споредно небо Васка Попе*, „Књижевна историја“, 1969, I, 4, стр. 887–923.
Рабинович, Вадим – *Алхемија као феномен средњовековне културе*, Београд, 1989.
Урошевић, Влада – *На темељима древних знања. Нумеролошка симболика у композицији савремених југословенских песника*, „Градина“ 7, год. XVIII, 1983, стр. 34–50.
Урошевиќ, Влада – *Атанорот на Васко Попа*, „Разгледи7, XXIV, 1991, 1-2, стр. 12–15.
Фрај, Нортроп – *Песничка митологија*, Београд, 1999.
Цидилко, Весна – *Студије о поетици Васка Попе*, Београд, 2008.
Џаџић Петар – *Атеистичка Луча микрокозма*, „Критике и огледи“, Београд, 1973.

Неманя Радулович

АЛХИМИЯ В ПОЭЗИИ ВАСКО ПОПЫ

(Резюме)

В работе анализируется алхимическая символика в поэзии Попы, прежде всего в сборнике «Окольное небо», а также в более поздних стихотворениях. Тут присутствуют символы печи для плавления (атанора) и змея; смена цветов также напоминает последовательность действий алхимика. О знакомстве с алхимией свидетельствует библиотека поэта, а также сам контекст шестидесятых (вращение поэта в кругу «Медиала», французское влияние – Фулканелли и его наследие). При этом, говоря об алхимии, Попа также активно использует иронию и пессимизм как постоянные составные части его поэтики. С другой стороны, интерес поэта к алхимии по сути не отличается от интереса к мифам и фольклору, т.к. и она основана на архаическом мышлении, которое близко поэзии.

УДК 821.163.41.09 Kiš D.
821.161.1.09
Mandeljštam O. E

Јован Делић*
Филолошки факултет, Београд

ДАНИЛО КИШ И ОСИП МАНДЕЉШТАМ

Два су методолошка, међусобно комплементарна полазишта у основи овога рада: поетика традиције и теорија цитатности, односно интертекстуалности. Данило Киш је бирао Мандељштама у своју традицију, преводио га и користио податке из његове биографије за своју прозу. Зато би Кишово поређење са Мандељштамом ваљало изводити на три плана: на плану поетичких начела, на плану превођења и на плану проучавања Кишове прозе, односно истраживања Кишовог коришћења Мандељштамове биографије као грађе за новелу „Црвене марке са ликом Лењина“. У овом раду се пореде Киш и Мандељштам на плану поетичких начела.

Сагледавање некога писца у компаративном контексту морало би бити прецизно теоријски утемељено и усмјерено, уколико желимо да избјегнемо произвољност, ту честу пратиљу књижевних поређења; морало би бити ослоњено и на неке стварне везе између писца кога поредимо и писца са којим га поредимо. А какве везе могу постојати између Данила Киша, рођеног 1935. године, три године прије него што је 1938. окончао свој живот, у мрачним околностима, Осип Емиљевич Мандељштам?

Наравно да могу, јер млађи писци успостављају везу са старијима као са дијелом изабране традиције. Овај рад се, дакле, теоријски ослања на елиотовски схваћен појам традиције, односно *избор из традиције*, што ће рећи на својеврсну *поетику традиције*[1]. То је теоријска позиција коју је заступао сам Данило Киш, о чијем схватању традиције смо већ подробно писали и што овдје нема потребе понављати.[2] Рећи ћемо само да је за Данила Киша традиција била *наднационална категорија*, што ће рећи да је он у своју традицију бирао писце из цјелокупне свјетске књижевности. Утолико прије што је студи-

* skjsk@fil.bg.ac.rs

[1] Нема мањега а значајнијега есеја за развој књижевне мисли, па и саме модерне поезије, на широком европском и америчком простору од Елиотовог есеја *Традиција и индивидуални таленат*.

Уп.: T. S. Eliot, „Tradicija i individualni talenat“, u: T. S. Eliot, *Izabrani tekstovi*, прев. M. Mihajlović, Beograd, 1963.

[2] J. Делић, *Књижевни погледи Данила Киша*, „Просвета“, Београд, 1995, стр. 161–176.

рао општу књижевност са теоријом књижевности на тек обновљеној катедри београдског Филолошког факултета, и што је већ као младић био упућен на велики корпус класичних дјела свјетске књижевности.

Киш је, дакле, врло рано усвојио становиште да се културна, односно књижевна традиција не може једноставно добити у насљеђе као прћија, а још мање „посисати с мајчиним млеком“, већ да се „духовно племство“ може створити „једино духом“, односно да се традиција „мора стећи властитим трудом“. Треба створити сопствено „Сазвежђе Имена“, сопствене књижевне претке и сроднике. У књижевности се, за разлику од живота, преци бирају по сродности и сличности, дијалогом с писцима који су нам претходили. Та имена су својеврсни „лутајући пламенови“ који мијењају мјеста у различитим добима пишчевога живота; неки се приближавају, други удаљавају; нови се јављају, онако како писац који их бира шири своју културу, односно своју изабрану традицију. За Киша је важно да у том сазвежђу нема средишње звијезде око које би се цио систем звјездани вртио; да у њему не владају центрипеталне ни центрифугалне силе; да нема звијезда господара; да су дух и избор слободни.[3]

Међу изабраним звијездама Кишовог сазвежђа, у „Индексу Имена“ што га је сам понудио у прољеће 1977. године, налазило се и име пјесника Осипа Емиљевича Мандељштама,[4] и то име ће остати међу Кишовим духовним ближњима све до смрти нашега писца.

Дакле, из перспективе поетике традиције и Кишовог избора из традиције, поређење са Мандељштамом не само да има смисла, већ се намеће као неопходно за разумијевање компаративног контекста у којем ваља посматрати поетику Данила Киша. То поређење ћемо развијати на три плана. Прво ћемо разматрати *план поетичких начела* и потражити евентуалну сродност у књижевним погледима двојице писаца.

Киш је био изврстан преводилац лирике са руског, мађарског и француског језика. Превођење му је била својеврсна стилска вјежба у поступку сажимања, карактеристичном за његову прозу, а истовремено је преводима лирике задовољавао свој „лирски нагон“, односно потиснутог лирског пјесника у себи. Други план поређења би, дакле, био *план превођења*. Нажалост, немамо довољно ни језичких, ни преводилачких, ни теоријско-критичких компетенција да бисмо се озбиљно бавили Кишовим преводима Мандељштама. Теорија и критика превођења данас су постале озбиљне и захтјевне самосталне дисциплине, па ћемо се морати задовољити само констатацијама, кратким освртима и коментарима.

Најзад, трећи план поређења јесте *план Кишове прозе*, односно Мандељштамове животне *судбине*. Мандељштамов живот и његова злехуда судбина биле су инспиративне барем за двије Кишове новеле из његових

---

[3] Индивидуални таленат – писац – *бира* у своју традицију „Сазвежђе Имена“, прави свој „Индекс Имена“, успостављајући однос према свакоме од њих и између свакога од њих међусобно. Нема избора без слободе, нити слободе у којој је избор ускраћен.

Уп.: Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Nolit, Beograd, 1978, str. 194.

[4] Danilo Kiš, *Čas anatomije*, Nolit, Beograd, 1978, str. 192.

двају новелистичких вијенаца: *Гробнице за Бориса Давидовича* (1976) и *Енциклопедије мртвих* (1983). Ријеч је о новелама „Кратка биографија А. А. Дармолатова (1892–1968)“[5] и „Црвене марке с ликом Лењина“[6]. Грађу и подстицаје за ове новеле Киш је највећим дијелом налазио у успоменама Мандељштамове супруге Надежде Јаковљевне Хазин-Мантељштам (1899–1980), које су од 1970. биле доступне на руском језику у њујоршком издању. Киш је то издање морао имати у рукама.[7]

1. *Поетичка раван*

И Мандељштам и Киш су писци изузетно високе поетичке самосвијести и високог књижевног образовања. Обојица имају есејистичке књиге с теоријским претензијама. У њима су бројне странице са аутопоетичким ставовима, а у Мандељштама и са програмима и манифестима карактеристичним за авангарду. Киш има десетак есејистичких књига, од којих посебно ваља истаћи *По-етику*[8]*, Другу књигу по-етике*[9]*, Homo poeticus*[10]*, Горки талог искуства*[11]*, Час анатомије*[12]*, Живот и литература*[13]. Мандељштам има двије репрезентативне такве књиге: *О поезији*[14] и *Разговор са Дантеом*[15].

Мандељштам је студирао романистику, старофранцуски језик, и добро је познавао француску, италијанску и њемачку лирику (коју је посебно цијенио), али је изванредно познавао и руску пјесничку традицију, од Державина, Батјушкова, Пушкина, Љермонтова, Тјутчева, све до Бјелога, Блока и Вјачеслава Иванова. Тај спој европског и националног јасно се данас

---

[5] D. Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Liber – BIGZ, Zagreb – Beograd, 1976, str. 137–145.

[6] D. Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Globus – Prosveta, Zagreb – Beograd, 1983, str. 197–212.

[7] Н. Мандельштам, *Воспоминания*, Njujork, 1970.

Непотпун превод објављен је под насловом: Nadežda Mandeljštam, *Strah i nada I i II*, Znanje, Zagreb, 1976.

Друга књига (Вторая книга) има у наслову цитат наслова Мандељштамове *Друге књиге*; издата је у Француској (YMCA Press, Paris, 1972). Књигу је на српски превела, уводну ријеч и биљешке написала Анђелија Деметровић – Матијашевић и објавила је под херцеговским насловом: Nadežda Mandeljštam, *Sećanja i razmišljanja 1 i 2*, pogovor Predrag Matvejević, Prosveta, Beograd, 1984.

[8] D. Kiš, *Po-etika*, Biblioteka „Delo“, Nolit, Beograd, 1972.

[9] D. Kiš, *Po-etika, Knjiga druga*, Mala edicija „Ideja“, Beograd, 1974.

[10] D. Kiš, *Homo poeticus*, Sarajevo, 1990.

[11] Д. Киш, *Горки талог искуства*, прир. Мирјана Миочиновић, БИГЗ – СКЗ – Народна књига, Београд, 1990.

[12] D. Kiš, *Čas anatomije*, Nolit, Beograd, 1978.

[13] D. Kiš, *Život, literatura*, Sarajevo, 1990.

М. Миочиновић је приредила Кишову поетичку трилогију *Čas anatomije, Homo poeticus* і *Život, literatura*, Svjetlost, Sarajevo, 1990.

[14] О. Мандельштам, *О поезии*, Ленинград, 1928.

[15] *Разговор о Дантеу* није објављен за Мандељштамова живота нити је сачуван ауторизовани рукопис. Први пут је штампан у *Собраним делима* у Њујорку 1955.

Руско издање: О. Мандельштам, *Разговор о Данте*, „Искуство“, Москва, 1967.

Српск[и] превод: О. Мандељштам, *Разговор о Дантеу*, Рад, Београд, 1979, прев. Милица Николић.

види у његовој поезији, при чему је утемељеност у руској традицији доминантна. За савременог пјесника – мисли Мандељштам – ради цјелокупна руска традиција; у дијалогу могу бити један Державин и један савремени пјесник, упркос времену које их раздваја и чињеници да се овај први одавно упокојио:

> „Савремена руска поезија није пала с неба, њу је предсказала читава песничка прошлост наше земље. Зар Јазиковљево цоктање и пуцкетање није предсказало Пастернака, и зар тај један пример није довољан да покаже како поетске батерије разговарају једна с другом, нимало збуњене равнодушношћу времена које их дели.“[16]

Киш је дипломирао општу књижевност са теоријом књижевности и његова оријентација на свјетску књижевност и на општије поетичке проблеме била је трајна. Та оријентација је код Киша доминантна у односу на српску и југословенску књижевност, мада ће, посебно у својој пуној књижевној и интелектуалној зрелости, наш писац инсистирати и на домаћим вриједностима: Лаза Костић, Исидора Секулић, Иво Андрић, Милош Црњански, Мирослав Крлежа, али и писац мемоарске прозе *7000 дана у Сибиру* Карло Штајнер, и сликар, архитекта и теоретичар „Медијале“ Леонид Шејка.[17]

Ова оријентација на широку европску културу, уз уважавање домаће традиције, данас се лако ишчитава из Мандељштамових и Кишових дјела. Обојица су захтјевни писци широке културе и за обојицу важи оно правило које је формулисано поводом Мандељштама и његове поезије, а приписано је Мандељштаму: ако хоћеш да ме читаш и разумијеш, мораш посједовати моју културу. Пјесништво је, односно књижевна умјетност – како је то лапидарно формулисао Јосип Ужаревић поводом Мандељштама – истовремено и резултат и стваралац свјетско-историјске културе.[18] Мандељштам је, не једном, виђен као пјесник духовно-историјског синтетизма и универзализма, и у том погледу Киш му је сасвим близак писац. И Киш, као и Мандељштам, разумијева свијет културом и историјом.

Прва и најстарија међу музама, Мнемозина, богиња памћења и сјећања, биће за Мандељштама од нарочите важности. Памћење је – према Ужаревићу – апсолутна и апсолутно позитивна категорија у Мандељштамовом систему.[19]

---

[16] О. Мандељштам, *Шум времена*, треће издање, Београд, 1969, стр. 261.

[17] У краћим појединачним радовима писали смо о Кишовом односу према Лази Костићу, Исидори Секулић, Иву Андрићу, Милошу Црњанском и Леониду Шејки. Такође смо, тумачећи Кишову прозу, више пута указивали на књигу Карла Штајнера *7000 дана у Сибиру* као на извор грађе за Кишове новеле у *Гробници за Бориса Давидовича*. Свој однос према традицији Киш је прецизно описао у *Часу анатомије*, што је већ у овом раду цитирано, а о томе смо писали и у књизи *Књижевни погледи Данила Киша*, Просвета, Београд, 1995, стр. 161–176.

[18] Пјесничка ријеч је „плуг који бразда вријеме и на свјетлост садашњега дана избацује његове дубинске слојеве. На тај начин пјесништво је истодобно и резултат и стваралац ’свијетске повијесне културе““.

J. Užarević, „Pjesništvo pamćenja, težine i nježnosti“, u: Osip Mandeljštam, *Pjesme i eseji*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989, str. 18.

[19] „Pamćenje je zapravo apsolutna, tj. apsolutno pozitivna kategorija u Mandeljštamovu sustavu. Čak je ni smrt ne može ugroziti; osnovna je ljudska zadaća pobijediti zaborav, pa makar se to platilo cijenom smrti.“

Побједа над заборавом је људски и пјеснички задатак; својеврсна побједа над смрћу и смртношћу. На памћењу се гради култура. Памћењем и цитатима су повезане јудејска и античка цивилизација с нашим добом. Памћење је и свијест о историји и традицији, али и побједа над временом. Све би ово сасвим лијепо могло стајати уз Кишову поетику прозе.

У Мандељштамовом *Разговору о Дантеу* налазимо највећу и најљепшу Мандељштамову похвалу цитата, коју је знао Данило Киш и цитирао ју је:

> „Завршетак четвртог певања 'Inferna' права је оргија цитатности. Ја ту налазим чисту, без икаквих примеса, демонстрацију реминисцентне Дантеове клавијатуре.
>
> Шетња по диркама целокупног видокруга антике. Својеврсна Шопенова полонеза, у којој се један поред другог појављује наоружани Цезар крвавих очију грифа и Демокрит који је материју раставио на атоме.
>
> Цитат није испис. Цитат је цикада. У њеној природи је да никад не заћути. Кад се грчевито докопа ваздуха, више га не испушта. Ерудиција, која је суштина образовања, није ни приближно исто што и реминисцентна клавијатура.“[20]

Цитирање је, дакле, умјетност; готово музички поступак; дио унутрашње смисаоне мелодије некога пјесника; „реминисцентна клавијатура“. Отуда криптичност Мандељштамових пјесама. Оне се не могу отворити док се не освоји његова „реминисцентна клавијатура“.

Управо је то осјетио, препознао и растумачио велики београдски и харвардски професор Кирил Тарановски. Он је први, већ 1967, објелоданио теорију цитатности, односно теорију подтекста и контекста, управо на Мандељштамовој поезији.[21] Метод је савршено прилагођен проблему, односно предмету истраживања. Ако неки пјесник богато користи цитате као „реминисцентну клавијатуру“, онда се значење његових пјесама може најбоље

(...)

„Pamćenje kod Mandeljštama uključuje i aspekt prepoznavanja („sladak nam je tek prepoznavanja tren“, „radost prepoznavanja“) i teleologijski aspekt. Utjelovljenje i materijalizaciju tako shvaćenog pamćenja Mandeljštam vidi u fenomenu svjetske kulture, tj. u pretvaranju svijeta u kulturno-duhovnu činjenicu s jedne strane i pretvaranju kulture u općesvjetsku, kozmičko-prirodnu pojavu, s druge. Ukoliko izvire iz takve težnje – za Mandeljštamovo pjesništvo se može reći da ima svjetsko, tj. svjetsko-univerzalno značenje.“

J. Užarević, *Pjesništvo pamćenja, težine i nježnosti*, u: Osip Mandeljštam, *Pjesme i eseji*, Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989, str. 16–17.

[20] О. Мандељштам, *Песме и есеји*, избор, превод, предговор и коментари Миодрага Сибиновића, Просвета, Београд, 1999, стр. 210.

[21] Као стручњак који се превасходно бавио версификацијом, Кирил Тарановски се 1958. године по други пут срео с Мандељштамовом поезијом, односно с њујоршким издањем Мандељштамових *Сабраних дела* (1955) и рад о версификацији Осипа Мандељштама објавио је на руском језику у часопису *International Journal of Slavic Linquistics and Poetics*, V, 1962. Тада је већ, читајући Мандељштама ред по ред, уочио многе реминисценције из других пјесника, а посебно га је изненадило присуство слика из поезије Вјачеслава Иванова. Тарановски пише:

„Мој први чланак који третира Мандељштамову семантику 'Пчеле и осе у поезији Мандељштама' објављен је 1967. године (на руском) у зборнику у час седамдесетогодишњице Романа Јакобсона. Тај есеј представља мој први покушај анализе Мандељштамове поезије са гледишта текста, контекста и подтекста (ова последња два термина употребио сам у значењима која се нешто разликују од опште прихваћених).“

K. Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Prosveta, Beograd, 1982, str. 8.

растумачити методом која ће ставити цитат у средиште пажње – методом контекста и подтекста. То је био прелазак Тарановског са версолошко-ритмичких на семантичка истраживања поезије. Сагласност метода и предмета је толика да се термини *подтекстност, цитатност, интертекстуалност* користе и као својство одређеног пјесника и његове поезије – рецимо Мандељштама или Киша – и као ознака за књижевно-научни приступ. У вријеме када је Киш студирао – а на студијама је имао испите и из руског језика – Кирил Тарановски је био професор Филолошког факултета у Београду, па и професор Данила Киша. Киш је добро познавао *Књигу о Мандељштаму*[22] Кирила Тарановског и, по нашем осјећању, управо је Тарановски могао бити подстицајан прототип за лик узорног професора истраживача у новели „Црвене марке са ликом Лењина".

Данило Киш је поступак цитатности користио већ од својих првих дјела: *Мансарда*[23] и *Псалам 44*[24] (наслов је цитат), а као прозну стратегију у функцији документарности и мотивације нарочито у новелистичким вијенцима *Гробница за Бориса Давидовича*[25] и *Енциклопедија мртвих*[26]. У одбрану легитимности свога прозног поступка и аутентичности својих књига, Киш је написао прву српску књигу о интертекстуалности и цитатности – *Час анатомије*[27] – у нас познатију више са њене полемичке разорности неголи са теоријског значаја. Ми смо увијек у први план истицали њену теоријску основу и аргументацију, јер од ње је зависила и снага полемичких доказа. Цитатност, односно подтекстност, интертекстуалност обиљежила је у првој половини двадесетог стољећа поезију двојице пјесника и књижевних мислилаца на два различита краја свијета и на два велика језика – енглеском и руском. Оба пјесника су била веома драга и блиска Данилу Кишу и обојица су се дивила Дантеу као непревазиђеном пјеснику, обојици је била блиска класицистичка строгост и знање: то су били Осип Емиљевич Мандељштам и Томас Стернс Елиот.

Зато није чудо што ће и Елиот, и Мандељштам, и Киш инсистирати на традицији, на литерарним „генима", на пишчевом избору из традиције. У есеју „Јазавичја рупа" Мандељштам инсистира на утврђивању пјесникове генезе, односно његових „књижевних извора":

> „Утврђивање књижевне пјесникове генезе, његових књижевних извора, његова *сродства* и подријетла, одмах нас изводи и на чврсто тло. На питање што је хтио рећи пјесник – критичар може и не одговорити, али на питање одакле је он дошао – мора одговарати…"[28]

---

[22] До Киша је ова књига могла доћи већ у свом америчком издању (1976), али је искључено да није познавао српско издање. Будући да се Киш вишеструко и вишестрано бавио Мандељштамом, врло је вјероватно да је пратио есеје Тарановског на руском језику, прије него што су постали поглавља књиге.

[23] Д. Киш, *Мансарда*, Космос, Београд, 1962.

О поступку цитатности у наведеним Кишовим дјелима писали смо – анализирајући их – у књизи *Кроз прозу Данила Киша*, БИГЗ, Београд, 1997.

[24] Д. Киш, *Псалам 33*, Космос, Београд, 1962.

Већ наслов романа је цитат.

[25] D. Kiš, *Grobnica za Borisa Davidoviča*, Liber – BIGZ, Zagreb – Beograd, 1976.

[26] D. Kiš, *Enciklopedija mrtvih*, Globus – Prosveta, Zagreb – Beograd, 1983.

[27] D. Kiš, *Čas anatomije*, Nolit, Beograd, 1978.

[28] O. Mandeljštam, *Pjesme i eseji*, Grafički zavod hrvatske, Zagreb, 1989, str. 166.

И Мандељштам и Киш користе метафоре *сродство, породица, поријекло, гени лектира*, градећи породични семантички простор чак и у култури и традицији. Та атмосфера домаћег, интимног простора код Киша биће изразито наглашена у трилогији *Породични циркус*[29], при чему се, као и у Мандељштама, успоставља сагласност интимног и универзалног.

Двије кључне ријечи којима Мандељштам обиљежава емотивну природу својих пјесама, а што је критика готово једногласно прихватила, јесу „сестре" *тежина* и *њежност*. Нијесу ли те двије ријечи међу првима којима бисмо обиљежили емотивну природу Кишове прозе, и то не само породичне трилогије.

И Мандељштамова поезија, и Кишова проза и поезија имају наглашену *метапоетску функцију*. Она је у Мандељштама нешто „скривенија", у складу са криптичношћу његове поезије и цитата у њој, али је довољно прочитати само једно поглавље из књиге Тарановског па се увјерити колико Мандељштам пјева о поезији. Књига и књижевност чине једну од доминантних тематских линија у Кишовој прози, о чему смо већ писали.[30]

Тема *љубави и смрти*, која се провлачи кроз Кишову прозу, а доминира у *Енциклопедији мртвих*, снажно забрује на више мјеста у Мандељштамовој поезији. Лидија Гинзбург[31] указује управо на неке од таквих пјесама („Узми за срећу из мојих дланова"[32], „Сестре – тежино и нежности"[33], „Заборави ријеч коју хтједох рећи"[34], „Због тога што руке твоје не умјех задржати"[35]).

Тема *јеврејства* у Мандељштамовој лирици повезана је с наглашеним присуством мириса кима. Иако Киш није хтио бити никакав „мањински" писац, тема јеврејства као проклетства и страдања врло снажно је присутна у његовој прози, а мало је прозних дјела која тако моћно његују мирисе као Кишова дјела. Тема хришћанства је знатно наглашенија у Мандељштама него у Киша.

---

[29] Ријеч је о трокњижју *Рани јади* (1969), *Башта, пепео* (1965) и *Пешчаник* (1972) које је Киш сматрао својеврсном трилогијом и желио их је видјети у истим корицама под заједничким насловом *Породични циркус*. То му се прво посрећило на француском (Галимарово издање, 1989), па у Амстердаму (1993) и у Београду (СКЗ, Коло 86, књ. 575, 1993) и Сплиту (1999). Сва издања су постхумна.

Метафору породице Киш је преносио и на своју „југословенску књижевну породицу", гдје је сврставао Ива Андрића, Милоша Црњанског, Мирослава Крлежу, Исидору Секулић…

[30] У својој докторској дисертацији издвојили смо тематизовање књижевности као једну од Кишових тематских доминанти. Дисертација је одбрањена на Филолошком факултету у Београду у петак 13. фебруара 1996.

[31] L. Ginzburg, *Poetika Osipa Mandeljštama*, u: *Književna smotra*, g. XVII (1985), br. 57–58, str. 9–20.

[32] Уп.: O. Mandeljštam, *Pjesme i eseji*, prijevod pjesama i komentar: Fikret Cacan; prijevod eseja i komentar: Josip Užarević; Grafički zavod Hrvatske, Zagreb, 1989, str. 53.

[33] *Ibidem*, str. 49.

Уп.: превод Миодрага Сибиновића у: Осип Мандељштам, *Песме и есеји*, Просвета, Београд, 1999, стр. 89.

Видјети и превод самога Киша, у: Данило Киш, *Песме и препеви*, Просвета, Београд, 1992, стр. 196.

[34] O. Mandeljštam, *Pjesme i eseji*, str. 51.

[35] *Ibidem*, str. 54.

Генитивна метафора *Шум времена*[36] наслов је књиге којом смо се многи од нас први пут упознали с Мандељштамом на српском језику у преводу Бранка Миљковића (стихови) и Милице Николић (проза). Јосип Ужаревић мисли да би превод био прецизнији ако бисмо ријеч *шум* замијенили именицом *бука*[37], а Миодраг Сибиновић нуди још и лексему *хук(а)*[38]. Занимљиво је да је Тарановски у српском издању своје књиге оставио ријеч *шум*[39]. Киш на више мјеста алудира на ову Мандељштамову звучну слику; њему је више одговарао *зуј* или *шум* времена да би се дочарао онај звук који настаје када пијесак, као у пешчанику, полако сипи из једне посуде у другу. На тим мјестима несумњив је траг Мандељштамове лектире и то управо у преводу Миљковић/Николић. То је најизразитије у причи „Еолска харфа“[40], накнадној лирској поенти *Раних јада*, и у *Пешчанику*[41]. Идеално мјесто за постављање „еолске харфе“ – односно телефонских стубова – јест уз обронке пространог друма којим су још газили стари Римљани, па би тако стуб харфе, попут антене, хватао звуке из давнина, али и из будућности. То је „шум времена“, односно „звук времена“:

> „Признајем, кад би неко неупућен у музику наслонио уво на бандеру, заиста би помислио да чује далеко брујање авиона и одмах би побегао с друма и сакрио се у јарак; или би потрчао главом без обзира да обавести село да наилази ескадрила бомбардера. Но то је само први (погрешан) утисак; то је само пратња, басови, у којој слух дечака препознаје *звук времена*, јер из дубине времена и историје допиру звуци као са казара, далеких звезда. (Мирис истопљене смоле ту је само надражај, као кад се у храму пале миришљаве траве, сандалово дрво или тамјан.)“[42]

Главном јунаку *Пешчаника* није потребна еолска харфа; довољно је имати изоштрен слух и прислонити уво уз земљу:

> „Кад би човек прислонио главу уз земљу, у погодном тренутку, човек са слухом пса, могао би чути неко тихо, једва чујно жуборење, као кад се прелива вода из једног суда у други или песак у пешчанику – тако би се нешто могло чути, тако се нешто чује када се прислони глава уз земљу са увом прибијеним уз тле, са мислима које сврдлају у дубину земље кроз геолошке наслаге, до мезозоика, до палеозоика (…).“[43]

Увјерени смо да је ово Кишов хотимичан „миг“ Мандељштаму, којим се усложњава сопствени доживљај времена и веза с прадавним временима, односно наговјештај будућности.

Акмеизам, којем је Мандељштам припадао, често се тумачи ако изразит опозит симболизму. Тарановски указује на бројне реминисценције у

---

[36] О. Мандецштам, *Шум времена*, треће издање, Просвета, Београд, 1969.

[37] J. Užarević, „Pjesništvo pamćenja, težine i nježnosti“, u: Osip Mandeljštam, *Pjesme i eseji*, Zagreb, 1989, str. 12.

[38] „… тачнији превод на наш језик од код нас већ одомаћеног *Шум времена* гласио би – *Хука времена* или *Бука времена*.“

М. Сибиновић, „Дело и судбина Осипа Мандељштама“; предговор у: Осип Мандељштам, *Песме и есеји*, Просвета, Београд, 1999, стр. 6.

[39] K. Taranovski, *Knjiga o Mandeljštamu*, Prosveta, Beograd, 1982.

[40] D. Kiš, *Rani jadi, Izabrana dela Danila Kiša*, BIGZ – Prosveta, Beograd, 1987, str. 117–121. Видјети и напомену на 123. страни.

[41] D. Kiš, *Peščanik, Izabrana dela Danila Kiša*, BIGZ – Prosveta, Beograd, 1987, str. 41–42.

[42] D. Kiš, *Rani jadi*, Beograd, 1987, str. 120.

[43] D. Kiš, *Peščanik*, Beograd, 1987, str. 41.

Мандељштамовој поезији на симболисте, посебно на Вјачеслава Иванова. Не треба сметнути с ума ни то колики је значај Мандељштам давао музици у својој поезији и есејима. Акмеизам несумњиво јесте протест против магловитости симболизма; против отуђивања од чулности и материјалности свијета; против симболизма „у кризи“; побуна уз покушај тражења нових пјесничких могућности. Биће, ипак, да је Мандељштам и баштинио богато симболистичко насљеђе, али је несумњиво дао својој поезији материјално и чулно бреме. С друге стране, он је усмјерио своју поезију према „културноисторијском синтетизму“ (М. Сибиновић).[44]

Наслов прве Мандељштамове пјесничке књиге био је *Камен*[45]. Миодраг Сибиновић наводи подужи Мандељштамов цитат о камену из *Разговора с Дантеом*:

> „Црноморски каменчићи што их избацује плима пружили су ми немалу помоћ када је у мени сазревала концепција овог разговора. Отворено сам се саветовао са халкантитима, карнеолима, кристалним гипсом, лисником, кварцом итд. Тада сам схватио да је камен као неки извештај о времену, нека врста метеоролошког екстракта. Камен није ништа друго до само време, искључено из атмосферског и скривено у функционални простор. Да би се то схватило, треба замислити да су све геолошке промене и сама померања потпуно разложиви на елементе времена. У том смислу метеорологија је примарнија од минерологије, обухвата је, запљускује, даје јој старину и осмишљава је.
>
> Дивне Новалисове странице о рударском надзорничком послу конкретизују узајамну повезаност камена и културе – гајећи културу као жилу руде, светлошћу је издвајају из камена-времена.
>
> Камен је импресионистички дневник времена што се накупио током милион столећа; али он није само прошлост, он је и будућност: у њему има и периодичности. Он је Аладинова лампа коју пробија геолошки сумрак будућих времена.“[46]

Камен је својеврсни „дневник времена“, за Мандељштама. Повезан је са културом гајећи је „као жилу руде“; он говори из прадавне прошлости, али пробија и „геолошки сумрак будућих времена“. Тај камен-вријеме веома је сродан једном од више значења Кишовог пешчаника – пешчаног камена – из кога се може реконструисати цио нестали свијет панонског потопа. А симбол пешчаника Киш је нашао – то смо већ давно показали – у Александра Блока, још док је писао *Мансарду*, у Блоковом „Дневнику жене коју нико није волео“. Дневник те несрећнице је – вели Блок –

> „обиље очајања и последњи крик дугог јада“ и он је у Александру Блоку изазвао слику „некакве безличне и једнородне масе: као жућкастосиви, растресити камен пешчаник; али ми се чини да су у ту жуту масу чврсто упијени опиљци непознатог порекла; они мутно светлуцају отуд.

---

[44] М. Сибиновић, *Дело и судбина Осипа Мандељштама*, у: Осип Мандељштам, *Песме и есеји*, Београд, 1999, стр. 34.

[45] „… да је Мандељштамова прва посебна збирка песама, прва књига, изашла 1913, под насловом Камен (Камень) – доживела још два, допуњена, издања, 1916. и 1923. године…“
М. Сибиновић, *Дело и судбина*, стр. 6.

[46] М. Сибиновић, *Дело и судбина Осипа Мандељштама*, у: Осип Мандељштам, *Песме и есеји*, Београд, 1999, стр. 16.

Ослобођени и избрушени руком мајстора (мајстора живота, разуме се!), они би могли да заблистају у круни нове културе.

Таква је вредност сваког искреног људског документа.“[47]

Блоков есеј и његова поента о пешчанику и документу у дубокој је сродности са самом сржи поетике Кишове прозе. А Мандељштамов камен-вријеме и Блоков, а посебно Кишов пешчаник, много памте; из њих се ишчитавају нестали свјетови. Ето како се дозивају симболи кроз вријеме; како прогovара камен-вријеме, пјешчани камен, „пешчаник“, људски документ; како се спајају у чврсту духовну везу А. Блок, О. Мандељштам и Д. Киш.

Кључне речи: Компаративни контекст, традиција, избор, поетичка начела, цитатност, интертекстуалност, подтекст, култура, „пјесникова генеза“, тежина, њежност, шум времена, памћење.

Йован Делич

ДАНИЛО КИШ И ОСИП МАНДЕЛЬШТАМ

(Резюме)

В основе данной работы лежат два комплементарных методологических подхода: поэтика традиции и теория цитатности, или интертекстуальности. Данило Киш выбрал Мандельштама как традицию, переводил его произведения и использовал сведения из его биографии в своей прозе. Поэтому сравнение Киша с Мандельштамом следовало бы провести в трех аспектах: с точки зрения поэтических принципов, с точки зрения перевода, а также с точки зрения изучения прозы Киша, т.е. как Киш использовал биографию Мандельштама в качестве материала для двух новелл, прежде всего рассказа «Красные марки с портретом Ленина». В настоящей работе Киш и Мандельштам сопоставляются с точки зрения принципов поэтики.

И Киш, и Мандельштам являются авторами с высоким поэтическим самосознанием, с завидным ессеистским творчеством, с близкими взглядами на традицию, с фамильярным отношением к близким духам. Они оба понимают мир через культуру и искусство. Отсюда их восхваление памяти как основы культуры и цитат как выражения этой памяти и деятельного, активного присутствия традиции. Отсюда криптичность поэзии Мандельштама и вдохновение ею в теории Кирилла Тарановского. Поэтому и Мандельштам, и Киш настаивают на литературных генах. Отсюда и выраженная метапоэтическая функция их произведений. Общими для обоих авторов являются тема любви и смерти, тема еврейства, связанная с запахами, метафора «шум времени», а особенно значение камня, песчаной земли.

[47] А. Блок, *Дневник жене коју нико није волео*, у: Брјусов, Блок, Мајаковски, *Поезија и револуција*, прев. Милорад Живанчевић, Београд, 1959, стр. 179–184.

УДК821.111.09-1 Oden V. H.

Соња Веселиновић*
Филозофски факултет, Нови Сад

ВИСТАН ХЈУ ОДЕН У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ И МИСЛИ О КЊИЖЕВНОСТИ

Када је 1957. године објављена Антологија савремене енглеске поезије, *коју су приредили Светозар Бркић и Миодраг Павловић, на овој књизи лежала је велика одговорност, јер је требало да покрије велику празнину у рецепцији модерне енглеске поезије. Вистан Хју Оден, један од најистакнутијих и најутицајнијих енглеских песника XX века, на тај начин је ушао у читалачки хоризонт српске публике. Са две књиге песама, књижицом песама у прози, књигом есеја и изборима у антологијама, Оден је код нас више превођен но многи други савремени енглески песници, али представа о његовом песништву варира у зависности од избора песама и преводилачких стратегија.*

Вистан Хју Оден (Wystan Hugh Auden, 1907–1973) један је од најпревођенијих енглеских песника на српски језик, после Вилијама Батлера Јејтса, Томаса Стернса Елиота и Езре Паунда, уколико последњу двојицу сматрамо припадницима енглеске баштине. Његово место у антологијама енглеске поезије XX века снажно је маркирано и већ из тих избора наслућују се обриси његове поетике. Заступљен је у оба издања *Антологије савремене енглеске поезије* (Нолит, 1957, 1975) Светозара Бркића и Миодрага Павловића, као и у *Антологији енглеске поезије 1945–1990* (Светови, 1992) Србе Митровића. Објављена су му два избора поезије, *Песме* (Градина, Ниш, 1972) у преводу Србе Митровића и Зорана Бундала, и *Изабране песме* (Књижевна омладина Србије, Београд, 1996) у преводу Лазара Мацуре, као и аутопоетичко остварење, медитација о љубави *Ненаписана песма* (*Dichtung und Wahrheit (An Unwritten Poem)*), такође у издању нишке Градине (1986; друго издање: Просвета, Ниш, 2002) и преводу Давида Албахарија, и *Изабрани есеји* (БИГЗ, 2000) у преводу Душице Лечић-Тошевски. Осим тога, било је и неколико значајнијих избора по часописима: избор и превод Новице Петровића у часопису *Поезија* (бр. 44 (2008), стр. 5–24) и Владимира Јагличића у својеврсној *Антологији англојезичког песништва од XIV до XX века*, насловљеној *Danse macabre* (према Оденовој песми, између осталог) у оквиру часописа *Липар* (бр. 38/40, 2009, стр. 540–561).

* sonjecka@gmail.com

Поставља се питање шта је издвојило Одена међу другим значајним енглеским песницима XX века, попут Дилана Томаса, Филипа Ларкина или Теда Хјуза, који су знатно слабије превођени, односно шта је олакшало његову рецепцију. Светозар Бркић у предговору *Антологије савремене енглеске поезије*, трагајући за значајнијим везама међу енглеским тзв. ангажованим песницима тридесетих година (Сесил Дај Луис, Стивен Спендер, Луис Макнис и сам Оден), које је критика повезивала с обзиром на идеолошки контекст и њихово занимање за актуелне теме, уочава колико је Елиотова фрагментарна, колажна структура песме била сродна комплексном тематизовању света у расулу између два рата, док је по питању емотивног песничког става, његовог саосећања и укључености, овим песницима био ближи Вилфред Овен. То јесте била урбана поезија, поезија која је третирала многострукост своје стварности на језички изазован начин, која је укрштала и супротстављала дискурсе и модерне модусе израза.

> „Али се Елиотовој модернизованој песничкој техници нису могли одупрети јер је она била истинита у односу на модерни живот, само су је мање или више савладану употребљавали за афирмацију живота у свом смислу; понекад наивно, понекад с успехом. Њихов поглед је у ранијем периоду управљен у спољни свет. Ако узмемо Одна, најоригиналнијег песника после Елиота, запазићемо утицаје Елиота, Хопкинза, Јејтса, англосаксонске поезије, исландских сага, Фројда, Маркса, филма, мјузикхола, новина, детективских романа, путописа и авантура, шала из уског круга, школских часописа итд. Само што он има способност да све то апсорбује и претвори у песму, некад добру, некад лошу.“[1]

То што је Оден упоређиван са Пикасом (Кенет Алот) и Мајаковским, само подвлачи чињеницу да је реч о ствараоцу који подрива неке устаљене облике изражавања у песми. Његова способност да захвати у теме и идеје својег времена, а да тај препознатљиви корпус инвентивно обради и организује у неочекиваним облицима и формама, сведочи о истински великом песнику. Бркић цитира из књиге Едвина Мјуира *The Present Age*, када говори како Оден уме да „прими сваку врсту искуства“, те истиче како је његова машта „првенствено гротескна... и он много позајмљује, понекад и директно, из књига о психоанализи“.[2] И многи други песници, попут Елиота, Емпсона, Дај Луиса, Спендера, Алена Тејта, Чарлса Маџа, Херберта Рида,[3] писали су о Одену и били потакнути његовим стваралачким техникама. Реч је, свакако, о веома утицајном песнику.

„Оден дели са Јејтсом и Т. С. Елиотом таленат да пронађе израз који се памти. Међутим, оно што га издваја јесте опсег његових емоционалних и вербалних референци. Нико други није се укоренио у толико различитих сфера колективног лингвистичког несвесног као Оден.“[4] Амбивалентна природа Оденовог стиха – с једне стране песма из устрепталог срца, с друге снажна

---

[1] *Антологија савремене енглеске поезије*, прир. С. Бркић, М. Павловић, Нолит, Београд, 1957, стр. 57.

[2] Исто, стр. 58.

[3] Упор. *Wystan Hugh Auden: the Critical Heritage*, ed. by John Haffenden, Routledge, 1997.

[4] „Introduction“, *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, edited by Stan Smith, Cambridge University Press, 2004, p. 2.

реторика која се може довести у везу са пропагандом – донела му је широки успех, али га је и изједала, јер је реч о песнику који је често размишљао о проблему *истинитости* поезије.[5] Оден је кривио управо Јејтсов утицај због свог „ђавола неаутентичности... лажних осећања, високопарне реторике, шупље звучности“.[6] Његова поезија најснажније делује можда најпре када има у виду сопствену ограниченост, када сведочи о помешаним осећањима и остаје донекле замагљена. То јој омогућава да у различитим временским периодима поново бива актуелна.

> *Оденов ефекат* почивао је у тој способности да се јасним сликама, магичним реченицама и величанственим запажањима ухвате променљива расположења времена, изражавајући осећаје које људи нису били свесни да деле, док их нису прочитали.“[7]

То, наравно, нису биле само ангажоване теме и актуелни догађаји, будући да његове песме углавном имају неки лични призвук, у њима се осети рањиво, борбено лирско ја, њихов тон није хладан нити дистанциран, тако да песник вешто увлачи читаоца, пружајући му могућност да се диви, али и да се идентификује.

У *Антологији савремене енглеске поезије* проналазимо чак једанаест Оденових песама, тако да је он заступљен са највише песама и заузима највише простора у овом избору, чак више и од Јејтса и Елиота. Избор обухвата песме: „Сведочанства“ („The Witnesses“, прев. М. Павловић), „Рембо“ („Rimbaud“, прев. М. Павловић), „У доба рата“ („In Time of War XXVII“, прев. М. Павловић), „Едвард Лир“ („Edward Lear“, прев. М. П.), „Зауставите сва звонца, искључите телефон“ („Funeral blues (Stop all the clocks)“, прев. М. П.), „У спомен В. Б. Јејтса“ („In Memory of W. B. Yeats“, прев. М. П.), „Шпанија 1937“ („Spain 1937“, прев. М. П.), „Бољима од себе“ („Their Lonely Betters“, прев. И. Секулић), „У спомен града“ („Memorial for the City“, прев. И. Секулић), „Незнани грађанин“ („The Unknown Citizen“, прев. прев. М. Михајловић), „Ноне“ („Nones“, прев. И. Секулић). Одабир раних песама могао је бити и репрезентативнији, али је заиста успешно обухваћено Оденово дотадашње стваралаштво у целини, тако да овај избор нипошто не делује анахроно. Оно што делује анахроно јесте донекле неадекватан превод по питању израза, дискурса, тона. Чак и преводи Миодрага Павловића, коме је Оден морао бити много ближи и по сензибилитету и по свом модерном језику, губе негде одговарајући тон, каткад су и прилично слободни („Рембо“), док песма „Зауставите сва звонца, искључите телефон“ губи оригиналну патетику и градацију. Но, остале песме у његовом преводу заиста пре-

---

[5] „Песнику је тешко да не говори лажи зато што у поезији све чињенице и сва веровања престају да буду истинита или погрешна и постају занимљиве могућности. (...) Песник је у сталном искушењу да употреби неку идеју или уверење, не зато што их сматра истинитим, већ зато што их види као занимљиве поетске конвенције. Он не мора у њих да *верује*, али је важно да његове емоције буду дубоко укључене, што се никада неће догодити ако их он као човек не доживљава озбиљније од обичне поетске конвенције. (...) Неки писци мешају аутентичност, којој би увек требало да теже, са оригиналношћу, о којој никада не би требало да воде рачуна.“, В. Х. Оден, *Изабрани есеји*, прев. Душица Лечић-Тошевски, БИГЗ, 2000, стр. 24.

[6] *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, p. 3.

[7] Исто.

носе аутентичну драматичност песниковог израза, промене регистра, нагле промене ритма, колажне слике, особито у песмама „У спомен В. Б. Јејтса“ и „Шпанија 1937“.

Проблем са Оденом, као и код Елиота, уосталом, јесте што превод често не успева да пренесе прецизност одређене песничке слике, већ кружи око ње тражећи адекватну реч и често је замагљује. Тај проблем се најпре уочава у преводима Исидоре Секулић (а реч је о некима од његових најпознатијих песама), нарочито када преводи песму „У спомен града“ и не успева да пренесе сву комплексност мотива града, коју песник потенцира, те дух урбаности, који у енглеској поезији има велику традицију, а знамо да је Оден инспирацију тражио и у Поуповим сликама градског живота. Реч је о песми која експлицитно упућује на технику монтаже, сажетост и брзе резове, уводећи „око вране и око камере“ већ у првом стиху. Упоредимо:

The eyes of the crow and the eyes of the camera open
Onto Homer's world, not ours. First and last
They magnify earth, the abiding
Mother of gods and men; if they notice either
It is only in passing: gods behave, men die,
Both feel in their own small way, but She
Does nothing and does not care.
She alone is seriously there.[8]

И превод:

Очи вране и око камере отварају се
У свет Хомера, не наш. Почињу и дочињу
Величајући земљу, ваздашњу
Матер богова и људи; уоче л' једне ил' друге,
На пролазу је само: богови исправни, људи смртни,
Обоји сналазе се како-тако, док Он
Ништа не чини и ништа не брине,
Он једини заправо је тамо.

Текст песме у преводу постаје нејасан, конфузан и отежано се прати, јер се удаљава од прецизно уобличених слика. Надаље у преводу ови недостаци још су израженији, а основни тон се губи. С друге стране, тамо где песник инсистира на неодређености по питању именских и глаголских промена, што му енглески језик дозвољава, као и на фрагментарности одређеног исказа, често се дешавају приметна одскакања у нашем језику. То је, рецимо, значајан аспекат песме „Незнани грађанин“, у којој је Милица Михајловић врло успешно пронашла одговарајући дискурс да пренесе Оденову иронију, с једне, и саосећање, с друге стране, а у целини један свет сачињен од умрежених бирократских гласова који човеку одузимају идентитет. Чини се да

[8] W. H. Auden, *Collected Poems*, edited by Edward Mendelson, Random House, New York, 1976, p. 450.

је, упркос можда и нужним мањкавостима, које узрокује неједнако стање у ондашњој британској и српској поезији, овај избор и превод широко отворио врата за даљу рецепцију Вистана Хју Одена у српској књижевности.

У *Антологији енглеске поезије 1945–1990.* Србе Митровића заступљени су песници тридесетих година који су у свом каснијем стваралаштву остварили одређени поетички преображај и тиме условили другачија читања укупног дела. У овом избору објављене су Оденове песме: „Драга, мада је ноћ прошла“ („Dear, Though the Night is Gone“), „Musée des Beaux Arts“, „Ахилов штит“ („The Shield of Achilles“), „Похвала кречњаку“ („In Praise of Limestone“), „У спомен града I“, „Август 1968“ („August 1968“), „Кад бих ти могао рећи“ („If I Could Tell You“) и „Кратке“ („Shorts“). Све песме, осим „У спомен града“, коју је преузео из *Антологије савремене енглеске поезије* у преводу Исидоре Секулић, превео је сам Срба Митровић. Јасно је да је приређивач представио другачијег Одена од оног кога смо могли доживети у Бркић-Павловићевој антологији, он је, уосталом, пред собом имао целину његовог дела. Ипак, зачуђује то што се, упркос Оденовом обимном послератном делу, Митровић у свом избору није држао оквирних темпоралних одредница, односно 1945. године као почетне, будући да је песма „Драга, мада је ноћ прошла“ из 1936, „Musée des Beaux Arts“ из 1938, а „Кад бих ти могао рећи“ из 1940. Притом, осим песме „Musée des Beaux Arts“, преостале две песме нису суштински значајне или репрезентативне за Оденов опус и њихов избор чини се прилично произвољним. Избор осталих песама далеко је основанији и то, углавном, и јесу оне песме којима се Оден представља у антологијама. Сада имамо и много савременији приступ песниковом језику и изразу и изнијансиран дискурс, то јесте језик сувременог интелектуалца који у свету око себе разоткрива различите слојеве и у песми их јукстапозиционира, трагајући за новом сликом и смислом. У свом поговору Митровић о Одену пише следеће:

> „Оден је несумњиво први глас енглеске поезије и то ће бити свакако све до своје смрти 1973. године. (...) Неоспорно је да је Оденова поезија вршила (и данас врши) велики утицај на младе песнике, па је чак немогуће издвојити оне на које Оден није утицао у одређеној мери. Наравно, његова поезија у послератном периоду и сама доживљава дубоке промене у односу на оно што је дневно и омеђено политиком. Сам Оден се одриче неких својих ранијих песама (*Шпанија* и још неке) и препушта издвојеном положају независног интелектуалца и католичког конвертита. Но његов глас остаје и надаље глас песника у свету који светом у целини не може бити задовољан.“[9]

Песме „Musée des Beaux Arts“ и „Ахилов штит“ изазивале су највише пажње код наших преводилаца, за сваку постоји по неколико превода, можда због присутне интермедијалности и призивања одређеног грчког мита у савремену свест лишену илузија. „Ахилов штит“ тумачен је често као антиратна песма, управо због поигравања са имперсоналношћу и одговорношћу: штит упућује на радње за које наизглед нико није одговоран, али су оне незаустављиве. Суптилна и вешта противстављања двају светова, двеју цивилизација, условљена особеним преламањем погледа, специфичним

[9] *Антологија енглеске поезије 1945–1990*, прир. Срба Митровић, Светови, Нови Сад, 1992, стр. 261–262.

кадрирањем, присутна су и у песмама „Похвала кречњаку“ и „У спомен града I“, док је епиграмска „Август 1968“ јасно политички ангажована, будући написана као реакција на совјетску окупацију Чехословачке. Заједно са неколицином епиграма из циклуса „Кратке“, који потичу из циклуса „Shorts II (1969–1971)“ и „Shorts (1972–1973)“, Срба Митровић даје јаснију представу о Оденовом ангажованом стваралаштву него што је то био случај у *Антологији савремене енглеске поезије*, иако је ова антологија експлицитно указивала на тај аспект његовог стваралаштва.

У избору *Песме*, Митровић и Бундало настојали су да дају обухватнији приказ Оденове поезије, тако да су песме узете из дванаест његових песничких збирки, почев од збирке *Песме* (*Poems*, 1930), а закључно са збирком *Град без зидова* (*City Without Walls*, 1969), једном од последњих. Највећи број песама је из чувене збирке Ахилов штит (*The Shield of Achilles*, 1955), пошто се у њој налазе циклуси *Буколике* (*Bucolics*) и *Horae Canonicae* и песма „Ахилов штит“. У односу на хрватско издање *Поезија* из 1964, у преводу Томислава Сабљака, овај избор из Одена није толико усредсређен на предратне године песниковог стварања, већ управо на његову нешто зрелију фазу. Преводиоци поимају значај те Оденове *памтљиве*, ефектне реченице, те је и при превођењу најчешће узимају за релевантну у односу на *динамичку хијерархију релевантности* особина изворног текста, текста који се преводи.[10] Управо због тога, не преносе по сваку цену везани стих, знајући какву функцију он има за Одена. На пример, песму „Похвала кречњаку“ Оден је испевао смењујући тринаестерце и једанаестерце – што је, свакако, било неизводљиво и непотребно у преводу – а то је једна од његових адаптација силабичког метра који је преузео од Маријан Мур, прилагодио и начинио правилнијим. Оден је користио правилан силабички стих настојећи да задржи предности традиционалног метра, а да притом не звучи архаично, што је у преводу и иначе, када је реч о наративном стиху разговорног тона, тешко изводљиво – стихови би звучали сапето и натегнуто. Сам песник, у свом есеју „Писање“, уочава разлику у схватању везаног стиха у Француској и Енглеској: „Људи енглеског говорног подручја су увек сматрали да поетски говор и свакодневна конверзација не треба много да се разликују, и кад год би енглески песници приметили продубљивање јаза између поетског и обичног говора покретали су стилску револуцију да би их поново приближили.“[11] Српска књижевност са својом дисконтинуираним и убрзаним развојем стиха није често осетила ту тенденцију приближавања песничког и говорног језика, тако да се утицај енглеског песништва може огледати баш на том плану.

Многе Оденове песме вешто комбинују различите тачке гледишта једног лирског субјекта, различите перспективе субјекта исказа и субјекта

[10] „У сваком случају, треба уочити *динамичку хијерархију релевантности*, што би значило да свака особина, на сваком нивоу, може, у принципу, под извесним околностима, преузети високу, а у неком случају и највишу позицију у овој хијерархији“. Уп: Gideon Toury, „Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation“, *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4, Translation Theory and Intercultural Relations, Summer-Autumn 1981, p. 12.

[11] Вистан Хју Одн, *Изабрани есеји*, прев. Душица Лечић-Тошевски, БИГЗ, 2000, стр. 30.

исказивања, посебно оне наративне. Његова прва књига по одласку у Америку носи назив *Двоструки човек* (*The Double Man*, 1941), а још у својим раним текстовима писао је о „психолошком сукобу између сопства као субјекта и сопства као објекта".[12] Специфична *разговорност* његовог стиха, дијалог који се води чак и кад није експлицитан, упућује на онај превасходни дијалог – дијалог са самим собом песника који се преиспитује – а из тога произлази и упућеност његове речи читаоцу. То управљање гласовима песме може се осетити као оркестрирање које у први план, план исказа, избацује саму тему и разматра је, док се у позадини слути онај преовлађујући тон који даје субјект исказивања – била то проткана нит хумора, иронија и самоиронија, или пак патина меланхолије и рањивости. Узмимо последњу строфу песме „Језера" из циклуса *Буколике*:

> Невероватно је да ћу икада чувати лабуда
> Или градити кулу на неком малом поразу,
> Али то ме неће спречити да се питам за коју врсту
> Језера бих се одлучио да морам.
> Ледничко, метеорско, речно, слано, вулканско, тектонско, крашко...?
> Само рећање њихових имена увек је тако пријатно.

У њој нема особито упечатљивих слика нити метафорике, њена снага лежи пре свега у тону, у тој привидној једноставности која при поновним читањима сугерише један став према животу и стварању који може бити препознатљив, али не и баналан. У томе је и снага Митровићевих и Бундалових превода, тако да ова књига не само да утемељује примарну рецепцију Оденове поезије код нас, већ и утиче на потоње домаће стваралаштво новим, свежим песничким поступцима.

Оден је у избору и преводу Лазара Мацуре представљен потпуно другачије. Највећи број песама је с краја тридесетих година, из збирке *Друго време* (*Another Time*, 1940) и других, а и већина песама је преведена у везаном стиху, сталним облицима (сонет) и са римом. Ту је и читав циклус сонета „Сонети из Кине" („Sonnets from China"), који делује и најуспелије у овој књизи. Неколицина Оденових дужих песама популарног тона, са сатиричним или мелодрамским елементима, попут „Госпођице Ци" или „Виктора", у преводу потпуно губи своју нијансираност. Будући да су то песме без слика и метафорике, чија се трагична садржина супротставља лаганом, готово певљивом римованом тону, њиховим превођењем тешко да и највештији преводилац може нешто вредно постићи. Лазар Мацура је прозни преводилац, тако да још више чуди што је своје превођење отежао везаном формом, а притом није успео да пренесе танане разлике у тону и Оденову модерну, разговорну реченицу као јединицу стиха. Због тога и песме слободније форме, попут „Непознатог грађанина", „Успомени В. Б. Јејтса" и „Музеја лепих уметности", делују језички спутаније него претходни преводи ових песама. „Сонети из Кине" представљају Оденово експериментисање са овим сталним

[12] *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, p. 9.

обликом и његово комбиновање са оријенталном тематиком, као и тестирање и одређивање граница субјекатске позиције, привлаче највише пажње у овој књизи и својом техником, видљивом упркос својеврсном преводилачком *поравнавању* текста ради уобличавања сонета, убедљиво предочавају песникове тадашње поетичке ставове.

Ненаписана песма чита се као циклус песама у прози, али у њој осетимо снажну есејистичку и аутопоетичку црту. Експлицираним песниковим ставовима у тој књизи и у књизи *Изабраних есеја* поткрепљује се наше читање Одена. Нажалост, у преводу је поднасловом замењен наслов *Dichtung und Wahrheit* (*Поезија и стварност*), који директно упућује на наслов Гетеове аутобиографије. Он, с једне стране, сведочи о кључној проблематици књиге, а с друге, фигурира као интертекстуални маркер, и зато није смео бити искључен. Педесет медитација разматрају значење сваке од три речи садржане у изјави „ја те волим“, те проблематизују позицију са које се у песми говори, свест о изговореном и аутентичност изреченог,[13] да би се дошло до закључка да се не може написати песма о ономе што песник осећа и мисли у датом тренутку, јер он то и не може докучити, тако да сама песма не може приказати сопствену истину. Важне аутопоетичке проблеме Оден обрађује и у есејима „Читање“ и „Писање“, као и у радовима на тему Шекспира, Д. Х. Лоренса, Р. Фроста или Ибзена. Песник се ту дотакао и питања преводивости поезије:

> „Чак и у најнеухватљивијој поезији има елемената који су преводиви. Звук речи, њихови ритмички односи, значења и асоцијације значења које зависе од звука, као што су риме и игре речи, наравно, непреводиви су, али поезија за разлику од музике не представља чист звук. Сваки елемент у песми који није заснован на вербалном искуству је, до извесне мере, преводив на други језик, на пример: слике, поређења и метафоре које се изводе из чулног искуства. Штавише, како су сви људи јединствени без обзира на културу из које потичу – сваки човек је члан једне класе – може се превести јединствена слика света коју прави песник има.“[14]

Оден указује на то да постоји и онај примарни ниво превођења, на који су указивали Пруст и Марина Цветајева, а то је превођење из невербалног, из јединственог личног искуства и имагинације, у језички, општеприхваћени систем. Песник истиче оно што је суштински значајно у његовом делу и што преводиоци не смеју занемарити.

Истакнуте особености Оденовог дела путоказ су и за тумачење рецепције његовог дела у српској књижевности, а једну сферу те рецепције представља и однос српских песника према њему. Такве релације нису често потенциране нити од стране самих песника, нити од стране њихових тумача, а када се експлицитно изражавају у песми, најчешће остају на нивоу цитата неке упечатљиве реченице, памтљивог стиха, без стварних поетич-

[13] Упор: „У стара времена песник је обично писао у трећем лицу, док су његову уобичајену тему чинила дела других људи. Употребу првог лица он је чувао за призивање Музе или за подсећање свога Принца да је дошао дан исплате; чак и тада он је говорио не као он сâм, већ у свом професионалном својству барда“, В. Х. Одн, *Ненаписана песма*, прев. Д. Албахари, Просвета, Ниш, 2002, стр. 15.

[14] Вистан Хју Одн, *Изабрани есеји*, стр. 29.

ких сродности, тако да их проналазимо и код песника који су поетички од Одена толико удаљени попут Матије Бећковића. Оденов специфичан однос према актуелним темама и способност да актуелно тематизује тако да оно ухвати нит свевременог, али и да нуди лични став и проживљеност, чинио се веома инспиративним оним српским песницима који су се надахњивали савременим стваралачким тенденцијама енглеске поезије, претежно интелектуалистичке и академске, попут Миодрага Павловића, Ивана В. Лалића, Јована Христића, Александра Ристовића, Србе Митровића. И тематски Оденова поезија кореспондира са *неосимболистичким* и *неокласицистичким* струјама у српској поезији седамдесетих година, када је реч о човековој укорењености у цивилизацијске законитости, о његовој распетости између приватног и јавног, општег плана, и о његовој стваралачкој одговорности. Песников повратак англиканској цркви 1939. године и особена религиозна инспирација (*Horae Canonicae*) врло су блиски тенденцијама присутним у српској поезији након слабљења комунистичке доктрине, наравно, код оних песника који домаћу средњовековну традицију надограђују неортодоксним религиозним искуством модерних европских песника. Значајна је путописна и медитеранска црта Оденове поезије (Италија), а познато је да је овај песник сматрао да је његово дело кључно одредио Константин Кавафи, песник Медитерана, културно-историјских промишљања и запитаности над цивилизацијским условљеностима, присутан и у референцама српских песника попут Христића и Лалића, али и оних савремених.

Оденов стваралачки поступак могао је бити и путоказ за превазилажење у себе затворене симболистичке поетике и идеолошки компромитоване надреалистичке, посебно у тренуцима када се турбулентна стварност директно наметала песничком свету. Чувени и небројено пута навођени стих из песме „Успомени В. Б. Јејтса“ да се „због поезије ништа не дешава“ („poetry makes nothing happen“) – који је код многих, па и наших песника, наилазио на одговор – сабира свест о немоћи речи и потребу да се ипак песнички говори у непесничко доба. „Оденова онтологија не може се олако припојити постмодернистичким идејама ’перформативности’ и ’самообликовања’, с обзиром на то да је он био свестан великог бремена културних и социјалних условљености које детерминишу индивидуални идентитет“, сматра Стен Смит,[15] али свакако да код њега уочавамо постмодернистички осећај децентрираности субјекта, места и историје. На тај начин, проблематизује се оно подразумевајуће, почев од личне перцепције па до традиције, мита, *истине*. Оден као први песник који се осећао домаћим у XX веку, према Едварду Менделсону, једина је прикладна песничка фигура која би могла да надгледа почетак XXI века.[16]

---

[15] *The Cambridge Companion to W. H. Auden*, p. 11.

[16] „Preface“ to W. H. Auden, *Selected Poems*, ed. by Edward Mendelson, Faber and Faber, London, 1979, p. IX.

Кључне речи: енглеска поезија, превођење, рецепција, антологија, савремена српска поезија, преводилац, В. Х. Оден.

ЛИТЕРАТУРА

Антологија енглеске поезије 1945–1990, прир. С. Митровић, Светови, Нови Сад, 1992.

Антологија савремене енглеске поезије, прир. С. Бркић, М. Павловић, Нолит, Београд, 1957.

Wystan Hugh Auden: the Critical Heritage, ed. by J. Haffenden, Routledge, 1997.

Danse macabre. Антологија англозезичког песништва од XIV до XX века, часопис *Липар*, бр. 38/40, 2009.

The Cambridge Companion to W. H. Auden, ed. by S. Smith, Cambridge University Press, 2004.

Одн, Вистан Хју: *Изабране песме*, прев. Л. Мацура, Књижевна омладина Србије, Београд, 1996.

Одн, Вистан Хју: *Изабрани есеји*, прев. Д. Лечић-Тошевски, БИГЗ, Београд, 2000.

Auden, W. H: *Collected Poems*, ed. by E. Mendelson, Random House, New York, 1976.

Одн, Вистан Хју: *Ненаписана песма*, прев. Д. Албахари, Просвета, Ниш, 2002.

Одн, Вистан Хју: *Песме*, прев. С. Митровић, З. Бундало, Градина, Ниш, 1972.

Auden, W. H: *Selected Poems*, ed. by E. Mendelson, Faber and Faber, London, 1979.

Поезија, бр. 44 (2008), стр. 5–24.

Gideon Toury, „Translated Literature: System, Norm, Performance. Toward a TT-Oriented Approach to Literary Translation“, *Poetics Today*, Vol. 2, No. 4, Summer-Autumn 1981.

Sonja Veselinovic

WYSTAN HUGH AUDEN IN CONTEMPORARY SERBIAN LITERATURE AND ESSAYISM

(Summary)

Before WW II, English poetry was not in the focus of Serbian writers or leading literary figures, as they were heavily influenced by German, Russian and French literatures, in certain periods of the 19th and the first half of the 20th century. 1960s started a new era of English-Serbian literary connections, since a generation of newly established poets developed an interest in the English culture. Significant reception of English poetry began with the *Anthology of Contemporary English Poetry* (*An-*

tologija savremene engleske poezije), edited by Svetozar Brkic and Miodrag Pavlovic in 1957. Thus the Serbian readers were introduced to Wystan Hugh Auden, one of the most influential English poets of the 20th century. This paper analyses the process and dynamics of further translations of Auden's poetry, in order to determine the criteria that steered them, which range from the translators' explications and reasons behind their selection of poems, to different aspects of form and discourse modulation, and finally to the status of the translated poem in the target tradition and culture.

УДК 821.163.41.09”19/20”

Љиљана Бјелица*
Instituto di Filologia Slava, Catedra di Lingua e litteratura
Serbo-cr., Roma

СРПСКИ ПИСЦИ У НОВИЈИМ ИТАЛИЈАНСКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА – ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊИМА

Проучавање српске књижевности у Италији има дугу традицију. Интересовање за српску књижевност током XX и почетком XXI века било је под утицајем две околности. Прва је била у великом развоју славистике, отварању славистичких катедара (а у оквиру њих и српски језик и књижевност имали су своје место), превођењу потребне литературе и разним издавачким подухватима који прате студије славистике. Други подстицај је проистицао из чињенице да је, од друге половине XX века српска књижевност направила велики пробој у европску, па и светску литературу, јер је, пре свега српски роман, добио значајне представнике у делима Иве Андрића (који је, као добитник Нобелове награде, скренуо велику пажњу на српску књижевности уопште). Милоша Црњанског, Данила Киша, Милорада Павића, Давида Албахарија и др. Од посебне је важности, међутим, интересовање италијанске славистичке науке за српску књижевност средњега века, чији је пример монографија Jefimija monaca, studia della Sebia medievale *Барбаре Ломаћистро.*

Проучавања српске књижевности у Италији имају дугу традицију и она је, по природи ствари, пратила развој славистике у овој средини, али, истовремено и актуелне токове српске књижевности.

Током XIX и нарочито XX века занимања за српску књижевност била су усмерена у два правца. У једном правцу, настојало се на што ширем упознавању самога садржаја српске књижевности, што се рефлектовало на преводима, објављиваним, пре свега, у периодици. Са стабилизовањем места српског језика и књижевности у оквиру славистичких студија (у Риму, Падови итд.), преводило се систематичније, за потребе студија настајале су хрестоматије и преводи класичних дела српске књижевности – народне поезије (*Poesia popolare serbo-croata,* Padova, 1949), приповедака најзначајнијих српских приповедача и др. (Lionelo Konstantini; Kronja). После значајног узлета и популарности, који је српска књижевност добила у другој

* ljiljana.bjelica@uniroma1.it

половини XX века, са великим романима и све познатијим значајним прозаистима, Ивом Андрићем, Милошем Црњанским и Милорадом Павићем, али и другима, Данилом Кишом, Давидом Албахаријем итд., италијанска средина је почела да прати актуелну литературу са великом пажњом и то је својство задржала и до наших дана, када најактуелнија дела српске књижевности, поезија, приповетке и, нарочито, српски роман добијају место у италијанским преводима. Поред антологија песама, италијански издавачи се прихватају и издавања приповедака, научних монографија, студија, попут књиге Силвиа Ферарија *Due Serbi e un Bosniaco* – о романима *Госпођица* и *На Дрини ћуприја* Иве Андрића, о *Књизи о Микеланђелу* Милоша Црњанског и о Данилу Кишу, да поменемо само неке од новијих књига. У другом смеру, интересовање за српску књижевност кретало се према научним истраживањима, проучавањима и вредновањима, која су такође добрим делом била у складу са развојем славистике, али која су истовремено била и резултат најнепосреднијег интересовања за поједине писце и књижевне појаве, као и за језик, о чему сведоче, пре свега, биографско-библиографске јединице у енциклопедијама и лексиконима али и докторске дисертације са таквим темама – о језику XVIII века (*Tradizione e innovazione linguistica nella cultura serba XVIII secolo* R. Morabito, Cassino, 2001), о Захарију Орфелину, Доситеју Обрадовићу, укључујући и превод његовог *Живота и прикључења* (*Vita e avventure* , Lecce, 2007, M.R. Leto), Вуку Караџићу (да подсетимо на скуп и реферате италијанских слависта на скупу *Вук Караџић, la Serbia* е *l'Europa*, објављених 1990), као и најновије прилоге италијанских слависта на недавно одржаном научном скупу у Риму (2009), посвећеном овом значајном просветитељу ''Dositej Obradović, un intellettuale europeo''. Посебан допринос проучавању књижевних појава овог периода дају истраживања и прилози професора Серђа Бонаце – о Вуку Караџићу, Доситеју Обрадовићу.

Посебно је занимљиво да се у најновије време истраживачи италијанских архивских фондова, али и литерарне грађе непосредно, усредсређују на старије појаве српске књижевности, културе и историје. Пре двадесетак година она је већ добила своје место у књизи познатог слависте Рикарда Пикија (Riccardo Picchi) *Letteratura della Slavia Ortodossa* (Bari, 1991), као и у низу ћирило-методијанских и других студија Ђорђа Зифера (Giorgio Zifer) и др. У ближем периоду од пре десетак и нешто више година томе су доприносили редовни научни скупови организовани у Венецији у Фондацији Giorgio Cini, на којима је управо старија српска књижевност имала своје место и на којима је саопштено а потом и објављено низ прилога који су се тицали старије српске књижевности, на пример о српској средњовековној верзији романа о Тристану и Изолди у односу према другим варијантама (*Il libro nel bacino adriatico, secc. XV–XVIII),* као и о питањима језика и културе у оквиру ширих славистичких или јужнославистичких тема. Том кругу припадају и појединачна сагледавања срспког средњовековља (*La battaglia di Cossovo nella scienza e nella cultura italiana* Франческа С. Перила, прочитан управо на једном од ових скупова, 1990, и друга).

Неколико најновијих књига показују и ширину и дубину тих интересовања. О тој ширини сведоче подухвати у којима се преплићу италијанска и српска истраживања, која откривају везе и додире које нису биле довољно уочене или које, једноставно, боље и потпуније сагледавају српску књижевност и културу. У том погледу, вредна је помена, на пример, чињеница да је 2004. године у Pontificio Istituto Orientale a Roma, Facolta' scienze ecclesiastiche orientali, израђена и одбрањена докторска дисертација, на италијанском језику, о познатом аутору књиге *Православна Далмација* (Нови Сад,1901) и врсном зналцу православне канонистике, епископу Никодиму Милашу – *Nikodim Milaš vescoco della Dalmazia ed Istria ed il suo contributo alla canonistica orientale.* Аутор њен је протођакон београдске Саборне цркве др Лука Новаковић, дисертација је рађена под вођством римских и београдских ментора и објављена – ''Excerpta ex Dissertatione ad Doctoratum'', Roma-Belgrado, 2005[1]. (Додајемо да је у прошлости у Риму, 1942, у Pontificio Istituto Orientale брањена још једна докторска десертација о Никодиму Милашу – *Doctrina Nicodemi Milaš de Primatu Romani Pontificis*[2].) Као сведочанство, али и као резултат заједничких истраживања српске културе, црквене и књижевне прошлости, јесте зборник *Storia religiosa di Serbia e Bulgaria*[3], као једна у низу књига у едицији која из годину у годину представља ''црквену историју'' Европе, у огранизацији Фондације Амбросиана, најпре у оквиру колоквијума, а потом у зборнику који објављује радове са сваког колоквијума (*Storia religiosa dei popoli balcanici,* Milano, 1983. и др.). Неколико прилога у овом зборнику бави се компаративистичким темама везаним за питања религије, културе, историје, на просторима Србије и Бугарске, пре и у време турске владавине, међу којима су, поред значајних медијевиста, вредни прилози италијанских слависта – *L'Illirico (il basso Balcano) nela tarda antichita cristiana* (Cesare Alzati), *La Bulgaria e la Serbia nel. Sec. XIV. Stato, Chiesa, cultura – Bugarska i Srbija u XIV veku. Država, crkva, kultura* (Vassil Gjuzelev), *L'esicasmo bulgaro e serbo del Trecento e sua diffusione nel mondo ortodosso – Исихазам бугарски и српски у XIV веку и његово раздвајање у православном свету* (Кристијан Ханик) др.

На основу сасвим нових истраживања италијанских архивских фондова, пре свега архива из Фиренце италијанског писца, новинара и ерудите Анђела де Губернатиса (1840–1913) настала је пре десетак година књига о Анђелу де Губернатису и словенском свету Стефана Алое – *Angelo de Gubernatis e il mondo Slavo (Cap.IV Slavi meridionali – Serbia)*, објављена у Писи, у којој се велики део односи на српске теме, на српску науку и уметност, на Стојана Новаковића, Стојана Бошковића, Миленка Веснића и друге важне српске књижевне и културне посленике[4]. Грађу из овога архива, а то су неиздате белешке Стојана Новаковића, као и рукописи Миленка Веснића, уз обимне коментаре и разматрања, објавио је Алое у неколико наврата и београдским „Прилозима за књижевност, језик, историју и фолклор'' – *Note inedite di Stojan Novaković...,*необјављене Веснићеве белешке *La pittura serba*[5]. Посебну занимљивост ових интересовања за српску књижевност јесте у околности што се, више него у неким другим срединама, које се усредсређују првен-

ствено на савремену српску књижевност, или на ону настајалу у последњим деценијама прошлога века, италијански слависти баве старијим епохама, XVIII веком, али и средњовековном књижевношћу.

За ову прилику издвојили смо монографију о монахињи Јефимији Барбаре Ломаћистро управо по томе што је предмет интересовања историја, култура и књижевност средњега века и један он најзначајнијих представника српске средњовековне књижевноти, али и савременик и на свој начин и учесник у историјским збивањима средњовековне Србије[6]. Стара српска књижевност одавно је у средишту пажње славистичке медијевистичке филологије и велики је број научника који се њоме баве и објављују своје прилоге у књигама и разним научним публикацијама у свету, или се баве темељним истраживањима у оквиру разних лексикографских, археографских, текстолошких, издавачких и других програма. „Ипак – наглашава Томислав Јовановић у приказу књиге Барбаре Ломаћистро – нешто су ређе књиге које на целовитији начин говоре о одређеним писцима, при чему се појављују и преводи њихових дела”[7].

Приступ личности која је са своја три кратка књижевна састава *Тугом за младенцем Угљешом, Молитвом* и *Похвалом кнезу Лазару* заузела високо место у српској средњовековној књижевности, пред аутора је поставио неколико великих проблема. Најважнији је био наметнут чињеницом да је књига намењена читаоцу који треба да се сусретне са ликом једне историјске личности, и то жене, која је у свом времену одиграла ненаметљиву али важну улогу. И која уз то била – писац. Добар познавалац не само изворне српске средњовековне књижевности већ и богате литературе о овом периоду српске књижевности, којом се и иначе бави, али и историје и историје уметности, што је, иначе, неопходно за компетентно бављење медијевистичким темама, Барбара Ломаћистро би имала далеко лакши задатак да је монографију о Јефимији писала само са књижевноисторијског становишта и за ужи круг стручних читалаца. Међутим, будући да је књигу стварала за шири круг, у сам предмет, тему, српско средњовековље, па и књижевност на српскословенском језику мало или нимало упућеног читаоца, пред њом је био озбиљан и одиста не лак задатак. Морала је да задовољи оба критеријума, да у представљању Јефимије и њеног дела не учини уступке научном приступу, а да истовремено шире дочара време, средину, историјске, културу и друштвене околности којима је припадала и у којима је стварала прва српска списатељица, са наглашеном околношћу да је реч о жени-писцу.

Стога је монографија о Јефимији у добром делу задржавала пажњу аутора на темама које се нису у првом реду тицале књижевности. Поред разветљавања историјских околности у време када је ”кћи господара Драме и жена деспота Угљеше”, како је у песми речено, Јелена, пре трагедија у личном и у животу Србије (пре Маричке битке, односно страдања њеног супруга деспота Јована Угљеше и губитка ”младенца Угљеше”) припадала сасвим другачијем свету од онога који ће касније постати њена трагиком обојена реалност, аутор је посебну пажњу посветио дочаравању положаја жене у средњовековној Србији (*La donna nel medioevo serbo),* културном

амбијенту у коме је живела и пре драматичних пораза и губитака: најпре је то била Серска област *(L'ambiente culturale di Serre)*, а потом, после свих губитака које је доживела, за њено књижевно стварање пресудан двор кнеза Лазара (*La corte di Lazar)*.

Овај део студије од највећег значаје ја за разумевање Јефимијине личности и њеног књижевног дела. Као што је познато, као замонашена, Јефимија се посветила, заједно са кнегињом Милицом, касније монахињом Јевгенијом, очувању двора, васпитавању синова убојеног кнеза Лазаревих и бризи за Србију, чак и дипломатским пословима. На основу најважније литературе и самих извора, попут записа инока Исаије о Маричкој бици (овај српскословенски текст је аутор унео у свој текст), и, нарочито, животописа Деспота Стефана Лазаревића Константина Костенечког као најнепосреднијег извора издвојила су се важна поглавља *La corte di Lazar – Lazarev dvor, Il monachesimo – Monaštvo, Il silenzio e la letteratura – Tišina i književnost.* Бавећи се важном околношћу да је Јефимија била монахиња, која је ову жену писца и мудрог сарадника кнегиње Милице, издвојила из свога времена и средине, Барбара Ломаћистро се посебно посветила анализи монаштва које је било у тим околностима у тесној вези са књижевним стварањем. Наиме, укључила је судбину и стварање још једне српске монахиње и писца, подједнако блиске Јефимији, Лазареве кћери и сестре деспота Стефана Лазаревића – Јелене Балшић. На основу *Горичког зборника,* вишестрано занимљивог и важног, у коме су сачувани вредни теолошки и књижевни састави, дочаравала је развијени живот монахиња у средњовековној Србији (о чему, као феномену, како је одлично запажено говори и развијена терминологија која означава сам појам – *калуђерица, инокиња, чрница, монахиња)*, коме су припадале и најважније жене тога времена, негдашња кнегиња Милица, њена кћер Јелена Балшић, аутор посланица и Јефимија. Показало се да је њихово књижевно стварање било исовремено плод књижевног дара али и високе духовности и не мале образованости, неуобичајене за то доба. Као културолошка пратећа тема, настало је и мало поглавље о уметничком везу у средњовековној Србији јер је то био не само украс одежди већ и један од начина књижевног преноса речи и текста, који је користила, као што је познато и Јефимија.

У представљању књижевног рада Јефиминијог, аутор је посветио подједнаку пажњу анализи књижевних дела и њиховим препевима. Као да је у тим препевима на италијански језик, чија је ритмичност оцењена у критичкој литератури као важан квалитет, у ствари аутор наставио са тумачењем књижевне речи . Поред других, издвојен је пример почетка препева ''*Туге за младенцем Угљешом*, који на старом српском језику гласи ''Милије икони, на велик дар'', а на италијанском ''Piccole le icone ma grande il dono'', као и чувени стих почетка *Похвале кнезу Лазару* ''Ва красних мира сего васпитал се јеси от јуности твојеје, о нови мученице кнеже Лазаре'' – ''Tra le bellezze di questo mondo fosti educato dalla giovinezza, o novo martire principe Lazare''[8]. Закључено је, с правом, да су у сва три превода ''тако успостављени ритам и мелодија италијанског језика, чиме се ова дела читају

у посве новом језичком руху”[9]. Успостављање монографије о Јефимији на италијанском језику и из угла гледања италијанског слависте, која је дочарала историјски, културни и друштвени миље Србије пре и после две битке, Маричког и Косовског боја, о личности једног средњовековног писца који је својим даром, духовношћу, стилом мишљења и литерарном изражајношћу посебан, важан је подухват у представљању српске књижевности. По много чему ова књига је изузетна, а посебно је вредно што су се у њој нашла у савременом препеву на италијански језик и сва три мала Јефимијина дела, и то је уједно једини средњовековни српски писац који је на тај – целовит и потпун начин представљен у Италији.

Кључне речи: српска кредњовековна књижевност, Јефимија, Никодим Милаш, Доситеј Обрадовић.

Ljiljana Bjelica

I SCRITTORI SERBI NELLE PÌU RECENTI RICERCHE IN ITALIA

(Riassunto)

Il contributo propone una rassegna delle più recenti ricerche relative alla letteratura serba prodotta dalla slavistica italiana. Particolare attenzione è stata dedicata agli studi relativi al Medioevo e a Dositej Obradović. Nell’ambito della medievalistica si fa riferimento alla monografia Jefimija di Barbara Lomagistro. Il valore della monografia risiede nel fatto che essa non si limita a presentare un autore medievale, ma si sofferma anche sulla situazione storica, sociale e culturale in cui si faceva letteratura nella Serbia medievale. Non a caso, viene prestata particolare attenzione alla vita monastica e al fatto che le più note autrici serbe del Medioevo avessero preso l’abito monastico.

* ikum@ikum.org.rs

УДК 821.163.41.09-1 Popović J. S.
821.163.41.09-1 Simović Lj.

Миодраг Матицки*
Институт за књижевност и уметност, Београд

ХОРАЦИЈЕВ УДЕО У ПОЕТИЦИ НОВЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ (ЈОВАН СТЕРИЈА ПОПОВИЋ – ЉУБОМИР СИМОВИЋ)

Однос Ј. Стерије Поповића према више класичној него класицистичкој традицији, огледа се у преузимању Хорацијевих порука у песмама са општељудском и историозофском тематиком, и препева његових песама као стожера књиге песама Даворје *(1854). Овај траг у српској поезији наставио се све до наших дана, до поезије Љубомира Симовића, већом делом посвећеној обичном човеку. И Стерија и Симовић, по много чему следбеник Стеријин, користе у коментаторским строфичним целинама реторику класичног песништва, пре свега ону утврђену Хорацијевим одама и Сенекиним трагедијама. У раду се указује на велику фреквентност геометријских, паралелограмских и троугластих низова појмова (паралелни низови у истом стиху или низови стихова у строфама са циљем да се истакне порука), као и на феномен поенте у поенти.*

Свестан да су Стеријине песме засноване „на неразлучивој спрези личног и образовног, `примарног` и `литерарног` искуства“, у књизи *Студије о Стерији* Мирон Флашар је детаљно прелистао претходну литературу која се тицала Стеријиног односа према класичној и класицистичкој поетској традицији. Трећина његове књиге односи се на везе са Хорацијем. Он то показује у анализама појединих Стеријиних песама, а понајвише када је реч о структури једине Стеријине књиге песама *Даворје* (1854) у којој препознаје значајан удео десет препева Хорацијевих ода и једне сатире који заузимају средишње место у троделној композицији збирке, које су сам „композициони врх *Даворја*“. Флашар убедљиво показује да је Стерија унео у своју једину књигу песама преводе из Хорација веома смишљено, да послуже „као композициони стожер и као некакав кључ у збирку“. Они, истовремено, имају и велику интегративну улогу, „једнако делатну и на уметничкој и на концептуалној равни песничког исказа“. Већ наслови препева Хорацијевих ода, без обзира да ли су начињени „по Хорацију“ или су „из Хорација“, показују да је реч о песмама моралистичко-филозофске оријентације, у којима се говори о суштини човечијег живота, о питањима практичног морала и људској срећи: *Невиност*, *Штедрота*, *Цена живота*, *О спокојном животу*, *Краткост живота*, *О задовољству живота*, *Правила живота*.

* ikum@ikum.org.rs

Драгиша Живковић је први истакао да је смена песама са историозофском и песама са општељудском тематиком начело према коме је компонован претежан део *Даворја*, а указао је и на тросложну структуру књиге: у првом делу налазе се краће песме са општељудском тематиком, о пролазности људског живота, о таштини нада и снова, о смрти и гробу као јединој човековој могућности да, читавог живота растрзан страстима и гоњен недаћама, постигне „спокој и мир“; у другом делу налазе се дуже песме с родољубиво-историјском тематиком, у којима Миодраг Павловић издваја као најфреквентније речи поетског речника: раздор, неслога, издаја, расуло, наглост, мрак; у трећем су песме дубоке меланхолије и националног клонућа. Реч је о одама са мотивима о немирном и несигурном животу богаташа и моћника, о смрти која не познаје друштвене разлике, о Дунаву као великој метафори пролазности, о непостојаности људске судбине.

Када је реч о Стеријиним препевима Хорацијевих песама, а то је и директна тема овога прилога, треба истаћи да је Стерија у српско песништво унео, управо из оваквог одбира Хорацијевих ода, у метрику српског песништва својеврсну геометријску одлику реторске стилистике. У питању су строфе са коментаторски генерализованим и сентенциозним карактером, епилошке, са филозофско-историозофским наравоученијима. Управо та реторска стилистичка одлика понајвише говори у прилог често истицаним уверењима да Стеријина поезија, његова морално-филозофска и његова историозофска мисао почивају далеко више на античким, делом преко Хорација и Сенеке прихваћеним, него на старозаветним и библијским поставкама. И други песници Стеријиног доба преводили су Хорација, те преводе објављивали чак и у истим периодичним гласилима, али је Стерија својим песничким ауторитетом наметнуо структуру стиха, боље рећи низова стихова, у којима се парно набрајају тежишне речи и слажу у геометријске фигуре, пре свега у паралелограме и троуглове.

Ако бисмо ишли за Курцијусем, који је увео појам маниризам уместо појма барок у стилистичку терминологију као надвремену категорију противну једнако надвремено схваћеној категорији класике, онда можемо говорити и о овој Стеријиној геометријској стилистичкој форми као о маниризму. Свакако реч је о манирстичкој метафорици која, по Курцијусу произилази, мутацијом, из предања античке реторике, односно реторске стилистике, и то бујањем које прекрива „класичну форму“.

Када је реч о реторици, Флашар, узгред, указује на још један источник: „Коментаторски део Стеријиних строфичних целина показује готово потпуно подударање са типом ода претежним у Сенекиним трагедијама“. Реч је о тексту који изговара хор, о хорској оди као имперсоналном гласу који испуњава неку врсту позоришног вакуума, али у њој аутор изриче „низ рефлексија које одређују правац разумевању драмске радње, на равни апстракције и генерализације“. Флашар налази пандан Сенекиних хорских ода које имају улогу да просвећују и поучавају, да учине рационално разумљивим појединачни случај, и то тачним указивањем на опште етичке датости, у Стеријиној косовској тужбалици, пре свега у трећем делу њених строфичних

целина, у којој је остварено обнављање и модификовање предања античке хорске и рефлексивне лирике, по Флашару, према начелима „више класичним него класицистичким“.

У првом плану овог прилога јесу геометријске структуре стиха у Стеријиним песмама и препевима Хорацијевих ода. У песми „Спомен Видова дана“ налазимо типичан пример геометријске паралелограмске строфне структуре реторске провенијенције, при чему се у сваком стиху истичу по два стожерна појма постављена у опозицију, истовремено и најфреквентнија када је реч о Стеријином поетском речнику:

Ништ` на земљи постојаног,
Данас *весео*, сутра *тужан*,
Данас *силан*, сутра *сужањ*,
Данас *славан*, сутра *бедан*,
Данас *соко*, сутра *мрав*.

Стиховне целине упарених опозиционих речи имају истакнуто место готово у свим песмама *Даворја*, без обзира на дужину стиха:

Краља ил` *роба*, *ништетна* ил` *славна*
Судба је равна. (*Гробље*)

У складу са реторском одликама, некада се нижу парови речи који имају циљ да остваре исти ефекат, да нешто нагласе:

Али зашто се крв пролива у веку слободе,
Зар њу рађа *мука*, *беда* и *туга* и *плач*? (*Година 1848-а*)

Ветар *бесни*, ветар *риче*,

Један *пржи*, други *ђипа* (*Милан и Бојана* – балада)

Молбе ни *жертве* не могу те спасти
Од *гроба црна*, *општег душмана* (смрти),

Оставит` мораш *виноград* и *њиве*,
Жену, и лепо устројени *дом* (*Краткост живота* –
из Хорација“)

Туђим *падом*, туђом *штетом*

Бура дрма *небо*, *земљу*

Кој` бијаше *богат*, *славан*

Беда *у пустињи*, беда *у граду*, *у стану* и *веси* (*Даворје на пољу Косову*)

Само у песми „Даворје на пољу Косову“ може се уочити и значајна улога другог типа геометријске структуре, троугласта, којом се гради пирамида у оквиру једнога стиха, те строфе. Прва строфа већ наговештава ту структуру. Први троугао има узлазну, градирајућу узлазну линију, други је супротног усмерења: од славе, те гробова, спушта се до траве заборава, ништине.

Гди је Призрен *славни град*,
Гди су *царски двори*?
Гди Душана *златни век*,
Што чудеса створи.
Све прогута Косово,
Оде српска *слава*,
Гди су били *гробови*
Сада расте *трава*.

Из овакве наговештене структуре излећу трочлани стихови као поетске реторске матрице:

Круну носи Вукашин
Велик, *горд* и *славан*

њом се ова тужбалица завршава:

Слава, *сила* и *богатство*
Променљив је образ мрака,
И гордиња таје свака,
И остаје вечно – *ништа*.

Да се геометријских реторских структура Стерија није одрицао до самога краја, најбоље говори песма „Надгробије самом себи“. У њој се као опозиција вредностима израженим паралелограмском структуром парова речи: стихотворац, ретор, / професор, правдослов, те троугластом пирамидалном структуром тело, ум, све – три пута понавља реч ништа, најпре у функцији троугласте структуре у којој иста реч особито потенцира значење и поруку. У завршном двостиху песме, уводећи реч сенка, као симбол неухватљивости и ништине, таштине, реч ништа Стерија понавља и четврти пут, чиме затвара и паралелограмску структуру, боље рећи квадратну, у којој су све четири стране/речи исте.

Стихотворац, *ретор*,
Професор, *правдослов*,
У књигама име
Вечно остаје ти;
Но *тело* нам *ништа*,
Ум такође *ништа*,
Све је дакле *ништа*,

Сенка и *ништа*.

Две књиге песама објављених 2008. године у оквиру *Одабраних дела Љубомира Симовића у 12 књига*, које можемо сматрати и ауторским избором, могу бити сигурна основа да се утврде координате поетике Љубомира Симовића. Разлог за издвајање овога песника био би да је реч о пет деценија потврђеног песничког дела које је несумњиво оставило значајан траг у српском песништву.

Када је реч о поезији превасходно окренутој човеку, народу и његовој судбини, промишљању суштине живота, Симовићево песничко дело свакако јесте својеврсно огледало преплитања и сучељавања две основне линије српске поезије у другој половини 20. века, оне која следи класицистичке узоре, Доситеја, Стерију и преко њега Хорација, и оне са националним набојем и родољубивим патосом која се у већој мери ослања на Његоша и епску народну песму.

Преплитање и сучељавање две основне линије српске поезије, оне која следи класичне и класицистичке узоре и оне национално обојене и са родољубивим патосом, огледа се у низу доминантних тематских праваца и жанровских преплитања, највише изражених на плану структуре песама, који одређују српску поезију последњих деценија. И у том смислу поезија Љубомира Симовића јесте репрезент српске поезије друге половине 20. века. То посебно важи када је реч о песмама о малом човеку, у којима следи класицистичку традицију српског песништва, утврђену препевима Хорацијевих песама и посебено песмама Јована Стерије Поповића, кога Симовић прихвата као класицистичког песника са реторским елементима на начин како је то чинио и Јован Христић, као и за оне хришћанског, светосавског усмерења (готово да нема озбиљнијег српског песника који нема бар једну песму о светом Сави, Тројеручици и Хиландару, да му, почев од Лазе Костића и његовог прозног описа узлетеле Грачанице, у песмама не полећу и не узлећу култни храмови, као што код Симовића лете Жича, Дечани и Петрова црква, те онима које су у дослуху са усменом, народном поезијом, било да је реч о препевавању, интертексту или подтексту, посебно са оном линијом у српској поезији која се ослања на паганске слојеве и митску свест (некада и домишљену), укључујући ту и линију певања окренуту оностраности. Свега тога има и у песмама Љубомира Симовића, али управо према његовом односу према појединим правцима српске поезије, према начину како и у којој мери се за неку линију опредељује или је мења, откривамо низ одлика његове поетике.

Треба истаћи да разлике до којих долази када је реч о преплитањима класицистичке линије српске поезије са „националистичком“ коју одређује родољубиви патос, битну улогу за Симовића одиграли су његови узори. Доситеј ако и пева „Востани Сербије“, он лице нове државе види као лик звезде Данице, онако како се у Вуковом преводу *Новог завјета*, да би народу била приближена порука на начин на који ће он разумети и прихватити поруку: Христос се у „Откровењу“ оглашава као звезда Даница: „Ја сам ваша звезда Даница.“ И Стерија пева о Косовском бој у, али на свој начин, у контек-

сту универзалне пролазности, те о судбини српског народа, посебно после догађаја из 1848. и 1849. године, веома се критички односећи према њима тако да од националистичке струје доживљава за живота жестоку критику и бива скрајнут: „Доста нам је таквих учитеља!“ – поручује му Јован Ристић. Љубомир Симовић је кренуо тим правцем, за њим, вероватно су му многи, макар у себи, упућивали сличне критике, али, срећом, превладало је његово опредељење да следи Стерију у оном најважнијем, хорацијевском приступу малом човеку, да изнад свега стави у први план оно што је човеческо, што има трајну вредност и што представља прави разлог и смисао живота. Симовић није случајно и своју приступну академску беседу посветио Стеријином делу, што главни лик његове поезије није народ као имагинарни родољубиви колективитет у чије се име пева (песник као продужена рука, израз и тумач народа), већ *обичан човек* са којим за истим столом песник седи и разговара. *Обичан човек* у самом је средишту координатног система поетике Љубомира Симовића. Најбољи део његовог поетског речника припада свету обичног човека, појму човеческог. Ту је, такође, до изражаја дошао хорацијевски дух, свеједно да ли преко Стерије, на том плану Симовић је значајно обогатио српску поезију.

Које су то Стеријине поруке, баштињене од Хорација, које следи и развија Љубомир Симовић? Да поменем тек неколико стихова Стеријиних: „Кратак је живот ко сан, дела су вечита тек.“; „Човеку на земљи прво је човечество.“; „Моје је лечити род“; „Кој` преза роду истину рећи, / Худ је да народ учи.“. Или, да наведем стихове из Стеријиних препева Хорација: „Лепшу ћеш стећи и круну и хвалу / Сам своји жеља угушујућ` халу, / Нег` многе мачем покоривши, друже / Народе чуже.“; „Ил` имао благо богатога Креза, / Ил` се потуцао јадан и убог, / Све је то једно, смрт не зна за кнеза, / Нит` прави избор њезин закон строг. / Свима је судба на земљи једнака, / Пре или после смркнуће нам дан, / Кад падне коцка, да у вечност мрака / Пођемо дуги боравити сан.“; „Лепо ли живиш задовољан с малим! / Кога не тишти блистат` над осталим, / Тај слатко спава, стра, и црни бега / Немир од њега.“ и низ других Хорацијевих стихова о обичном човеку, о безбрижном тежаку кога „сан тихи љуби“. Треба, такође, издвојити и одјеке класицистичке линије која је до Стерије и Симовића дошла посредством Доситеја. У Стеријиној песми „Даворје на пољу Косову“ Симовић налази строфу која је у ствари препев Доситејеве поенте есеја о вери. Овај есеј настајао је у наставцима у двадесетак наравоученија басни: „Хоћеш вечне задужбине? / У прсима цркву зидај, / И са жеља похот скидај, / И утврди срце чисто.“ Из Стеријине песме „Смрт у различитом виду“ као да је Симовић преузео за своје начело Доситејево виђење часне смрти: „Благо теби, ако смрт постојано дочекаш.“

Идући за Хорацијем и Стеријом, за њиховом поетском реториком, Симовић спевава и песму – басну у стиху *Питалица под храстовима*. Реторско питање шта бива када храст испуни своју „храстову меру“ и дохвати се „горњег света“ (висина недоступних обичним људима), иза којега се скрива паралела храста и генија, даје се двоструки могући одговор, дво-

струко наравоучење: или остале храстове увис повуче, или га храстови изопште и неко га из горњег света по прстима удари. Овом кругу песама припада и песма *Небески кључеви*, у којој се у глави, мудрости тражи кључ за све браве. И у овом случају налазимо реторско низање појмова, поетских речи, тако да ова песма још боље звучи као целовита реторска реченица: „Цвет мразовца / клас нагорео / снег којим се поје овца / и орао / маску са лица / маглу између стена / змију у руци / перо или луч / упаљеног свица / главу до рамена / у браву увуци: / може бити кључ.“ Прва песма из циклуса „Кућа на Кондеру“ хорацијевска је и по поруци и по реторским низовима појмова који притврђују основну идеју – поруку. Реч је о постојанству кућа од ћерпича и блата обичних људи које трају и растачу се природно, с кишом:

Градите од блата, као и кртице!
Ваше куће не руше базуке,
Ни хаубице, ни брдска артиљерија!
Ваше куће не обара потоп!
Ваше куће растаче киша купусара!

У песми *Јесењи Крстовдан* реторски низови употпуњују тиху радост живота обичног човека:

„Све се са поља збира и уноси: / уносе се шљиве у мишане, / кукурузи у кошеве, / кромпири у трап, / житарице у вреће и воденице: / слажу се у каце главице купуса, / тикве у амбаре, / паприке у корпе, / бели и црни лукови у венце; / разастрт по платнима, на сунцу, / суши се пасуљ црвени и бели: / све се данас, с боговима, збира, / да се сутра с мишевима дели!“ На ову се песму надовезује четврта песма циклуца „Праг Београда“ у којој, на свој начин, Симовић наставља Стеријину тему о великом ништа: „Онај који нема ништа има све, / ако има со на јаје, / штап у руку / и праг за под главу! / А имаће више него све / ако све пусти / ко тикву низ Саву!“

Тема пролазности, коју Стерија маестрално исказује у песми *Спомен путовања по дољним пределима Дунава* и *Надгробију самом себи*, наставља се и у Симовићевим песмама. У кругу песама *Доњи Дунав* Симовић развија мотив Дунава као метафору пролазности. Иста тема провлачи се и кроз друге Симовићеве кругове песама. У песми „Рибарница“ налазимо стихове о пролазности веома блиске Стеријиним, само појачане симовићевском иронијом. Симовић нас том приликом упућује на Катула као изворник: „Не само песничке тричарије, / како је веровао и писао Катул; / у овом веку и бесмртна дела / завршавају исто као и мртва“. Све је, дакле, ништа и ништа (таштина) је све. Онако како певају Хорације и Стерија. Симовић такво значење појма ништа шири увођењем две речи које богате не само његов поетски речник: *празно* и *нула*. Као што Стерија у *Надгробију самом себи* поентира песму упаривањем исте речи (*ништа*) тако да се та реч четири пута понавља, тако и Симовић чини са речју *празно*: „*Празно* ми око у *празно* преда се, / низ *празан* пут, у *празно* поље, зури.“ Симовић развија низ варијација значења речи *нула*, уводи је на маестралан начин и у сатиричне циклусе, али кулминантна јесте „Нулта песма“.

Певајући о вери у пророчанство, Симовић у песми „Делфи“ хорацијевски промишља прошлост, мит и историју, при чему је и за њега најсигурнија основа животно искуство. У све то он уводи својеврсну иронију:

> „Шта мислиш да ћеш чути? / Да ће те богови позвати у друштво? / Да ће богиња на Кипру да те загрли? / Да ћеш постати краљ?“; „Будала, / плаћа да зна, / а после би главом платио да не зна!“ Ову песму он поентира алузијом на Хомера, најмудријег слепог човека: „Слепци, / мислите да је знање само радост!“

О преображавању човека, о ољуђивању кад пева, Симовић је ближи Доситејевом поимању вере и виших вредности: „Ко се из човека / не пење у Бога / силази у звер!“ (*Из гвожђа*). Он на доситејевски начин покушава да изрази сам чин веровања, тражења бога, налазећи решење у просветљењу, у мудрости. И овом приликом користи паралелограмску структуру, при чему се као низ понавља реч *бог*, та се реч пети пут понавља у поенти:

> „Тражећи *бога*, бежећи од *бога*, / у страху од *бога*, са надом у *бога* ... за оног који у мраку проводи век / *бог* се пали шибицом, и сија!“ („Спремајући се да упалим петролејку“). Симовић следи Доситеја и када развија тему трагања за вишим и трајним вредностима: „Питам – загледам – тражим: / овде, где се све једе, / има ли ичега / што храни?“ („Пазарни дан у Ужицу“). Као да се кроз њега Доситеј оглашава када пева о поштовању других. Симовић том приликом, држећи се Доситејевог језика, чак користи, можда једини, славенизам: „децо и браћо, гајите странољубије!“ („О подизању странопријемнице у Хиландару“).

У песми *Јадац* Симовић пева о раздору, омиљеним темама Хорација и Стрије, користећи низове опозиционих речи, сучељене житеље појединих градова, занате, свеце: „Ужичани Сремце, Левчани Космајце, / ексером у око, кундаком у јајце! /Сомборац ножем пори Смедеревца ...“; „Кувар на пекара сикће, / ракиџија на винџију палаца ...“; „Свети Петар светом Павлу не да руку ... / свети Марко уходи светог Луку, / а о Јуди и да не говорим!“

Када је реч о реторској геометријској структури паралелограмских и троугластих низова појмова, поетских речи којима се притврђује и наглашава порука, у Симовићевом песничком делу можемо издвојити на десетине таквих примера строфа и стиховних целина у песмама које се тичу суштине живота и човеческог, као и поимања историје. На тим местима његова поезија је и најубедљивија и по њима најпрепознатљивија.

По великом броју упарених низова карактеристична је песма *Узимање Ужица*. Песму отварају два паралелограмска низа. За разлику од остатка песме, сваки стих почиње великим словом, како би се истакло да има значење оделите целине. То је део традиције античког хора, хорске реторике.

Ничег о куки, ничега о клину!
Ничег у подруму, ничег на тавану!
Ничег ни на тезги, ни на ваги!
Ни сребра ни злата, ни брашна ни соли.

Даље, у песми, Симовић се у више наврата враћа овој структури: „амове, седла, узенгије, узде ...“; „ексере, сапун, тестије, тестере!“. Држећи се

структуре словенске антитезе (три питања и три негативна одговора, да би тек потом уследило разрешење поетске загонетке), користи и троугласту структуру низова речи (стихова):

Мишеви од којих не можеш сакрити
ни иглу у сену,
ни пушку у шаши,
ни шашу у магли!

Следи разрешење словенске антитезе, поента дата разломљеном (све се урушава) паралелограмском структуром: „Мишеви које не плаше наше *претње*, / наше *клетве*, *пресуде* и *псовке*! / Мишеви који једу мишоловке!“ Последњи стих открива Симовићеву својеврсну реторску одлику, поенту поенте!

У песми „Судњи дан“, иза низова: „Издајице нам суде за издајства, / убице за убиства ...“; „Везани нас везују, претучени туку ...“ – следи завршна поента у којој Симовић разиграва (импровизује) паралелограмску структуру. Деконструишући модел епске (јуначке) песме, гради апсурд и показује бесмисао зла:

Глава у торби
смеје се глави на коцу,
глава са коца
руга се глави на пању.

Сатиричне Симовићеве песме такође обилују паралелограмском структуром. Када се, попут Бећковића, служи „немуштим“ језиком, Симовић посеже баш за том структуром:

Знам ја добро све што ти знаш!
Са чим се може, без чега се може,
докле се може, колико се може!

Знам и ко је распет, и зашто је распет,
и ко је пао, и зашто је пао,
и колико дубоко је пао! (поента поенте!)

Ову структуру налазимо и у описима природе: „Ђурђевак, поток, пастрмке, препелице“ (*Доручак на Јовановој води*). Налазимо је и у песмама са кафкијанском тематиком, када песника спопадају разни кукци. Нижу се читави каталози злих буба (зоље, комарци, кромпирове златице, балегари, мрави, стоноге, шкорпије, гусенице), који у његовој глави праве осињаке, мравињаке, или лете да га распамете („Аутопортрет са бубама у глави“). Стих „Или лете да га распамете“ има реторску улогу, он јесте она поента поенте! То је одиста препознатљиви знак Симовићевог песништва.

У утврђену паралелограмску структуру Симовић уводи и једну новину, такође реторског порекла. Реч је о оном петом понављању исте речи која сама

собом чини низ (*празно*), што користи и Стерија (*ништа*), али и о завршном акценту поенте који се остварује петим, непарним низом, о поенти поенте. Тако у песми „Пред зградом окружног суда“, после паралелних низова поенте песме (први у дистиху, а други у трећем стиху), следи завршни акцент поенте која, служећи се законитостима сатире, деконструише, урушава постојеће низове:

Некад нас бацаше у тамнице доње,
бацаше у шуме где вребају вуци,
бацаше у јаме, бацаше под коње,
а сад и на кантар у дршћућој руци!

Идентичну структуру налазимо и у песми *Бачва*, с том разликом што се број стихова и сегменти низова поклапају тако да граде пентаграм.

Његов зејтин шерпу не омаси,
његово сирће чорбу не закисели,
његово кресиво искру не укреше,
његова петролејка у мраку не сија.
Семе код њега купљено не клија.

Кључне речи: Хорације, Јован Стерија Поповић, Љубомир Симовић, класична традиција, реторика, паралелограмска структура, поента поенте.

ЛИТЕРАТУРА

Драгиша Живковић, *Европски оквити српске књижевности*, I, Просвета, Београд, 1970.

Миодраг Матицки, *Ново даворје Јована Стерије Поповића*, *Дела Јована Стерије Поповића*, *Даворје*, књ. 1, приредио Миодраг Матицки, КОВ, Вршац, 1993, стр. 153.

Миодраг Матицки, *Разна стихотворенија за другу част Даворја*, *Дела Јована Стерије Поповића*, *Даорје књига друга*, приредио Миодраг Матицки, КОВ, Вршац, 2002, 71-85.

Миодраг Матицки, *Источнице и начела поетике Љубомира Симовића*, зборник радова Института за књижевност и уметност (у штампи).

Миодраг Павловић, *Ништитељи и свадбари*, БИГЗ, Београд, 1979.

Миодраг Поповић, *Медитативна лирика Ј. Ст. Поповића*, у зб.: *Књига о Стерији*, СКЗ, коло XLIX, књ. 335, Београд, 1956.

Љубомир Симовић, *Одабрана дела Љубомира Симовића у 12 књига. Песме. Књига прва* и *Песме. Књига друга*, Београдска књига, Београд, 2008.

Мирон Флашар, *Студије о Стерији*, СКЗ, Београд, 1988.

Никола Шоп, *Књига о Хорацију*, Београд, 1935.

Миодраг Матицки

НАСЛЕДИЕ ГОРАЦИЯ В ПОЭТИКЕ НОВОЙ СЕРБСКОЙ ЛИТЕРАТУРЫ (ЙОВАН СТЕРИЯ ПОПОВИЧ – ЛЮБОМИР СИМОВИЧ)

(Резюме)

Отношение Й. Стерии Поповича к классической традиции (прежде всего к классике, а не к традиции классицизма) проявляется в заимствовоовании нравоучений Горация в стихотворениях с общечеловеческой и историософской тематикой, а также в перепевах песен Горация как оси поэтического сборника «Даворье» (1854). Этот след в сербской поэзии просматривается вплоть до наших дней, в поэзии Любомира Симовича, большей частью посвященной обычному человеку. И Стерия, и Симович, который во многом является его последователем, используют в строфах с комментариями риторику классической поэзии, прежде всего ту, которая была заложена в одах Горация и трагедиях Сенеки. В работе указывается на высокую частотность геометрических – параллелограммских и треугольных – рядов понятий (параллельные ряды в одном стихе или в стихотворном ряде в строфах с целью подчеркнуть умозаключение или нравоучение), а также на феномен заключения (основной мысли) в заключении.

УДК 821.163.41.09-32 Hadži Tančić S.
821.112.2(436).09-32 Kafka F.

Снежана С. Башчаревић*
Учитељски факултет, Лепосавић

КРАТКЕ ПРИЧЕ САШЕ ХАЏИ ТАНЧИЋА И ФРАНЦА КАФКЕ (ПОРЕДБЕНА АНАЛИЗА)

Један од представника кратке приче у нашој савременој књижевности је Саша Хаџи Танчић у чијем стваралаштву налазимо сличности са Францом Кафком. Упоредним читањем кратких прича оба писца уочено је да је компаративна анализа могућа, јер је писање ових аутора настало из потребе да се разреше мисаоне дилеме, да својом прозом предоче визију ништавила и бесмисла које захвата цивилизацију, да укажу на самоћу, немоћ и трагику понизног човека у рукама виших сила. У раду се иде трагом ове идеје.

Поређење двају аутора Саше Хаџи Танчића и Франца Кафке може се вршити у више нивоа. Паралела има безброј, почевши од заједничког опредељења на писање кратких прича, па до индивидуалног односа према стварности. У овом реферату осврнућемо се на аспект појаве кратке приче и положаја човека у свету (с примерима из збирке кратких прича *Кафкин син* Саше Хаџи Танчића и изабраних приповедака Франца Кафке) као једног сегмента заједничких преплитања који отвара безбројна питања везана за њихово стваралаштво.

Узрок појаве кратке приче[1] теоретичари књижевности траже у дезинтеграцији традиционалне новелистичке форме и трагању за новим начином приказивања човека у његовој конфронтацији са савременом епохом. На тлу

* snezana_bascarevic@yahoo.com

[1] У ширем смислу представља кратку прозну епску форму која у наративном облику обрађује било какву тематику; у ужем смислу означава кратку прозу *посебног квалитета*, тј. сасвим одређен жанр, којег осим краткоће карактеришу још неке компоненте, а пре свега добро организована радња, усмерена ка одређеном циљу, који је готово неумитан. Могући су обрти који, непредвиђени у условима свакодневног живота, делују неочекивано и снажно, те тако на минималном простору остављају максималан утисак. (*Речник књижевних термина*, „Романов“, Бања Лука, 2001, 403.)

Европе кратка прича појавила се у доба натурализма[2] и импресионизма[3] истовремено и независно у различитим националним књижевностима. Први утицаји на кратку причу у нашој књижевности потичу из Немачке. Немачки писци уводе у књижевност импресионистички стил који у минуциозним описима приказује нови став према животу, најдубља и најскривенија струјања свести кроз унутрашњи монолог. Један од представника кратке приче у нашој савременој књижевности је Саша Хаџи Танчић у чијем стваралаштву налазимо сличности са Францом Кафком.

Саша Хаџи Танчић написао је књигу кратких прича под насловом *Кафкин син* којом је сугерисао да у свету постоји понављање и да се живот одвија у том понављању. Међутим, у овим кафкински срезаним причама постоји и нешто друго. Строга композиција, некада, уступа место намерној уметничкој недовршености и неизвесности. Ове кратке приче се не везују за чврсте, затворене форме. Захваљујући свом отвореном завршетку и способности наговештаја, оне су спона између традиције и иновације у оквирима приповедне прозе нашег времена.

Којим се стваралачким принципима служи Саша Хаџи Танчић могуће је установити на основу експлицитних исказа самог писца и на основу онога што је као иманентна порука садржано у самом делу. Као пример наводимо један његов исказ о краткој причи:

> „Кратка прича је матрица из које произилази препорођен целокупан традиционални однос према приповетки и приповедању. Квантитет је прешао у квалитет. Њеног изучаваоца не сме завести то што се јавља у озлоглашеном виду краткоће. Има оних који се грчевито држе управо те спољашње стране ствари. Не ради се о краткоћи (дужини, обиму, волумену) него о сажетости као принципу њене обликовности. Но то је већ опште место. Али оно пружа тачку ослонца за дуга испитивања кратке приче.“[4]

Познати писац кратких прича, прашки Јеврej Франц Кафка ушао је у немачку књижевност као и већина великих писаца – самосталан, развивши се независно од књижевних школа и књижевних програма оног времена и средине у којој се јавио. Мало је писаца чији је опус складно састављен и потпуно прожет њиховим властитим ставовима да њихово име постане придев, какав је Франц Кафка. Израз „кафкијански“ одмах позива у мисли слику малог, безименог човека заробљеног у егзистенцијалном кошмару из кога

---

[2] Стил у уметности карактеристичан по тежњи да реално одрази стварност одбацујући сваку стилизацију и све духовне чиниоце; у европској књижевности покрет око 1880-1900. Његове основе у историји развоја људског духа почивају на позитивизму, који полази од сазнања да се човек, који се налази у свету чулних појава, схвата као и тај свет, са становишта природних наука, као производ три чиниоца: *наслеђа* (расе), *средине* (миље), и *историјске ситуације*. (*Речник књижевних термина*, „Романов“, Бања Лука, 2001, 515.)

[3] Стилска оријентација у већини европских књижевности крајем 19. века. Главно обележје је склоност да се трансформација искуства у уметничком изразу повери у првом реду интензивној осетљивости. У настојању да израз структурира уносећи у њега што више чулних података из непосредног искуства, импресионизам је појава сродна натурализму (а развија се готово истовремено). (*Речник књижевних термина*, „Романов“, Бања Лука, 2001, 283–284.)

[4] С. Хаџи Танчић, *О краткој причи* у *Из дубине књижевног дела* (есеји, огледи и чланци), НКЦ, Ниш, 2007, 193, 194.

нема излаза ни буђења.[5] Кафка је обликовао кратке приче у чијем одразу савремени свет препознаје сопствени лик, дела без којих време у коме живимо не може да се дефинише. Сновиђења и размишљања овог усамљеног, изолованог писца говорила су смислено и снажно, а стварност је деловала све апсурдније и изван контроле. Његова дела и јединствен сензибилитет с којим их је стварао, чине се све снажнијим за наше схватање себе и властите људскости. Нису ретки тумачи Кафкиног дела који тврде да је реч о великом стваралачком сведочанству о отуђеном човеку. Тако је Roger Garaudy у свом делу *О реализму без обала* написао следеће:

> „Свет што га Кафка доживљава свет је отуђења. Свет сукоба. Свет двоструког човека. Свет, такође, у којем човек губи свест о својој подвојености, где се препушта сну. Унутрашњи свет Кафкин сачињен је од осећаја да припада оном свету отуђења, да је урођен у њему и од страсне жеље да пробуди спаваче на истински живот.“

Кафка је појачавао отуђење и био је један од оснивача отуђене књижевности, која приказује наш свет несхватљивим и апсурдним. Ми смо се одлучили за оне приче у којима је начело затворености и потребе да се кроз сликовитост казивања вине до изражаја високе уметничке вредности остварено на готово виртуозан начин, то су приче поливалентне значењима које представљају истинску енигму не само за проучавање Кафкиног књижевног опуса већ и за критичаре који покушавају неке аналогије пронаћи у делима сличних и сродних писаца. Јавља се његов утицај на млађе писце, јављају се школе и епигони, он, штавише, утиче на формирање писаца. Многи писци покушавали су следити његов књижевни пример. Међу њима је и Саша Хаџи Танчић.

Сваки читалац интерпретира кроз свој доживљај уметничко дело независно од мишљења критике, па чак и тумачења самог аутора.[6] У сваком случају утисак неког дела има и те како значајну улогу у схватању и прихватању неке стваралачке индивидуалности. Међутим, исто тако постоје критичка мишљења, критичарски приступи који књижевно дело тумаче на различите и врло често комплексне, па чак и противуречне начине. Када је реч о делима Саше Хаџи Танчића и Франца Кафке због саме необичности њиховог казивања, због необичности углова гледања на свет и, коначно, због неочекиваности визије коју нам дају, број тумачења је практички неограничен.

Основно полазиште за приповедање Саше Хаџи Танчића и Франца Кафке је усамљен човек. Самоћа се јавља као једна од главних одредби људског трајања, без обзира да ли је споља наметнута или је човек сам изграђује и остварује. Пример налазимо у Хаџи Танчићевој причи *Тренутак с анђелом*, где главни јунак признаје:

---

[5] В. Жмегач, *Истина фикције: Немачки приповедачи од Thomasa Manna до Guentera Grassa*, „Знање“, Загреб, 1982, 87.

[6] Ђурчинов, Ковач, Лешић, Кољевић, *Модерна тумачења књижевности*, „Свјетлост“, Сарајево, 1983, 56.

„Волим усамљена места. Спуштен на траву, дремуцкам.“[7]

Исти мотив налазимо код Кафке у причи *Прозор на улицу*:

„Ко живи напуштен, а ипак би с времена на време желео да негде нађе друштво, ко с обзиром на промене дневних часова, временских, пословних и сличних прилика незауставно жели да види било коју руку, за коју би се могао ухватити – тај неће моћи дуго издржати без прозора који гледа на улицу.“[8]

Визија света коју су приказали је трагична, а то значи да су човекове шансе у једном бескрајном и равнодушном свемиру мале. Али, иако је сав у власти сновиђења и нагона, усамљен, изгубљен у времену и простору, човек поседује свест која му омогућује да бар у неколико осветли хаос збивања. Њихове личности се сукобљавају са средином, пате од неразумевања и доживљавају слом. Оне су странци у свету: жуде за срећом, али је не достижу. У причама говоре о патњи, бризи и стрепњи човека стављеног у њему неразумљиве односе и везе лишене сваког смисла. Сваки догађај, сваки поступак добија изглед кошмара. Многе личности живе у кошмарном свету наврелих успомена, подсвесних жеља и халуцинација, одвојене од стварности, немоћне да се ослободе опсесивних слика. Усамљене траже заборав у сећањима и привиђењима, која се намећу као трајне истине живота. Одсечене су од узрока и циља, бачене у амбис садашњости без могућности да сагледају прошлост и наслуте будућност. У средишту света главних јунака постоји свест опседнута визијом пропадања и људске усамљености, осетљива, рањива, несрећна, свест која постоји као први принцип из кога се рађа дело.

Филозофија живота оба писца сва је у знаку паничног осећања субјекта[9] суоченог са стварношћу, али, с друге стране, и личности и збивања су обасјани зрацима оног луцидног, неспокојног сетног и несрећног које свему створеном у границама њиховог универзума даје свој духовни печат. Увек су тражили дубину у свему што их је окруживало. Тамо су наилазили на мутно, нејасно, неиспитано, али је управо то било и драж и храброст тог тражења. Њихова проза нам импресивно одражава компликовани механизам човекових чула, комплексност човекових осећања и замршен ток његове свести.

Стилска техника коју примењују таква је да аутор течно прича причу о неком необичном и занимљивом догађају, то приповедање чини утисак уверљивости и животности, али у току самог приповедања дешава се преображај, а да га читалац у почетку није ни свестан. Причање напушта реалистичке токове, прелива се преко животне веродостојности, оно сада стреми метафизичким циљевима, јер жели да дочара тајну живота, сложеност и пространство света. Проза се својим садржајем, стилом и облицима уздиже у горње области савременог реализма и слободне стваралачке имагинације, досежући у сфере метафизике. Писци траже средњи пут између илузије и ре-

[7] С. Хаџи Танчић, *Кафкин син*, „Рад“, Београд, 2008, 14.

[8] Ф. Кафка, *Приповетке*, „Mono & Manana“, Београд, 2003, 61.

[9] В. Биемел, *Филозофијске анализе модерне умјетности: Кафка, Пруст, Пикасо*, Центар друштвених делатности ССО Хрватске, 1980, 78.

алности, померањем границе између могућег и немогућег, између стварног и нестварног, између јаве и сновиђења, између збиље и привиђења. Код Хаџи Танчића имамо пример у причи *Тањир*:

> „Кад год у кухињи потражим нешто за јело, пара у лонцу подиже се лагано, па се спусти, као голуб, на моју руку. А моја рука? Богме, она се, у међувремену, раздвоји у две.“[10]

Код Кафке смо оучили пример у причи *Јастреб*:

> „Био један јастреб, који ми је кљувао ноге (...) Рушећи се на земљу, с олакшањем сам осећао како се он, не могући више да се спасе, дави у мојој крви што је испуњавала све бездане и преливала се преко свих обала.“[11]

Они су кратку причу отворили за ирационалне садржаје; за слике искрсле из подсвесног живота. У њима наилазимо на смисао дубоких медитација и људског робовања неслободи, о угрожености људског достојанства у злу времену када се безазлене људске страсти кажњавају као тешки пороци. Дешифровање алегоријског смисла ових прича, одгонетање њиховог метафоричног значења и крајње уметничке поруке, захтева прецизно рашчлањивање структуралног склопа, психолошких карактерних својстава главних ликова и компонената њихове поетике уопште[12]. То је најсажетији образац Хаџи Танчићеве и Кафкине поетске визије света и људског зла у њему које тако често односи превагу над добром. Животи њихових јунака личе на круг зачараних ствари и догађаја, круг у коме нема кретања напред – јер је сав простор сведен на меру људског тела, круг тескобан и тегобан за свакога, сав од мучнине и самоће. Неки јунаци живе под непрестаном пресијом и на неслободи, а то је неодређено стање изгубљености кад човек човеку постане тамница[13]. Код Хаџи Танчића налазимо пример у причи *Жичана ограда*:

> „Можеш се ишчуђавати многом неискоришћеном простору међу правим редовима жичане ограде и запањивати се над ускраћеном слободом.“[14]

И код Кафке у причи *Излет у планину*:

> „Нисам ником нанео зла, нико није ни мени, али нико не жели да ми помогне. Баш нико.“[15]

Поступак у грађењу ликова пре свега је мисаоно поетски. Конац животне судбине јунака често се затегне до кидања и ту се открива узалудност живота. Јак и непомућен доживљај сталне издвојености и усамљености, ситног неповерења и поремећених веза са околином, давао је од почетка изразито лични исповедни тон читавом њиховом стварању. Не треба тражити много

---

[10] С. Хаџи Танчић, *Кафкин син*, „Рад“, Београд, 2008, 64.
[11] Ф. Кафка, *Приповетке*, „Mono & Manana“,Београд, 2003, 360.
[12] П. Милосављевић, *Теорија књижевности*, Логос/Хвосно, Ваљево/Исток, 2006, 98.
[13] М. Иџепа – Кувачић, *Генић и психа*, „Наклада Бошковић“, Сплит, 2004, 107.
[14] С. Хаџи Танчић, *Кафкин син*, „Рад“, Београд, 2008, 23.
[15] Ф. Кафка, *Приповетке*, „Mono & Manana“,Београд, 2003, 55.

аргумената да би се ова слика потврдила. Довољно је прочитати неколико приповедака.

Хаџи Танчић и Кафка су писци сумрака једног света који одлази, света који је изгубио смисао за идилу, света који као да је предосећао последице дубоке метеморфозе која ће наступити на светску сцену после нових открића о човековој нарави. У тој надахнутој стваралачкој визији света који се мења препознајемо свет који се распада, и то тако радикално да га писац више није кадар исказати кроз аналитику социјалних детерминанти и кроз психолошке анализе које су посве задовољавале списатељске амбиције с краја века. Свет се више није могао имитирати, описати га, такође више није било корисно, јер то више ништа никоме није објашњавало, требало је његов окренути бесмисао изразити. Зато сви детаљи, сви елементи на којима се темељи симболична конструкција приповедачког света[16] ових писаца постају битни за разумевање ове свеобухватне и многозначне метафоре света у којем човек више не представља ништа друго но оруђе, играчку у рукама монструозног сустава вредности и силе. Њихово дело је непрекидна слутња. Поставља се као најургентније питање – слутња чега? Одговора би се могло наћи прегршт, али за сигурно ни један од њих не би нас у потпуности задовољио. Ни сами писци не дају одређен одговор, они пружају слике. Постају видовити и страствени аналитичари човековог положаја у свету, писци који желе јасно раздвојити свој јавни живот од самог нагона, страсти или потребе писања. То су једни од оних писаца који попут Гогоља или Достојевског покушавају освојити изгубљену човекову слободу, а истовремено знају да се мора показати прво колико је тај човек уопште спутан и да би њихова реч постала плодан подстицај за акцију. У савременој светској књижевности њихово дело има ону исту карактеристичну улогу коју је у прошлом веку имало дело Достојевског. Од књижевности интриге они су својим књижевним примером занимање литературе упутили у новом смеру, наиме, поново су ставили у средиште савремене књижевности у свом тоталитету човеково постојање независно од његове социјалне, политичке или националне припадности. Као писци отшкринули су врата метафизике. Приликом читања привлачи нас магија нејасности њихових порука својом поливалентношћу, својом отвореношћу различитим, па чак и врло контрадикторним тумачењима, или постоје неки други разлози због којих су ови писци прихваћени као месије човековог отуђења?

Свест о апсурдним зидовима достиже врхунац у следећим приповеткама: *Слобода, Кад год покушам да се радујем, Покрет, путник кроз време*, код Саше Хаџи Танчића и *Пролазници који трче, Путник у трамвају, Одлуке и Полазак*, код Франца Кафке, али то је уједно и пресециште у којем јунаци и писци откривају како је тежак пут до спознаје судбине и да на крају нису сигурни је ли то заиста само њихова лична судбина или судбина човека уопште.

Друштвена средина у којој делују њихови ликови деформисана је и условна. Само мањи део тих објективних процеса, који су се догађали у стварном

[16] Јунг, *Човек и његови симболи*, „Младост“, Загреб, 1973, 124.

животу, продирали су у приповетке. За њих је у већој мери карактеристична једнообразност начина решавања конфликата, јер су изабрали само такве ситуације у којима је човек оптерећен страхом, безнађем, несигурношћу, и јунаци се увек налазе на раскршћу нада и очајања и одабиру пут који води пропасти. Тако се Хаџи Танчић у приповеци *Слобода* пословично изражава:

„Несрећа увек ради, а срећа ужива.“[17],

док Кафка у причи *Путник у трамвају* признаје:

„Стојим на платформи електричног трамваја, и потпуно сам несигуран у погледу свог положаја на овом свету, у овом граду, у својој породици.“[18]

Оба писца као да избегавају говорити о свету какав он заиста јесте и служе се неком врстом еуфемизма који поприма негативно значење и постаје начин како сиву реалност довести до сликовитог апсурда. Управо због тога право читање њихових приповетки готово је непремостива тешкоћа, јер број могућности како се те слике, симболи и алегорије могу тумачити врло је велик. Човек, приказан у причама осуђен је да живи у свету у коме је једино људско достојанство интерпретација света, јер у току и промени света одлучују друге силе, независно од појединаца. Они су представили механичност свакодневног људског света и указали на то да модерни човек мора проживети и упознати основне облике отуђености како би могао бити човеком. На једном месту Хаџи Танчић пише:

„Кад год покушам да се радујем, осетим да ме, у томе, спречавају, у некој мери.“[19],

а Кафка:

„Отићи што даље одавде, то ми је циљ.“[20]

Уметност њихове прозе крије се у магичној способности да привлачи читаоца не само онда када је овај спреман да се суочи с најозбиљнијим животним питањима, него чак и онда када жели у некој тајни открити скривену моралистичку поруку. Расплети или одсутност расплета подстичу на објашњења, која нису јасно изнесена и која захтевају, како би изгледала основаним, да прича буде под новим кутом прочитана. Тиме се читалац позива на поновно читање.

Саша Хаџи Танчић и Франц Кафка су писци неутралног, хладног, готово објективног језика. Воле парадоксе и бизарности, али до њих долазе случајно, готово бисмо рекли да их на то приморава сам материјал. Они поседују властиту логику у којој се људи, појаве и ствари јављају час у афирмативном, час у негативном значењу. Људске вредности, начин уобичајеног комуницирања измењен је – преокренут, све се одмах предочава кроз су-

[17] С. Хаџи Танчић, *Кафкин син*, „Рад“, Београд, 2008, 25.
[18] Ф. Кафка, *Приповетке*, „Mono & Manana“,Београд, 2003, 68.
[19] С. Хаџи Танчић, *Кафкин син*, „Рад“, Београд, 2008, 36.
[20] Ф. Кафка, *Приповетке*, „Mono & Manana“,Београд, 2003, 369.

протности. Ликови осећају неку апстрактну кривицу, шта више они је чак и признају, али истовремено механизам који би требао успоставити правду дају кроз бурлескну пародију, а задовољење правде приказују у форми апсурдног злочина. Њихове приповетке су изванредан пример дела написаних симболичним језиком. Као у сновима детаљи су реалистични, а целина фантастична. Примере налазимо у причи *Путник кроз време* Саше Хаџи Танчића и *Пролазници који трче* Франца Кафке. Идентично сну и овде ванска збивања тек представљају мисли и осећаје што их развија сневач у својој нутрини. Јединствени у визији ништавила, трошности и бесмисла који се почео помаљати на хоризонту цивилизације, сензибилни на понорни мрак човекове душе чија их је дубина магично и неодољиво привлачила, способни да људску несигурност изразе сликовито, готово бисмо рекли дојмљиво, Хаџи Танчић и Кафка су широм отворили прозор у свет и кренули у трагање за недокучивим смислом.

На крају, само по себи намеће се питање: какав је положај ових писца у књижевности? Они нису класични писци једноставно зато јер не пружају наду, јер више дијагностицирају него што лече. Дела су им наоко објективистичка и хладна, суздржана пред богатством описивања, критичка према детаљу. Па ипак, они се као писци и визионари намећу. Обузети су бесмислом с којим се суочио савремени човек. За разлику од многих великих и актуелних писаца, они нису само сведоци, они су у првом реду антиципатори, наговестиоци човекове немоћи у свету који се почео одрицати битног питања човекове судбине. У једном од својих познатих писама Флобер је писао: „ Мене сада раздире потреба за метаморфозама. Хтео бих да све што видим напишем не онакво какво јесте, већ преображено.“ У ових неколико речи изражена је необично јасно и упечатљиво једна од кључних формула сваке имагинативне књижевности, па тако и ова два писца.

Кључне речи: Саша Хаџи Танчић, Франц Кафка, кратка прича, компарација, човек, самоћа, трагика.

ЛИТЕРАТУРА

Биемел, В. *Филозофијске анализе модерне умјетности: Кафка, Пруст, Пикасо*, Центар друштвених делатности ССО Хрватске, 1980.

Велек, Рене – Ворен, Остин, *Теорија књижевности*, „Нолит“, Београд, 1974.

Величковић, Станиша, *Медитативна проза*, „Свеске“, бр.16,V, Панчево, јун 1993.

Донат, Бранимир, *Кафка у „Процесу“ и други есеји*, Центар за дијафилм и издавачку делатност Радничког универзитета „Радивој Ћирпанов“, Нови Сад, 1977.

Ђурчинов, Ковач, Лешић, Кољевић, *Модерна тумачења књижевности*, „Свјетлост“, Сарајево, 1983.
Жмегач, В., *Истина фикције: Немачки приповедачи од Thomasa Manna до Guentera Grassa*, „Знање“, Загреб, 1982.
Иванковић, Жељко, *Вријеме и простор*, „Одјек“, бр. 23, XLI, Сарајево, 1-15. децембар 1988.
Игњатовић, Срба, *Особени допринос форми кратке приче*, „Књижевна реч“, бр. 235, XIII, Београд, 10. јун 1984.
Јунг, *Човек и његови симболи*, „Младост“, Загреб, 1973.
Кох, Магдалена, *Приповедање Хаџи Танчића*, „Одра“, бр. 2, фебруар, XXV, Вроцлав, Пољска, 1985.
Кувачић – Ицепа, М., *Генић и психа*, „Наклада Бошковић“, Сплит, 2004.
Лаиновић, Ристо, *Небо није празно*, „Багдала“, бр. 402-403, XXXV, Крушевац, мај-јул 1993.
Милосављевић, Петар, *Теорија књижевности*, Логос/Хвосно, Ваљево/Исток, 2006.
Недић, Марко, *Велика и мала целина*, „Дело“, бр. 12, децембар, XXXI, Београд, 1985.
Пејаковић, Ристо, *Простор писања и читања*, Матица хрватска, Загреб, 2003.
Писарав, Ђорђе, *Силазак у време*, „Дневник“, Нови Сад, среда, 9. март 1988.
Савић, Милисав, *Сетне приче*, „Борба“, бр. 91, LXXI, Београд, 1.04. 1993.
Стошић, Душан, *Апокрифна јеванђеља Саше Хаџи Танчића*, „Идеа принт“, Београд, 2001.
Тимченко, Николај, *Писац загледан у загонетку*, „Књижевне новине“, бр. 759, Београд, 1. септембар 1988.

Snezana S. Bascarevic

THE SHORT STORIES OF SASA HADZI TANCIC AND FRANZ KAFKA
(COMPARATIVE ANALYSIS)

(Summary)

One of the representatives of the short stories in our contemporary literature is Sasa Hadzi Tancic and there is a similarity between his work and Franz Kafka's work. The comparison can be possible on many levels. In this report, I concentrate on the aspect of the short stories and the position of a man in the world, with the examples from the anthology „Kafka's son“ written by Sasa Hadzi Tancic and some short stories written by Franz Kafka. They both opened the short stories for the irrational content. There we find the meaning of deep meditation and human slavery to unfreedom. It is concluded that the main starting point for their work is a solitary man. Solitude is one of the main characteristics of the human being. Their short stories came from their need to solve the thinking dilemmas, to confide and to confess, to maintain the internal dialogue and to point out, with their work, the vision of nothingness and nonsense in this civilization.

УДК 821.512.161.09-32

Ксенија Ајкут*
Филолошки факултет, Београд

САВРЕМЕНА ТУРСКА ПРИПОВЕТКА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ

Последњих година интересовање за турску литературу на српском језичком простору приметно је појачано. Кратка прича као најуспешнија, најквалитетнија и најразноврснија савремена турска књижевна форма, међутим, није у довољној мери представљена на српском језику. Она је, до данас углавном спорадично, са изузетком једног ширег приказа, а у новије време и у облику антологије, представљена српској књижевној средини са којом је по сензибилности, иначе, веома слична. Кратка прича је засигурно најбољи начин за упознавање ове нама сразмерно непознате књижевности имајући у виду да ова форма обрађује најразноврсније теме, од свакодневног живота малог човека до најбурнијих политичких превирања у периоду од оснивања републике до данас.

Вишевековне тесне историјске везе између турског и српског народа резултирале су међусобним утицајима у више области, а превасходно у фолклорном миљеу. Такође, дуготрајно присуство турске културе на српском језичком подручју оставило је значајан траг у лексици, али и у морфологији српског језика. Међутим, посматрано из данашње перспективе, може се констатовати да су ови утицаји део културно језичке заоставштине која се конзервирала на оном степену који је достигла у тренутку када су оба народа у пуној мери добила прилику да своју културу и уметност развијају у националним оквирима. Стваралаштво настало у модерном добу, парадоксално је удаљило ове две уметности сличног сензибилитета. Очуване заједничке фолклорне карактеристике нису се пренеле на стремљења и достигнућа на осталим пољима културно уметничког стваралаштва. Тако и додири на пољу књижевности нису били интензивнијег карактера све до скоријег времена. Услед оваквих тенденција, може се рећи да савремена турска литература спада у мање познате на српском језичком простору.

Турска књижевност прошла је кроз неколико фаза хетерогеног вишевековног развоја, окружена различитих утицајима прво у Централној Азији као својој постојбини у предисламском периоду који је трајао од 8. до 11. века,

* orient@fil.bg.ac.rs

затим у исламском периоду од 11. до 19. века, највише у оквиру Османлијског царства, и најзад у добу модернизације започете реформама од 1839. до 1908. године, да би свој врхунац и зрелост достигла у савременом републиканском периоду који почиње 1923. године проглашењем Републике Турске.

Уметничка приповетка као књижевна врста у смислу у коме је прихваћена на Западу, у турској књижевности се појављује у 19. веку, а интензивно се развија у 20. веку пратећи промене друштва у целини. Њено стасавање омогућиле су танзиматске реформе султана Абдула Меџида I, започете 1839. године, које су представљале покушај напуштања старих форми у свим гранама политичког, културног и уметничког живота, и окретање западним узорима и модерној концепцији друштва.

Ова кратка прозна форма прави идентитет добија у републиканском периоду, у оквирима савремене државе, ослобођене вишевековног језичког утицаја суседних исламских култура. Проглашењем Републике 1923. године формира се турска нација и почињу се стварати услови за развој аутентичне, модерне турске књижевности. Значајни фактори у стварању националне литературе јесу пропаст Османлијског царства, свођење Турске на националне границе и увођење латинице као званичног писма 1928. године. Тек у овом периоду се може говорити о приповеци у правом смислу и о њеном месту у светској књижевности.

Прве праве приповетке објавили су још Ахмед Мидхат (1844–1912) у доба Танзимата, Сами Пашазаде Сезаи (1858–1935) током покрета *Нова књижевност*[1] као и писци реформистичког покрета *Ризница уметности*[2] Набизаде Назим (1862–1893), и Халит Зија Ушаклигил (1866–1945) који прихвата западну концепцију приповетке. Стваралоци прозних дела у периоду „националне књижевности“ која махом обрађује ратну и револуционарну тематику чији су представници Халиде Едип Адивар (1884–1964), као прва позната и призната турска списатељица, Јакуп Кадри Караосманоглу (1889–1974) и Решат Нури Гунтекин (1889–1956), такође су писали савремене приповетке. Изразити представник кратке реалистичне приповетке овог периода је Омер Сејфетин (1884–1920), а једним од зачетника модерне турске приповетке сматра се и Мемдух Шевкет Есендал (1883–1952).

Приповетка највећи процват доживљава у модерном, републиканском добу. Тада се појављују аутори као Сабахатин Али (1906–1948), представник социјалног реализма који успешно комбинује са својим личним романтизмом. Саит Фаик Абасијаник (1906–1954) сматра се „оцем турске модерне приче“. Он пише приче чији су јунаци обични, „мали“ људи.

Модерна турска приповетка постоји више од сто година. Она је у периоду свог сазревања прошла кроз фазе дуге, кратке и мини приче, а кад је реч о техници, кроз форме класичне радње (Мопасанов стил), приповетке ситуације (Чеховљев стил) и приповетке тренутка. Она је једна од врста које највише одражавају про-

[1] Edebiyat-ı Cedide, књижевни правац на крају 19. века чији је циљ био превазилажење разлика између старе и нове турске књижевности.

[2] Servet-i Fünun, књижевни покрет окренут западним узорима, развијао се под утицајем француског симболизма и парнасизма, трајао од 1896. до 1901. године.

мене у турском друштву. Сликовито описује све друштвене слојеве од обичног човека до одабраних појединаца, од сиромашних сељака до градских булевара и богаташких кругова. Она успева да издвоји и опише друштвене појаве и пружи одређене идеолошке путоказе. За време периода од када постоји у модерном значењу, своје теме је посветила Анадолији, обрадила је рат за независност и анализирала последице новог режима. После 40-тих година 20. века уочава се посебно интересовање за социјални слој радника и сељака. У најновије време, са појавом новог таласа женске приповетке, најчешће теме су проблеми жена, односи у породици и односи међу половима.

Запажени приповедачи новије генерације су Ахмет Алтан (1950), Хусејин Су (1952), Нијази Зорлу (1965), Мурат Јалчин (1970) и многи други.

Жене писци се у својим приповеткама најчешће баве питањем женске еманципације, темама односа у браку и породици, недаћама напуштене деце, али и женском политичком ангажованошћу, проблемима радничке класе, питањима отуђености у друштву и неправилности система. Међу њима свакако треба поменути Адалет Агаоглу (1929–), Лејлу Ербил (1931), Севги Соjсал (1936–1976), Оју Бајдар (1941–), Томрис Ујар (1941–2003), Ајфер Тунч (1964), најпознатију феминисткињу у турској књижевности Дујгу Асена (1946–2006) и многе друге.

Савремена турска приповетка до данас доживљава успон и признање у књижевним круговима и у широј читалачкој јавности. Такође, интересовање у свету за ову изузетно успешну турску кратку форму је веома велико.

На српском језику, турска приповетка је можда најкасније од свих књижевних форми представљена јавности, а и тада у ограниченом обиму. Повод за њихово превођење на српски, најчешће су били различити сусрети писаца и друге књижевне манифестације организоване у нашој земљи. Иначе, најзаступљенији вид објављивања приповедака било је њихово представљање у књижевним часописима, у дневној и периодичној штампи. Прва антологија савремене турске приче, у нашем избору и преводу, објављена је тек 2004. године.[3] Иако у њеном наслову не стоји да је реч о антологији, запажања оријенталиста сугеришу да овај избор заслужује управо такву одредницу.

„Иако К. Голубовић-Брејк у уводу насловљеном *Савремена турска приповетка* истиче да њен избор „не претендује да има карактер антологије“, те да је првенствено резултат „личног афинитета“ писци различитих генерација, праваца и стилова и њихове приповетке уврштени у ову књигу по свему су репрезентативни и на најбољи начин одражавају традиционално и модерно, као и развојне тенденције турске приповедачке прозе...“[4]. Или:

„Прва права антологија турске кратке приче објављена је у Београду тек 2004. године у избору и преводу Ксеније Голубовић-Брејк...“[5]

---

[3] *Турска прича*, избор, превод и предговор Ксенија Голубовић-Брејк, Београд, 2004.

[4] Цит. из: Анђелка Митровић, *Оријенталне књижевности: Врхунска проза, одлични преводи, Антологија турске приче, „*Летопис Матице српске“, год. 182, новембар 2006, књ. 478, св. 5, 970–972.

[5] Цит. из: М. Маринковић, *Преглед турско-српских књижевних веза 1965–2000,* Београд, 2008, 82.

Пошто се осврнемо на досадашњи обим превода приповедака, и узмемо у обзир амбициозно насловљене изборе у окружењу, који обухватају далеко мањи број прича из истог историјског периода а носе назив антологија[6], без сумње можемо прихватити да *Турска прича* има све одлике антологије.

Из објављених превода приповедака са турског на српски, према хронолошком редоследу њиховог настајања можемо закључити да су углавном заступљени најзначајнији аутори, иако је њихов број сразмерно мали у односу на велику уметничку продукцију ове књижевне форме на турском језику. Такође, уочава се и извесна несразмера приликом избора који је несумњиво зависио од различитих фактора.

Овај рад се бави приказом оних превода турских приповедака који спадају у данашњи српски језички простор у ужем смислу, односно, на преводе представника београдске турколошке школе, и то према редоследу настанка приповедака и времену у којем су живели и стварали њихови аутори.

Представник периода националне књижевности и први писац који је причи дао важност која јој припада јесте Омер Сејфетин/ Ömer Seyfettin (1884–1920). Својим делом утицао је на буђење националне свести турског народа, борио се за чистоту и једноставност језика и укидање страних елемената у њему. На тај начин је визионарски најавио језичку реформу коју је 1928. године спровео Ататурк.[7] Својим стилом извршио је значајан утицај на потоње приповедаче. Поред револуционарних и патриотских приповедака, у краткој причи вешто је сликао различите психолошке типове људи и занимљиве догађаје из свакодневног живота. На српском су се у новије време појавиле две његове приче. Антологија *Турска прича* почиње његовом кратком причом *Бувe (Pireler)*[8] која, узимајући за тему проблем бува кућног љубимца, пружа допадљива запажања о различитости култура и поручује да треба живети у складу са природом и њеним законима. Друга, под насловом *Кавијар (Havyar)*[9], уводећи благу дозу иронијe и хумора прати трансформацију неугледног скоројевића у моћног али незахвалног човека, упирући прстом на непоправљиву људску природу у тежњи за новцем и моћи.

Члан књижевне групе *Зора будућности (Fecr-i Ati)* из периода од 1909. до 1913. године, романописац и приповедач Рефик Халит Карај/ Refik Halit Karay (1888–1965) противио се Ататурковој револуцији, због чега је био у петнаестогодишњем изгнанству у Бејруту и Алепу. Био је веома плодан писац. У почетку је неговао Мопасанов стил, али је касније пронашао свој књижевни сензибилитет. На српском је објављена његова приповетка *Бегунац (Kaçak)* у течном преводу Војне Стојисављевић.[10] То је прича о

[6] *Антологија турске приче*, прир. Керима Филан, Сарајево, 2005, садржи 9 приповедака и обухвата писце који су живели од 1883. до данас, од којих је последњи представљен, рођен 1952.

[7] Покрет чишћења језика од арапско-персијског утицаја, започет усвајањем латиничног писма.

[8] *Турска прича*, 11–18.

[9] *Кавијар*, „Књижевни лист“, 1.мај-1.јул 2009, бр.81–83, 23.

[10] „Књижевност“, год . 46, књ. 91, бр. 4–5, 1991, 389–391.

турском бегунцу из затвора који успева да се склони код једне породице која му пружа уточиште.

Један од највећих турских романописаца, Јакуп Кадри Караосманоглу/ Yakup Kadri Karaosmanoğlu (1889–1974) писао је и приповетке. Као непосредни сведок младотурске револуције, балканских ратова, I светског рата, рата за национално ослобођење и независност Турске и стварања републике, у својим делима је анализирао проблеме са којима се турско друштво суочавало током судбоносних историјских превирања, описујући тешкоће појединаца да се прилагоде трансформацији турске државе из османлијског у републикански период. Његово стваралаштво обилује социјалним и националним мотивима. У антологији *Турска прича* овај бард турске прозе заступљен је причом под насловом *Човек од четрнаест година (On Dört Yaşında Bir Adam).*[11] У овој причи која садржи све одлике његовог препознатљивог стила фикционалне нарације, јунак у лику градског човека од 34 године са чуђењем схвата да прерано сазрело анадолско сељаче од 14 година, захваљујући тешким и немилосрдним условима живота у свом окружењу, кудикамо озбиљније схвата живот неголи он сам.

Утемељивач турске кратке приче Саит Фаик Абасијаник/ Sait Faik Abasıyanık (1906–1954) негује специфични лични стил, чиме се издаваја од својих савременика, писаца републиканске епохе. Дружећи се са обичним људима, које је у својим причама насликао на крајње хуманистичан начин, имао је посебан дар да пажљиво посматра и бележи живот прихватајући га као нераскидиву свеукупност људи, земље, природе, животиња и биљака. За свој допринос развоју модерне приче изабран је за почасног члана Удружења Марк Твен у САД. После његове смрти, 1955. године установљена је награда „Саит Фаик“ за најбољу збирку приповедака, која је једна од најпрестижнијих у Турској. Овај значајан приповедач, нажалост, није много превођен на српски. На веома успешан начин представљен је приповетком *Стари студент (İhtiyar Talebe)* у преводу Славољуба Ђинђића[12]. У антологији *Турска прича,* заступљен је приповетком *Псст! Псст! (Hişt! Hişt!)* која представља својеврсну оду природи и човеку као њеном неодвојивом делу.[13] У њој се јасно сагледава како Саит Фаик на непогрешив и суптилан начин посматра природу и њену симболику у нашим животима. Најновији покушај да се представи богати опус овог писца јесте прича *Ђубретар Ахмет (Çöpçü Ahmet).*[14] Ова прича као још једна цртица из живота малог човека, веома комплексно истражује унутрашњи свет, танану психу и недоумице младића са села који долази у велики град да ради. Згуснути а крајње садржајан пишчев стил у овој причи, нажалост, није на прави начин пренет читаоцу. Преводилац испољава несигурност приликом превода кључног фразеолошког израза „забушавати“ *(dalga geçmek)*, изоставља поједине, веома значајне реченице, и погрешно

[11] *Турска прича*, 19–23.

[12] „Летопис Матице Српске“, 1979, 155, књ. 424, 319–336.

[13] *Турска прича*, 25–28.

[14] *Ђубретар Ахмет*, „Београдски књижевни часопис“, год. IV, број 11/ 15. јун 2008. у преводу Ане Стјеље.

и крајње нејасно преводи финални пасус у којем главни јунак у дијалогу са самим собом покушава да разреши психолошку дилему и сукоб у којем се налази, преносећи коначну поруку приче из које се може наслутити разлог његовог несналажења у градској вреви. Иако описује сцене из свакодневног живота, језик Саита Фаика није увек лак за превођење јер он често користи непресушно благо ономатопеја турског језика, његову богату фразеологију, говорни језик и жаргонске изразе. То је, свакако, увек додатна тешкоћа која се поставља пред преводиоца.

Главне одлике прозе приповедача и драмског писца, истакнутог есејисте и колумнисте Халдуна Танера/ Haldun Taner (1915–1986) јесу блага ирониja и духовитост који извиру из свакодневних догађаја чији су протагонисти припадници свих друштвених слојева. Његове приповетке и позоришни комади освојили су већи број награда у земљи и иностранству (САД и Италија), а збирка приповедака *Минут до дванаест* освојила је награду „Саит Фаик“ (1955). После смрти овог изузетно образованог стваралаца и високо награђиваног писца, 1987. године установљена је награда за приповетку, „Халдун Танер.“ Нашој читалачкој јавности представљен је насловном причом награђене збирке *Минут до дванаест (On ikiye Bir Var)* у антологији *Турска прича,* у којој се писац на симболичан начин, супротстављајући конкретан појам „сат“ апстрактном појму „живот“, бави временом, његовом пролазношћу и утицајем на нашу свакодневицу.[15]

Најомиљенији и најчитанији савремени турски писац Азиз Несин/ Aziz Nesin (1915–1995) био је врстан хумориста и сатиричар. У неколико наврата је покретао више сатиричних часописа који су редовно били забрањивани, а он сам хапшен, прогањан и осуђиван. У свом богатом опусу се уз помоћ хумора, служећи се једноставним народским стилом, дотиче друштвених проблема и неправди. После међународних признања на такмичењима за најбољу хумореску у Италији (1956. и 1957), у Бугарској (1966. и 1977), Совјетском Савезу (1969) и на Филипинима (1975), награђиван је и у земљи. Овај изузетан човек и писац оставио је дубок траг у турској књижевности. Као присталица језичког пуризма уводио је нове речи и бавио се питањима правописа. Године 1987. учествовао је на Октобарским сусретима писаца у Београду. Дела су му преведена на велики број светских језика, као и на српски. Он је највише превођен турски приповедач код нас. У сразмерно великом броју прича преведених на српски са турског или са неког од страних језика, свакако треба издвојити преводе приповедака *Сам са собом (Kendikendimle)*[16] и *Без одбране*[17] Мирјане Теодосијевић која је најбољи познавалац његовог дела у нас. Она без изузетка успева да пренесе специфичан израз овог мајстора хумора чије стваралаштво је била у прилици лично и непосредно да прати. У већем обиму његово дело представљено је кроз збирку приповедака

[15] *Турска прича*, 29–44.

[16] *Јеж*, бр. 2452–53, 11–18. јул 1986, 18–19; Aziz Nesin, *Kendikendimle,* у: *Yedek Parça,* İstanbul, s.a, 79–82.

[17] „Недељна борба“, 1–2. август 1987, 13, прича представља део пишчевих сећања из збирке *Људе ће вешати у гроздовима.*

Моја прича[18] у пријемчивом преводу Јусуфа Суреје. Збирка садржи 21 приповетку и пружа успешан избор обимног књижевног стваралаштва овог прворазредног хумористе. Нажалост, у њој нису објављене белешке о писцу и његовом делу. У последњој деценији објављено је више прича овог присног и благонаклоног човека, оштрог критичара бриткот ума и грађанина света. У антологији савремене азијске приче једна од две којима је представљена турска књижевност јесте *Народ се буди (İnsanlar Uyanıyor)* у преводу Ксеније Голубовић.[19] У антологији *Турска прича* Азиз Несин је представљен насловом *Ми смо слични вама (Biz Size Benzeriz)* која, у свему, подсећа на најлепше примере нушићевске сатире.[20] Исти преводилац објављује и две хумореске писане у препознатљивом азизнесиновском маниру, *Одакле се знамо (Nereden Tanışıyoruz)*[21] и *Зашто се чеше господин Рифат? (Rıfat Bey Neden Kaşınıyor?)*[22], настојећи да обезбеди континуитет присуства овог савременог Насредина Хоџе[23] у нашој јавности.

Мајстор кратке прозе Тарик Бугра/ Tarık Buğra (1918–1994) својим приповеткама које су освојиле значајна признања, улази у круг приповедача из периода познатог као златни период турске приповетке (1946–1955).[24] Обрађује теме из свакодневног живота, обичне ситуације, наизглед мале и безначајне. Негује сажету, јасну реченицу и неусиљен, фин стил. Тарик Бугра је био један од представника Турске на Борским сусретима балканских књижевника 1990. године. Овај плодан писац који се залагао за остварење балканског јединства на пољу књижевности[25], на српском је представљен одломком приповетке *Проблем пилава са шаргарепом (Havuçlu Pilav Meselesi)* у одличном преводу Мирјане Теодосијевић[26]. У овом кратком одломку писац веома дубоко, на суптилан начин проговара о односима у браку и исконској потреби да се љубав негује и чува. Друга прича Тарика Бугре на српском *Наш син (Oğlumuz),* уврштена је у антологију *Турска прича*.[27] У њој писац са сетом прати трансформацију дечака у зрелог човека и промене које тај процес изазива у свести и емоцијама његових родитеља.

Један од представника такозване „књижевности о мору" Зејат Селимоглу/ Zeyyat Selimoğlu (1922–2000) најчешће описује живот морнара и специфичну атмосферу лука и докова. Добитник је награде „Саит Фаик" за збирку приповедака *Човек на врху јарбола* (1970), награде „Халдун Танер" за збирку приповедака *Приче за замрзивач* (1994) и других. Био је веома успешан

---

[18] *Моја прича*, Приштина, 1977.

[19] Н. Обрадовић, *Месечина над пољем духова*, Београд, 2000. 405–412.

[20] *Турска прича*, 45–53.

[21] „Летопис Матице српске", април 2009, бр. 185, књ. 483, св. 4, стр. 643– 648, прев. Ксеније Ајкут.

[22] „Књижевни лист", 1.март-1. април, 2010, бр. 90–91, 23, прев. Ксеније Ајкут

[23] М. Теодосијевић, *Избор из савремене турске прозе,* Београд, 1997, 70.

[24] М. Теодосијевић, *Избор из савремене турске прозе,* Београд, 1997, 104.

[25] Т. Бугра, *Балкан као обред и метафора.* С турског прев. Мирјана Теодосијевић, Развитак, Зајечар, 1990, 4–5, 68–70.

[26] *Развитак*, Зајечар, 1990, 4–5, 12.

[27] *Турска прича*, 55–59.

преводилац са немачког, а преводио је и Иву Андрића.[28] Српски читаоци упознали су га кроз две приче. *На прагу једне нове године (Yeni Bir Yıla Girerken)* у преводу Љиљане Чолић,[29] и *Била је као песма (Bir Şarkı Gibiydi)* у преводу Ксеније Голубовић-Брејк[30] представљају избор из исте збирке под називом *Била је као песма.* Обе приповетке говоре о доживљајима морнара који се на путу од Трста до Истанбула крећу на граници између сна и јаве чинећи нераскидиву целину обједињену у лику бродског телеграфисте Зекија Марконија који читаоца води на ово необично путовање. Језик јунака ових прича је колоквијалан, појављује се специфична „бродска" терминологија и преплиће се употреба страних језика у морнарском жаргону, што представља изазов за преводиоца. Иако у целини делује питко, превод Љ. Чолић има доста почетничких пропуста који не промичу, како зналачком оку, тако ни изучаваоцима турског језика који се обучавају за књижевно превођење. Упадљиви пропусти су проглашавање опште именице *dekovil (уски колосек)* за топоним *Дековил,* непотребно увођење рогобатно објашњених подножних напомена за општепознате појмове као што су ђеврек и таратор, изостављање читавих пасуса и реченица у преводу, као и велики број импровизација.

„За разлику од ње, превод Ксеније Голубовић-Брејк је сасвим коректан и као такав остаје веран и турском изворнику и пријемчив српском читаоцу."[31]

Једна од првих из плејаде савремених списатељица, Незихе Мерич/ Nezihe Meriç (1923–2009), привукла је пажњу својим текстовима који говоре о радикалним тенденцијама. Као говорник нове генерације жена присталица републике и лаицизма, описује духовну усамљеност жене и ликове угрожене устројством патријархалне породице и друштва. За књигу приповедака *Црна дубока рупа* освојила је награду „Саит Фаик" (1990). У антологији *Турска прича* налази се њена приповетка *Нада-хлеб сиромаха (Ümit-Fakirin Ekmeği)*[32] у којој говори о социјалним тешкоћама, сиромаштву, друштвеним недаћама и улози жене у тешким животним условима.

Приповедач који гаји бескрајну љубав према обичном човеку, Тарик Дурсун К/ Tarık Dursun K. (1931–) инспирацију црпи из својих сусрета са „малим" људима. У писању се најчешће ослања на личне доживљаје и догађаје у које су били уплетени његови познаници. Зато често користи провинцијализме и жаргон. Поред великог броја других награда, у два наврата је био лауреат награде „Саит Фаик" (1967) и (1985). Често је боравио у Југославији и сарађивао са југословенским књижевним посленицима. За позориште народности у Скопљу драматизовао је Андрићевог *Кмета Синана,* а *Мару Милосницу* за приказивање у Турској. Био је дописник листа *Тан* који је излазио на турском језику у Приштини. У његовом роману *Лаку ноћ свете (İyi Geceler Dünya)* једна од јунакиња је наша земљакиња и радња се одвија у

[28] М. Теодосијевић, нав. дело, 118.
[29] *Мостови*, XVI, октобар- децембар, 1985, св. 4 (64), 282–286.
[30] *Базар*, 06.04.2001, 40–41; Турска прича, 61–70.
[31] Цитирано из: М. Маринковић, *Преглед турско-српских књужевних веза 1965–2000,* Београд, 2008, 108.
[32] *Турска прича*, 71–76.

околини Златибора и Златара.[33] Његова награђена збирка која садржи 22 приче, *Реци јој да је волим (Ona Sevdiğimi Söyle)* објављена је у веома надахнутом, зналачком и изузетно успелом преводу Мирјане Теодосијевић[34], која је на српски одлично пренела ефектне дијалоге са свим одликама свакодневног говора. Сарађујући са аутором приликом превођења, она је на најпоузданији начин допринела представљању дела овог великог турског писца на српском језику.

Бекир Јилдиз/ Bekir Yıldız (1933–1998) спада у приповедаче који скрећу пажњу на живот анадолског сељака, окове традиције са којима се он суочава и на, дан данас, тешке и тегобне прилике у провинцији. Његова приповетка *Бедрана,* заједно са још једном причом из његовог богатог опуса, послужила је као материјал за сценарио истоименог филма који је 1974. године на међународном филмском фестивалу у Карловим Варима награђен наградом Cidalc. За збирку приповедака *Шверцер Шахан* освојио је награду „Саит Фаик“ (1971). Овог аутора први је на српском језику представио Славољуб Ђинђић преводом приче *Решо Ага.*[35] Потресна прича *Бедрана* која дочарава дубоки унутрашњи сукоб и личну, нажалост, неуспелу побуну главног јунака против нехуманих традиционалних закона, нашла је своје место у антологији *Турска прича*[36]. О садржају приче и њеном преводу на српски други књижевни преводиоци са турског наводе:

> „С обзиром на то да су анадолске прилике главна тема приповедачке прозе овог писца, то је и језик његових приповедака често обојен локалним бојама. У превођењу тог језика Ксенија Голубовић је веома вешто налазила адекватна решења чиме јој је полазило за руком да оживи не само слике унутрашњости Турске, већ и емотивна стања јунака који оличавају често трагичне жртве традиционалног племенског друштва, као и њихов аутентичан говор.“[37]

Један од писаца који се највише бавио политичким догађајима и њиховим утицајем на учеснике у њему, био је Ердал Оз/ Erdal Öz (1935–2006). За време државног удара 70-тих година због својих идеја и објављених дела био је затваран и прогањан. Негује чист језик неоптерећен архаизмима и страним речима. Добитник је награде „Саит Фаик“ за збирку приповедака *Како год да су воде лепе* (1997). Његова приповетка *Голуб (Güvercin)* неизоставна је у готово свим антологијама прозног стваралаштва у Турској, па се заслужено нашла и у антологији *Турска прича*.[38] Она на веома упечатљив начин приказује контраст између слободе и заточеништва кроз симболе затвореника и голуба који залутавши у његову ћелију чини његову једину спону са спољним светом. Ова прича осветљава политичке догађаје у Турској између 1960. и 1970. године.

---

[33] М. Теодосијевић, нав. дело, 164–165.

[34] Т. К. Дурсун, *Реци јој да је волим,* прев. и поговор написала Мирјана Теодосијевић, Приштина, 1988.

[35] Бекир Јилдиз, *Решо Ага,* Мостови, 1980, XI, 3 (43), 207.

[36] *Турска прича*, 77–85.

[37] М. Маринковић, нав. дело, 116.

[38] *Турска прича*, 93–100.

Писац који у турски роман и приповетку уводи егзистенцијализам, Демир Озлу/ Demir Özlü (1935–) такође је због својих политичких активности бивао затваран и једно време је живео у изгнанству. Најчешћа тема његових приповедака је тескоба савременог човека произашла из неслагања са околином која га окружује. Збирка приповедака *Приче из Стокхолма* добила је награду „Саит Фаик“ (1989). Његов језик није лак за превођење јер му је стил доста неуједначен. Често користи дуге и тешко разумљиве реченице. Упркос томе, приповетка *Тмурне улице (Boğuntulu Sokaklar)* заслужено је ушла у избор антологије *Турска прича,*[39] стављајући преводиоца пред немали изазов. Исти преводилац је ову причу преводио у два наврата,[40] где се јасно види да је друга, дотерана, веома успешна верзија, резултат преводилачке зрелости коју доноси вишедеценијско бављење скривеним и тананим финесама турског језика, у сваком погледу садржаних у овој причи која наизглед може заличити на пуки опис једне градске четврти, али у себи крије поруку усамљености, отуђености и дубоке тишине.

Савремена списатељица Фирузан Селчук/ Füruzan (1935–) највише пише о проблемима унутар породице, описује живот сиромашних људи и гастарбајтера у Немачкој, несрећне бракове и недаће сирочади принуђене да раде од малих ногу. Њена збирка *Бесплатни интернат (Parasız Yatılı)* чија је насловна прича уврштена у антологију *Турска прича,*[41] добила је награду „Саит Фаик“ (1972). Прича говори о егзистенцијалним проблемима мајке и ћерке и унутрашњој драми девојчице која покушава да одличним успехом стекне право на бесплатно школовање и боравак у интернату.

За приповедача Шевкета Булута/ Şevket Bulut (1936–1996) теоретичари књижевности кажу да представља „глас пун живота“ у турској књижевности. Има се, међутим, утисак да овај писац, иако животно и веома потресно слика анадолске прилике, није добио заслужено поштовање међу изучаваоцима турске књижевности на нашем простору. Овај пропуст исправљен је преводом његове приче *Марија сузних очију (Gözleri Sulu Meryem)* у антологији *Турска прича*[42]. У њој писац проговара о патњи и страдањима анадолског човека погођеног сиромаштвом, незнањем и природним непогодама. Марија у причи је жена која је изгубила све своје ближње у земљотресу. Због тога су јој очи постале непресушна река суза, па она себи обезбеђује опстанак тако што на трговима плаче за новац. Када јој један од пролазника понуди да се за новац смеје, њени узалудни покушаји завршавају се гротескном гримасом која на њеном лицу одсликава још већу патњу.

Романописац и приповедач Расим Озденорен/ Rasım Özdenören (1940–) може се дефинисати као писац карактеристичног стила и језичке прецизности којом анализира друштво до најситнијих детаља. Приказујући неприлагођеност индивидуе у отуђеном свету, супротности између тради-

[39] *Турска прича*, 101–105.

[40] *Први превод*, „Књижевна реч“, 25. април 1987, 299, сепарат *Савремена турска приповетка,* 5–6.

[41] *Турска прича*, 107–114.

[42] *Турска прича*, 87–92.

ционалног и модерног, он даје психолошки пресек појединца и породице у социолошкој, историјској и економској равни. Његову приповетку *Породица (Aile)* у којој писац кроз дуге и упечатљиве описе супротставља прошлост и садашњост, старе и нове генерације, спуштајући се на ниво подсвести јунака, без амбиције да нуди решења, али снажно указује на раскорак настао услед дубоких друштвених промена, изванредно и репрезентативно је превела Мирјана Теодосијевић,[43] још једанпут показујући да је несумњиво најбољи познавалац турске књижевности у нас.

Савремена списатељица Ајше Кулин/ Ayşe Kulin (1941–) успешно се бави различитим књижевним формама. Њена збрика приповедака *Слике из фото-романа* 1995. године освојила је награду „Халдун Танер", а 1996. године награду „Саит Фаик". Истиче да јој је отац потомак босанског Кулина бана. Године 1999. објавила је роман о рату у Босни, *Севдалинка.* У антологији *Турска прича* представљена је новелом *Камени зид је моја љубав (Taş Duvardır Benim Sevdam)*[44] која веома упечатљиво, готово лирски проговара о драми младе девојке, служавке у беговској кући, чија се судбина, на срећу, мења и враћа јој наду у људе.

Нецати Тосунер/ Necati Tosuner (1944–) појављује се као приповедач који веома искрено и емотивно описује недаће и надања малог човека, као и ситне и наоко неважне детаље из свакодневног живота. Добитник је награда „Халдун Танер" и „Саит Фаик". Његова аутобиографска приповетка *Grba (Kambur)* која се бави унутрашњим светом хендикепираног јунака, на српском је објављена у антологији *Турска прича.*[45] Писац за њу каже да представља интимни дијалог између њега и грбе коју носи.

Списатељица Инџи Арал/ İnci Aral (1944–) бави се мушко-женским односима, положајем жене у друштву и породици и описује њене напоре за освајањем независности и сопственог идентитета. Више пута је награђивана за своју прозу. Њена прича *Fuat Pašin sokak (Fuat Paşa Sokağı)* објављена такође у нашем преводу, на надреалистички начин описује брачне односе и суптилне везе између жене и мушкарца.[46]

Савремена ауторка романа, прича и позоришних комада Пинар Кур/ Pınar Kür (1945–) пише приповетке које се баве унутрашњим животом појединца, обојене меланхолијом и тугом. Она не пише кратке приче већ новеле које би се готово могле сматрати кратким романом. Збирком приповедака *Воде без тока* освојила је награду „Саит Фаик" (1984). *Виолина летњих ноћи (Yaz Gecelerinde Keman)* као најдужа приповетка антологије *Турска прича*[47], носталгично описује младалачку, несрећну љубав усамљене, средовечне жене чији монотон живот изнова бива уздрман када звуци Брамсовог концерта са суседног балкона оживе сећање на животну трагедију којој се у потпуности предала.

---

[43] „Књижевност", 1982, XXXVII, књ. LXXIV, 12, 1933–1940.
[44] *Турска прича*, 183–206.
[45] *Турска прича*, 115–120.
[46] „Књижевни лист", 1. април 2006, бр. 44, стр. 19.
[47] *Турска прича*, 121–176.

Списатељица Назли Ераj/ Nazlı Eray (1945–) у исто време обрађује фантастично и комично, реално и надреално. Излази из традиционалних оквира и користи елементе црног хумора. Иако је представница надреализма, пише једноставним стилом и дела су јој лака за читање. Добитница је награде „Халдун Танер“ (1988). Њена прича *Gospodin Hristo (Bay Hristo)* преведена је у антологији *Турска прича* и представља надреалистички исказану топлу наклоност према малом човеку.[48]

Мустафа Кутлу/ Mustafa Kutlu (1947–) као писац чије су приповетке награђиване од стране Удружења књижевника (1980–81), (1982–83), веома умешно одсликава психолошке карактеристике својих јунака, као и друштвене прилике и егзистенцијалне проблеме припадника различитих слојева друштва. Српској публици је представљен приповетком *На прагу (Eşik),* у верном и стилски дотераном преводу Мирјане Теодосијевић.[49] Прича говори о друштвеној стварности и неправилностима, јавашлуку и корупцији. Међутим, изванредним описима природног окружења и лајт мотивом руже која стално цвета, а чији мирис се, додуше, постепено губи како се из баште улази у пословну зграду, писац ипак показује да у потпуности не одустаје од наде у бољи свет.

Веома популарна савремена турска списатељица Фејза Хепчилингирлер/ Feyza Herçilingirler (1948–) велики је критичар просветних и језичких прилика у земљи. Међу бројним наградама које је добила за своје стваралаштво, треба издвојити награду „Саит Фаик“ (1986). Била је учесница на Борским сусретима балканских писаца 1990. године, када је награђена Борским груменом за приповетку *Како сам лепо могла да умрем (Ne Güzel Ölmüştüm).* Ова прича у изванредном преводу Мирјане Теодосијевић[50] говори о породичним односима, генерацијском јазу и психологији старих људи.

Писац- новинар Ахмет Алтан/ Ahmet Altan (1950–) отворено критикује неправилности у друштву па је због својих чланака 1995. године осуђен на годину и по дана затвора. Овај веома тражен и читан писац пише кратке приче посвећене животу, људима и осећањима. На српском је представљен двема причама у солидном и коректном преводу Саше Брадашевића. Прича *Елени и нова млада (Eleni ve Küçük Gelin)*[51] кратка је цртица о неоствареној али снажној платонској љубави и сети, а *Љубавни напитак (Aşk İksiri)*[52] даје дубоко рефлексивну анализу љубави и среће, са елементима бајке.

Савремени књижевник, теоретичар књижевности и критичар Недим Гурсел/ Nedim Gürsel (1951–) за своју причу *Жмурке* добио је награду „Халдун Танер“ (1987). Учествовао је на Октобарским сусретима писаца у Београду 1989. године. Теме његових прича су успомене из детињства и ране младости, осећање самоће и безнађа, али и односи међу половима. Збирка *Књига о женама* била је забрањена због скаредности. На српски је преведена

[48] *Турска прич*а, 177–181.
[49] *Културе истока*, 1985, II, 3, 38–40.
[50] *Развитак*, Зајечар, XXX, 4–5, 1990, 19–21.
[51] *Прича*, март/јун 2008. год. II, број 2/3, 165–167.
[52] „Београдски књижевни часопис“, год. IV, број 11, 15. јун 2008, 64–67.

његова прича *Повратак (Dönüş)*[53] у којој писац описује своју родну кућу и улицу, као и трагично сазнање да му је мајка управо преминула не дочекавши његов повратак након вишегодишњег избивања у иностранству.

Списатељица новије генерације Букет Узунер/ Buket Uzuner (1955–) представник је постмодернизма и надреализма у турској савременој књижевности. Добитник је почасне награде „Јунус Нади" за приповетку (1989). У антологији *Турска прича* представљена је приповетком *Неподношљива подсвесна опсесија једног мушкарца (Bir Erkeğin Dayanılmaz Bilinçaltı Tutkusu)*.[54] Ова надреалистичка прича пуна симболике, започиње када се главни јунак, мушкарац, пробуди једног јутра и са ужасом, у огледалу, схвати да је постао женско. Списатељица веома живописно, на тренутке и комично, указује на разлику у друштвеном положају полова, објашњавајући у конкретним ситуацијама како је бити жена у савременом друштву и која правила понашања она мора усвојити ако жели да опстане и да буде прихваћена.

***

Кратка прича као најразвијенији и најквалитенији вид турског књижевног стваралаштва из мање више разумљивих разлога, на српском језичком простору није заступљена у мери у којој њене одлике и вредности то заслужују. Иако, због свог обима, најпогоднија за презентацију на страним језицима, ова књижевна форма је, углавном, спорадично допирала до наше литерарне јавности. Разлози за то су били различите природе. Не може се рећи да међу турколозима није било воље за њеним превођењем и представљањем. Међутим, то исто није увек важило за издавачке куће, часописе, па чак и стручну периодику која је тај процес требало да реализује. Са сигурношћу можемо констатовати да готово сваки добар познавалац турског језика у нас, има неку већ припремљену приповетку која није угледала светлост дана.

С друге стране, јасно је да су се неки преводиоци приликом избора руководили личним афинитетима, доступношћу материјала, а понекад и тежином, односно лакоћом текста погодног за превођење. То се, несумњиво одразило на њихов квалитет. Наиме, примећује се да је књижевно превођење са турског ограничено на мали број добро образованих и искусних турколога у свим књижевним врстама, па и кад је реч о приповеци. Повремено се појави по неки, мање или више успели превод најчешће по једне приче, на шта се обично одлучују оријенталисти чије уско стручно поље не спада у домен савременог језика и књижевности, турколози који нису наставили да се баве ни књижевним превођењем, ни турколошким радом, или је, пак, реч о студентима који су објављеним преводима, мање или више успешно, утврдили градиво научено на часовима књижевног превођења. Иако тешкоће које су пратиле и објављивање антологије турске приче, без сумње нису у потпуности превазиђене, спремност за сарадњу коју показују неки књижевни ча-

[53] *Венац*, 12/88–1/89, 165–166, 40–41 у преводу Милке Матовић и Јелене Гирић.
[54] *Турска прича*, 207–228.

сописи, као и генерално повољнији став према турској књижевности у нашој културној и уметничкој јавности данас, дају наду да ће се ови проблеми постепено смањивати.

Кључне речи: турска приповетка, турска књижевност, савремена прича, кратка прича, српски језик, превод.

ЛИТЕРАТУРА

Beogradski susret pisaca, 1964–1993, Beograd, 1993.
Beogradski susret pisaca, 1964–1996, Beograd. 1996.
Güzel Yazılar, *Hikayeler,* 1–2, Ankara 2006.
Karaalioğlu, Seyit Kemal: *Türk Hikaye Antolojisi,* İstanbul, 1984.
Lekesiz, Ömer: *Yeni Türk Edebiyatında Öykü,* İstanbul, 2001.
Маринковић, Мирјана: *Преглед турско-српских књижевних веза 1965–2000,* Београд, 2008.
Necatigil, Behçet: *Edebiyatımızda Eserler Sözlüğü,* Istanbul, 2000.
Necatigil, Behçet: *Edebiyatımızda İsimler Sözlüğü,* Istanbul, 2000.
Teodosijević Mirjana: *Izbor iz savremene turske proze,* Beograd, 1997.
Tural K. Sadık, Kerman Zeynep, Özgün M. Kayahan: *Hikayeciliğimizin 100. Yılında Yüz Örnek,* Ankara, 1987.

Ksenija Aykut

CONTEMPORARY TURKISH SHORT STORY IN SERBIAN LANGUAGE

(Summary)

Contrary to narrow historical and cultural connections between Turkish and Serbian people, Turkish literature is still less famous in our area. Even though, in the last few years, interest in Turkish literature increased, it only refers to limited field of literary creativity. That is how a short story, as the most successful, high-guality and diverse contemporary Turkish literary form, which is also convenient for foreign language presentations, sporadically reached our literary public. There were many different reasons for this. In Serbian-speaking area, with the exception of collection of short stories by Tarik Dursun K. *„Tell Her That I Love Her,"* translated by Mirjana Teodosijevic and an anthology of contemporary Turkish short story *„The Turkish Story,"* selected and translated by Ksenija Golubović-Braiek, Turkish short stories were occasionally published in magazines or professional periodicals.

Despite all of this, we can say that the represented authors who were meritoriously selected, had to be found in every assortment, such as the founders of contemporary short story Ömer Seyfettin and Sait Faik Abasıyanık, novelist Yakup Kadri Karaosmanoğlu, the masters of short story Haldun Taner and Tarık Buğra, satirist and humorist Aziz Nesin, the representative of „literature of the sea" Zeyyat Selimoğlu, politically engaged writer Erdal Öz, the preacher of Anatolian sensibility Bekir

Yıldız, existentialist Demir Özlu, the master of description Rasım Özdenören, Mustafa Kutlu, analyst of human psychology Necati Tosuner, new generation writers Ahmet Altan and Nedim Gürsel, as well as eight new female writers who represent the new wave pleiad of Turkish literature. The short story is the most fertile form in Turkish literature and the only one which did not stagnate, but kept developing successfully. Hence, it is natural to expect from the translators to try to overcome tehnical and non-linguistic barriers and therefore contribute to the Turkish narrative richness and its presentation to the Serbian public.

УДК 821.163.41.09-141
784.71(497.11)

Bogusław Zieliński[1]
Instytut Filologii Slowianskiej Uniwersytetu im.
Adama Mickiewicza, Poznań

СРПСКА ХИМНОГРАФИЈА У КОМПАРАТИВНОМ КЉУЧУ

Химна СФРЈ „Хеј Словени“ има рационалистичке и просветитељске акценте, изражавајући солидаристичке идеје просветитељске традиције свесловенског и славенофилског значења. Бројне химне комунистичке Југославије настављале су правац актуализације свесловенске идеје у реалије комунизма и стаљинизма.

Српску химнографију није лако одвојити од југословенске, јер југословенска и српска идеја нису имале јасних граница.

Предмет овог текста је компаративна анализа химне *Боже правде*, химне *Хеј, Словени* и неколико химни комунистичке Југославије које су настављале правац повезивања свесловенске идеје са реалијама комунизма. Изван оквира ове расправе остају друга врло важна дела српске химнографије, нпр. *Востани Сербије* Доситеја Обрадовића, *Светосавска химна, Устај, устај Србине* Јована Ст. Поповића, *Имна Србији* Лазе Костића и *Марш на Дрину.*

Српска химна *Боже правде*, коју је 1872. године написао Јован Ђорђевић, а музику компоновао Даворин Јенко, потиче из традиције енглеске химне *God save the King* и руске династичке химне *Боже, Царя храни!* Од друге половине XIX века химне типа енглеске *God save the King* стичу популарност у земљама Балканских Словена. У Турској је 60-их година XIX века за химну проглашен *Султански марш*, по мелодији налик шпанским и италијанским краљевским маршевима. Прву бугарску химну, *Княза избранния, първовенчанния, Боже, спази!*, написао је 1879. године песник Петар Славејков. Мање познато књижевно остварење у духу химне *God save the King* везује се за Христа Караатанасова који је своје дело посветио кнезу Александру I (27. 06. 1879. г.).

Вредело би ипак скренути пажњу на паралелизам и религијски инспирисану поруку химне *Боже правде*, пољске химне Алојзија Фелињског *Boże, coś Polskę* и химничке песме Петра Прерадовића *Боже живи* (1870).

[1] zielbog@amu.edu.pl

Српска, пољска и хрватска химна уводе другачије релације и међусобне односе у оквиру адресатâ. Хијерархијска дистанца и зависност краља од Бога је у енглеској химни јасно истакнута. У српској, пољској и хрватској химни експонирани су Бог и држава, у српској – Србија, у пољској – Пољска, а у хрватској – „хрватско хрвалиште“, „Једног рода троји крај“. Дакле, нестаје краљ. Истина, у првобитној верзији Фелињског краљ се појављује, али у каснијим верзијама га нема. Структура лирског субјекта српске, пољске и хрватске песме повезана је са њеним апострофско-молитвеним, узвишеним и свечаним карактером. Лирски субјекат појављује се у форми монолога у свим строфама као неодређени „партнер-петент“ Бога којем упућује молбе у апострофама. Историјско-националне реалије пољске и хрватске химне су веома разгранате, а српске у мањој мери, везујући се за историозофску аргументацију и у том смислу се јасно разликују од енглеске химне.

Химне Ђорђевића, Фелињског и Прерадовића су молитвене песме упућене Богу по питању Србије (у Ђорђевићевој химни), Пољске (у химни Фелињског) и Хрватске (у Прерадовићевој химни). Бог је једини партнер покорно молећег лирског субјекта и експониран је у свакој строфи трију химни, као и Србија, Пољска и Хрватска. Међутим, Бог није аутономни субјект, о снази његове бриге, свемоћи праведне власти и очинске љубави говори се искључиво из аспекта српског, пољског и хрватског питања. Повезаност Бога „са српским питањем“, „с пољским питањем“ и „хрватским питањем“ је у тесној вези с богатом историјском, историозофском и културном проблематиком трију земаља. Због тога су Србија, Пољска и Хрватска, са својом знаменитом, али истовремено трагичном историјом у неку руку „јунак“ молитви. То значи да су те три песме, као молитве, пре свега патриотске химне по питању Србије, Пољске и Хрватске које чува Бог.

Конструкција тих песама садржи молитву, која је истовремено синоним за национална „питања“. И тако Ђорђевићева химна води кроз литанију четири молбе: I – спаси нас од пропасти (спаси од пропасти, чуј наше гласе, води и брани); II – дај слогу (сложи српску браћу); III – чувај од Твог гнева и благослови (Благослови Србу село, поље, њиву, град и дом); IV – дај сјај нове славе и дај нову еру среће после пет векова борбе.

Прерадовићева песма води кроз литанију шест молби: I – благослов „Свете земље, милог дома“; II – сједињење, интеграцију „Једног рода троји крај!“; III – окрепљење за „Народ наш за сваки бој“; IV – ускрили „нашу срећу, нашу моћ!“; V – „ражари/ Родољубља свети плам!“; VI – врати „Нама што је наше већ!“. Субјекат Прерадовићеве молитве позива се на светоназорну логику илира (патриотски комплекс дефинисан фигурама дома, среће и снаге народа и народа који изражава идеју борбе, чији је носилац генолошка структура даворја). Химне се разликују по поенти која у хрватској песми изражава молбу „поврати нама што је наше већ!“ и у пољској наду „слободу нам врати Господе“, а у српском молбу да одбрани оно што је постигнуто током петовековне борбе (Отаџбину српску брани/ пет векова борбе плод. Боже спаси, Боже храни/ моли те српски род!).

Месијанизам химне *Boże, coś Polskę* и умерени провиденцијализам *Боже правде* и *Боже живи* је дубоко мотивисан у традицији пољске и – с друге стране – српске и хрватске културе. Молитва трију песама изражава историјска искуства Србије, Пољске и Хрватске, које су током целе њихове историје под посебном бригом провиђења Бога – брижног Оца, а истовремено праведног судије народа. Међутим, молитвени карактер је разнородан. Пољска химна је јеремијада, а српска и хрватска химна су у регистру молби, а поверење у божју праведност не прелази у месијанизам, него се ограничава на молбу за божју помоћ у свему што је важно за Србе и Хрвате.

Химна Фелињског препуна је месијанистичког провиденцијализма, дубоко укорењеног у пољској култури. Месијанистички смисао српске и хрватске химне је изразит, али мање упадљив, јер се не позива, као у пољском случају, на идеје трансформације живот-смрт, него на рационалистички узор алтернације наше-туђе: „поврати/ Нама што је наше већ!“ и – у српском случају – супротности гроб – будућа слава (Из мрачнога сину гроба/ српске славе нови сјај/ настало је ново доба). Српски, пољски и хрватски народ су у месијанистичкој и провиденцијалистичкој оптици добијали највише национално-религијске вредности – пољски: одважност, јунаштво, славу, борбу за „најсветију ствар“, потпуно поверење у бригу Бога, српски и хрватски народ: благослов срца, домова и земље, одбране, среће и помоћи у борби. А српски народ се додатно моли за слогу (Нек на српској блиста грани/ братске слоге златан плод) и одбрану након пет векова борби, а хрватски народ упућује молбу за уједињење земље, интеграцију (и сједини/ Трију земљу једног рода).

Српска и хрватска песма су у регистру молитве за успех отаџбине, имају поверење у божју подршку и божју наклоњеност. Бог из Прерадовићеве и Ђорђевићеве песме надовезује се на (укорењен у реалистичкој традицији) лик Бога – праведног судије који неће бити равнодушан према историјским неправдама омиљеног народа.

Хеј Словени, још 'те живи у кругу идеје словенске узајамности

Популарност пољске химне *Jeszcze Polska nie zginęła* обухватила је не само словенски Запад (Чешку и Словачку и Лужице), него и словенски Југ (Хрватску, Србију) и Украјину на словенском Истоку. Међутим, већу носивост имала је у Србији и земљама Југославије песма Томашика, јер је свесловенска химна с невеликим изменама постала химна Југославије.

У другој половини XIX века и у првој половини XX на терену Србије објављени су бројни преводи Томашикове песме. И поред разлика које су проистицале из преводилачког умећа, упадљива је велика верност оригиналу[2].

[2] Усталила се канонска верзија песме, објављена у новосадској „Илустрованој великој српској лири“ 1887. године, врло блиска тој редакцији која је постала химна Југославије после II светског рата.

Југословенска државна химна *Хеј Словени, још 'те живи* је варијанта тзв. свесловенске химне Сама Томашика *Hej, Slované* (1834), али по угледу на *Mazurek Dąbrowskiego*. Томашикова химна и разматрана српска садрже рационалистичке и просветитељске акценте, изражавају солидаристичке идеје просветитељске традиције свесловенског и славенофилског значаја. Она је отеловљење идеје лаичког словенског духа који за узор има трајање и верност, јер та химна не говори о Србима и Црногорцима, како би се могло очекивати, него се односи на Словене уопште. Песма је стицала популарност у границама бивше Југославије и ван ње. Песма *Хеј, Словени* била је државна химна Југославије од 1945. године[3].

Свесловенска химна стекла је популарност у целом словенском свету. Руски преводи Д. Н. Вергуна и Л. Афанасјева и бугарски превод С. Чилингирова[4] су верни оригиналу С. Томашика. Српске и хрватске преводе детаљно разматра Миливоје Павловић[5].

Општепозната је ствар да је на Томашика утицала песма *Jeszcze Polska*. Истицао је то и он сам, стављајући у поднаслов опаску да се песма изводи по мелодији *Jeszcze Polska nie zginęła*. Томашик се уклапа у традицију хуситске песме *Kdož jsú boží bojovníci*, али помоћ тражи не у верској традицији, него у апстрактној словенској заједници. Томашикова песма певана је у многим словенским земљама и била је превођена на друге језике. Године 1840. песму је на лужички превео Хандрије Зајлер, а 1842. Драгутин Раковец јој је отворио пут до Хрватске и Словеније. Наредне године ју је Милош Поповић превео на српски, а ускоро су се појавили украјински, руски и бугарски преводи. У Русији је песма била забрањена, јер је подсећала на пољску песму *Jeszcze Polska nie zginęła*. Пољаци су ту песму певали у разним приликама на чешком језику, сматрајући је блиском својој националној химни.

У конструкцији исказа лирског субјекта Томашикове химне може се пронаћи врста апела, који је ефекат разматрања идеја које доноси разум. Просветитељски принцип разума као природна мера истине означавао је такође власт просуђивања и оцене тадашњих форми и друштвених институција. Реформаторске тенденције класицизма засноване су на уверењу да човекове потребе и све што се ради како би се оне подмириле представљају реализацију прастарих закона природе. Истовремено, просветитељско-класицистички карактер Томашикове химне није доследан.

Томашик и Михановић (аутор химне *Хрватска домовина)*, истиче улогу првобитне утопијске заједнице словенске цивилизације. За те химне је карактеристично повезивање утопијског ретроактивног савршенства као узора за обнову и грађење национално-државног битка. Словенска узајамност, схваћена као идеја одбране језика, појављује се у неколико других словенских химни, инспирисаних Томашиковом песмом, али је химна *Хеј Словени, још 'те живи* изостављa.

---

[3] M. Pavlović, *Knjiga o himni*, *Jugoslovenski narodi u himni i himna medju narodima*, Nova knjiga, Beograd, 1986, стр. 55.

[4] *Славянска антология*, София, 1910.

[5] M. Pavlović, *Knjiga o himni,...*, стр. 44.

Мелодија свесловенске химне Томашика и *Mazurka Dąbrowskiego* има извесне подударности, али оне припадају различитим традицијама. Свесловенска химна је тип химне соколског покрета, организације чији је циљ било патриотско и физичко васпитање омладине. Соколски покрет био је својеврсна школа која је припремала за војнички живот. Имао је дугу и устаљену традицију у Словачкој, Чешкој и уопште у Средњој Европи. Соколски покрет био је прожет идејама свесловенског јединства. Међутим, *Pieśń Legionów* израста из народне мелодије мазурке[6].

Зетовски, који је анализирао мелодију свесловенске химне (у српској, словачкој, чешкој и лужичкој верзији, сугерише „скоро потпуну сличност" са песмом *Pieśń Legionów*. Детаљна анализа доводи Зетовског до закључка да је Томашик „састављао своју химну тачно по ритму париске *Pieśni Legionów*". Као резултат упоредних анализа Зетовски изводи крајњи закључак да су мелодије химни *Hej, Slovane, Hej, Slovaci* і *Hisće Serbstwo* изданак *Pieśni Legionów*, те да стога у нашој песми треба тражити и почетке неких народних словенских песама које по мотивима подсећају на *Pieśń Legionów*"[7].

Химне комунистичке Југославије

Ентузијазам према химни *Хеј, Славени* ишао је упоредо са скептицизмом и дистанцом. Панславистички смисао песме који је у почетку био њен велики адут, постао је, након раскида Тита са Стаљином, евидентна идеолошка сметња. Осим тога, ревиндикацијски смисао песме није се слагао с оптимизмом планова комунистичке модернизације. Планови и сугестије промене химне појавили су се још за време II светског рата у кругу комунистичке врхушке Титових партизана. Убрзо након усвајања устава ФНРЈ (31. марта 1946. г.), првог у социјалистичкој Југославији, президијум скупштине расписао је конкурс за текст државне химне. Победа је за песму *Републико наша под сунцем слободе* припала комунистичком песнику Чедомиру Миндеровићу (1912–1966) који је преко ноћи постао књижевна звезда земље и конгреса писаца Југославије који је управо заседао (17-19 XI 1946.).

Наредни смер потраге за државном химном било је прилагођавање свесловенске идеје реалијама комунизма и стаљинизма. То је довело до посредног ефекта између свесловенске химне, интернационале и манифеста текуће политике „социјализма Словена"[8].

Необичну популарност стекла је у Југославији друга песма, називана често од првих речи *Југославијо, борба те родила*, чији је наслов, дат касније,

---

[6] Према *Малој енциклопедији музике* „мазур" је „плес у троделном такту, живог темпа, с нагласком на слабе делове такта", док је „мазурка" дефинисана као „плес стилизован на основу пољских народних плесова мазурског типа, дакле мазура, кујавјака и оберека, стога у мазуреку срећемо велику разноврсност темпа и карактера", *Mała encyklopedia muzyki*, Ur. S. Sledzinski. Warszawa, 1981, стр. 642.

[7] S. Zetowski, *Jeszcze Polska ... na ziemiach słowiańskich.* „Muzyka", 1935, nr 10-11, стр, 263.

[8] *Pesme borbe*, Pirot, 1945, цит. према: M. Pavlović, *Knjiga o himni*, нав. дело, стр. 85.

гласио *Свечана песма*. Она је била заједничко дело Николе Херцигоње (музика) и Мире Алечковић (текст). *Свечана песма* је брзо прихваћена у ширим друштвеним круговима, који су је третирали као популарну патриотску песму, везујући за њу чак химничку функцију. Међутим, у партијским круговима мишљења су била подељена. У дебати о химни, која је трајала годинама, песма се на крају нашла у лошем политичком тренутку, због чега није било никакве шансе да постане химна. У периоду борби комунистичког естаблишмента са сепаратизмом „Хрватског Пролећа" 1971. године и обрачуна са српским либерализмом „Праксиса" (1968. г.) песма је имала превише „унитаристички" и фундаменталистички карактер. Иритирала је њена патетичност, анахронизам парола народноослободилачке борбе („Југославијо, борба те родила"; „срушимо стари свет"; „збацили [смо] удес клет"), које су почеле губити снагу и смисао у тренутку националних, идеолошких и привредних напетости. Централистичко значење песме, истицано у рефрену вишекратно понављаним називом државе – „Југославијо", као и идеализација стварности („земљо, сну слободара"; „ти бољи живот нама си дала"; „стално ти снажнији лет") морали су открити своју празнину пред репресивном природом политичког и полицијског система.

Анахрон је такође смисао последње строфе, која наговештава победу антропоморфизоване Југославије у митолошком вечном времену („и дан свих дана једном ће доћи") у фигури братства народа, свеопште слоге која друштвену стварност види у категоријама природне породице („род биће цели свет").

Југославија је имала богат канон песама типа химне и парахимне, у којима је митологизована комунистичка стварност, нпр. дела: *Новој Југославији* (Марина и Јуре Франичевића, 1946), *Југославијо, борба те родила* (Мире Алечковић. 1959), *Југославијо* (Маричке Циленшек, 1974), *Вољена земљо* (Ђоке Стојчића, 1974), *Поносна домовина* (Драгана Јовића, 1974), *Светла будућност* (Ђорђа Радишића, 1974), *Огањ звезде* (Богољуба Атанасијевића, 1974) и др.

Митологизована слика Југославије поседује елементе структуре који се понављају, а у које спадају: 1) оснивачки мит повезан с револуционарном борбом; 2) канон вредности које представља Југославија сама по себи и императив „братства и јединства", победа и слобода, срећа грађана и армија; 3) мит вечите среће коју пружа Југославија, реализујући милитаристичко-месијанистичке идеје.

Митологизована слика Југославије у тој групи песама и песама химничког карактера поседује само спољашње, стилистичке фолклористичке елементе, који се виде у присуству народних поређења, метафора кључних речи. Тај спољашњи фолклорни колорит чине између осталог следећи примери: „сунце слободе", „паде душман љут", „туђега неће, а својега не да", „дигли смо главе".

Митологизација Југославије често иде до почетака државе који су њен својеврсни оснивачки мит. „Смело смо кренули из мрака и страве кроз крваву буру у битака дим". „Наш јуриш за Тебе ко олуј је јак" (Миндеровић).

„[Н]арод је око Тебе [армије] снажно уједињен“ [...] „сад нови живот ствара“ (Франичевић). „Ми дигосмо главе под небом тамним, смели се проби глас“ [...] „Југославијо, борба те родила“ (Алечковић).

Југославија подлеже антропоморфизацији. Постаје драго, вољено и жељно очекивано биће. „Братство и јединство“ није апстрактна, него вредност хуманистичког садржаја људски схваћене и доживљаване Југославије. „Братство, јединство да победу славе!/ Да слободна засјаш лепотама свим! (Миндеровић). „Напред и напред! И никада робом!/ Све славнија, јача на путу си том!“ (Миндеровић). Југославија коју је родио рат и борба захваљује се онима који су је створили. Расте као сан о слободи, али и руке њених синова граде стварност Југославије. Дарује својим родитељима „бољи живот“. Грађани виде себе као децу Југославије („Синови ми смо твоји,/ Југославијо!“). Утире пут братству и јесте братство. („О, расти нам земљо, сну слободара, [...] ти бољи живот нама си дала,/ братству си утрла пут“) (Алечковић). Југославија је субјекат градње новог света и нових односа међу радним људима. („Вољена земљо наша,/ Стварај, гради смело,/ Здружених радних људи,/ Ти си трајно дело“).

У већини химни појављују се апострофе упућене Југославији. Свечани и патетични тон повезан је с бројним жељама упућеним персонификованој земљи. Посебна карактеристика разматраних дела је употреба апострофа у рефренима, који су својеврсни интернационални „концерт жеља“ који одражава идеолошке приоритете.

Поврх тога Југославија је отаџбина људи нове епохе, она је матица јунака, дом радних људи и људи који цене слободу. Куће њених становника су камени у зиду отаџбине („Мој дом је камен твој“).

Југословенске патриотске песме и парахимне истичу значај слободе, победе југословенске идеје и „братства и јединства народа и народности Југославије“. Миндеровићева химна ФНРЈ већ у првој строфи повезује борбу и марш „кроз крваву буру“ са победом идеје „братства и јединства“. „Сунце слободе“ – у интенцији лирског субјекта – треба духу Републике да „у векове поносно сја“, и „Путеви славе нек [је] вечно воде“. Фундамент слободе, каже субјект друге песме, је „братство и јединство“ које је и „застава слободе, наш спас и пут“. У песми *Вољена земљо* Југославија је идентификована са слободом, а по вредностима „братства и јединства“ заслужује место у авангарди човечанства. („О, Југославијо, /Слобода наша жива,/ У братству и јединству -/ Непобедива!“) (Стојичић). Дело Драгана Јовића *Поносна домовина* на метафоричан начин дефинише „братство и јединство“ као вредности „наших, односно југословенских народа“, пресудне за њихову снагу.

Радишић експонира „светлију будућност“ Југославије. „Жељне правде“ учеснике пројекта Нове Југославије спајају природне везе, јер их субјекат назива „браћом“ („здружени стегом братства“), а свој задатак реализују хармонично, сложно, породично. Југославија има и своју духовну димензију која – у интенцији субјекта Миндеровићеве химне – вечно траје, води ка срећи и остварује се само у победама. Осим тога, као богови с Олимпа, вечно је млада („хероја постојбино/ вечно биће млада!“). Извор те месијанистичке

суштине Југославије проистиче из жртава које су принете на жртвени олтар њеног остварења. Југославија је, дакле, тестамент, савез склопљен између оних који су Голготу партизанског рата преживели и оних који су на њој погинули. Ови први су авангарда „новог живота“, ка којем, као Месија, води Тито („Сад народ нови живот ствара, [...], На нова дела несаломивом снагом / К слави и срећи Тито води нас.“) (Франичевић). Митски садржај Југославије, шта год то значи, остариће се и у митском времену „и дан свих дана једном ће доћи“ (Алечковић) универзалног домета, обухватајући цело човечанство („Светло црвене зоре,/ Обасјај све људе!“).

Године 1974, а затим 1978. појавила се плоча под насловом *Југославијо* (позната такође – од првих речи – као *Од Вардара па до Триглава*). Аутори тог схематског и баналног дела били су Данило Живковић и Милутин Поповић Захар. *Од Вардара па до Триглава* стекла је велику популарност у Југославији 80-тих и 90-тих година прошлог века, као својеврсни знак југословенске, званичне, државотворне популарне културе. Народни мелос из Македоније, понављање излизаних матрица, кôд вашарског фолклора, усмеравале су и усмеравају ту песму ка ниској, гозбеној култури. Песма је надживела Југославију и даље је присутна у круговима југоносталгичара, титоиста, али и на идеолошки сасвим неутралним јавним и породичним сусретима, као сведочанство епохе или генерацијског искуства.

Химнографско стваралаштво продрло је у популарну културу пре распада Југославије, али је у њој присутно до данас. Сведочи о томе плоча *Хеј, Словени* групе „Бијело дугме“[9] из Сарајева, објављена 1984. године, затим албум *Ћирибирибела* (1988), а у овом тренутку делатност словеначке групе „Лајбах“, који се може ситуирати у контекст других уметничко-концептуалних подухвата групе, који проблематизују везе између уметности и идеологије (а посебно националне идеологије).

Кључне речи: српска химнографија, српске патриотске песме, словенска химнографија.

Bogusław Zieliński

THE SERBIAN ANTHEMS FROM THE COMPARATIVE POINT OF VIEW

(Summary)

The author`s subject of interest are three types of anthems and pseudo-anthems: the anthems of English type *God save the King,* Pan-Slavic anthems and anthems of the Communist Yugoslavia. From the second half of the XIX century the anthem *God save the King* becomes popular in the countries of

[9] Уп.: P. Janjatović, *Bijelo dugme*, у: *Yu rock enciklopedija 1960*-2006, Beograd, 2007, стр. 31–36.

the East Slavs. The author analyzes aesthetic and ideological aspects of the Serbian anthem by Jovan Đordjevic *Bože pravde*, the Polish *Boże, coś Polskę* and the Croatian anthem by Petar Preradovic *Bože živi*. The anthem entitled *Hej Sloveni, još 'te živi* refers directly to the so called Pan-Slavic anthem entitled *Hej, Slované* (1834) by Samo Tomašik based on *Mazurek Dąbrowskiego*. This song, written by a Slovakian poet Samuel Tomašik in the year 1834, contains rationalist elements and ideas of the Enlightenment expressing the unionist ideas of the Enlightenment tradition with the Pan-Slavic and Slavophilic rhetoric. Numerous anthems of the Communist Yugoslavia continued the updating of the Pan-Slavic ideas and updated it to the Communist and Stalinism reality. These activities lead to something between a Pan-Slavic anthem, the Internationale and a manifesto of the current political interpretation of the „socialism of the Slavs". The next stage of the Yugoslavian and Serbian anthems ranges from a pastiche to pop-anthems.

УДК 821.163.41.09
821.112.2.09
82.091

Рада Станаревић*
Филолошки факултет, Београд

ВУК. ЊЕГОВА МИТСКА СИМБОЛИКА КОД РИХАРДА ВАГНЕРА, ИВЕ АНДРИЋА И ПЕТРА МИЛОШЕВИЋА

Рад је компаративног карактера. У уводном дијелу се стога указује на заједничко вучије поријекло врховног германског бога Водана и српског паганског божанства Дабога. Затим се утврђује значење двају појмовних парова природна – умјетничка поезија и народна – умјетничка бајка, односно једноставни и изведени мит. Потом се вук као митски симбол упоредно разматра у Вагнеровој драми Прстен Нибелунга *(1853), Андрићевој причи* Аска и вук *(1953) и Милошевићевом сценском дјелу* Вујичић blues *(2009).*

Књижевност и наука о књижевности, не само њемачка већ и српска, много дугују браћи Грим. Они су 1812. објавили збирку дјечијих и домаћих бајки (*Kinder – und Hausmärchen*), у којима се прича и о тако нуминозним доживљајима, као што је сусрет човјека са божанским и демонским бићем, или са сопственом судбином. Једна од те врсте је бајка *Дух из боце* (Der Geist im Glas), гдје је приказан моћни Меркурије, што је друго име, по Тациту, за врховног германског бога Водана.

Јакоб Грим је, у монументалном дјелу *Њемачка митологија* (Deutsche Mythologie, 1835), то древно паганско божанство, које се у териоморфном облику јавља и као вук, исцрпно анализирао, у засебном поглављу, стављајући га на чело поворци божанстава чије ће митске изворе, особине, симболична значења и међусобне везе овај научник оцртати са задивљујућим знањем, обухвативши сем нордијске и грчко-римске и египатску, индијску, затим словенску и, преко Вука Караџића, и српску митологију.

У нашим народним бајкама, које је под утицајем браће Грим сакупљао Вук Караџић (1821, 1853), такође се појављује врховно национално божанство – у лику Хромог Дабе (нпр. у причи *Ковач и Роми Даба*), док ће у опсежним истраживањима тог вучјег божанства Веселин Чајкановић (*О врховном богу у старој српској религији*, 1939, 1973, 1994) најбољи методолошки подстицај, као и богат извор за упоредну анализу германске и јужнословенске/српске митологије, пронаћи управо у наведеној књизи Јакоба Грима.

* germanistika@fil.bg.ac.rs

* * *

Њемачки романтичари и браћа Грим теоријски су раздвојили природну од умјетничке поезије (Naturpoesie – Kunstpoesie) и народну од умјетничке бајке (Volksmärchen – Kunstmärchen). Сходно томе Андре Јолес, полазећи и сам у одређивању мита од Јакоба Грима, износи поставку да треба разликовати и двије врсте мита. Један је онај чије нам је поријекло непознато, и као такав, уз бајку, легенду, скаску, басну, сагу, међу којима и нема чврстих граница, спада у једноставне облике (einfache Formen), док се на другој страни, уз умјетничку бајку, легенду, скаску, басну, сагу, налази тзв. „изведени" мит (bezogener Mythus), са својим умјетничким творцем, па самим тим, додали бисмо, и са својом особеном симболиком.

Мит, као једноставан облик, износи Јолес, предсказује истину (wahr-sagen), у форми питања и одговора, и у исти мах је остварује, а умјетнички мит је тек привидно истинит (wahr-scheinlich), као што је, уопште узев, и умјетност – само један привид (Schein)[1].

То наравно уопште не значи да симболика вука у Вагнеровом *Прстену Нибелунга* (1853), Андрићевој *Аски и вуку* (1953) и Милошевићевом *Вујичић blues-у* (2009) не располаже митском снагом. Напротив, „измишљени"[2] вук је чак комплекснији од онога у изворном миту, о коме Ј. Грим уосталом и каже да је такав говор и предање гдје се (религијско) тумачење живота и природе заснива на фантастичној, али антропоморфној аперцепцији и интројекцији.[3]

И Вагнеров бог Вотан је антропоморфан, али је у дубини, и у суштини, он териоморфан: он је вук, месо, крв. Због тога су радња, заплет и завршетак Вагнерове драме *Прстен Нибелунга* страшни, сурови и мрачни.

Вагнер је познавао и грчки и германски мит. Главни лик његове драме, Вотан, тиме што од њега потичу сви родови, подсјећа на Зевса; као ратник, са својим убојитим копљем, на Марса; а пошто се преображава у разна обличја, на Меркура. Има и других богова које опет Ј. Грим повезује са Вотаном. Као заштитник поезије и познавалац руна, он је близак Аполону, са којим га веже и то што у својој пратњи има два вука[4].

Али у Вагнеровом *Прстену Нибелунга* Вотана не прате два вука, него је он сам вук. Представљен у првом реду као бог дивље жеље и жудње и као бог који у вучјем обличју ту незаситу жељу, мимо свих закона по којима влада другима, дубоко у шуми, и тајно, утољава, он је у исти мах и бог који управо због тога иде у пропаст, а то је уједно и крај, и општа пропаст свијета.

Но ова апокалипса одвија се код Вагнера као нужност, она је предсказана, дакле ријеч је о митској трагедији. Све мора бити баш онако како се и догађа, тј. истинито и свеобухватно, тако што и јунаци рођени као Вотанова вучија копилад[5],

---

[1] A. Jolles, *Einfache Formen,* Tübingen, 1958, стр. 109.

[2] Њем."ersonnen", израз Ј. Грима, в. исто, стр. 108.

[3] Исто, стр. 91.

[4] Уп. J. Grimm, *Deutsche Mythologie*, I. Band, Graz, 1968, стр. 123–124.

[5] Вучје копиле јавља се, додуше у друкчијем смислу и значењу, и у поезији Васка Попе. О томе сам писала у чланку *Мотив вука у модерној српској и њемачкој лирици,* Научни састанак слависта у Вукове дане, књ. 24, св. 2 (1995), стр. 232–235.

уједно и сами протагонисти драмске радње, морају, уклети и проклети као и главни бог, такође да страдају, и нестану.

У средишту радње је вучји род Велзунга. Из њега потиче највећи германски јунак Зигфрид, и он је главни лик истоименог трећег дијела тетралогије. Зигфрид је плод двоје Велзунга, брата и сестре близанаца, Зигмунда и Зиглинде, и њихова крвна братско-сестринска и супружничка веза трагично се окончава убиством Велзунга у које се непосредно умијешао Вотан, вучији отац тог јунака, како је то приказано у другом дијелу тетралогије, насловљеном *Валкира*. А и сама валкира је Вотанова ванбрачна кћи, рађа му је богиња Ерда. Валкирино је име Бринхилда и њен несуђени муж је Зигфрид, који јој је брат. Зигфрид, и по предању, и у Вагнеровој обради, како је приказано у трећем дијелу, осваја рајнско благо, и прстен, и чудотворни шљем. Осваја и божанску кћер, валкиру Бринхилду. Он је тај неустрашиви јунак што код Вагнера побјеђује и самог Вотана, сломивши му копље, и освећујући на тај начин оца, чији је мач Вотан сломио. Попут Ахила, он је нерањив, осим на једном мјесту. И то рањиво мјесто ће открити Хаген, син Нибелунга Алберихa, и на превару, с леђа, убиће он Зигфрида.

Узрок пропасти Велзунга, како је и предсказано, јесу Нибелунзи, односно ружни и зли кепец Алберих. Осујећен и исмијан у сладострасним љубавним настојањима према Рајниним кћерима, чуваркама рајнског блага, Алберих се одрекао љубави, како би се за узврат домогао злата и од њега начинио чудотворни прстен, те стекао највећу моћ. Али и благо и прстен му одузима Вотан и тако постаје жртва страшне Алберихове мржње, и клетве да свако онај ко макар и додирне прстен мора да умре. Ова клетва изриче се на почетку, у првом дијелу, у прологу цијеле драме, чији је наслов *Рајнско злато,* на који начин је Вагнер већ са првим тактовима трасирао трагично финале четвртог, посљедњег дијела, названог *Сумрак богова*, чија завршна сцена представља спаљивање мртвог Зигфрида, коме се у смрти придружује валкира, док у позадини истовремено избија пламен, гутајући божански дворац Валхалу и његове становнике, на челу са Вотаном.

Управо због силажења у паклене поноре мита, у зоне несвјесног, што га Шопенхауер, чији је Вагнер био обожавалац, означава као вољу, Томас Ман је изразио истинско дивљење и према овој драми и према њеном аутору[6]. Томе свакако ваља додати и савршену четвородјелну композицију *Прстена Нибелунга*, истовјетну оној у Шопенхауеровом дјелу *Свијет као воља и представа* (1818), по чијем узору ће и сам Томас Ман саградити митски роман *Јосиф и његова браћа* (1933–1943).

Вагнеру се с друге стране пребацује да је патетичан и да нема дистанцу према ономе што ствара. То је тачно, поготово када се упореди са Мановом иронијом. Своју чувену иронију Ман примјењује и у приповијеци *Крв Велзунга* (Wälsungenblut, 1906). Спомињемо је овдје јер је не само наслов директан

[6] Уп. *Leiden und Größe Richard Wagners*, 1933, и *Richard Wagner und „Der Ring des Nibelungen"*, 1937. У: Thomas Mann, *Adel des Geistes*, Stockholm, 1948.

цитат из Вагнерове драме[7], него су и имена јунака у оба дјела истовјетна: Зигмунд и Зиглинда. А сама Манова ирониja се огледа у преношењу радње из митских шума у кућу и породицу савременог високог грађанства коме је и он припадао и у истовременом објелодањивању, преко главних јунака, сопствене склоности према месу истог рода. Оно што нас, међутим, одбија од овог Мановог дјела, које би на извјестан начин могло да буде и омаж Вагнеру, није декадентна отвореност, већ то да је љубавна игра брата и сестре у овој причи толико плитка и бљутаво-неукусна, да нема никаквог смисла.

* * *

За Вотановом трпезом у Валхали госте се дични јунаци, а забављају их Вотанове кћери, осам дјевичанских ратница валкира, док је девета, Бринхилда, очева миљеница. И хришћански обојен мит казује о сличним слављима. У старим легендама приповиједа се како је у рајско небо из пакла позвано девет муза да помогну код светковине, па би их затим поново вратили назад. Из тих легенди се издваја прича о дјевици по имену Муза која је безмјерно вољела да игра. Да би испунила неодољиву жељу за игром, одрекла се она овоземаљског живота, и попевши се у небо, под заштитом Бога и Мајке Божије, до у вјечност се препустила својој љубави.[8]

О играчици Музи написао је Г. Келер једну особену причу, са пуним обртом, приказавши небеске прилике у одбојном, по малу Музу трагичном свјетлу: пошто се из страсти према игри одрекла живота на овоме свијету, она је тек на небу остала без ичега. А настрадало је и оних девет муза које су послуживале при небеској светковини. Јер, оне су тако заносно запјевале да су рајски становници сви одреда изгубили главу. Како би сачували ред у небу и угушили у оцима и пророцима заносе и жеље за земаљским свијетом, небески владари предузели су одговарајуће мјере забранивши музама да никада више не кроче у рај.

Андрић је превео лијепу и поучну Келерову *Легенду о малој играчици* (Tanzlegendchen, 1872) и објавио је 1925. године у „Српском књижевном гласнику“. А Андрићева сопствена прича о играчици, *Аска и вук,* из 1953, није само неки могући а далеки одсјај Келерове приче у знак његовог приповједачког мајсторства, већ је то модерна бајка у којој је метафизичка подјела свијета на вољу и представу симболично заодјевена у предјеле Стрмих ливада и, више њих, у скромне и безимене шуме, и у митске фигуре животиња које су древније и од самих паганских божанстава: у овцу и вука.

Мрачно-драматични љубавник Вотан, његови бројни потомци и његова раскошна Валхала сведени су у Андрићевој причи, иако и сами обавијени Мајиним велом, на чисту срж, на вука и шуму, као што је и мала Муза из легенде, са својом узалудном љубављу према игри, враћена у оно првобитно

[7] Уп. R. Wagner: *Die Walküre.* Erster Tag aus der Trilogie *Der Ring des Nibelungen*, Mainz, s.a., завршни стихови првог чина: „Braut und Schwester/ bist du dem Bruder – /so blühe denn Wälsungen-Blut!“ (Невјеста и сестра/брату си ти-/нек‘ крв Велзунга цвјета!), стр. 26.

[8] Уп. Gottfried Keller, *Sämtliche Werke*, Band V, Aufbau-Verlag, Berlin, 1961, стр. 445–447.

обличје, и у онај првобитни положај, у невину сцену почетка: овчица је залутала у шуму и срела вука.

Ипак, Андрић није створио овчицу Аску само зато да би била, како се и очекује, беспомоћна жртва крволочног вука. Аска симболизује игру. И умјетност. Кроз Аску и вука писац нам говори нешто и о сопственој умјетности, па и о себи самом. Зато је овчици дао умјетничко име. Није то Муза, као код Келера, није ни Сага, што је име једне од Вотанових кћери[9], није ни Басна, како се зове једна Новалисова јунакиња, него је у овом случају име настало из игре слова, из игре прикривеног значења ријечи. То јест, умјетност причања, скаска, прерушено се јавља као Аска, у анаграмској форми. Уосталом, симболично име, као и симболи уопште су самостални ирационални спознајни облици и по својој структури су поливалентни, често и противрјечни, но дубоко истинити![10]

На ивици живота и смрти, суочена са крволочним вуком, Аска ће заиграти тако чаробну и чудесно лијепу игру, какву нико није видио ни доживио. А вук, он ће пасти у занос пред тим невиђеним чудом, и ловци ће га лако уочити и устријелити.

Шта ако се вук из Андрићеве приче у самозабораву заљубио у Аску? И шта, ако је, с друге стране, Аска постала умјетница, али се зато морала одрећи љубави?

Ево два примјера из текста, који би могли да баце друкчије свјетло на цијелу причу, на њен скривени смисао. Први се налази у опису призора који се указао пред чобанима када су пронашли залуталу овчицу: „Кроз дубок отвор у грању могли су непримећени да виде: у смелим а правилним пируетама овчица Аска прелази зелену чистину, а за њом, на одстојању од неколико корака, клипше крупни олињали вук, и оборене њушке, сав у погледу, повлађује репом.“[11] Други примјер је приповједачев сажети опис како је послије овог догађаја Аска дуго боловала и споро се опорављала, а затим и то да „Аска сама није никад говорила о свом сусрету са звером ни о својој игри у шуми“. „Јер“, каже приповједач, „о највећим и најтежим стварима свога живота нико не воли да говори.“[12]

* * *

И Милошевићево сценско дјело *Вујичић blues,* премијерно изведено 19. септембра 2009. године у Српском позоришту у Будимпешти, има за тему губитак вука. Када кажемо вук, мислимо на животну и креативну снагу српске мањине у Мађарској, познате и под поетичним именом Чарнојевићеви Срби. У кругу општег усахнућа и изумирања, које се носи као тешко бреме, Пе-

[9] Уп. J. Grimm, op. cit., стр. 258: „Сага, Вотанова кћи; као и Муза, Зевсова кћи, поучава људе у оној божанској умјетности, коју је сам Вотан пронашао“, одн. стр. 266: „Сага, богиња пјесничке умјетности“.

[10] Уп. М. Елијаде: *Слике и симболи,* Издавачка књижарница Зорана Стојановића, Сремски Карловци/Нови Сад, 1999, стр. 7–15.

[11] Андрић: *Аска и вук*. У: *Приче*, Портал, Београд, 2004, стр. 122.

[12] Исто, стр. 124.

тар Милошевић у овом новом музичко-литерарном остварењу представља ликове двојице културних предводника „северног српског расејања“ друге половине минулог стољећа, а то су браћа Стојан и Тихомир Вујичић.

Као узоре и младалачке идоле Милошевић је приказао браћу Вујичић и у ранијим дјелима. Тихомиру, који је трагично страдао у авионској несрећи на Преображење 1975, посветио је пјесму *Врач* из циклуса *Сентандрејски типик* истоимене лирске збирке објављене 1990. године. У роману *London, Помаз* (1994) Тихомир Вујичић се јавља у лику чика Тиња; роман се и завршава чика Тињовом симболичном сахраном на помашком гробљу, полагањем његове легендарне фруле у земљу. У наредном роману, *Ми же Сентандрејци* (1997), други брат, пјесник Стојан Вујичић, спомиње се као приређивач сталне црквено-умјетничке изложбе у сентандрејском музеју, отвореном поводом тристогодишњице велике сеобе Срба у Мађарску. А обојица браће, пошто је 2002. умро и Стојан Вујичић, наступају заједно као литерарни јунаци у Милошевићевом музичко-сценском дјелу *Чудо у Текелијануму* (2006).

Радња *Вујичић bluesa*[13] одвија се у српском музеју, а протагонисти су два чувара који спремају музеј за затварање. Изгледа, на самом почетку, да нема више ништа да се каже и да је blues већ одсвиран.

Али онда, пошто су чувари узели музејско клепетало и почели да клепају као на Велики петак, отвара се нестварна а права димензија драмске радње: са онога свијета чује се дубоки Стојанов одговор и његова појка на Велики петак. [14]

То је, послије предигре, прва сцена драме. Има их укупно 26.

Споља, чувари гомилају музејске експонате све док не настане гробна хумка самог музеја, док се за то исто вријеме разиграва права радња у виду музичко-пјесничког дијалога између чувара и двојице покојних Вујичића. Настаје чаробна игра свјетова. Преплићу се тонски снимци са живим извођењем. Нижу се, прво у виду снимка и рецитовања, а послије уживо и пјевајући, стихови Стојана Вујичића *На другој обали, Опроштајна, Сан у камену, На домаку песме у глухоте, Закашњели епитаф, Лазарица.* А на њих се одговара живом свирком и пјевањем стихова Петра Милошевића *Одмиче доба, Ту је гроб, У прошлост, у прошлост, Куда мене брижно пртите.*

То је први дио драме, у коме се дијалог одвија са Стојаном, док је други дио, почев од 16. сцене, посвећен Тихомиру. Као и у претходном дијелу чувари имају двоструке улоге: они рецитују измијењеним гласом и свирају са тонског снимка када се јавља онај свијет, али овај свијет представља се пјевањем природним гласом и уживо, и исто таквим музицирањем. На уживо изведену пјесму *Помаз ме љуља* у 17. сцени одговара се, у наредној, снимком пјесме *Лерјано, перјано*. Прва пјесма је Милошевићева, али као да је Тихомир пјева, јер он је рођен у Помазу, док је друга народна, а Тихомир Вујичић,

[13] Дјело је објављено у: „Невен“. Прилог Српских недељних новина у сарадњи са Задужбином Јакова Игњатовића, Будимпешта, децембар 2009, стр. 8–10.

[14] Оригинални глас Стојана Вујичића. Милошевић је умонтирао овај тонски снимак са једног старог телевизијског документарца. Овај податак, као и друга важна објашњења, добила сам од самог аутора.

етномузиколог, записао је[15] ову тајанствену, неразумљиву бајалицу (или митско предсказање?) у Калазу, Милошевићевом родном мјесту.

Наредна сцена је необично значајна. Носи наслов *Одиљам се*. То је пјесма Цора Држића и у представи се емитује снимак са грамофонске плоче у изведби самог Тихомира Вујичића. Значи, комад *Вујичић blues* има документарни карактер. И изведба, и избор музике, и музички аранжмани, и режија, све је то јединствено, непоновљиво, историјско. Један драгоцјени документ.

У наредној сцени рецитује се, са онога свијета, Тихомирово *Пркосно опело*, пјесма коју је он заиста и написао на мађарском, а Милошевић је њен превод на српски језик објавио 1986. у „Невену". Затим долази Милошевићева пјесма уживо *In the Year Tihomir*, па Стојанова пјесма *Преображење*, која је настала онога дана када му је брат погинуо.[16]

Пред крај, са снимка, сам Милошевић рецитује пјесму *Врач,* споменули смо је, посвећена је Тихомиру Вујичићу и објављена у збирци *Сентандрејски типик.*

Вујичић blues се завршава пјесмом *Па где сте ви*:

Па где сте ви
Вуј'чићи бивши
Два брата лепа

Пјевају и свирају два чувара, а на самом крају чује се музика са онога свијета, као одговор.

Кључне ријечи: вук, мит, митски симбол, овца, игра, бајалица, документ.

[15] Објављене су двије збирке записа народних пјесама и кола, које је сачинио Тихомир Вујичић: *Сто народносних песама из Мађарске,* Будимпешта, 1957, и постхумно: *Музичке традиције Јужних Словена у Мађарској*, Будимпешта, 1978. В. Даница Петровић: *Сећање на етномузиколога и композитора Тихомира Вујичића.*У: „Невен", Будимпешта, 2009, стр. 4.

[16] Сви оригинални стихови Стојана Вујичића налазе се у збирци *Расточење*. Прво издање Нолит, Београд, 1972, друго издање Будимпешта, 1993. Ове исте пјесме Стојана Вујичића Милошевић је уврстио у *Избор поезије Срба и Хрвата у Мађарској*, написавши и предговор. В. *Наша поезија у дијаспори.* Савремена поезија Срба и Хрвата у Мађарској, Румунији и Аустрији. Избор: П. Милошевић (Будимпешта), С. Гвозденовић (Темишвар), А. Новосел (Беч). Одговорни уредник Д. Јекнић. Предг. Р. Сладојевић. Међународна књижевна мнифестација „Сарајевски дани поезије", Сарајево, 1991.

Rada Stanarević

DER WOLF. SEINE MYTHISCHE SYMBOLIK BEI RICHARD WAGNER, IVO ANDRIĆ UND PETAR MILOŠEVIĆ

(Zusammenfassung)

Die mythische Symbolik des Wolfes in den drei besprochenen Werken weist hauptsächlich auf den Verlust der Liebe und der Lebens- und Schaffenskraft hin.

In diesem Sinne ist Wagners Drama *Der Ring des Nibelungen* ein Wendepunkt in der Darstellung des führenden germanischen Gottes Wotan, welchen seine wilde wölfische Natur zum Untergang bringt. Und darüber hinaus: In dieser mythischen Tragödie, die im Zeichen Schopenhauerschen zerstörenden Willensprinzips steht, erweitert sich der Untergang vom paganischen Wolfe nicht nur auf sein unmittelbares Wald-Geschlecht, auf die Wälsungen, sondern er umfaßt auch sein göttliches Haus Walhalla und die ganze Welt überhaupt.

Auch im Kunstmärchen *Aska und der Wolf* von Ivo Andrić kann man, gewissermaßen, in den Titelgestalten die Verkörperung zweier Schopenhauerschen Prinzipien sehen, die Vorstellung und den Willen. Andrićs Geschichte hat auf den ersten Blick, im Unterschied zu Wagner, ein glückliches Ende: Die Kunst trennt sich und befreit sich von ihrem Verursacher. Aber soll das nicht auch etwas anderes, etwas sogar tieferes bedeuten? Soll nicht damit an der Stelle des Wolfes eine unheilbare Wunde entstehn, eine Wunde deren Name die Liebe ist?

Im dichterisch-musikalischen Stück *Vujičić blues* von Petar Milošević begegnen wir dem Wolfe in den Gestalten der Brüder Stojan und Tihomir Vujičić, die im ausgegangenen Jahrhundert die führende Rolle im schaffenden Leben der serbischen Minderheit in Ungarn gespielt haben. Daß der Verlust des Wolfes in *Vujičić blues* nicht überwunden wird, läßt sich schon aus dem Titel schließen. Statt sich in der Darstellung dieses Verlustes zu erschöpfen, entwickelt der Autor im Laufe der Handlung einen wunderbaren Dialog zwischen zwei Welten, dem Diesseits und dem Jenseits, indem er die hinterlassenen Gedichte, Lieder und Musik der Brüder Vujičić mit seiner eigenen, ihnen gewidmeten Poesie durchströmt und belebt.

УДК 821.163.41.09 Karadžić V. S.
821.163.41.09:398

Душан Иванић*
Филолошки факултет, Београд

„СРБИ СВИ И СВУДА“ ПРЕД ЕВРОПОМ: ИНТЕРКУЛТУРАЛНИ ВИДОКРУГ ВУКОВОГ ДЈЕЛА

Наслов овог излагања хоће да најпречим путем каже да се Вук бавио језиком, животним (географским) простором, границама према другим језички блиским народима, традицијом Срба и да је с пуним правом рекао да је „народ српски с ученом Европом познао“ (СДВК, XXII: Преписка, III: 148), а бранећи се од напада у полемици с Јованом Хаџићем, „да је готово све што свијет има достојно знања о данашњему народу нашему од мене или чрез мене“ (Караџић, XIV/III: 81).

Као што је рекао да је „народ српски с ученом Европом познао“ могао је такође рећи, с не мање права, да је народ српски (у)познао с њим самим („између себе“ (Караџић, XIV/III: 81). До Вука је тај народ тек именом, вјером и језиком одређена величина, а од њега добија знамења своје културе, јавну свијест о сопственој традицији и њеној повезаности, европски оквир, опис простора који настањује, опис обичаја и вјеровања, па и европски углед, ако се тако може рећи. Што је Доситеј видио као језичку цјелину

> („Ко не зна да жителји црногорски, далматски, херцеговски, босански, сервијски, хорватски (кромје мужа), славонијски, сремски, бачки и банатски, осим Влаа, једним истим језиком говоре? Говорећи за народе који у овим краљевствам и провинцијам живу, разумѣвам колико грчке цркве, толико и латинске сљедоватеље, не искључавајући ни саме Турке Бошњаке и Ерцеговце“, Обрадовић, 1783: 10),[1]

тек је Вук обликовао као духовну цјелину. У вријеме велике блискости с Вуком, Лукијан Мушицки, архимадрит и пјесник највећег угледа међу Србима, препоручивао му је да испише из *Српског рјечника* све српске обичаје и дода оне које није описао: „Таква би књижица већма држала национализам нежели катихизис! Ја би је деци прећe тог давао.“ (СДВК, XX/ Преписка, 1: 1001) У том правцу покољење романтичара ће народне пјесме назвати на-

*dusanivanic@open.telekom.rs

[1] Сви наводи писани грађанском ћирилицом (Доситеј, Соларић, Вук, Мушицки и др.) пренесени су савременим писмом.

ционалним јеванђељем, на саблазан црквене јерархије. „Из речи наших и он говори,/ уз наше песме припев нам је он“, написаће Лаза Костић у пјесми „На парастосу Вука Ст. Караџића“ (Костић, 1909: 206).

Већ од 1814. до 1818. године (народне пјесме, граматика и рјечник, критика савремене књижевности) Вук је изазвао неку врсту експлозије или стреса не само у српској култури него и у европском, посебно словенском окружењу. Идућих деценија ово се језгро обнављало и проширивало у основним правцима, што указује на функционални и смисаони синкретизам водеће идеје: у предговору својој првој малој збирци народних пјесама из 1814. године Вук поставља неочекивано крупна питања о истинском и исконском српском бићу и имену, потом о језику и писму, историји и култури, а на њих ће одговарати током пола вијека, до своје смрти, стичући све потпунији увид у народни језик и народну традицију. Без повезаности народних усмених творевина са реформом књижевног језика и писма, граматиком и рјечником, критиком владајуће књижевне праксе, српска култура не би имала лик који је постао цијењен међу европским народима, убрзо послије Устанака, а истовремено с борбом Србије и Срба за независност не само од турске, већи и од сваке друге туђинске власти.

Наслов Вуковог чланка „Срби сви и свуда“ („Ковчежић за историју, језик и обичаје Срба сва три закона“, Беч, 1849, с. 1-27; в. СДВК, XVII) често се погрешно тумачи у национално нетрпељивим круговима југословенских филолога: тим насловом би се могло обиљежити или тематизовати цјелокупно дјеловање Вука Караџића, пошто му је био циљ да заиста (тако почиње чланак) позна/опише српски народ гдје се год налази. Полазећи од језика као исконског одређења једног народа и идући за тим исконским, сматрао је језик старијим и важнијим чиниоцем идентитета од религије/конфесије, као што је зарад чистог народног говора одбио да у српску језичку норму уђе црквенословенски и славеносрпски. Држао је да се наноси историје, које су у ту језичку заједницу донијели и хришћанство и, посебно, раскол између православља и католичанства, те продор ислама с турским освајањима, дају превазићи. (Данас знамо да је историја на српско-хрватском језичко-националном подручју била потврдила ово становиште – од Бечког договора, преко Ђуре Даничића и Стојана Новаковића, те Томе Маретића, Броз-Ивековићевог правописа, до Новосадског договора и Р(ј)ечника Матице српске и Матице хрватске, док га ова друга Матица није оспорила и одбацила! Конфесионалне и државне чињенице постале су много претежније од језичких чинилаца, који су и даље научно необориви и постојани у говорној пракси, али политички игнорисани.) Вуков чланак „Срби сви и свуда“ исход је познавања језичког стања на српско-хрватском простору и његових ставова о односу етноса и дијалекта/језика и, како се види по завршним реченицама тога чланка, не доводи у питање слободно испољавање воље у националним опредјељењима, независно од језика којим се говори.

Већ је постало опште мјесто да је с Вуковим дјелом у образовану Европу, како се говорило, ушла слабо позната култура српског народа, који се про-

чуо борбама за ослобођење од Отоманског царства. Дотле је култура дијела Срба у Аустријском царству имала претежно конфесионалан карактер или се уклапала у општа (просвјетитељска) настојања која су се тицала штампе, школе, црквено-школске аутономије, секуларизације образовања, док су њени усмени слојеви задржани на рубовима официјелне књижевне ријечи, иако су били широко распрострањени у свему српском народу (изузетак је, нпр., Мушкатировићево издање пословица, 1786). Између Срба у Аустријском царству и Срба у Отоманском царству културни раскол је обухватио све сфере живота: привреду, исхрану, одијевање, становање, школовање, духовно насљеђе у цјелини. О томе је изобиље свједочанстава. Историчар Јован Рајић приповиједа о сусрету са свештеницима из Србије овим ријечима (у преводу Ђ. Поповића Даничара):

> «Сами свештеници њихови једва знају читати и тајне стројити, а у овом последњем турском рату са многима у наше крајеве изишавшима видили смо и разговарали с њима и познали смо их да су крајње незналице, као и прости народ. А сви они веле да немају школа и наука, но ако ко зажели бити свештеником, оде у ма који манастир и ту приставши уз којега од духовника, учи се читати. (...) Прилежно слушају сујевјерства и бабије басне и скаске и верују да је тако. (...) Ово јадно стање њихово више заслужује плача, неголи презирања.» (Рајић, 1884: 15-16).

С друге стране, Вук Караџић се сјећа како је Лукијан Мушицки тражио од својих ђака да му запишу пјесме које су чули у народу.

> „...Ја сам чуо у Карловцима Сремским (...) гди захтеваше Господин (...) Лукијан Мушицки, да му напишемо, ако који зна, прости пјесама Сербски. Ја сам, истина, онда имао у памети, различнога рода пјесана, пет пута више, а десет јасније, него сад; али му нијесам смио ни једне написати и дати; јербо сам цјело мислио да се он чрез то подсмјева нама, као момчадма, која су по шуми код свиња, код коза, и код оваца одрастла." (СДВК, 1: 37)

Овим хоћемо да кажемо да нове књижевне вриједности долазе с руба. Али би се могло додати – да се нове вриједности, често, „поручују" из центра (ако се сложимо да је учитељ у центру, а ђак на рубу). Вуково чуђење над тим питањем свједочи да је школска, официјелна култура код Срба у аустријским земљама била неспојива са њиховом усменом културом. То се осјећа и у наведеним мислима Јована Рајића о „сујевјерствима" и „бабјим баснама" и у ономе што је у више својих списа говорио Доситеј о празновјерицама и обичајима (мада ће цијенити патос народних пјесама и радо их цитирати, као што ће усмену ријеч у њеним разноликим жанровским оквирима уносити у своја дјела).

> „Ове расколе српске културе Павле Соларић, најдражи ученик Доситеја Обрадовића, један од првих српских филолога, библиографа, есејиста, уз то пјесник, историчар књижевности, приређивач, осјетио је као кризу идентитета српске нације: не само као опасност од однарођавања, растакања српског народа у друге народе, већ као мањак духовног (културног) јединства (осјећања заједништва): „Кад посмотри родољубац качество злостојанија многољуднога рода својега чрез више од четирију стотина година, расцвијели се родољубиво сердце, и не зна си мјеста ни утјешенија нађи. Сербљи дома потурчили се с Турци, неки вјером а сви наравами, повлашили се с Власи, помађарили се с Мађари, с Италијани поталијанчили се, а пољемчили се с Њемци." „Нејма бо по строгом расуђенију мјеста име народ, гди није согласија; јербо Серљи, кромје оних у Себији от мало година,

не састављају нигди цјелокупан народ, расути сушти посреди Турака, Влаха, Мађара, Славонаца, Хорвата, Далмата, у малим обштествами, или јединственими домочадствами.“ (Соларић, 1810: 56; 66-67.) Књигу/вјеру и језик, у даљем разлагању, видио је Соларић као једини пут утврђивању јединства овог расутог народа“.

Готово истовремено та се питања испољавају око образовања, васпитања, етике, језика и правописа, а нека су постављена већ с Орфелином и Доситејем Обрадовићем, да не помињемо настојања владика и митрополита да се добије а потом очува вјерска аутономија, да се оснују школе, добије штампарија. Вук Караџић је у сржи тога процеса премјестио тежиште на вриједности које су биле својина највећег дијела српског народа са обе стране Саве и Дунава. „Биће српско и име“ видио је у народним пјесмама и живом језику. Чим су у европској јавности српске народне пјесме упоређене с Пјесмом над пјесмама и са Хомеровим еповима, оне су ушле у Гетеов канон Weltliteratur. Од учених Срба пјесник Лукијан Мушицки је међу првима који ову чињеницу узноси у својим одама: српска народна поезија је славу косовских јунака разнијела до извора Дунава, а Њемци њој за љубав уче наш језик; српска народна поезија постала је, међутим, и кључни чинилац превладавања раскола српске културе (означиваног дословно и метафорички, географским границама између Аустријске и Отоманске царевине): „Свезаше народну/ Цјеп с обе стране Саве, нови/ Милоши, Југови, Топличани“, пјева Мушицки у оди „Јеремији Гагићу, Србљину“, састављеној у Шишатовцу, 28. октобра 1816. године (Мушицки, 1838: 49).

Не периферна, већ дотле непозната усмена култура једног народа (Фортисова, потом и Гетеова «морлачка» Хасанагиница је остала само велики инцидент), премјештала се с Вуковим издањима ка средишту и улазила у мозаик европских култура, односно у свјетску литературу: највише преводима народних пјесама на готово све европске језике, те Ранкеовом *Српском револуцијом*, Гримовом *Српском граматиком*, уласком српског стиха у њемачку и мађарску версификацију (рачунајући и поезију словенских народа), мистификацијама српских народних пјесама (јер мистификација је редовно знак популарности једног вида литературе или неких околности које је обиљежавају), до мистификација сопствене традиције, с циљем да се покажу аналогне вриједности српским вриједностима (мислим на Вацлава Ханку и његове мистификације). Центри европске културе уважавају и подржавају вриједности које су стекле пожељан статус у њиховој културној јавности, прије свега стваралаштва блиског романтици, слободног од теоријских правила и норми учене традиције, како је Вук нагласио већ у првим својим предговорима:

„Овде нема ниједне пјесне коју је дух воображења, читањем књига обогаћен, по правилима пјеснотворства измишљавао, него су све оне које је серце у простоти и у невиности бесхудожно по природи спјевавало“. (СДВК, I: 42)

Кажемо *интеркултурални* (ружна, а помодна ријеч: данас већ постоји интеркултурални тренинг и ко зна шта све не), иако у први мах изгледа да је постојало само једносмјерно кретање, те смо често склони да кажемо како

је Доситеј довео Европу у Србију, а Вук извео Србију и Србе у Европу, упознао Европу са Србима. У оба случаја се радило о узајамним процесима. Развијене европске кулуре и посебно филологије током романтичарских струјања ишле су ка идентификовању различитости; старија традиција, па и просвјетитељска, напротив, ка уклапању у заједничке вриједности. Вук је показао да Срби имају своју аутентичну фолклорну традицију и свој језик, који се ни у прошлости ни у садашњости не може свести ни на старословенски ни на рускословенски, одн. црквенословенски, поготово не на славеносрпски. Показао је такође да се тај језик може биљежити унеколико особеним, српским писмом идући за начелима фонетског правописа. Ове чињенице су брзо привукле пажњу „читаве културне Европе", која је спознала тачност тих тврдњи, усвајајући преводима и фолклорну традицију и српски језик/граматику. Најизричитији је био Гете сматрајући да преводима „благо српске књижевности" постаје „опште добро немачког народа", а тиме и добро свјетске књижевности, гдје је њемачки језик имао улогу посредника (Гете, 1959: 96).

Као што се зна, реакције на српске народне пјесме су се испољиле као својеврсна културна експлозија: преводи, опонашања, узимање српске нар. поезије као грађе за нова дјела; усвајање ових превода као дијела домаће културе/књижевности. Гете је, изузетном пажњом према српској народној поезији, подстакао широк круг интересовања за овај културно-умјетнички феномен. Велики број писаца (Ј. Непомук Фогл, Л. Август Франкл, С. Капер), да не помињемо ауторе других језичких подручја, било преводима, било прерадама доприноси популаризацији српске поезије у домаћим културама или у њој налазе теме и грађу за своје изворне радове (Косовска легенда, Цар Лазар, Милош Обилић, Краљевић Марко, мотиви хајдука и Морлака, српских устанака почетком 19. в.). Та поезија постаје инспиратор правих ходочашћа из других, посебно њемачких земаља у српске крајеве и земље (нпр. Хајнрих Штиглиц). Издвајамо овдје њемачку културу и њемачки језик као главне посреднике, а одјеци су били врло широки и у другим, словенским и несловенским језицима (чешком, руском, пољском, италијанском, мађарском, француском).[2]

Мада не треба искључити чињеницу да је био ђак Лукијана Мушицког, да се у Будиму као млад човјек упознао с кругом водећих младих српских књижевних снага, међу њима са Савом Мркаљем и Луком Миловановим и да је као ментора имао Јернеја Копитара, Вук није полазио превасходно од европске перспективе или европског искуства да би утицао на социјалноетичке и просвјетне односе међу Србима, нити на њихов поглед на свијет. Он је свој народ узимао какав јесте и откривао га Европи, која је била у по-

[2] Литература о рецепцији српске народне поезије је врло обимна. Она је описана исцрпно у монографији Љ. Стојановића (Вук Стеф. Караџић, Бг, 1924), с претходницом у монографији М. Ћурчина, а потом допуњена новим истраживањима Ј. Миловића, М. Мојашевића и др. Посљедње деценије је нарочито исцрпно описан рад Т. А. Л. фон Јакоб (Талфј), у сарадњи између њемачких слависта (у првом реду Г. Шуберт) и српских научника.

трази за новим вриједностима и за њиховом интеграцијом у свој простор. Он не критикује прилике у народу (као Доситеј и његови сљедбеници), јер их не описује са становишта пожељних или пројектованих вриједности, већ констатује како је што у језику, обичајима и традицији. Индикативна је полемика с Лукијаном Мушицким која се сачувала у два вида: у виду Вуковог сјећања на оштру расправу с архимандритом о почетку српске буне на дахије и у виду оде Лукијана Мушицког Вуку, писане тим поводом. Та ода је готово нека врста романтичарског манифеста у класицистичком руху: мудра вила (умјесто класицистичког генија) сазива српске јунаке на одбрану рода, пророкује славне устаничке битке и пјесничку славу јунака («У претходницам ` Сербијаде / Уз гусле пјеваће с` име ваше»), а са скидањем окова с ногу вратиће се у народ и красоте срца и ума.[3]

То говори да интеркултуралне аспекте Вуковог дјеловања и дјела треба сагледавати истовремено и у интранационалним оквирима: ови интракултурни, унутарсрпски аспекти су ништа мање интересантни и динамични. Вукова полемичка страст била је сва подређена напору да се утврде вриједности, правила, аутентичност: полемике с Доситејевим насљеђем, с Видаковићем, Соларићем, Мушицким, поготово с Хаџићем. Док Мушицки српском језику настоји дати достојанство посредством античког стиха и образаца које је имао у Хорацијевом дјелу (српска муза постаје «ходом Римка, убором Српкиња»), Соларић показати како су Римљани славјанствовали (тј. имали словенских ријечи), Вук оставља њихове путеве и тобож скромно изјављује да ће само скупљати што је прости српски народ смислио. У том погледу најиндикативнији је Вуков однос према Доситеју, не оно што је у том односу могло бити лично и што је добило облик памфлета (написао је, и оставио у рукопису, нпр., да би боље било да у Србију није ни долазио јер је допринио њеној пропасти, учествујући у интригама, СДВК, XIII/1: 22), већ у ономе што тврди да Доситеј оспорава српске «народности» (том ријечју је Вук именовао својства српског народа у језику, обичајима и укупној усменој предаји). Док је Доситеј говорио о штетности празновјерица за практични живот, Вук констатује да оне постоје као дио народне традиције, а традиција има априродну вриједност. Доситеј говори о сфери праксе, живота, а Вук о сфери идентитета, својства самог народа. Што Доситеј хоће да искорijени као праксу – Вук узима само као чињеницу народног живота (док према смислу такве праксе можда мисли горе него Доситеј: кад би се прикупило шта је написао о калуђерима, видјело би се колико је то оштро до бескрупулозности, упућено на статус по себи, док је Доситеј заправо критиковао институцију.

(«Да није калуђер, он би могао бити ваљан човјек; али овако чини ми се од њега неће бити ништа“, рећи ће за Никанора Грујића (Караџић, XXVII/ Преписка, VIII: 63); или

[3] Литература о рецепцији српске народне поезије је врло обимна. Она је описана исцрпно у монографији Љ. Стојановића (*Вук Стеф. Караџић,* Бг, 1924), с претходницом у монографији М. Ћурчина, а потом допуњена новим истраживањима Ј. Миловића, М. Мојашевића и др. Посљедње деценије је нарочито исцрпно описан рад Т. А. Л. фон Јакоб (Талфј), у сарадњи између њемачких слависта (у првом реду Г. Шуберт) и српских научника.

кад помиње Копитаров однос према вјери: „У разговору је често говорио да су попови и калуђери, особито старешине њихове, у сва времена и код свију народа у томе били једнаки што су се сви старали колико је могуће више да задрже народ у незнању да би они с помоћу његова незнања могли лепше и ботатије живети." (Караџић, XXVIII/Преписка, IX: 201)

Вук је далеко од икакве митоманије: оно што непосредно спозна, он описује и констатује. Његова водећа идеја је једноставна: изборити се за предност живе ријечи и живе прошлости (актуелне културе српског народа) у одређивању националног идентитета: изишао је у јавност тврдећи да се у народним пјесмама налази право српско биће и име и урадио све што је могао да то биће и име пренесе из усмене сфере у писани дискурс: писмо, језик/ граматика, рјечник; корпус пјесама, приповиједака и пословица, опис обичаја; новија историја. Његова борба за лингвистичку потврду старине српског језика, равноправности са старином руског, нпр., и одбацивање рускословенског, којему су приписивана својства прајезика, задивљује: полемике с најученијим славистом тога доба, Јосифом Добровским, дале су за право лингвистичком самоуку (Стојановић, 1924: 227) .

Блистав међународни успјех Вуковог дјела посредовао је успјех интракултурних еквивалената, у преуређењу система вриједности српске културе. Ако је Европа народне пјесме добила као нов чинилац културне и језичке разноликости, онога што је Гете именовао свјетском литературом, српска их је култура поставила у средиште своје оријентације и вриједносног система. Њихов европски успјех је такође дјеловао и на језичко јединство или барем на радикално приближавање сродних народа на Балкану. Вук је, дајући језичким, лингвистичким чињеницама првенство над чињеницама државних констелација и традиција, те конфесионалних разлика, ојачао процесе приближавање култура народа који се служи истим језиком и српску усмену традицију учинио општим добром тих народа.

Вук је такође разбио, бар у извјесном периоду, клишее које су о народу преко Саве и Дунава могле имати европске културе изван Аустрије, а имала их је и аустријска власт посредством утицаја католичке цркве и католичког прозелитизма. Одједном се та култура показала у свјетлу усмених творевина изузетне вриједности и језика изузетне звучности и чистоте, који се почео примати као језик једне вишемилионске заједнице. Вук је чланком *Срби сви и свуда* потврдио језичко јединство те заједнице, а већ у чланку *Срби и Хрвати* (Караџић, 1896: 468), насталом десетак година касније, морао признати, с великом горчином, да се то јединство разбија о вјерске разлике:

„Ако хрватски родољупци не пристају на ову на разуму основану диобу, онда се засад у овоме ништа друго не може учинити него да се подијелимо по *закону* или *вјери*: ко је год закона грчкога или источнога, онај се макар гдје становао неће одрећи *српскога* имена, а од онијех који су закона римскога, нека каже да је *Хрват* који год хоће. Истина да би се иностранци могли насмијати овакоме нашему дијељењу народа у данашње вријеме, али шта ћемо кад смо несрећни људи те се друкчије не може."

Можда бисмо додали да се иностранци у наше вријеме овоме нису смијали, већ су многи често чинили све што су могли да апсурдне језичке подјеле и нарастање броја наших језика оснаже и институционализују. Српско-хрватска језичка заједница се распала, упркос здравом разуму и чистим лингвистичким чињеницама (али распала се само у књигама, на папиру и званичним тврдњама, док у пракси живи као и раније). Кад истински родољубац, како би рекао Соларић, сагледа данашње стање, осврћући се на напоре најбољих људи Вуковог доба, помишља с горчином на посљедње стихове Хорацијеве посланице Римљанима: «Век отаца гори од векова дедова,/ Роди нас горе, а ми ћемо скоро/ Родити још горе потомство.» (Квинт Хорације Флак, 1: 128). Ипак с надом да ће се оно што се не да данас једног дана дати, како би рекао Вук, који у послу око језика никада није дао «умље за безумље» држећи се истине и здравог разума.

ЛИТЕРАТУРА

Гете (Goethe), Ј. В.: *Списи о књижевности и уметности*/ Јохан Волфганг Гете; избор, превод, предговор и коментар др Милоша Ђорђевића, Бг, 1959. (лат.)

Караџић, Вук Ст.: *Сабрана дела*, I (Бг, 1964) – XXXI (Бг, 2001)

Скупљени граматички и полемички списи, 3, Бг, 1896.

Квинт Хорације Флак: *Целокупна дела*, I-II, прев. Младен С. Атанасијевић, Крагујевац, 2005.

Обрадовић, Д.: *Писмо Харалампију*, Лајциг, 1783.

Рајић, Ј.: *Историја катихизма православних Србаља у цесарским државама* (прев. Ђ. Поповић Даничар), Панчево, (1884).

Мушицки, Л.: *Стихотворенија*, књига прва, Пешта, 1838.

Соларић, П.: *Поминак књижески,* в Млетках, 1810, 56; 66-67.

Стојановић, Љ.: *Вук Стеф. Караџић*, Бг, 1924.

Душан Иванич

«СЕРБЫ ВСЕ И ВСЮДУ» ПЕРЕД ЕВРОПОЙ: ИНТЕРКУЛЬТУРАЛЬНЫЕ ГОРИЗОНТЫ ДЕЯТЕЛЬНОСТИ ВУКА

(Резюме)

Название статьи «Сербы все и всюду» (1849) рассматривается как подтверждение деятельности Вука Караджича по сближению сербского народа и знакомству «образованной

Европы» с сербской традицией. В этой статье утверждается языковое единство многомиллионной общности, но уже десять лет спустя (1861) в статье «Сербы и хорваты» Вук признал, что это единство разбивается религиозными различиями. Независимо от позиций в отношении языка, Караджич представил исключительно ценное сербское устное народное творчество и грамматически нормированный современный сербский язык как принадлежащие Европе того времени (т.е. мировой литературе). Международный успех деятельности Вука обусловил успех внутрикультурных эквивалентов, переустройство системы ценностей сербской культуры. Европа восприняла сербские народные песни как фактор собственного культурного и языкового многообразия, а сербская культура поставила их в центр своей системы ценностей. Европейский успех также оказал влияние на языковое единство, т.е. на радикальное сближение родственных народов на Балканах. Считая приоритетными лингвистические факты по сравнению с фактами государственных отношений и традиций и конфессиональнымие различиями, Вук усилил процессы сближения культур народов, которые говорят на одном языке, а сербскую устную традицию сделал общим богатством этих народов.

Садржај

СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ И ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ

Нада Милошевић-Ђорђевић
НЕКИ ОД ВИДОВА ВУКОВОГ УТИЦАЈА НА ЕВРОПСКУ КЊИЖЕВНОСТ 5

Бранко Летић
НАЧЕЛО *IMITATIO* КАО ПОКАЗАТЕЉ ОДНОСА ДУБРОВАЧКИХ И ИТАЛИЈАНСКИХ РЕНЕСАНСНИХ ПЕСНИКА 17

Yannis Kakridis
БЕЧКИ ФРАГМЕНТИ ПАЛАМИНИХ АНТИЛАТИНСКИХ ТРАКТАТА 23

Душица Ристин
ТЕКСТОВИ И ЈЕЗИК ПРВИХ ШТАМПАНИХ КЊИГА У РУМУНИЈИ . 31

Barbara Lomagistro
СРЕДЊОВЕКОВНИ СРПСКИ КЊИЖЕВНИ ТЕКСТОВИ У БИБЛИОТЕЦИ ГРОФА МАРСИЉИЈА 37

Славица Васиљевић-Илић
САН КАО ТОПОС У СРПСКИМ СРЕДЊОВЈЕКОВНИМ ЖИТИЈИМА. 47

Dorota Gil
СТАРОСРПСКА И СТАРОРУСКА КУЛТУРА И КЊИЖЕВНОСТ КАО „ДУАЛНИ МОДЕЛИ“ У ОКВИРУ „ИСТОРИЈЕ ДУГОГ ТРАЈАЊА“ – СЕМИОТИЧКЕ И ИСТОРИЈСКЕ ИНТЕРПРЕТАЦИЈСКЕ СТРАТЕГИЈЕ. 61

Izabela Lis-Wielgosz
КУЛТУРА ПАМЋЕНА – КУЛТУРА ПАМЋЕЊА РЕКОНСТРУКЦИЈА И АКТУАЛИЗАЦИЈА ПРОШЛОСТИ У СРПСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ XVII ВЕКА (НА ПРИМЕРУ ПАЈСИЈЕВЕ НАРАЦИЈЕ) 69

Славко Петаковић
ОДЈЕК ИСТОРИЈСКИХ ПРИЛИКА У ЕВРОПИ У ПОЛИТИЧКОЈ САТИРИ МАВРА ВЕТРАНОВИЋА 81

Гордана Покрајац
ЉУБАВ ПИРАМА И ТИЗБЕ ДОМИНКА ЗЛАТАРИЋА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ 89

Данијела Петковић
СИСТЕМ ЕПСКИХ ЛИКОВА У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКИХ ТЕОРИЈСКИХ ИЗУЧАВАЊА 101

Stefano Aloe
ПРЕНОШЕЊЕ СРПСКЕ НАРОДНЕ ЕПИКЕ И ЛИРИКЕ У РУСКОЈ ПОЕЗИЈИ: НЕКА ОПАЖАЊА О СТИЛУ И МЕТРИЦИ 113

Миодраг Лома
ГЕТЕОВ ПРИЈЕМ СРПСКИХ НАРОДНИХ ЈУНАЧКИХ ПЕСАМА 123

Смиљана Ђорђевић
ФОЛКЛОРИСТА НА ТЕРЕНУ: ПРОМЕНЕ МЕТОДОЛОШКИХ ПАРАДИГМИ ТЕРЕНСКИХ ИСТРАЖИВАЊА 133

Валентина Питулић
ОБРЕДНЕ ПЕСМЕ НА СТРАНИЦАМА „ЦАРИГРАДСКОГ ГЛАСНИКА“. 151

Милица Спремић
„А ТИ СИ СЕ У ЖАЛОСТИ РОДИО И НЕКА ТИ ИМЕ БУДЕ ЖАЛОСТ”: ТРИСТАН У СРПСКО-РУСКОЈ *ПОВЕСТИ О ТРИШТАНУ И ИЖОТИ* И ЕНГЛЕСКОЈ *КЊИЗИ О СЕР ТРИСТРАМУ ОД ЛАЈОНЕСА* *165*

Sergio Bonazza
НЕМАЧКИ ПРЕВОД *ЖИТИЈА* ГЕРАСИМА ЗЕЛИЋА 175

Персида Лазаревић Di Giacomo
У ВРТЛОГУ ЕВРОПСКЕ КЊИЖЕВНЕ МИСТИФИКАЦИЈЕ НА МЕЂИ XVIII И XIX ВЕКА: БЕЛЕШКЕ НА МАРГИНАМА СРПСКИХ ПРЕВОДА „БРАМИНОВА РУКОПИСА“ 185

Бошко Сувајџић
ВУК И ПРЕДВУКОВСКИ ЗАПИСИ 201

Бранко Златковић
ВУКОВИ ЕВРОПСКИ СУСРЕТИ КАО КЊИЖЕВНА ТЕМА 215

Оксана Микитенко
ВУК КАРАЏИЋ КАО САКУПЉАЧ И ИСТРАЖИВАЧ НАРОДНИХ ТУЖБАЛИЦА 223

Миленко Пекић
ВУК И ПРАВОСЛАВНО БОГОСЛОВСКО УЧИЛИШТЕ У ШИБЕНИКУ И ЗАДРУ(1819-1919) 233

Корнелије Квас
СЛОВЕНСКА АНТИТЕЗА И ВИКТОР ИГО 247

Александар Пејчић
ЛУДИЧКИ ЗАПЛЕТ: КОМЕДИЈЕ ЛАЗЕ КОСТИЋА 257

Саша Кнежевић
РЕЦЕПЦИЈА ВУКОВОГ ДЈЕЛОВАЊА У
БОСАНСКОХЕРЦЕГОВАЧКОЈ КУЛТУРНОЈ ЈАВНОСТИ 269

Слободан Ж. Марковић
САРАДЊА СРПСКИХ И НЕМАЧКИХ ПИСАЦА У ТРЕЋОЈ
ДЕЦЕНИЈИ ДВАДЕСЕТОГА ВЕКА 279

Wolfgang Steininger
„ДРУГА ГЕНЕРАЦИЈА“ СРПСКИХ РОМАНТИЧАРА И
„МЛАДА НЕМАЧКА“(DAS JUNGE DEUTSCHLAND): СЛИЧНИ
ДУХОВНО-ИСТОРИЈСКИ ИЗВОРИ У РОМАНТИЧКОМ
МОДЕЛУ НАРОДНОГ РАЗВОЈА 285

Љиљана Бањанин
УМБЕРТА ГРИФИНИ – ПОСРЕДНИЦА ИЗМЕЂУ ДВЕ КУЛТУРЕ 293

Бојан Чолак
О ЈЕДНОМ МОДЕЛУ ПАТРИЈАРХАТА НА БАЛКАНУ, НА
ПРИМЕРУ ПРОЗЕ БОРИСАВА СТАНКОВИЋА 303

Ана Бодрова
САПУТНИЦИ ИСИДОРЕ СЕКУЛИЋ У ОКВИРУ ЕВРОПСКОГ
МОДЕРНИЗМА 311

Мирјана Д. Стефановић
(СРПСКА) КЊИЖЕВНОСТ И ПОЈАМ РАЗВОЈА 317

Тихомир Брајовић
НЕКОЛИКО РЕЧИ О КОМПАРАТИВНОМ ИДЕНТИТЕТУ
САВРЕМЕНЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ 327

Александар Петров
ШТА ЗНАЧИ ПРИСУСТВО СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ У
СВЕТСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ 339

Стојан Ђорђић
ЕВРОПСКИ И НАЦИОНАЛНИ МОДЕЛ КРИТИКЕ У СРПСКОЈ
КЊИЖЕВНОСТИ ПОЧЕТКОМ 20. ВЕКА 349

Слободан Владушић
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ КАО МЕДИЈАТОР ИЗМЕЂУ
НАЦИОНАЛНОГ И ЕВРОПСКОГ КУЛТУРНОГ ИДЕНТИТЕТА 359

Олга Стојановић
КЊИЖЕВНОСТ МИГРАЦИЈЕ У КОНТЕКСТУ ЕВРОПСКОГ ЛИТЕРАРНОГ ПРОСТОРА 369

Ива Драшкић Вићановић
ПРОБЛЕМ ЕСТЕТСКЕ ДЕРЕАЛИЗАЦИЈЕ У ЈЕЗИКУ КЊИЖЕВНОСТИ 381

Светлана Шеатовић-Димитријевић
ОД ВИЗАНТИЈСКОГ ДО МОДЕРНОГ СРПСКОГ КАНОНА У ПОСЛЕРАТНОМ СРПСКОМ ПЕСНИШТВУ – ЛАЛИЋЕВИ КАНОНИ КАО ОБЛИК МОДЕРНЕ ЦИКЛИЗАЦИЈЕ 389

Olga Ellermeyer-Životić
НОМОКАНОН СВ. САВЕ У ФУНКЦИЈИ ПРЕТЕКСТА ЦИКЛУСА *ТРАЖИМ ПОМИЛОВАЊЕ* ОД ДЕСАНКЕ МАКСИМОВИЋ 401

Виолета Јовановић
ПРИПОВЕТКА АНТОНИЈА ИСАКОВИЋА У ЕВРОПСКОМ КОНТЕКСТУ 409

Весна Цидилко
АЛЕКСАНДАР ТИШМА, ЕВРОПСКИ АУТОР ДВАДЕСЕТОГ ВЕКА ... 417

Оливера Радуловић
УТИЦАЈ ВУКОВОГ ПРЕВОДА *НОВОГ ЗАВЕТА* НА ИМАГИНАЦИЈУ ИВЕ АНДРИЋА 433

Кринка Видаковић–Петров
СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У ДИЈАСПОРИ: ЕМИЛИЈАН БОЖЕТИЋ ГЛОЦАР 445

Милунка Митић
КОЗА ГОСПОДИНА СЕГЕНА АЛФОНСА ДОДЕА И *АСКА И ВУК* ИВЕ АНДРИЋА 457

Бојана Стојановић Пантовић
ФЛУИДНОСТ ЛИКА ЕГОНА ЧАРНОЈЕВИЋА: МОГУЋИ УЗОРИ И УТИЦАЈИ 467

Горана Раичевић
ЕВРОПСКА КЊИЖЕВНОСТ У *ДНЕВНИКУ О ЧАРНОЈЕВИЋУ* МИЛОША ЦРЊАНСКОГ 477

Бранимир Човић
ЛИЦЕ И МАСКА У ПРОЗНОГ ПИСЦА 485

(О *СКАЗУ* ДРАГОСЛАВА МИХАИЛОВИЋА ПРЕМА ИЗОМОРФНИМ НАРАТИВНИМ МОДЕЛИМА У РУСКОЈ ПРОЗИ XIX И XX ВЕКА) 485

Јован Љуштановић
„РАДОВИЋ ИЛИ МИЛНОВИЋ“ – ОДНОС ДУШАНА РАДОВИЋА ПРЕМА ЕНГЛЕСКОЈ КЊИЖЕВНОСТИ ЗА ДЕЦУ КАО КУЛТУРНА ЗАГОНЕТКА 497

Milica Jakóbiec – Semkowowa
„*КРОЗ ПУСТИЊУ И*...“ КОЛИКО ИМА СЈЕНКЈЕВИЧА У СРПСКОЈ ПРОЗИ ПОСЛЕДЊИХ ДАНА 507

Octavia Nedelcu
ВАСКО ПОПА И РУМУНСКА ПОЕЗИЈА – ЛИРСКИ СЛИВОВИ: ВАСКО ПОПА И МАРИН СОРЕСКУ 515

Сунчица Денић
САВРЕМЕНА СРПСКА КЊИЖЕВНОСТ У РУМУНИЈИ 525

Немања Радуловић
АЛХЕМИЈА У ПОЕЗИЈИ ВАСКА ПОПЕ 531

Јован Делић
ДАНИЛО КИШ И ОСИП МАНДЕЉШТАМ 541

Соња Веселиновић
ВИСТАН ХЈУ ОДЕН У САВРЕМЕНОЈ СРПСКОЈ ПОЕЗИЈИ И МИСЛИ О КЊИЖЕВНОСТИ 551

Љиљана Бјелица
СРПСКИ ПИСЦИ У НОВИЈИМ ИТАЛИЈАНСКИМ ИСТРАЖИВАЊИМА – ПРИЛОГ ПРОУЧАВАЊИМА 563

Миодраг Матицки
ХОРАЦИЈЕВ УДЕО У ПОЕТИЦИ НОВЕ СРПСКЕ КЊИЖЕВНОСТИ (ЈОВАН СТЕРИЈА ПОПОВИЋ – ЉУБОМИР СИМОВИЋ) 569

Снежана С. Башчаревић
КРАТКЕ ПРИЧЕ САШЕ ХАЏИ ТАНЧИЋА И ФРАНЦА КАФКЕ (ПОРЕДБЕНА АНАЛИЗА) 581

Ксенија Ајкут
САВРЕМЕНА ТУРСКА ПРИПОВЕТКА НА СРПСКОМ ЈЕЗИКУ 591

Bogusław Zieliński
СРПСКА ХИМНОГРАФИЈА У КОМПАРАТИВНОМ КЉУЧУ 607

Рада Станаревић
ВУК. ЊЕГОВА МИТСКА СИМБОЛИКА КОД РИХАРДА ВАГНЕРА, ИВЕ АНДРИЋА И ПЕТРА МИЛОШЕВИЋА 617

Душан Иванић
„СРБИ СВИ И СВУДА" ПРЕД ЕВРОПОМ: ИНТЕРКУЛТУРАЛНИ ВИДОКРУГ ВУКОВОГ ДЈЕЛА..... 625

CIP - Каталогизација у публикацији
Народна библиотека Србије, Београд

821.163.41.09:82.09(4)(082)
821.163.41.09:398]:82.09(4)(082)

НАУЧНИ састанак слависта у Вукове дане (40 ; 2010 ; Београд)
40. научни састанак слависта у Вукове дане, Београд, 8-11. IX 2010, Београд. 2, Српска књижевност и европска књижевност. - Београд : Филолошки факултет, Међународни славистички центар, 2011 (Београд : Чигоја штампа). - 642 стр. ; 25 cm. - (МСЦ, ISSN 0351-9066)

Тираж 300. - Напомене и библиографске референце уз текст. - Библиографија уз већину радова. - Резимеи на страним језицима.

ISBN 978-86-6153-039-5

a) Српска књижевност - Европска књижевност - Компаративна анализа - Зборници b) Српска народна књижевност - Европска књижевност - Компаративна анализа - Зборници
COBISS.SR-ID 186001420